

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
WILSON DE OLIVEIRA NETO

O “MISTERIOSO” ÁLBUM 3.1.8.36.7.: fotografia e história no contexto da Segunda
Guerra Mundial.

Rio de Janeiro
2020

WILSON DE OLIVEIRA NETO

O “MISTERIOSO” ÁLBUM 3.1.8.36.7.: fotografia e história no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Victa de Carvalho.

Rio de Janeiro

2020

FICHA CATALOGRÁFICA

icha catalográfica

Bibliotecária Responsável: Tatiane Cristina Gheno (CRB14/1416)

Oliveira Neto, Wilson de
O48m O "misterioso" álbum 3.1.8.36.7.: fotografia e história no contexto da Segunda Guerra Mundial / Wilson de Oliveira Neto; orientadora Dra. Victa de Carvalho – Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.

236 f. : il. color.

Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro -- Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, 2020.

Orientadora: Dra. Victa de Carvalho

1. Segunda Guerra Mundial (1939-1945). 2. História. 3. Comunicação. 4. Fotografia. I. Carvalho, Victa de (orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. III. Título.

CDD 940.5481

FOLHA DE APROVAÇÃO

WILSON DE OLIVEIRA NETO

O “MISTERIOSO” ÁLBUM 3.1.8.36.7: fotografia e história no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada em 30 de março de 2020.

Victa de Carvalho, Doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Orientadora)

Antonio Fatorelli, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Mauricio Lissovsky, Doutor, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Maria Teresa Bastos, Doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Leandro Pimentel, Doutor, Universidade do Estado do Rio de Janeiro

*Aos meus três amores: Juliana, Heitor e Érico. E, como de costume, ao meu avô
Wilson, que permanece vivo em minha memória.*

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos são, na opinião do autor deste trabalho, a parte mais legal e, ao mesmo tempo, mais difícil de escrever em uma Tese. Afinal, após quatro anos de leituras, aulas, discussões, escritas e inúmeras outras formas de interação, é complicado recordar e agradecer adequadamente todas as pessoas com as quais o pesquisador se envolveu. Mas, com um friozinho na barriga, vamos lá.

O autor gostaria de iniciar seus agradecimentos à três pessoas essenciais: sua esposa, Juliana Francine de Aguiar e seus filhos Heitor Aguiar de Oliveira e Érico Aguiar de Oliveira. Jú, muito obrigado pelo apoio, pelo carinho, pelas conversas e, principalmente, pela paciência com um marido que, por diversas vezes, pisou feio na bola. Heitor, muito obrigado por ser um filho tão, mas tão, legal! Como é bom ser o pai de um piá como você, tão generoso e tão companheiro. E o que dizer sobre o Érico? Você chegou ao mundo durante os meses finais da escrita deste trabalho e já vivemos tantas aventuras. Eu não tenho dúvidas da importância de vocês na produção e na defesa desta Tese.

Um milhão de obrigados à minha grande orientadora, a professora Dr^a Victa de Carvalho. Victa, você é demais! Muito obrigado pelas aulas, pelas conversas, pelas leituras e pelos quatro anos de muito aprendizado. Uma “carrada” de obrigados para os professores que integraram as bancas de qualificação e defesa, essenciais para o amadurecimento do autor – Professores Dr. Mauricio Lissovsky, Dr^a Teresa Bastos e Dr. Leandro Pimentel. Muito obrigado aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO/UFRJ que lecionaram para o autor e seus colegas, cujos escritos e aulas contribuíram muito com este trabalho. Por falar em colegas, outra “carrada” de obrigados também para a turma do DINTER UFRJ/Univille: Dú; Sirlei; Lizi; Jucilei (“grato”); Daniel; Silvio (azeite de oliva acidez 0,2%); Giba. Aliás, por falar em Univille, é importante tornar pública a gratidão do autor à instituição e suas formas de apoio à capacitação docente.

Como no Mestrado, os mais sinceros agradecimentos do autor à Cleyde R. Treml, diretora e proprietária do Colégio Global, em São Bento do Sul, Santa Catarina. O autor tem uma enorme dívida de gratidão pelos dias em que ele teve de se ausentar devido às aulas, aos seminários e aos demais eventos acadêmicos ligados ao Doutorado. Você, Cleyde, poderia, simplesmente, ter substituído o autor

por outro professor menos enrolado. Porém, não fez e, ainda por cima, garantiu suas aulas. Ainda sobre colégios, o autor também agradece à direção e aos colegas do Colégio Univille – Campus São Bento do Sul, um dos meus locais de trabalho entre 2012 e 2019.

E o que falar sobre os professores e alunos do curso de Graduação em História da Univille? Muito obrigado pessoal, pois poder lecionar para o curso em que o autor graduou-se é uma satisfação, cujas palavras não dão conta de expressar. “Babilônia”!!!

O autor também deseja agradecer os amigos e colegas, “reais” e “virtuais” que, de alguma forma, contribuíram com a pesquisa que deu origem a Tese. A lista é extensa, porém há duas pessoas que nunca negaram tirar as mais variadas dúvidas do autor: Dr. Cesar Campiani Maximiano, André Maggi e Douglas Aguiar Júnior. A eles, muito obrigado e espero poder, um dia, apertar suas mãos e, nos casos do Cesar e do Douglas, comermos aquele baurú lá no Ponto Chic, em São Paulo. Meus agradecimentos à minha irmã Georgia, a Gê, pela força nas traduções. Por último, mas não menos importante, muitíssimo obrigado ao colega e amigo Nicácio Tiago Machado, o titã da língua portuguesa responsável pela revisão desta Tese. O senhor é um cavalheiro generoso, paciente e sábio. Muito obrigado pela ajuda constante.

RESUMO

A Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) foi um conflito militar internacional em que a Comunicação foi importante para os esforços de guerra dos países beligerantes. Em especial, o material fotojornalístico, que foi fartamente distribuído à imprensa como forma de propaganda de guerra tanto pelos aliados quanto pelo Eixo. O objetivo desta Tese é examinar esse tipo de documentação como um meio para o estudo das relações entre a Comunicação e História, através da Segunda Guerra Mundial. Para isso, foi analisada uma coleção de material fotojornalístico sob a guarda do Arquivo Histórico de Joinville – AHJ, organizada em um álbum de fotografias com 440 imagens. A metodologia empregada consistiu na descrição, na identificação e na contextualização histórica das fotografias por meio de revisão bibliográfica e do estudo de outros documentos históricos acerca do conflito, como jornais e revistas. A Segunda Guerra Mundial ocorreu durante o auge do fotojornalismo, cuja linguagem influenciou na forma com a qual os fotógrafos engajados nas forças combatentes registraram o conflito. Como material de propaganda de guerra, as fotografias exageraram o poder militar dos seus respectivos países, assim como seus recursos humanos e suas lideranças, ao mesmo tempo em que desqualificaram e ridicularizaram seus inimigos. Contudo, após o término do conflito, tornaram-se fontes históricas, cujos conteúdos ganharam peso de verdade, sendo imprescindível seu exame crítico, inclusive, como uma forma de repensar as próprias histórias oficiais da Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

World War II (1939 – 1945) was an international military conflict in which Communication played an important role on the exertion of the belligerent countries. Especially journalistic photographs were heavily distributed to the press as material of war propaganda, by both, the Allies and the Axis. This work aims at examining this kind of documents as means to study the relationship between Communication and History throughout the Second World War. Therefore, a collection of journalistic photographs, preserved by the Arquivo Histórico de Joinville (History Archive of Joinville), was analyzed. The above mentioned collection is organized in a photo album containing 440 images. The methodology used consisted in describing, identifying and historically contextualizing the pictures through bibliographic review and study of other historical sources regarding the conflict, such as newspapers and magazines. World War II happened during the peak of the photojournalism, whose language influenced the way photojournalists employed by the combating forces registered the conflict. As material of propaganda, the photographs exaggerated the military power of their own countries, as well as their human resources and leadership. At the same time the pictures discredited and ridiculed their enemies. However, after the end of the conflict, they became historical sources whose content is regarded as the truth, hence the necessity of their critical analysis. Nonetheless it is a way of rethinking the official History of the Second World War.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: álbum 3.1.8.36.7, p. 23.
- Figura 2: álbum de fotografias que pertenceu a um veterano da FEB, p. 24.
- Figura 3: detalhe da primeira página do álbum 3.1.8.36.7, p. 25.
- Figura 4: exemplo de etiqueta de identificação/legenda das fotografias fornecidas pela RDV, p. 26.
- Figura 5: carimbo de identificação do SIH, p. 27.
- Figura 6: uma das folhas do álbum 3.1.8.36.7, p. 28.
- Figura 7: etiqueta de identificação do álbum 3.1.8.36.7, p. 43.
- Figura 8: capa do álbum 3.1.8.36.7, p. 44.
- Figura 9: exemplo de página do álbum em que há fotografias danificadas por atrito e que estão perdendo sua emulsão, p. 45.
- Figura 10: página 30 do álbum 3.1.8.36.7., p. 46.
- Figura 11: página 3 do álbum 3.1.8.36.7., p. 48.
- Figura 12: sucursal paranaense do jornal "A Notícia", p. 50.
- Figura 13: página 103 do álbum 3.1.8.36.7., p. 51.
- Figura 14: página 43 do álbum 3.1.8.36.7., p. 56.
- Figura 15: exemplo de etiqueta de legenda das fotografias fornecidas pela RDV, p. 57.
- Figura 16: página 35 do álbum 3.1.8.36.7., p. 58.
- Figura 17: verso de uma das fotografias fornecidas pelo SIH no álbum 3.1.8.36.7., p. 60.
- Figura 18: "Le Carrefour de L'Armistice", p. 62.
- Figura 19: "Sammlungen für Kriegsfürsorge in Stadt und Staat São Paulo", p. 65.
- Figura 20: "Soldats Belges aidant des réfugiés", p. 66.
- Figura 21: Efetivos do Exército Vermelho às vésperas da Batalha de Kharkov, p. 69.
- Figura 22: Bilhete postal alemão de 1934, p. 74.
- Figura 23: Caricatura publicada nas Seleções do Reader's Digest, p. 79.
- Figura 24: Caricatura publicada na revista militar **Yank**, p. 79.
- Figura 25: Um bombardeiro médio alemão Heinkel He 111 antes de partir para uma missão, p. 83.
- Figura 26: ficha de identificação da fotografia anterior, p. 83.
- Figura 27: interior da nova unidade de produção da Cervejaria Catharinense, com destaque para o Sr. Dionisio Schuller, p. 90.
- Figura 28: página 3 da edição de 23 de outubro de 1940, p. 90.
- Figura 29: detalhe da página 3, com destaque para o Cais Conde D'Eu, p. 94.
- Figura 30: página 15 do álbum 3.1.8.36.7 em que aparece uma imagem do busto de Caxias no pátio do 13º BC, p. 96.
- Figura 31: Nereu Ramos durante um discurso, p. 98.
- Figura 32: flagrante do Congresso dos Interventores, em 1939, p. 99.
- Figura 33: página 71 do álbum 3.1.8.36.7, p. 104.
- Figura 34: bandeira nacional brasileira apreendida por policiais catarinenses durante a operação de desmonte da AIB e do NSDAP em Santa Catarina, p. 106.
- Figura 35: uma das fotografias fixadas na página 117 do álbum 3.1.8.36.7, p. 107.
- Figura 36: página 43 do álbum 3.1.8.36.7 em que aparecem duas etiquetas de identificação de fotografias da RDV, p. 118.
- Figura 37: página 41 do álbum 3.1.8.36.7, p.120.
- Figura 38: detalhe da pagina 98 do álbum 3.1.8.36.7, p. 121.

Figura 39: verso de uma fotografia fornecida à imprensa pelo Serviço Britânico de Notícias, p. 122.

Figura 40: verso de uma fotografia fornecida pelo SIH sobre o qual foi aplicado um carimbo de identificação, p. 122.

Figura 41: logomarca do Instituto Luce, p. 123.

Figura 42: insígnia do *U.S. Army Signal Corps*, p. 124.

Figura 43: aviadores alemães em uma conversa sobre táticas de combate aéreo, p. 128.

Figura 44: página 2 do álbum 3.1.8.36.7, p. 136.

Figura 45: detalhe da página 19 do álbum 3.1.8.36.7, p. 137.

Figura 46: cavalarianos do exército alemão atravessando uma ponte, p. 139.

Figura 47: página 34 do álbum 3.1.8.36.7, p. 141.

Figura 48: uma jovem integrante do RAD durante seu trabalho, p. 143.

Figura 49: jovem alemã durante um trabalho com a terra, p. 144.

Figura 50: uma das fotografias fixadas na página 41 do álbum 3.1.8.36.7, p. 148.

Figura 51: flagrante da chegada o embaixador Winant a Londres, p. 149.

Figura 52: soldados de Sua Majestade com suas submetralhadoras Thompson M1928A1, p. 151.

Figura 53: página 23 do álbum 3.1.8.36.7, p. 152.

Figura 54: um grupo de prisioneiros de guerra italianos, p. 153.

Figura 55: página 36 do álbum 3.1.8.36.7, p. 155.

Figura 56: página 40 do álbum 3.1.8.36.7, p. 157.

Figura 57: ataque aéreo alemão contra um navio mercante inimigo, p. 158.

Figura 58: tripulante de um avião militar alemão aplica um curativo sobre o olho esquerdo do seu piloto, p. 159.

Figura 59: destroços de um caça inglês abatido, p. 160.

Figura 60: soldados ingleses observam os furos de projéteis na fuselagem de um avião alemão abatido, p. 161.

Figura 61: soldado inglês diante da fuselagem de um avião alemão abatido, p. 161.

Figura 62: Cabo das forças armadas dos Estados Unidos ministrando curativos em uma criança francesa, p. 162.

Figura 63: “Hortelãos da vitória”, p. 164.

Figura 64: aspecto de uma edificação destruída durante um ataque aéreo alemão, p. 165.

Figura 65: anverso da Medalha de Campanha do Atlântico Sul, p. 169.

Figura 66: trecho da frente alemã nos montes Apeninos, p. 66.

Figura 67: 1º Ten Aviador Rolland RITTMEISTER a preencher um relatório de voo, p. 173.

Figura 68: embarque de expedicionários feridos para o Brasil, p. 175.

Figura 69: página 96 do álbum 3.1.8.36.7, p. 176.

Figura 70: 3º Sgt DIAS, do 6º RI, durante uma instrução com o detentor de minas, p. 177.

Figura 71: página 97 do álbum 3.1.8.36.7, p. 180.

Figura 72: retrato de um expedicionário brasileiro na Itália, p. 181.

Figura 73: efetivos do Exército Vermelho às vésperas de uma batalha na Carcóvia, Ucrânia, p. 183.

Figura 74: desfile militar alemão em Atenas, p. 201.

Figura 75: um prisioneiro de guerra esloveno, p. 201.

Figura 76: Soldados alemães na Acrópole de Atenas, p. 204.

Figura 77: fotografia feita a partir do negativo original, p. 204.

- Figura 78: desembarque de reforços alemães em um porto grego, p. 205.
- Figura 79: Paraquedistas alemães em Creta, p. 206.
- Figura 80: Paraquedistas alemães em um aeródromo, p. 206.
- Figura 81: desfile militar alemão em Atenas, p. 207.
- Figura 82: cooperação comercial entre Alemanha e Croácia, p. 208.
- Figura 83: negociações entre Alemanha e Sérvia, p. 208.
- Figura 84: Série de selos postais comemorativos lançada pelos correios da Romênia em outubro de 1941, p. 209.
- Figura 85: avião inglês abatido, p. 210.
- Figura 86: Artífices da vitória, p. 212.
- Figura 87: Conferência da vitória, p. 212.
- Figura 88: Chuva de bombas, p. 214.
- Figura 89: General capturado, p. 214.
- Figura 90: Hora da libertação, p. 216.
- Figura 91: A união em Torgau, p. 217.
- Figura 92: Em Dachau, p. 218.
- Figura 93: Refugiados alemães, p. 220.
- Figura 94: Novo governo, p. 220.
- Figura 95: Artilharia brasileira, p. 221.
- Figura 96: Cemitério brasileiro, p. 222.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: quantidade de fotografias publicada por agência, p. 192.

Tabela 2: quantidade de fotografias publicada por país, p. 192.

Tabela 3: quantidade de fotografias publicada por jornal, p. 193.

Tabela 4: agências de notícias por jornal, p. 193.

Tabela 5: padrões de qualidade das fotografias coletadas, p. 195.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- Ação Integralista Brasileira – AIB.
- Agência Nacional – AN.
- Arquivo Histórico de Joinville – AHJ.
- Associação dos Municípios do Nordeste de Santa Catarina – AMUNESC.
- *Brazilian Liaison Detachment* – BLD.
- Centro de Documentação e Pesquisa em História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC/FGV.
- *Deutsche Afrika Korps* – DAK.
- Força Aérea Brasileira – FAB.
- Força Expedicionária Brasileira – FEB.
- *Propaganda-Kompanie* – PK ou Prop.-Kp..
- 1º Grupo de Aviação de Caça – 1º GAvCa.
- *Reichsarbeitsdienst* – RAD.
- Serviço de Informações do Hemisfério – SIH.
- Teatro de Operações – TO.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p. 17.

PARTE I

O MISTERIOSO ÁLBUM 3.1.8.36.7 p. 42.

1.1 ASPECTOS EXTERNOS p. 42.

1.2 ASPECTOS INTERNOS p. 46.

1.2.1 **As fotografias de guerra** p. 52.

1.2.2 **Guerra e fotografias** p. 61.

PARA ALÉM DO VISÍVEL p. 85.

2.1 QUEM É VOCÊ? p. 87.

2.2 CONTEXTOS p. 91.

2.2.1 **Joinville no álbum 3.1.8.36.7** p. 92.

2.2.2 **Santa Catarina e o Estado Novo no álbum 3.1.8.36.7** p. 97.

2.2.3 **O perigo alemão no álbum 3.1.8.36.7** p. 100.

PARTE II

OUTRAS NARRATIVAS (?) p. 110.

1.1 PROPAGANDA COM CARA DE INFORMAÇÃO p. 111.

1.1.1 **Propaganda de guerra e operações psicológicas** p. 116.

1.2 MARCAS DE ORIGEM p. 117.

1.3 GÊNEROS p. 125.

1.4 DIMENSÕES E ESTADOS DE CONSERVAÇÃO p. 130.

1.5 TEMAS p. 131.

UMA GUERRA DE IMAGENS p. 132.

2.1 O ESFORÇO DE GUERRA ALEMÃO p. 132.

2.2 O ESFORÇO DE GUERRA ALIADO p. 145.

2.3 BOMBAS, CRATERAS E METAIS RETORCIDOS p. 157.

2.4 BRASILEIROS EM COMBATE p. 168.

2.4.1 O “típico” soldado brasileiro p. 179.

2.5 AUSÊNCIAS p. 182.

UM CONFRONTO DE NOTÍCIAS p. 185.

3.1 A GUERRA DE HITLER p. 197.

3.2 A GUERRA DOS ESTADOS UNIDOS p. 211.

CONSIDERAÇÕES FINAIS p. 223.

REFERÊNCIAS p. 229.

INTRODUÇÃO

Um trabalho acadêmico, como por exemplo, uma Tese de Doutorado, é, antes, o resultado de uma relação afetiva entre o autor e o assunto estudado. Somente a partir dessa relação, é possível dedicar, com profundidade, quatro anos de leituras e redações acerca de um tema. Portanto, o autor gostaria de iniciar esta introdução narrando um pouco do percurso pessoal que o levou ao encontro do assunto deste trabalho, que envolve a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) e suas fotografias.

Foi por meio da Filatelia, a prática de colecionar e estudar selos e demais documentos postais que o autor entrou em contato com a história da Segunda Guerra Mundial, durante sua adolescência, em Joinville, Santa Catarina. Ao reunir selos postais alemães, de um período da história da Alemanha denominado *Deutsches Reich* (1871 – 1945), inevitavelmente, o regime nacional-socialista (1933 – 1945) e o segundo conflito mundial passaram a fazer parte da sua pauta de curiosidades e leituras.

O ingresso no curso de Graduação em História, em 1999, na Universidade da Região de Joinville – Univille, permitiu a transformação de um passatempo em prática de pesquisa, através do Programa de Bolsas de Iniciação Científica – PIBIC. Entre 1999 e 2002, foram desenvolvidos três projetos sobre os reflexos da Segunda Guerra Mundial no cotidiano dos cidadãos dos municípios do nordeste catarinense, cujos resultados, desde então, estão a ser aprofundados em novos projetos e novas publicações, tais como o livro **O exército e a cidade** (GUEDES, OLIVEIRA NETO e OLSKA, 2008).

Na medida em que os estudos históricos sobre o conflito foram aprofundados, ao longo de quase vinte anos, a antiga coleção de selos deu origem a uma coleção de documentos sobre a Segunda Guerra Mundial, formada por cartões postais, correspondências, revistas e muitas fotografias produzidas pelos países em guerra, assim como por seus respectivos soldados. Foi esse material que serviu de base para a redação de nossa proposta de pesquisa no Doutorado em Comunicação e Cultura (DINTER UFRJ – Univille), sob a orientação da professora Victa de

Carvalho, como também para a produção de trabalhos solicitados em algumas das disciplinas do DINTER cursadas pelo autor ou em comunicações científicas apresentadas em eventos acadêmicos das áreas de Comunicação e História (OLIVEIRA NETO, 2017a; 2017b).

*

* *

Em 1937, o escritor baiano Jorge Amado (1912 – 2001) lançou o romance **Capitães da areia**¹, ambientado na cidade de Salvador, capital do estado da Bahia, entre as décadas de 1920 e 1930. O romance narra a história de uma “malta” de menores delinquentes denominada “Capitães da areia”. Liderados por Pedro Bala, os integrantes do grupo viviam de assaltos, furtos e demais golpes pela capital baiana e, durante a noite, refugiavam-se em um trapiche abandonado próximo ao porto de Salvador, na Cidade Baixa.

O segundo capítulo, denominado “Noite dos capitães da areia”, é encerrado com a seguinte descrição:

O Professor buscou uma vela, acendeu, começou a ler a notícia do jornal. Lampião tinha entrado numa vila da Bahia, matara oito soldados, deflorara moças, saqueara os cofres da prefeitura. Sua boca apertada se abriu num sorriso. E ainda feliz deixou o Professor, que apagava a vela, e foi pra o seu canto. Levava o jornal para cortar o retrato do grupo de Lampião. Dentro dele ia uma alegria de primavera [grifo meu] (AMADO, 2009, p. 47).

Professor era a alcunha de um dos chefes dos capitães da areia. Quem levou o jornal a ele foi o negro João Grande, outro importante integrante do grupo. Ele tinha em suas mãos uma edição de um jornal local com uma notícia acerca de Lampião e seus cangaceiros que, à época, perambulavam pelo interior do Nordeste, cujo banditismo influenciou a cultura e a memória brasileiras². João Grande era analfabeto e Professor tratou de ler para ele a notícia, prática comum em um tempo

¹ Originalmente, a obra foi publicada pela Livraria José Olympio Editora, da cidade do Rio de Janeiro, na época Distrito Federal. Para este trabalho, foi consultada a edição publicada em 2009 pela editora Companhia das Letras, na coleção “Companhia de Bolso”.

² Foge ao escopo desta Tese uma discussão acerca do Lampião da história. Porém, para um contato inicial com o tema, recomenda-se o trabalho de Eric Hobsbawm (2010), **Bandidos**. Embora seja uma obra datada, pois muito já foi escrito e revisto acerca do Cangaço, em geral, e de Lampião, em particular, esse trabalho continua a ser considerado um ponto de partida para esses assuntos.

em que a maioria dos brasileiros era analfabeta. Porém, o que chama a atenção é o fato de João Grande, após ouvir a leitura da notícia, desejar recortar e guardar a fotografia de Lampião e seu bando publicada no periódico.

À mesma época, no “outro lado do mundo”, na recém-fundada União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o historiador Orlando Figes (2010) mostra, no caderno fotográfico de um livro extenso sobre a vida privada na União Soviética durante o Stalinismo, denominado **Sussuros**, uma fotografia feita durante a década de 1920, provavelmente, em algum apartamento, em que um menino está a trabalhar em seu “canto Lenin”, isto é, um pequeno espaço localizado, possivelmente, no interior de sua habitação, decorado com objetos e imagens impressas sobre Vladimir Ilyich Ulyanov (1870 – 1924), Lenin, o líder da Revolução Russa (1917 – 1922) e primeiro chefe de governo da URSS, entre 1922 e 1924. A fotografia original reproduzida por Figes (2010) está sob a guarda do Arquivo Oficial da Federação Russa, em Moscou, instituição conhecida pela sigla GARF. Naquele “canto Lenin” é possível ver diversas imagens, muitas das quais recortadas de jornais e revistas.

Anos mais tarde, entre 1933 e 1948, o dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht (1898 – 1956), durante seu exílio, empreendeu um trabalho de documentação do seu tempo, com ênfase nos fascismos históricos e na Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), denominado *Arbeitsjournal* (diário de trabalho, em uma tradução livre do alemão para o português). Um dos intérpretes desse trabalho, Georges Didi-Huberman (2017), explica que, durante o começo da década de 1930, na Europa, inúmeros artistas, escritores e intelectuais estiveram em situação de exílio e procuraram compreender esta situação de diversas maneiras.

No caso de Brecht:

[...] [ele] chegou a fazer de sua situação de exílio uma “posição”, e desta um “trabalho” de escritura, de pensamento, apesar de tudo. Uma heurística da história que ele atravessava: a guerra e sua incerteza quanto ao futuro. *Exposto à guerra*, porém nem perto demais [...] nem longe demais [...], Brecht praticou uma aproximação da guerra, uma “exposição da guerra”, que foi ao mesmo tempo um saber, uma tomada de posição e um conjunto de opções estéticas absolutamente determinantes [itálicos no original] (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17).

As fontes para esse trabalho foram as imagens, cuidadosamente recortadas de jornais e revistas aos quais Bertolt Brecht teve acesso, fixadas sobre folhas datilografadas com pequenos epigramas – composições curtas feitas em verso. Durante o pós-guerra, o *Arbeitsjournal* serviu de base para o livro **Kriegsfiabel**, cuja primeira edição é de 1955, publicada pela Eulenspiegel Verlag, uma editora localizada em Berlim Oriental, à época, capital da República Democrática da Alemanha – RDA³ (DIDI-HUBERMAN, 2017).

A cidade de Salvador, algum lugar da União Soviética e um exílio de quinze anos pela Europa e pelos Estados Unidos. Eis aí três casos muito diferentes entre si, com suas especificidades que tornam arriscada uma comparação. Porém, o que chama a atenção do autor desta Tese é a presença marcante da imagem fotográfica como uma forma de se relacionar com o mundo em todos esses casos: a ligação de João Grande com Lampião e seu bando é tão grande a ponto de ele desejar recortar a fotografia publicada junto com a notícia que Professor leu para ele; o “canto Lenin” é decorado com diversas imagens impressas que cobrem suas paredes que, junto com outros objetos, formam um altar revolucionário; através das fotografias e das fotomontagens publicadas na imprensa das décadas de 1930 e 1940, Bertolt Brecht tomou posição diante de sua condição de exilado e, por meio do *Arbeitsjournal*, interpretou o mundo ao seu redor. Sim, experiências muito distintas entre si, porém, com um denominador comum: as imagens fotográficas e sua relação com a história.

O historiador Paulo Knauss (2006) sugere uma íntima relação entre as imagens e nós, especialmente, sob a óptica da história. Para o autor, as imagens fazem parte dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até o presente. Para ele, as imagens possibilitam um registro abrangente, na medida em que elas são baseadas em um dos sentidos que caracterizam a condição humana: a visão, que permite que as imagens atinjam todo o tecido social e expressem sua diversidade e pluralidade. Ainda em Knauss (2006), os processos sociais aos quais as pessoas estão envolvidas são dinâmicos e possuem múltiplas características. A produção de sentidos de um determinado aspecto da vida em sociedade é uma dessas características, pois sentidos e significados orientam a própria vida em sociedade e são resultados de construções culturais erigidas ao longo do tempo e estão vinculadas aos mais variados contextos históricos. A criação e a circulação de

³ A edição em inglês do livro chama-se **War Prime**. Porém, não há uma edição em português.

imagens fazem parte desses processos e contribuem na produção de sentidos e na orientação da vida em sociedade.

“Uma imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura por um receptor”, afirma Vilém Flusser (2017, p. 149). Essa característica inerente à imagem faz com que sua criação e circulação tenham intencionalidade. Flusser (2017) define a imagem como uma “superfície”, cujos elementos que a compõem formam uma mensagem que, de acordo com o autor, chega aos seus destinatários através de “corpos”, que nada mais são do que os suportes sobre os quais uma imagem pode ser produzida. Neste sentido, podem ser considerados exemplos de corpos uma fotografia ou um periódico. Segundo Flusser (2017), o acesso a esses corpos pode ser privado ou público. Com o desenvolvimento técnico da reprodução mecânica e digital da imagem, seu transporte se tornou muito mais eficaz, alcançando receptor onde ele esteja.

As imagens são portadoras de mensagens e um aspecto importante da vida social, na medida em que elas possibilitam uma relação entre as pessoas e os fatos que ocorrem em suas vidas cotidianas, atribuindo a eles sentidos e significados. Para além das mensagens entre emissor e receptor, a imagem é também um lugar para as experiências sensíveis, como afirmam Teresa Bastos e Victa de Carvalho (2012).

De acordo com elas, o presente:

Trata-se [...] de um momento singular na história da cultura, que se complexifica a partir da sobreposição de discursos que giram em torno da experiência com as imagens, e nos desafia a buscar em campos interdisciplinares pistas para compreender as possíveis relações entre imagens, tecnologias e sensibilidades (BASTOS e CARVALHO, 2012, p. 5).

A relevância da imagem na contemporaneidade também é exaltada por George Didi-Huberman (2012). De acordo com ele, as imagens são “cortes” praticados no mundo dos aspectos visíveis. As imagens são rastros ou traços visuais tocados pelo tempo. No presente, em um contexto marcado pela massiva produção visual e audiovisual, nunca, aparentemente, a imagem:

[...] se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa

credulidade; nunca proferiu tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, [...] a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 209).

As imagens contribuem com a compreensão da experiência do ser humano no mundo, pois, segundo Didi-Huberman (2012), elas foram um dos meios criados pelas pessoas para registrar seus “tremores” e suas próprias consumações. Na condição de seres existenciais, os homens encontraram nas imagens um meio de tornar tangível suas angústias e inquietações sobre os mais variados aspectos da vida cotidiana, representados sobre os mais diversos suportes. As imagens são também uma tomada de posição, pré-requisito para saber, sendo a tomada de posição, na óptica huberiana, “situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15).

Esta Tese pretende seguir pelo caminho aberto por esses autores, na medida em que parte da ideia de que as imagens são capazes de formar atos comunicacionais que tornam possível pensar as experiências dos sujeitos no mundo em que fazem parte. Neste sentido, o objetivo deste trabalho é discutir essa relação entre comunicação e imagens visuais através do estudo da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) por meio de fotografias de um arquivo histórico. Nesse sentido, há uma relação entre imagens e temporalidades, estas últimas indispensáveis para a história.

Ao discutir as relações entre os meios de comunicação e a história, Marialva Carlos Barbosa (2007) investiga a historicidade da mídia através de um breve exame de trechos da obra da escritora Clarice Lispector (1920 – 1977). A personagem Macabéia, no romance **Hora da estrela**, lançado em 1977, reuniu uma coleção de anúncios publicitários publicados em jornais velhos, existentes no escritório onde trabalhava como datilógrafa. Recortados, os anúncios, que mesclavam escrita com imagem, eram fixados em um álbum de recortes.

Em sua atividade de colecionismo, Macabéia revela práticas de leituras e de relações com as imagens que, segundo Barbosa (2007), deveriam ser guardadas como relíquias. A autora prossegue e explica que, ao recortar os anúncios, Macabéia os retirou de seus contextos originais, ao mesmo tempo em que construía, de maneira anacrônica, uma nova forma de se relacionar com eles, através de um meio de comunicação somente dela: um álbum de recortes.

O álbum, portanto, não representaria uma forma de Macabéia se relacionar com o mundo ao seu redor? Não seria, através de uma coleção de imagens impressas, uma forma de experiência com o mundo?

As fotografias arquivadas estudadas neste trabalho estão organizadas em um álbum. Porém, diferente daquele confeccionado por Macabéia, pois trata-se de um álbum de fotografias (figura 1). Ele está sob a guarda do Arquivo Histórico de Joinville – AHJ e faz parte da coleção “Memória Iconográfica”.



Figura 1: álbum 3.1.8.36.7. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

É um álbum grande, com as seguintes dimensões: 37 centímetros de altura, 55 centímetros de largura e 5,5 centímetros de espessura. Certamente, pelo seu tamanho e seu material constitutivo, o álbum 3.1.8.36.7 foi feito sob encomenda em alguma empresa de encadernação. Para ter uma noção de suas proporções, as dimensões medidas serão comparadas com as dimensões de um álbum de fotografias datado de 13 de agosto de 1949, que pertenceu a um veterano da Força Expedicionária Brasileira – FEB e que faz parte da coleção do autor desta pesquisa: 20 centímetros de altura, 28 centímetros de largura e 3 centímetros de espessura (figura 2).

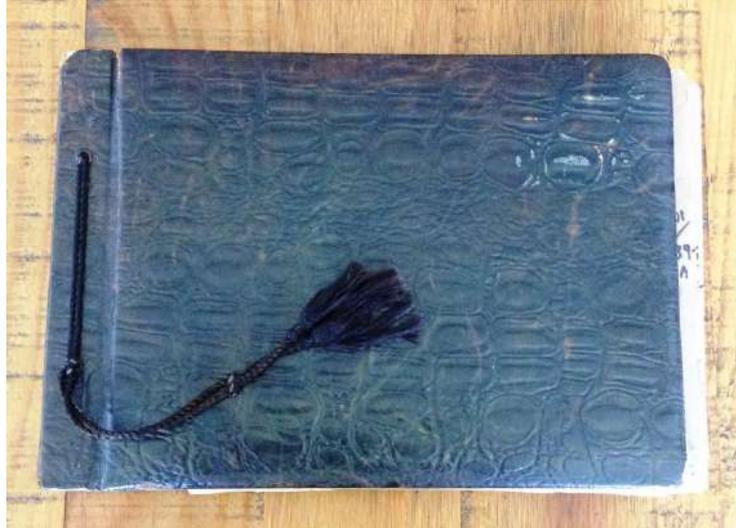


Figura 2: álbum de fotografias que pertenceu a um veterano da FEB. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

A capa e as folhas que formam o álbum estão presas com parafusos metálicos e, diferente dos álbuns produzidos em outrora, elas não são separadas por folhas de papel fino e transparente. Nos álbuns antigos, a função dessas folhas era minimizar o atrito na superfície sobre a qual a fotografia foi revelada e a folha grossa de papel cartão sobre a qual as fotografias eram fixadas. O atrito e o manuseio provocam desgaste e perda de emulsão das fotografias. Infelizmente, é o caso de diversas fotografias que fazem parte do álbum examinado neste trabalho. Conforme anotado na ficha de identificação do álbum 3.1.8.36.7 e constatado pelo pesquisador, há fotografias que estão perdendo a emulsão, devido ao atrito com as folhas superiores e ao manuseio ao longo do tempo.

É o que mostra a figura 3, em que aparece uma fotografia fixada no canto inferior direito da primeira página do álbum. Nela, dois sorridentes integrantes da Marinha de Guerra alemã (*Kriegsmarine*) acariciam um pequeno cachorro. Não constam a data e o local em que a fotografia foi feita, certamente, por algum fotógrafo da *Propaganda-Kompanie* – PK, vinculada ao Ministério da Propaganda, responsável pela produção de material escrito e visual acerca do esforço de guerra alemão (KNIGHTLEY, 1978). No Brasil, ela pode ter sido distribuída pela agência do governo alemão RDV, cuja sucursal brasileira estava localizada na cidade do Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal. Ao observá-la é possível constatar o desgaste e a perda de emulsão em diversas partes da fotografia. A equipe do AHJ responsável pela preservação do seu acervo procurou conter a perda de emulsão intercalando folhas de papel alcalino entre as folhas do álbum.



Figura 3: detalhe da primeira página do álbum 3.1.8.36.7. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

Contudo, a maioria das fotografias que compõem o álbum está em bom estado de conservação. A capa e as laterais de suas páginas estão com desgastes típicos da ação do tempo, do acondicionamento e do manuseio. Ainda em sua ficha de identificação, há a seguinte descrição: “Panorama de cidades da Europa, Brasil, SC [Santa Catarina] e Joinville, durante o período da Segunda Guerra Mundial, com soldados armados em trincheiras, em barcos, em exercícios e outros cenários”.

Há um total de quatrocentas e quarenta fotografias, a maioria de imprensa, isto é, fornecida por agências de notícias para usos em jornais e revistas, com tamanho grande e papel brilhante. Seus temas giram em torno dos esforços de guerra dos aliados e do eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Neste sentido, baseando-se nos estudos feitos por Knightley (1978), é certo afirmar que se trata de material de propaganda de guerra. Durante a pesquisa, foram identificadas no álbum as seguintes procedências: Interamericana e Serviço de Informações do Hemisfério – SIH (Estados Unidos); Estradas de Ferro Alemãs / RDV (Alemanha); LUCE (Itália). A identificação das agências foi possível de duas maneiras: 1) através das etiquetas com fonte e legenda em português, que eram fixadas nos versos das fotografias quando enviadas aos jornais e revistas (figura 4); 2) pelos logotipos das agências que eram impressos nos cantos inferiores das fotografias, quando reveladas. No caso de algumas fotografias fornecidas pelo SIH, foram aplicados nos versos das fotografias carimbos de identificação da agência, porém há na fotografia revelada o emblema do *U.S. Army Signal Corps*, nome do órgão de comunicação social das

forças armadas dos Estados Unidos que, durante a Segunda Guerra Mundial, produziu inúmeras fotografias das batalhas e campanhas militares que americanos e seus aliados, entres os quais a FEB, estiveram envolvidos.

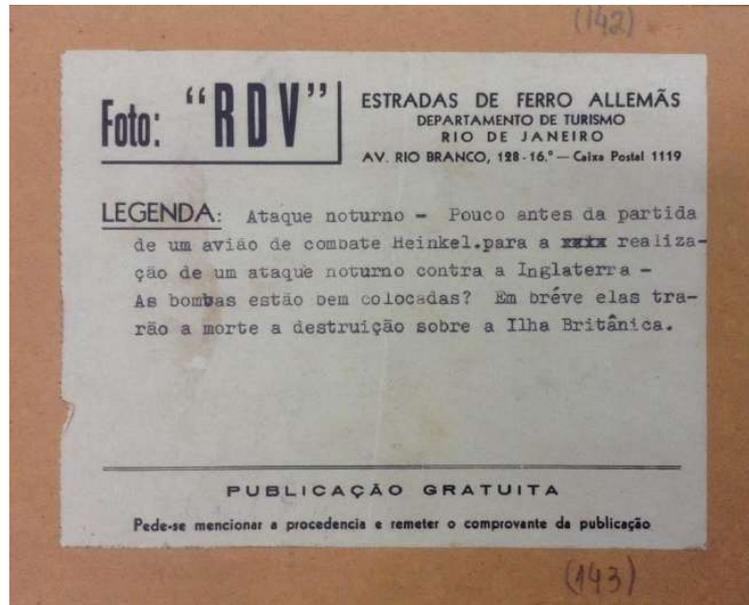


Figura 4: exemplo de etiqueta de identificação/legenda das fotografias fornecidas pela RDV. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

A legenda datilografada sobre a etiqueta que aparece na figura 4 reforça o caráter propagandístico das fotografias fornecidas pela RDV, através do tom de ameaça e de destruição da aviação militar alemã sobre a Inglaterra, quando prevê que, em breve, as bombas acondicionadas no interior do bombardeiro fotografado trarão morte e destruição à Inglaterra.

Porém, há outro aspecto que chama a atenção nessa etiqueta que auxilia o pesquisador no conhecimento acerca do regime de informação em que as fotografias de imprensa do álbum 3.1.8.36.7 foram produzidas e distribuídas. É o caráter gratuito da publicação, exigindo somente o envio à sucursal de um comprovante acerca da publicação da imagem fornecida. Esse fato lembra as considerações de Antonio Pedro Tota (2000) e Priscila Ferreira Perazzo (1999) sobre a grande quantidade de propaganda alemã circulante no Brasil da época, possível devido ao seu baixo custo. Ainda em Tota (2000), o autor informa que esse fato foi um sério empecilho para a veiculação da propaganda de guerra dos Estados Unidos no país.

Um detalhe importante: todas as agências identificadas no álbum possuíam suas sucursais localizadas na cidade do Rio de Janeiro. Como informa a etiqueta na figura 4, o endereço da RDV era o 16º andar de um edifício comercial situado na Avenida Rio Branco, 128. Já o SIH, que fazia parte do Comitê Brasileiro da Coordenação de Assuntos Interamericanos, assim como a agência Interamericana, encontrava-se na Avenida Graça Aranha, 182 (figura 5).

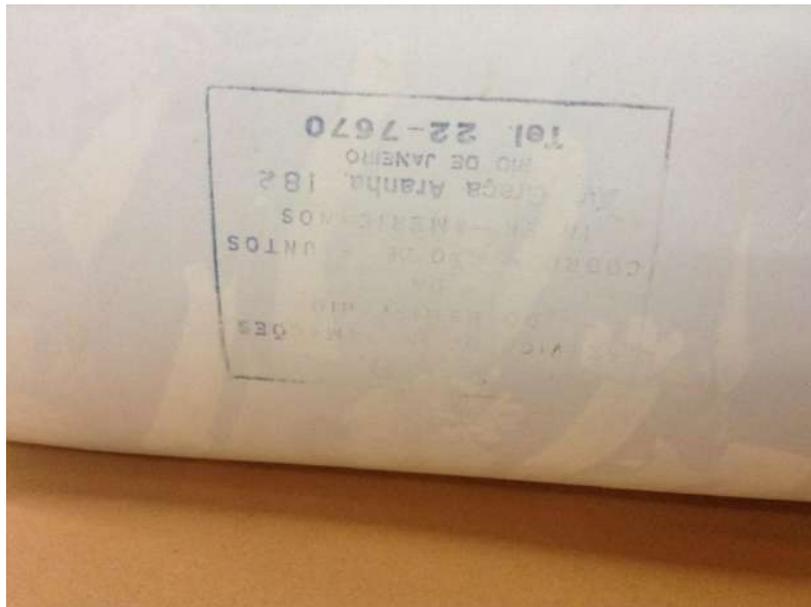


Figura 5: carimbo de identificação do SIH. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

Tanto as fotografias fornecidas pelo Eixo quanto pelos Aliados retrataram batalhas, campanhas e militares das mais diversas patentes, muitos dos quais conhecidos líderes políticos, situados em diversos lugares e teatros de operações nas Américas, na África, na Ásia e na Europa. Inclusive, há grande quantidade de fotografias de aviadores e de expedicionários brasileiros que, entre 1944 e 1945, participaram de diversas operações militares na Itália, ao lado dos aliados⁴.

Porém, o álbum não é formado somente por fotografias alusivas à Segunda Guerra Mundial. Como informa a descrição manuscrita em sua ficha de identificação, há diversas imagens que não têm relação alguma com o conflito. São cartões postais, fotografias de propaganda e outras fotografias que, possivelmente, dizem respeito à vida pessoal da pessoa que o confeccionou, pois o álbum 3.1.8.36.7 não

⁴ A participação militar brasileira na Segunda Guerra Mundial, especialmente, entre 1944 e 1945 também será abordada nesta Tese, nos capítulos seguintes. Contudo, para uma síntese a respeito desse assunto, recomenda-se a leitura dos seguintes trabalhos: Bonalume Neto (1995); Ferraz (2005); Maximiano e Bonalume Neto (2011).

foi confeccionado pela equipe do AHJ, mas por uma pessoa desconhecida. Infelizmente, não há registros sobre quando o álbum foi incorporado ao acervo do AHJ, muito menos a identidade da pessoa ou da instituição que o doou. Como ocorre em diversos arquivos históricos no Brasil, as dificuldades no acondicionamento e na catalogação coincidem com a falta de registros sobre os percursos dos documentos até seus arquivos. No AHJ, ele é conhecido entre os funcionários como “o álbum da Segunda Guerra”.

Os assuntos dessas fotografias são variadíssimos, assim como seus lugares, a exemplo da figura 6, que mostra uma das folhas do álbum. Nela, entre duas fotografias de guerra alemãs, há uma fotografia do projeto de uma casa, um cartão postal de propaganda da futura Catedral Diocesana de Joinville, Santa Catarina, uma fotografia do monumento em homenagem ao Duque de Caxias, localizado no pátio do 13º Batalhão de Caçadores (atual 62º Batalhão de Infantaria, Joinville – SC) e duas fotografias de caminhões movidos à gasogênio.



Figura 6: uma das folhas do álbum 3.1.8.36.7. Foto: Wilson de Oliveira Neto.

A partir delas, podemos supor que seu antigo proprietário pode ter, ao menos, morado em Joinville e trabalhado com a imprensa local.

Como a personagem do romance de Clarice Lispector, analisado por Barbosa (2007), a pessoa que confeccionou o “misterioso” álbum 3.1.8.36.7 retirou do contexto original suas fotografias e, por meio de um álbum, criou um meio de comunicação somente dela, construindo com isso uma narrativa sobre a Segunda

Guerra Mundial, cujos reflexos na cidade de Joinville e cujas origens relacionadas à colonização alemã no Sul do Brasil foram intensos (GUEDES, OLIVEIRA NETO e OLSKA, 2008).

Segundo Barbosa (2007), as narrativas são caminhos através dos quais as pessoas definem seus lugares no mundo. Para a autora, narrar é uma forma de estar no mundo e de compreendê-lo. “Produzimos narrativas na maneira como nos colocamos no mundo, produzimos narrativas quando nos deparamos com as narrativas dos meios de comunicação, já que todo sujeito é capaz de elaborar reinterpretções” (BARBOSA, 2007, p. 19).

Essa capacidade de narrar fez com que, ao longo do tempo, o ser humano desenvolvesse diversos gêneros de narrativas. Marialva Barbosa (2007) divide essas formas em duas grandes categorias. De um lado aquelas com intenção de verdade, a exemplo da história e do jornalismo; de outro, as narrativas ficcionais, a exemplo do romance e das telenovelas. Contudo, é possível mencionar outras formas de narrativas, tais como os textos religiosos, em que a intenção é uma “verdade de fé”, cujos sentidos são, basicamente, éticos e existenciais.

As narrativas, por sua vez, são composições formadas por determinadas fontes, que variam conforme seu gênero. Ao citar as narrativas ficcionais, Barbosa (2007) menciona aquelas que utilizam a linguagem escrita, como a literatura, e que empregam as imagens, a exemplo dos filmes, das telenovelas e das fotografias. A fotografia pode ser considerada, portanto, uma das fontes, através da qual, uma narrativa pode ser elaborada.

O álbum 3.1.8.36.7 pode ser considerado memória e narrativa, na medida em que, conforme orienta Barbosa (2007), nossa experiência no mundo se desenvolve ao longo do tempo. A própria história, compreendida nesta Tese como uma forma de narrativa/interpretação do passado humano, para a autora, seriam os atos comunicacionais dos homens de outrora (BARBOSA, 2012). “São atos comunicacionais do passado que a história procura interpretar, sempre a partir do presente, envolta em outros atos comunicacionais que do presente reconstroem o passado”, explica Barbosa (2009, p. 13 – 14).

Mas, em que consistem esses “atos comunicacionais”? Neste trabalho, eles são compreendidos como uma “trama”, tecida através de um conjunto de ações textuais que, por sua vez, podem ser escritas ou visuais. Algo que possui início, meio e fim. Para Barbosa (2009, p. 19), a “organização da trama consiste, pois, na

operação de seleção e organização dos acontecimentos (as ações controladas) como algo completo e uno, com começo, meio e fim”. Quais são as “tramas” tecidas no álbum 3.1.8.36.7? De que formas elas foram constituídas? Quais são seus significados e quais saberes podem ser obtidos?

A Segunda Guerra Mundial é um assunto exaustivamente tratado através de audiovisuais, livros, reportagens e trabalhos acadêmicos nacionais e internacionais desde o início do próprio conflito, em 1939. É também sabido que a comunicação foi importante para as mais variadas facetas dessa guerra, indo desde a inteligência militar até as ações de guerra psicológica e propaganda. Logo, por que mais um estudo sobre esse conflito?

A tipologia de fontes históricas sobre a Segunda Guerra Mundial é vasta. Há incontáveis tipos de documentos, oficiais ou não; escritos, orais ou visuais. A produção de fotografias relacionadas à Segunda Guerra Mundial foi muito grande. Porém, via de regra, as imagens fotográficas continuam sendo documentos empregados majoritariamente como ilustrações em obras gerais ou específicas sobre o conflito, a exemplo das sínteses produzidas pelos historiadores Antony Beevor (2015) e Richard Overy (2014), especialmente, as fotografias oficiais distribuídas à imprensa pelos países beligerantes.

Naturalmente, há exceções, pesquisas que têm nas fotografias os fios condutores para novas narrativas sobre a história da Segunda Guerra Mundial e seus personagens. Nesse sentido, vale citar o livro de Martin Dammann (2018), **Soldier studies**. O autor é um colecionador e estudioso das fotografias, preocupado com as relações entre as imagens fotográficas e a escrita da história. Ao examinar uma coleção de fotografias feitas por militares alemães durante a Segunda Guerra Mundial, Dammann (2018) se deparou com inúmeras imagens em que, distantes das frentes de combate, jovens soldados alemães se divertem posando para fotografias vestidos com trajes femininos, uma prática que é hoje conhecida como *cross-dressing*.

Para Walter Benjamin (2012, p. 243), articular o passado através da história “não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação [...]”. Trabalhos como o de Dammann (2018) vai ao encontro dessa premissa benjaminiana, pois evidencia a diversidade de formas a partir das quais o passado por ser recordado para além de uma história oficial e que, principalmente,

através das fotografias, dá visibilidade a outras formas de registro e narrativas históricas.

No caso específico desta Tese, as fotografias organizadas em um álbum e arquivadas no AHJ têm um caráter inédito, na medida em que até então não foram empregadas em uma pesquisa acadêmica de fôlego, a exemplo de uma Tese de Doutorado. Elas também podem contribuir com a compreensão dos reflexos da Segunda Guerra Mundial no Brasil. Porém, para este trabalho, a relevância de estudar essa coleção reside no fato de que “tirar” uma fotografia é uma ação intencional que visa a um determinado objetivo, que varia conforme as circunstâncias.

A respeito das fotografias de imprensa reunidas no álbum 3.1.8.36.7, originalmente elas foram concebidas como propaganda de guerra, cuja eloquência visual é fundamental para os cumprimentos dos seus objetivos originais. Em um contexto bibliográfico marcado pelo predomínio do uso ilustrativo dessas e outras imagens visuais, é essencial contextualizá-las e criticá-las por meio da pesquisa em Comunicação e História. Essa é uma das contribuições propostas nesta Tese no fim da pesquisa.

O álbum é um meio de organizar uma coleção. Uma das características da vida em sociedade é a seleção de determinados artefatos com objetivos de organização, preservação e fruição através do olhar. Eles são destituídos dos seus valores de uso originais e, reunidos em uma coleção, recebem novos empregos e significados que variam conforme as circunstâncias em que eles foram reunidos. Ao discutir o conceito de coleção e sua historicidade, Krzysztof Pomian (1997) situa as origens dessa prática no período pré-histórico, através de achados arqueológicos, e, principalmente, dos vínculos entre as coleções e o sobrenatural, a exemplo do mobiliário funerário, das oferendas e das relíquias. Em um passado remoto, as coleções eram uma das formas de mediação entre os mundos natural e sobrenatural, entre as pessoas e as suas divindades. O autor prossegue e informa que, partir da Idade Moderna, no contexto de redescoberta do mundo antigo greco-romano e do Protestantismo – ambos na Europa Ocidental –, a organização e a exposição de coleções passaram a ser motivadas por interesses estéticos e científicos. Mais tarde, durante os oitocentos, o colecionismo foi influenciado pela necessidade de afirmação ideológica dos nacionalismos, a exemplo dos grandes museus nacionais fundados ao longo daquele século.

Ainda em Pomian (1997), as coleções podem ser privadas ou públicas. Embora seus itens tenham perdido seus valores de uso originais, a partir do momento em que se tornam objetos colecionáveis, eles adquiriram valor de troca, cujas variações dependem de um mercado, mediado pela oferta e pela procura. O mercado das coleções é controverso, na medida em que ele pode ser clandestino ou oficial. Daí, uma das razões para as preocupações com a segurança das coleções ou mesmo com as fontes que fornecem os seus itens.

Os objetos de uma coleção também podem ser considerados um “suporte da memória”, seja ela individual ou coletiva. Para Pomian (1997), eles fazem parte da classe dos semióforos, devido ao fato de contribuem na maneira com que os sujeitos enxergam e se relacionam com o mundo.

A tecnologia de fixação de imagens conhecida como fotografia surgiu durante o século XIX. Embora os princípios ópticos a seu respeito fossem conhecidos há séculos, como sugere o uso da “câmara obscura”, durante o Renascimento, por exemplo, foi somente a partir de meados dos oitocentos que o esforço de diversos pioneiros permitiu o surgimento da fotografia.

A fotografia foi um novo meio de descoberta do mundo, avalia Gabriel Bauret (1992). Segundo o autor, durante a transição dos oitocentos para os novecentos, podia-se fotografar praticamente tudo. O aperfeiçoamento dos dispositivos fotográficos, tais como câmeras, filmes e lentes, permitiu a diversificação do campo da fotografia, que passou a envolver diversos aspectos dos mundos natural e cultural, como por exemplo, as guerras.

Ao investigarem os usos sociais e historiográficos da fotografia, Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2009) explicam que rapidamente a fotografia, na medida em que foi introduzida no mercado, entre 1839 e 1850, passou a atender as mais variadas demandas sociais, sejam elas artísticas, científicas, comunicacionais, culturais ou políticas. As as imagens fotográficas democratizaram a informação e mudaram a forma com a qual as pessoas percebiam o mundo ao seu redor, geralmente, circunscrito aos seus locais de nascimento e moradia.

Um exemplo do impacto sociocultural da fotografia, mencionado por Lima e Carvalho (2009), é o retrato, cuja produção pelas artes visuais é anterior ao desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Através dela, a produção e a comercialização de retratos foram barateadas e ampliadas, o que permitiu o seu acesso por parte de pessoas com menor poder aquisitivo. Miriam Moreira Leite

(1993) reforça essas afirmações, e informa que a fotografia permitiu que quase todas as pessoas pudessem se transformar em um “objeto-imagem” ou em um conjunto de imagens vinculadas aos momentos de suas respectivas vidas.

A respeito desse novo produto, o retrato, Lima e Carvalho (2009, p. 31) explicam que:

Colados em papéis rígidos de vários formatos, o retrato fotográfico circulava entre os parentes substituindo ausências, sugerindo propostas de casamento, informando e garantindo a reprodução de rituais de passagem [...], apresentando novos integrantes, documentando mudanças do corpo social familiar com o passar do tempo e ativamente registrando a sua unidade.

Ainda sobre os retratos:

[...] foram organizadas narrativas familiares e pessoais que atravessaram gerações fixadas em álbuns confeccionados com finos materiais e de riqueza hoje inimaginável [...]. No século XX, com os retratos amadores, a riqueza dos álbuns diminuiu, mas sua quantidade e variedade aumentaram (LIMA e CARVALHO, 2009, p. 31).

A fotografia como uma fonte histórica para a interpretação e a narração do passado também foi considerada e examinada por Ana Maria Mauad (2008). Segundo a autora, a visualidade não é algo estático no tempo e no espaço, sendo suas práticas e representações condicionadas por um contexto social, que envolve a produção, os usos e os sentidos atribuídos às imagens fotográficas. Para Mauad (2008), através por meio das fotografias (e dos seus regimes de olhares), é possível conhecer um pouco da sociedade ao longo do tempo histórico. Portanto, expressão de uma atividade milenar e de novas práticas sociais, o advento e a popularização da fotografia permitiram o surgimento de uma nova forma de colecionismo, por meio da confecção de álbuns fotográficos.

Embora as origens da prática da escrita da História estejam situadas na antiguidade clássica greco-romana, a forma com a qual, na contemporaneidade, ela é narrada, com intenção de ciência, foi estabelecida somente a partir do século XIX. No mundo antigo, explica Paul Veyne (1984), os historiadores não se preocuparam em esclarecer seus métodos e distinguir suas fontes primárias e secundárias. Tratava-se de outra concepção de história e, principalmente, de sua escrita, fato este que também envolve a legitimação do conteúdo escrito. Segundo Veyne (1984,

p. 16), “as obras dos antigos não estavam atravancadas de citações e, no entanto, sua autoridade tinha-se afirmado com o tempo”.

Em sua narrativa sobre a história dos historiadores, Philippe Tétart (2000) considera o século XIX como um período em que, pouco a pouco, foi conquistada a emancipação da História como um campo autônomo da ciência. Embora influenciada pela Literatura e Política, a historiografia oitocentista envolveu a profissionalização dos historiadores e a formalização de conceitos e métodos de pesquisa em História, como, por exemplo, o conceito de documento (ou fonte) histórico. Conforme esse autor, à proporção que a historiografia se desenvolveu, suas regras tornaram-se mais precisas. Nesse contexto, surgiu uma escrita da história política e factual, cujas narrativas estavam centradas na atuação dos “grandes personagens da história” e os eventos políticos em que eles protagonizaram. Nessas circunstâncias, não houve espaço para o uso de imagens como fontes, somente os documentos escritos eram aceitos para a tarefa de narrar o passado. Contudo, os eventos históricos do século XX e o desenvolvimento da própria História fizeram com que as noções passassem por uma profunda revisão e ampliação, a exemplo das Teses sobre a História defendidas por Benjamin (2012), cuja influência do materialismo histórico e dialético resultou na proposta de uma história à contrapelo, que evidenciasse as contradições e as tensões sociais, assim como o silenciamento daqueles que, até o momento, não gozaram de visibilidade histórica.

Porém, o que a bibliografia especializada compreende por documento ou fonte histórica? Conforme Jacques Le Goff (1996), a memória e a história recorrem a dois materiais: os documentos e os monumentos. Para ele, os monumentos correspondem a tudo que evoca, conscientemente, intencionalmente, um determinado aspecto do passado, como por exemplo, uma guerra. Os monumentos perpetuam uma recordação. E, quando dotados de forte investimento simbólico, tornam-se lugares de memória.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. [...]. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões de eternidade (NORA, 1993, p. 12 – 13).

Os monumentos estão ligados ao poder de perpetuação de uma determinada narrativa do passado. Eles apelam para a memória coletiva que, não necessariamente, está fundamentada nos documentos e nas interpretações da História (LE GOFF, 1996).

Já os documentos:

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* (ensinar), evoluiu para o significado de 'prova' e é amplamente usado no vocabulário legislativo. É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents* [títulos e documentos] e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de "papel justificado", especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito (LE GOFF, 1996, p. 536).

Segundo Le Goff (1998) e Tétart (2000), durante o fim da década de 1970, principalmente na França, foi iniciado um processo de renovação da escrita da história, conhecido como História Nova. Entre outros desdobramentos, a História Nova promoveu a revisão do conceito de documento histórico, fato este conhecido como "revolução documental". Paralelamente ao surgimento de novos problemas e novos objetos de estudos pela história, também passaram a ser considerados documentos históricos vários outros tipos de fontes, entre as quais as fotografias.

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, etc. Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem (LE GOFF, 1998, p. 28 – 29).

Todas essas mudanças na História fazem parte de um contexto intelectual mais amplo, marcado pela "virada linguística", decorrente do pós-estruturalismo e da pós-modernidade que também afetaram os conceitos de imagem e fotografia. Em particular, a fotografia, compreendida como "marca", como "índice", que constitui um

discurso que não é literal, mas o resultado de circunstâncias históricas e socioculturais.

No Brasil, os estudos históricos com usos pioneiros da fotografia como objeto empírico foram realizados durante as décadas de 1980 e 1990, através de autores, tais como Boris Kossoy (2001) e Miriam Moreira Leite (1993). Em suas extensas obras, formularam problemas de pesquisa e propuseram métodos e teorias para o exame de coleções fotográficas sob os mais diversos suportes, como, por exemplo, álbuns, cartões postais ou “cartões de visita” (*carte de visite*). Para Leite (1993), o estudo da fotografia pela História procura a lembrança comum e os significados por ela ressaltados. A autora prossegue e explica que a leitura da fotografia é um “processo decomponível”, que envolve a resolução de problemas e a identificação de núcleos temáticos para sua leitura. Já Kossoy (2001), afirma que a fotografia é um documento histórico resultante de um processo de criação/construção do fotógrafo. Para ele, a fotografia é, ao mesmo tempo, “índice” e “ícone”. Para interpretá-la, o autor propôs um método de análise baseado na “desmontagem do signo fotográfico”, através de duas etapas: a análise iconográfica, que procura reconstituir o processo que resultou na própria fotografia, por meio de uma detalhada identificação dos elementos visíveis na própria imagem; interpretação iconológica, que consiste na contextualização histórica da fotografia examinada, na leitura daquilo que não está visível na imagem.

Lembranças comuns, significados ressaltados ou processos de criação/construção do fotógrafo. Essas e outras ideias expostas no parágrafo anterior são comuns ainda hoje nas narrativas produzidas pelos historiadores que têm as fotografias como fontes privilegiadas, que as utilizam como principal material empírico. Por trás disso tudo, existe a consciência de que o “fotógrafo produz símbolos, manipula-os e os armazena”, segundo releva Flusser (1985, p. 14).

Para ele, o gesto de fotografar, que dá origem à fotografia pode ser comparado ao movimento da caça, pois:

Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura. Seu gesto é, pois, estruturado por essa taiga artificial, e toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os

obstáculos contra os quais o gesto se choca: constituir a condição do gesto (FLUSSER, 1985, p. 18).

Interessa para este trabalho, especialmente, o trecho final da citação, em que o autor sugere a reconstituição das circunstâncias em que o gesto de fotografar ocorreu. Mais adiante, Flusser (1985) relaciona a decifração de uma fotografia à decifração das condições culturais em que ela foi “tirada”. Afinal, como constataram Solange Ferraz de Lime e Vânia Carneiro de Carvalho (2009), a fotografia é um discurso, cujo conteúdo não é natural, mas cultural. Segundo Flusser (1985), as condições culturais em que as fotografias são produzidas, assim como seus discursos, não são explícitos na própria imagem. Em se tratando de fotografia, não pode existir ingenuidade, conclui o autor. Pois, as fotografias “são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas” (FLUSSER, 1985, p. 19).

Existe na literatura sobre fotografia, especialmente aquela produzida pelo campo da História, diversos métodos de análise de imagens e fotografias que visam sua decifração. Carlo Ginzburg (2007), inspirado na história da arte, propõe um “método indiciário”. Kossoy (2009) sugere uma metodologia baseada na “análise iconográfica” e na “interpretação iconológica”. Lima e Carvalho (2009) citam as análises “morfológica” e de “contextos de circulação e produção”. Leite (1993) defende a necessidade de “recompôr” a arquitetura interior da imagem. Apesar das diferentes nomenclaturas e pressupostos, há duas características comuns a todos, que interessam neste trabalho: a necessidade da descrição e da contextualização das fotografias examinadas.

Se a fotografia é uma “marca”, um “índice”, uma “representação” ou um “traço”; se seu registro impresso sobre papel fotossensível ou salvo em um suporte digital, como, por exemplo, um cartão de memória ou um *pen drive*, é o resultado de uma operação de seleção e recorte de uma determinada realidade pelo fotógrafo, mediada por uma câmera, descrever e contextualizar são fundamentais para interpretação de significados e a narração das memórias preservadas nas fotografias. Afinal, será através dessas operações que os dados visíveis e invisíveis contidos nas fotografias poderão ser coletados. Contudo, o discernimento dessas informações será possível por meio da erudição, isto é, por meio de um conhecimento profundo sobre as circunstâncias em que as fotografias foram produzidas e usadas. A erudição como um meio para a descrição e a

contextualização da imagem não é novidade entre os pesquisadores. Carlo Ginzburg (2007) e Georges Didi-Huberman (2012), em estudos distintos, porém sobre o mesmo sujeito, o historiador da arte Aby Warburg (1866 – 1929), destacam o cultivo de uma erudição enciclopédica pelo estudioso, expresso através daquilo que ficou conhecido como a “Biblioteca de Warburg”.

O estudo do álbum ocorrerá a partir de uma metodologia de leitura de imagens. O álbum foi fotografado, suas fotografias identificadas, descritas e contextualizadas, como em uma investigação em História. Esse processo envolveu consulta a fontes secundárias, tais como artigos e livros, como também a fontes primárias, como, por exemplo, jornais e revistas, através dos quais foi possível conhecer um pouco mais o contexto histórico no qual as fotografias estudadas estavam inseridas. A análise das imagens foi realizada a partir de uma observação que levou em conta seu aparato físico (qualidade do papel, coloração, tamanho, etc.) e também a qualidade da informação (o que a imagem nos diz, sobre o que ela fala). A junção dessas observações permitiu tecer os fios das narrativas fotográficas possíveis sobre a Segunda Guerra Mundial em Joinville, Santa Catarina ou mesmo o próprio Brasil e o modo como essas narrativas falam sobre não só o autor, como também o contexto de uma época.

A partir da relação entre fotografia e história, esta pesquisa pretende também repensar o papel da fotografia nos álbuns e arquivos históricos, no sentido de que as experiências históricas estão atravessadas pelas experiências de colecionar. Inspirada em Carlo Ginzburg (2007), a metodologia deste trabalho seguiu os “rastros” das imagens reunidas no álbum 3.1.8.36.7, e como um detetive, foi em busca das pistas que levaram às narrativas extra-oficiais, ou a outras narrativas, como diria Benjamin (2012), em suas teses sobre a história.

Os resultados obtidos serão apresentados e discutidos ao longo de cinco capítulos, divididos em duas partes. A primeira parte é formada por dois capítulos, cujos títulos são, respectivamente, “O misterioso álbum 3.1.8.36.7” e “Para além do visível”, que visaram ao estudo do aparato físico do álbum. Já a segunda parte, é composta por três capítulos com os seguintes títulos: “Outras narrativas”, “Uma guerra de imagens” e “Um confronto de notícias”, tratou da qualidade das informações nele contidas. Os dois capítulos que constituem a primeira parte são basicamente de descrição e de identificação do álbum em estudo e suas imagens. Contudo, os três capítulos que foram a segunda parte da Tese contextualizam e

analisam as fotografias específicas sobre a Segunda Guerra Mundial, tema privilegiado neste trabalho.

Nos parágrafos a seguir, maiores detalhes sobre cada um desses capítulos.

No capítulo 1 da primeira parte, foi aprofundada a descrição do álbum 3.1.8.36.7, com destaque para seus aspectos externos e internos, a tipologia das imagens reunidas por quem o organizou, a identificação das fotografias colecionadas e sua relação com os contextos de guerras mundiais durante a primeira metade do século XX.

Ainda na primeira parte, há o capítulo 2, no qual se procurou ir “além do visível” e tentar identificar a instituição ou a pessoa responsável pela sua confecção, uma vez que não há no AHJ informação alguma sobre sua procedência. Além disso, o que há de narrativas acerca de outros “enredos” existentes no álbum fora a Segunda Guerra Mundial? Neste sentido, o capítulo também discutiu as imagens reunidas sobre Joinville, Santa Catarina e o próprio contexto político brasileiro das décadas de 1930 e 1940.

A segunda parte inicia-se com o capítulo 1, em que se procurou analisar o regime de informação em que as fotografias de imprensa alusivas à Segunda Guerra Mundial foram produzidas e colocadas em circulação. Para tanto, neste trabalho foi adotado o conceito de regime de informação proposto por Maria Nélida Gonzáles de Gómez (2002, p. 34), segundo a qual, regime de informação designaria:

[...] um conjunto mais ou menos estável de redes sociocomunicacionais formais e informais nas quais informações podem ser geradas, organizadas e transferidas de diferentes produtores, através de muitos e diversos meios, canais e organizações, a diferentes destinatários ou receptores sejam estes usuários específicos ou públicos amplos.

A partir desse conceito, discutiram-se as dimensões de propaganda e de informação dessas imagens e suas relações com a guerra. Como parte dessa análise também foram identificadas suas instituições de origem, seus gêneros, seus estados de conservação e os temas que predominam.

No capítulo 2, foram analisadas as fotografias de imprensa produzidas e circuladas no contexto da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), que chegaram ao Brasil através de órgãos de comunicação e propaganda de países aliados e do eixo.

Para tanto, as imagens examinadas foram divididas em conjuntos temáticos que foram descritos e interpretados.

Por último, no capítulo 3, foi-se além do material reunido no álbum 3.1.8.36.7. No caso específico das fotografias de guerra, originalmente elas não foram produzidas nem distribuídas para fins de coleção, mas como propaganda de guerra para os seus respectivos países beligerantes. Como uma forma de reforçar a interpretação do material analisado no capítulo anterior, neste, foi estudado os usos públicos dessas imagens através da análise das fotografias de guerra fornecidas pela RDV, Interamericana e SIH em dois jornais publicados em uma pequena cidade do Sul do Brasil, durante o conflito.

CAPÍTULO 1

O “misterioso” álbum 3.1.8.36.7

1.1 Aspectos externos.

No AHJ, o álbum 3.1.8.36.7 é conhecido como o “álbum de fotografias da Segunda Guerra”. Preservado no acervo da instituição, ele pode ser solicitado facilmente por qualquer pessoa que deseja consultá-lo. Basta somente ir ao balcão de atendimento e solicitá-lo. Após um curto espaço de tempo, um funcionário o traz dentro de uma grande caixa retangular azul, que lembra a enorme caixa de camisa, confeccionada em papel com potencial hidrogeniônico (pH) neutro.

A única informação a seu respeito é uma etiqueta de identificação retangular, fixada sobre o canto inferior direito da tampa da própria caixa, sobre a qual foram manuscritas com lápis informações para sua localização no organograma do acervo do AHJ, além de dados que permitem uma breve descrição do álbum.

Em sua discussão sobre o conceito de documento histórico, Jacques Le Goff (1996) ensina que um documento não existe naturalmente. O autor prossegue e explica que aquilo que os historiadores e demais estudiosos da história consideram “documento” é o resultado de uma operação de seleção de imagens e textos escritos de diversos tipos e origens, considerados, por instituições e pessoas, relevantes para a preservação de uma determinada memória ou para possíveis investigações sobre um determinado recorte do passado. Ainda em Le Goff (1996), essa operação de escolha, de seleção não é desprovida de intencionalidade e vai ao encontro de conceitos e contextos vigentes no momento em que ela ocorre.

Segundo Marialva Carlos Barbosa (2007), baseada nos trabalhos do filósofo Paul Ricoeur (1913 – 2005), as formas de narrativas são meios pelos quais é possível definir uma espécie de “lugar no mundo”. Para a autora, narrar é uma forma de estar no mundo e de compreendê-lo. Um álbum de fotografias pode ser considerado como uma forma de narrativa, que tem como fio condutor as imagens visuais. No caso do álbum em estudo neste trabalho, é possível que, ao

confeccioná-lo, seu proprietário original tenha procurado organizar suas memórias e suas referências sobre o mundo ao seu redor, à sua época, agitado pela Segunda Guerra Mundial. Contudo, ao ser doado para o AHJ, o álbum 3.1.8.36.7 sofreu um processo de ressignificação, sendo transformado em fonte histórica, em documento, cuja preservação e acesso público permitem aos interessados um meio de problematizar e investigar o passado, através da história.

A etiqueta de identificação preenchida e fixada sobre a tampa retangular azul lembra o pesquisador acerca do *status* de fonte histórica conferida ao álbum que, não se sabe quando, nem como, ocorreu. Nela, o álbum 3.1.8.36.7 deixou de ser um item pessoal, mas parte de uma coleção de documentos históricos, uma “coleção iconográfica”, cujo dossiê pode revelar dados históricos e permitir possíveis narrativas e interpretações sobre temas como panoramas de “cidades da Europa, Brasil, SC, Joinville, durante o período da Segunda Guerra Mundial, com soldados armados em trincheiras em barcos, em exercícios e outros cenários” (figura 7).

ARQUIVO HISTÓRICO		COLEÇÃO MEMÓRIA ICONOGRÁFICA	
		SÉRIE: ÁLBUM FOTOGRÁFICO	
Subsérie:	Guerra / Revolução		
Dossiê:	Segunda Guerra Mundial - 3.1.8.36.7		
Descrição/Conteúdo:	[Panorama de cidades da Europa, Brasil, SC e Joinville, durante o período da Segunda Guerra Mundial, com soldados armados em trincheiras, em barcos, em exercícios e outros cenários]		
Citação:	[Segunda Guerra Mundial. [entre 1940 e 1945] 1. pb; 37,0 x 55,0 x 5,5 cm. Álbum fotográfico: 440 fotos]		
Prat.:	133	Emb.:	Nº Álbum: 3.1.8.36.7 (1a 440) Qtd. Foto: 440
Cód.:	BR SC AHJ MIC AFO GRE SGM	Inv.:	4987
Doador:	sem identificação		
Obs.:	Há fotos que estão tendendo a emulsão		

Figura 7: etiqueta de identificação do álbum 3.1.8.36.7.

Após ser retirado de sua caixa, o álbum chama a atenção pelas suas dimensões, pelo seu estado de conservação, pela quantidade e variedade de fotografias reunidas. Ele tem 55 centímetros de comprimento por 37 de altura, além de 5,5 centímetros de espessura e, provavelmente, mais de cinco quilos de peso. Algo completamente diferente dos álbuns de outrora, comercializados em estúdios e demais lojas de materiais fotográficos. Pelas suas características, é certo que ele foi

confeccionado sob encomenda, provavelmente, em uma oficina de encadernação. Porém, isso é difícil de afirmar, pois não há nele carimbo, etiqueta ou marca que indique a empresa onde foi produzido, o que até permite inferir que tenha sido confeccionado pelo proprietário original. Dentro dessa linha de raciocínio, também é possível supor que tenha sido ele um profissional da área de “artes gráficas”.

Como é possível observar na figura a seguir, trata-se de um álbum reforçado nas extremidades da capa e da contracapa, além da lombada, dentro da qual as folhas, feitas com papel cartão pardo, são presas com parafusos de metal. Arquivistas, colecionadores e demais estudiosos que manuseiam álbuns, a exemplo dos álbuns de fotografias antigas, sabem que capas e contracapas reforçadas, que permitem uma boa fixação das folhas internas, são essenciais, pois um álbum não deve ser guardado na posição horizontal, mas na vertical. Afinal, na posição horizontal, o peso de uma folha sobre a outra tende a danificar o material acondicionado em seu interior, a exemplo de fotografias e selos postais.



Figura 8: aspecto da capa do álbum 3.1.8.36.7.

De uma forma geral, tanto o álbum quanto as fotografias nele acondicionadas estão em bom estado de conservação. Há desgastes decorrentes da ação do tempo e do manuseio ao longo de sua existência, mesmo após sua doação ao AHJ. Contudo, segundo alerta sua etiqueta de identificação, “há fotos que estão perdendo a emulsão”. Ou seja, devido ao manuseio do álbum, as fotografias que foram fixadas próximas à lombada estão marcadas e rasgando, devido ao estresse provocado pela

mecânica de virar as páginas do próprio álbum, além do seu acondicionamento no acervo do AHJ, provavelmente, na posição horizontal, provocar atrito entre as páginas e as superfícies emulsionadas das fotografias, especialmente entre as fotografias acerca dos esforços de guerra dos aliados e do eixo, fornecidas à época, pela imprensa internacional. O grau de desgaste é variado, indo de pequenas falhas nas extremidades das fotografias fixadas sobre as folhas do álbum até fotografias que perderam praticamente toda sua emulsão, conforme é possível ver na figura 9. Nela, foi retratada uma das páginas do álbum, sobre a qual foram fixadas cinco fotografias de imprensa, das quais, quatro são claramente relacionadas ao esforço de guerra alemão na Europa Oriental. Dessas, duas estão quase apagadas, devido ao atrito com a folha anterior. Ainda na figura 9, a única fotografia que não apresenta desgaste é a imagem em que foram retratados os poços de petróleo localizados no distrito de Kuçovë, na Albânia. O nome “Kucova” é a germanização do topônimo original, algo muito comum nas fotografias fornecidas pelas agências de notícias ligadas ao governo alemão da época. A fotografia foi revelada em papel brilhante e sua emulsão está em ótimo estado de conservação.



Figura 9: exemplo de página do álbum em que há fotografias danificadas por atrito e que estão perdendo sua emulsão.

Uma forma encontrada pela equipe do AHJ em estabilizar esse processo e preservar as fotografias que ainda não foram afetadas foi intercalar as folhas do álbum com folhas de papel alcalino fino.

1.2 Aspectos internos.

O álbum 3.1.8.36.7 é formado por uma coleção de 440 fotografias. Desse total, 300 imagens são alusivas à Segunda Guerra Mundial; 140 não foram identificadas ou estão relacionadas a outros assuntos, muitos dos quais ligados ao município de Joinville e, provavelmente, à vida pessoal do sujeito que confeccionou o próprio álbum, conforme é possível ver no exemplo a seguir, na figura 10.



Figura 10: página 30 do álbum 3.1.8.36.7.

Na figura anterior é possível ver uma das páginas do álbum. Nela, foram fixadas cinco fotografias, das quais três relacionadas aos esforços de guerra aliado e alemão. Da esquerda para a direita: militares britânicos, provavelmente, no teatro de operações do Norte da África; três aviadores alemães discutindo os aspectos de um combate aéreo; parte do bombordo da proa de uma embarcação militar alemã. É certo que todas essas fotografias foram fornecidas por agências de notícias aliadas

e do eixo. Arrisca-se afirmar que a imagem dos efetivos britânicos foi enviada pela agência *British News Service*, cuja sucursal brasileira, à época, estava localizada na cidade do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco. Já as outras duas fotografias, pela agência RDV.

Porém, na mesma figura, chama atenção a fotografia panorâmica feita pelo estúdio de Fritz Hofmann, um importante fotógrafo local, cujos trabalhos confundem-se com a história de Joinville. Ela é formada por duas fotografias que mostram o interior da antiga Cervejaria Catharinense, em particular seus tanques dentro dos quais eram preparadas suas célebres cervejas. O local aparece impecavelmente limpo e com sua manutenção em dia. No canto inferior esquerdo da imagem, um mestre cervejeiro avalia a qualidade do líquido em fase de produção. As origens da Cervejaria Catharinense estão situadas no fim do século XIX, quando da inauguração da Cervejaria Tiede, em janeiro de 1889. Durante a década de 1950, a empresa foi vendida para a Companhia Antártica, a quem pertenceu até sua desativação, no começo deste século. Desde sua inauguração, as instalações das cervejarias Tiede, Catharinense e Antártica estiveram localizadas no mesmo endereço, a Rua 15 de Novembro (antiga *Mittelweg*) (DIAS, 2019).

Ainda sobre as fotografias não relacionadas à Segunda Guerra Mundial, vale acrescentar que elas foram distribuídas ao longo de todo o álbum e estão fixadas ao lado de imagens sobre batalhas, cidades bombardeadas, peças de artilharia, líderes aliados, entre outros assuntos tematizados pelas fotografias de guerra fornecidas pelas agências de notícias vinculadas aos países beligerantes. Não há legendas ou anotações escritas que esclareçam seus respectivos assuntos e suas localizações no tempo e no espaço, embora, no caso de muitas imagens sobre Joinville e Santa Catarina, os lugares e as personagens retratados permitam uma fácil identificação.

É o que mostra a figura 11, na qual aparece à página 3 do álbum. Nela, veem-se afixadas quatro fotografias grandes. Da esquerda para a direita, em sentido horário: uma vista panorâmica do antigo porto fluvial do Bucarein, localizado próximo ao Centro de Joinville, onde hoje estão localizados o atual mercado público municipal e as antigas instalações do Moinho Joinville; um oficial alemão junto a uma peça de artilharia; três soldados ingleses, com seus uniformes novos, posando com submetralhadoras; o então interventor estadual Nereu de Oliveira Ramos (1888 – 1958) durante um discurso.

São poucas as fotografias fixadas no álbum que possuem alguma informação escrita. Dessas, apenas as imagens de guerra fornecidas por agências de notícias estão acompanhadas por dados escritos, seja por suas próprias etiquetas fixadas ao seu lado ou por legendas produzidas pela própria equipe do AHJ a partir de etiquetas originais que, no manuseio do próprio álbum, foram se perdendo. Nesse sentido, a identificação e a descrição das fotografias são um trabalho de erudição que depende de saberes que vão além do próprio álbum e que dependem das circunstâncias em que as próprias imagens foram produzidas e colocadas em circulação. Mesmo sendo consideradas fontes históricas, originalmente, as fotografias de guerra distribuídas pelas agências de notícias aliadas e do eixo tinham um uso original de meios de propaganda de guerra, cuja dimensão de retórica exige que seu estudioso vá além dos seus aspectos visíveis.



Figura 11: página 3 do álbum 3.1.8.36.7.

Além do município de Joinville, outros lugares foram identificados, entre os quais as cidades de Curitiba e de Porto União, situadas, respectivamente, nos estados do Paraná e de Santa Catarina.

Na figura 12, é possível ver uma fotografia feita em Curitiba. Nela, aparece com destaque a fachada de um edifício construído em arquitetura eclética,

predominante no Brasil entre meados do século XIX e o início dos noventa. No térreo, um escritório da empresa aérea *Air France*, que oferecia, segundo informa a respectiva placa de identificação, serviços de “correio aéreo”. Já no primeiro andar, também através de outro letreiro, é anunciado o funcionamento da sucursal paranaense do jornal “A Notícia”, cuja redação está localizada, desde sua fundação, em 1923, na cidade de Joinville. Atualmente, o “AN”, como o jornal é localmente conhecido, pertence ao grupo NSC Comunicação. Porém, seu fundador e primeiro proprietário foi o jornalista Aurino Soares (1895 – 1943), que nasceu na cidade de Palmas, no Paraná, porém radicado em Joinville a partir de meados de 1921. Em sua narrativa sobre o jornal “A Notícia”, o historiador e jornalista Apolinário Ternes (1983) situa a primeira fase do periódico entre os anos de 1923 e 1944. É possível que a fotografia exibida na figura 12 seja de algum ano situado nesse período, pois, entre 1944 e 1946, o “AN” teve sua circulação interrompida, em decorrência do falecimento do seu fundador.

Contudo, a localização da fotografia exibida na figura 12 pode ser melhorada se levarmos em consideração o período de funcionamento da *Air France* no Brasil, durante a primeira metade do século passado. Segundo o filatelista Ângelo Zioni (1995), em seu trabalho sobre a história do serviço postal aéreo no Brasil, as atividades da Sociedade Anônima *Air France* foram autorizadas pelo governo brasileiro em 1934. Contudo, de acordo com esse autor, suas atividades foram encerradas no país, em 1940, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, sendo retomadas somente a partir de 1946. Portanto, a partir das informações coletadas em Zioni (1995), é possível conjecturar que esse registro fotográfico tenha sido feito entre 1934 e 1940. Ou, se levarmos em consideração o reinício das atividades do AN, em 1946.

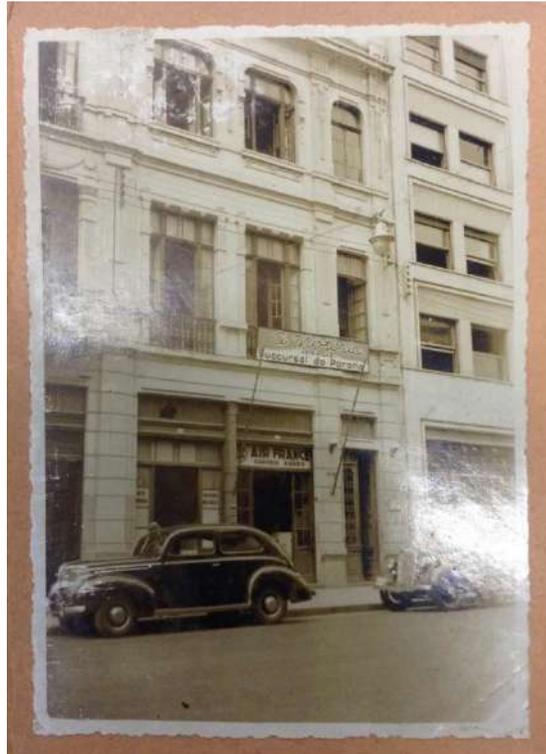


Figura 12: sucursal paranaense do jornal “A Notícia”.

As fotografias situadas em Porto União foram feitas em 9 de janeiro de 1938 pelo estúdio fotográfico denominado Foto Miguel, conforme é possível ler nos cantos inferiores direitos das imagens. Aliás, elas são, provavelmente, “foto-postais”. Contudo, na mesma página em que elas foram fixadas, há vinte e três pequenas fotografias, a maioria relacionada ao tema “aviação civil”, em que seu protagonista está celebrando seu primeiro voo individual. Pois, conforme é possível ver na figura 13, nas fotografias aparece um jovem vestindo ceroulas entre, provavelmente, amigos e familiares, recebendo um banho de óleo queimado, que faz parte de uma tradição entre os aviadores, segundo a qual todo aviador que faz seu primeiro voo solo deve recebê-lo. Instrutores, pilotos e demais pessoas ligadas à aviação costumam explicar as origens desse costume. Trata-se de uma espécie de “trote”, cuja origem nasce da anedota, segundo a qual Alberto Santos Dumont (1873 – 1932) teria sofrido um incidente, em que um dos motores de um de seus aviões teria estourado e encharcando o rosto do pioneiro da aviação com óleo (RITUAL..., 2019).

Além da página 103, também há um retrato desse ou de outro “trote” na página 113, em que um jovem com o corpo encharcado de óleo queimado aparece em frente a um estúdio fotográfico, “Foto Juca”, em um local não identificado.



Figura 13: página 103 do álbum 3.1.8.36.7.

Nessa conjunto de 140 imagens cujos temas não estão relacionados à Segunda Guerra Mundial, há também uma grande quantidade de cartões e fotopostais, a exemplo do que ocorre na página 15, onde, entre fotografias que retrataram operações militares alemães, vê-se o pátio do antigo 13. Batalhão de Caçadores (atual 62. Batalhão de Infantaria, em Joinville), dois caminhões equipados com motores movidos a “gasogênio”, nome dado ao equipamento que, através da queima de combustível sólido, produz gás combustível que movimenta motores de combustão interna, e um projeto de uma residência. Há também uma estampa, possivelmente um cartão postal de propaganda para arrecadação de fundos, ilustrada com o desenho de um “futuro” novo prédio da Catedral Diocesana de Joinville. O primeiro templo que abrigou a Catedral de Joinville remonta a segunda metade do século XIX. Porém, a ideia de erguer uma nova edificação é de 1933, sendo neste mesmo ano, instalada uma comissão para encaminhar as tarefas necessárias para o projeto e sua construção. Ela encerrou suas atividades em 1938. Porém, o desenho que ilustra a estampa não tem relação algum com o projeto que resultou na atual Catedral Diocesana de Joinville, cujo projeto e construção são do fim da década de 1950, quando da nomeação de Dom Gregório Warmeling (1918 – 1997) como Bispo da Diocese de Joinville. O edifício que abriga a atual Catedral

Diocesana de Joinville foi inaugurado em 5 de julho de 1977. Porém, suas últimas obras foram completadas somente 24 de dezembro de 2005, quando da inauguração do seu Campanário (CATEDRAL..., 2019).

1.2.1 Aspectos internos: as fotografias de guerra.

Apesar da grande quantidade de imagens, entre fotografias e foto-postais, alusivas a lugares e temas diversos, a maioria das imagens fotográficas contidas no álbum em estudo é referente à Segunda Guerra Mundial, em particular, aos esforços de guerra das suas principais potências beligerantes.

Ao examinarem os usos sociais e historiográficos das fotografias, Lima e Carvalho (2009) afirmam que, quando do seu surgimento, durante o fim da primeira metade dos oitocentos, a fotografia se tornou um produto capaz de atender as mais variadas demandas sociais. As autoras prosseguem e explicam que, a fotografia democratizou o acesso à informação e mudou as visões de mundo de pessoas que, até então, estavam restritas aos seus locais de nascimento e trabalho.

A invenção da fotografia promoveu novas formas de sociabilidades, mediadas através dos retratos fotográficos que:

Colados em papéis rígidos de vários formatos, o retrato fotográfico circulava entre os parentes substituindo ausências, sugerindo propostas de casamento, informando e garantindo a reprodução de rituais de passagem [...], apresentando novos integrantes, documentando mudanças do corpo social familiar com o passar do tempo e ativamente registrando a sua unidade (LIMA e CARVALHO, 2009, p. 31).

Junto com esse processo, ocorreu o desenvolvimento dos meios de comunicação, em particular, a imprensa periódica. Em sua síntese sobre a história social da mídia, Asa Briggs e Peter Burke (2016) chamam a atenção para o desenvolvimento da telefonia e da telegrafia e dos impactos dessas novas tecnologias que, junto com a imprensa periódica, “inauguraram” o século XX. Durante o começo dos novecentos, no contexto do desenvolvimento das comunicações, a propaganda procurou incutir a ideia de um “futuro tecnológico e comercial”, conforme anunciou uma peça publicitária da empresa AT&T, citada por Briggs e Burke (2016, p. 185).

Em seu conjunto, essas inovações tecnológicas e suas práticas e representações decorrentes fazem da Modernidade analisada por Ben Singer (2001), segundo o qual ela envolveu a industrialização, a urbanização e o consumo de massa. De acordo com ele, uma das características desse período foi a multiplicação de imagens visuais publicadas pela imprensa que tem como fontes para suas publicações a própria vida moderna nas grandes cidades. A vida urbana, segundo o autor, tornou-se uma fonte de inúmeros estímulos para os seus habitantes. Esses estímulos, por sua vez, foram aproveitados pela imprensa ilustrada oitocentista e, mais tarde, pelo próprio fotojornalismo.

Ao examinar os contextos dos Estados Unidos e da Inglaterra, por exemplo, Lorde Francis Williams (1968) menciona as tiragens dos periódicos *New York Journal* e *Daily Mail* que, em 1898, atingiram, respectivamente, 1.250.000 e 600.000 exemplares impressos por edição. Números esses espantosos para a época. As tiragens na casa dos seis dígitos também foram acompanhadas de inovações tecnológicas que permitiram um uso maior e melhor de imagens, o que resultou no surgimento do fotojornalismo.

Jorge Pedro de Sousa (2002, p. 5) explica que o fotojornalismo é uma atividade que usa a fotografia “como um veículo de observação, de informação, de análise e opinião sobre a vida humana e as consequências que ela traz ao Planeta”. Para ele, o fotojornalismo acusa, analisa, descreve e narra, através de uma produção que envolve a imagem e o texto escrito.

Ainda nesse autor, a fotografia jornalística:

Dá informação e ajuda a credibilizar a informação textual. Pode ser usada em vários suportes, desde os jornais e revistas, às exposições e aos boletins de empresa. O domínio das linguagens, técnicas e equipamentos fotojornalísticos é, assim, uma mais-valia para qualquer profissional da comunicação (SOUSA, 2002, p. 5).

O fotojornalismo constitui um campo que, para Sousa (2002), é difícil delimitar. Segundo o autor, lida-se com fotografias que possuem “valor jornalístico”, isto é, que têm valor de notícia, “à luz dos critérios de avaliação empregues conscientes ou não conscientemente pelos jornalistas”, define Sousa (2002, p. 7).

O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pelas

ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a **finalidade primeira do fotojornalismo**, entendido de forma lata, é **informar** [grifos no original] (SOUSA, 2002, p. 7 – 8).

No fotojornalismo, prossegue o autor, conta-se uma história através de imagens, conciliando-as com os textos escritos. Em suas intencionalidades, as imagens fotográficas produzidas no contexto do fotojornalismo evocam acontecimentos e representam os mais variados sujeitos. Na prática, o trabalho do fotojornalista tem de unir a força noticiosa à força visual. “Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa **linguagem do instante**, procurando condensar num ou em vários instantes, ‘congelados’ nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado” [grifos no original] (SOUSA, 2002, p. 10).

É importante ponderar que a visão de Sousa (2002) a respeito do Fotojornalismo é idealizada. Apesar de não ser necessariamente ruim, ela parte de condições de trabalho ideais, na maioria das vezes distante da realidade em que o fotojornalista irá tomar suas fotografias. Especialmente, em um contexto de guerra, como é possível constatar em autores que já trataram o assunto, tais como Phillip Knightley (1978). Em sua obra que abrange a produção de notícias por correspondentes de guerra ao longo de conflitos militares internacionais entre os séculos XIX e XX, Knightley (1978) descreve com detalhes os regimes de comunicação que condicionaram e limitaram o fotojornalismo de guerra, a exemplo do material fotojornalístico produzido durante a Segunda Guerra Mundial examinado nesta Tese.

As origens do fotojornalismo estão situadas na primeira metade do século XX, quando foi lançado o primeiro tabloide fotográfico, o *Daily Mirror*, em 1904, e oferecidas ao mercado máquinas fotográficas mais eficientes tais como a Leica, lançada em 1925, época esta em que foram criadas revistas com forte apelo fotográfico, sendo os casos da *Vu* (França, 1928) e da *Life* (Estados Unidos, 1936). Ambas são consideradas precursoras do fotojornalismo.

Trata-se de publicações totalmente concebidas à volta da fotografia. Convém notar que, embora a evolução das técnicas de registro fotográfico tenha possibilitado novas práticas da fotografia, só no início do século se conseguiu aperfeiçoar um processo de

reprodução mecânica deste tipo de imagem utilizável pelos impressores, conseguindo assim explorar os documentos; mas também, e sobretudo, encomendar a sua realização. Foi nesse momento que começou a existir a profissão de repórter, no sentido moderno (BAURET, 1992, p. 35).

Em se tratando de tecnologia, o desenvolvimento e a comercialização de câmeras fotográficas, tais como a Leica, com seus tamanhos reduzidos, fáceis de serem transportadas e manipuladas, além das objetivas luminosas, mais eficientes, contribuíram com o desenvolvimento do fotojornalismo, junto com os avanços na editoração, publicação e circulação de jornais e revistas (SOUSA, 2002).

O surgimento do fotojornalismo criou um mercado para a fotografia, seja na maquinofatura de artefatos, tais como câmeras e lentes, ou na produção e na circulação de imagens fotográficas, através de agências de notícias e de periódicos. Esse mercado foi alimentado por uma demanda cada vez maior por imagens, que eram consumidas por instituições e pessoas. Especialmente, nos contextos das autocracias americanas e europeias das décadas de 1930 e 1940 e da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Todas as fotografias reunidas no álbum 3.1.8.36.7 alusivas aos esforços de guerra dos aliados e das potências do eixo são fotojornalísticas. São fotografias oficiais que passaram pelos filtros das censuras dos seus respectivos países e mesmo pelas diretrizes do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP para a divulgação de imagens e textos sobre o próprio conflito, pois, entre 1939 e 1945, nada circulou legalmente entre os meios de comunicação no Brasil sem a autorização ou registro no DIP.

No caso específico dessas fotografias, seus fotógrafos eram correspondentes de guerra vinculados aos órgãos oficiais de comunicação civis e militares dos países beligerantes ou de empresas jornalísticas que foram autorizadas a acompanhar os efeitos e os esforços de guerra entre civis e militares. As fotografias originais feitas nas frentes de combate e nas retaguardas civis, após passarem pelos serviços de censura, chegaram ao público de diversas maneiras, a exemplo de cartões postais e imagens fotojornalísticas. Essas últimas eram adquiridas por empresas jornalísticas e publicadas em jornais e revistas.

Não estão claros os detalhes sobre como essas fotografias de guerra reunidas no álbum em estudo, assim existentes em coleções particulares, a exemplo do autor desta Tese, ou em acervos de arquivos históricos e museus espalhados

pelo país, chegaram às mãos do seu proprietário original ou às redações dos jornais e das revistas espalhados pelo país durante as décadas de 1930 e 1940. Há referências pontuais na literatura de caráter historiográfico, a exemplo dos trabalhos de Goulart (1990), Locastre (2017), Moura (1984), Perazzo (1999) e Tota (2000). Porém, até o momento, nada específico.

Foram identificadas no álbum em estudo as sucursais de duas agências estrangeiras localizadas no Brasil e responsáveis pela distribuição de imagens fotojornalísticas acerca dos esforços de guerra dos aliados e do eixo: RDV (Alemanha); Serviço de Informações do Hemisfério – SIH (Estados Unidos). Suas identificações foram possíveis através das etiquetas de legendas que acompanham as fotografias quando despachadas para jornais e revistas, muitas das quais foram fixadas nas folhas do álbum junto com suas respectivas imagens, a exemplo da figura 14, em que aparece uma de suas folhas sobre a qual foram coladas duas fotografias fornecidas pela RDV e suas etiquetas com legendas datilografadas em português, para uso pela imprensa.



Figura 14: página 43 do álbum 3.1.8.36.7.

Segundo Priscila Ferreira Perazzo (1999), a editora *Deustche Morgen* e as Estradas de Ferro Allemãs foram responsáveis pela distribuição no Brasil de

propaganda do regime nacional-socialista, especialmente nas cidades ou nas regiões em que existiam comunidades formadas por cidadãos alemães radicados, imigrantes e seus descendentes nascidos no país. Ainda nessa autora, no contexto do Estado Novo (1937 – 1945) e do desmonte da secção brasileira do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, essas duas entidades estiveram na mira da polícia política.

Ao ler essas etiquetas, descobrem-se alguns fatos interessantes sobre o fornecimento das imagens fotojornalísticas do esforço de guerra do Eixo. Em primeiro lugar, a qualidade gráfica do material, que mistura impressos com legenda datilografada em língua portuguesa. Em seguida, a sede da entidade, localizada na cidade do Rio de Janeiro, à época, Distrito Federal. Por último, a gratuidade da publicação, isto é, não eram cobrados direitos das imagens, sendo necessário, segundo informa a própria etiqueta, o envio de um comprovante que atestasse à publicação da fotografia fornecida. Esse fato remete às considerações de Tota (2000), segundo o qual, a propaganda de guerra dos Estados Unidos sofreu forte concorrência alemã, que forneceu para todo Brasil uma grande quantidade de fotografias por preços “módicos”.

A figura a seguir, 15, exhibe com mais detalhes uma das etiquetas de legenda presentes na coleção.

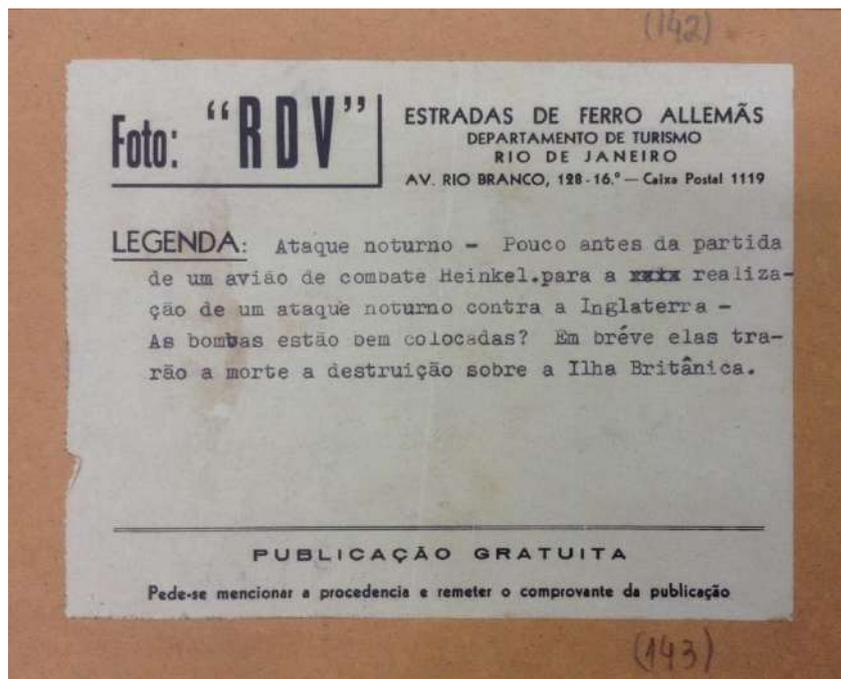


Figura 15: exemplo de etiqueta de legenda das fotografias fornecidas pela RDV.

Já na figura 16, é possível ver a etiqueta acima na página 35 do álbum junto com sua fotografia de origem e outras duas, sendo uma delas, certamente, alusiva ao esforço de guerra alemão.



Figura 16: página 35 do álbum 3.1.8.36.7.

RDV é a abreviatura de *Reichsbahnzentrale für den deutschen Reiseverkehr*, em inglês, *German Railroads Information Office*. No Brasil, a organização era denominada “Estradas de Ferro Alemãs”. De acordo com Kristin Semmens (2005), as origens da RDV estão situadas na década de 1920, quando o governo alemão criou um órgão público destinado à prática do turismo na Alemanha e de sua divulgação no estrangeiro. Para tanto, a RDV, cuja sede estava localizada na capital alemã, Berlim, produziu e distribuiu diversos materiais informativos e publicitários, tais como cartazes, fotografias, livros, entre outros tipos de impressos.

Semmens (2005) informa que, a RDV manteve representações em mais de quarenta cidades situadas no exterior, a exemplo de Nova Iorque (EUA) e do Rio de Janeiro (Brasil). De Berlim, foram enviados inúmeros tipos de materiais publicitários para esses e os demais escritórios da RDV. Esses, por sua vez, foram responsáveis pela distribuição em seus respectivos países.

No contexto do regime nacional-socialista (1933 – 1945), o turismo foi uma atividade importante para a economia alemã, que demandou regulação e suporte estatais. Além disso, o turismo também foi vinculado à agenda política do Terceiro

Reich, ao ponto de, em 26 de março de 1933, o então chanceler Adolf Hitler assinar a lei que criou o Comitê para o Turismo no Reich. Como ocorreu com outros ramos da economia da Alemanha, durante o período, o mercado turístico foi nazificado e serviu de vetor para difusão de um imaginário em que o regime nazista promoveu a estabilidade e a normalidade da vida cotidiana (SEMMENS, 2005).

Não é de estranhar, portanto, o aparelhamento da RDV, cujas fotografias examinadas nesta Tese são um forte indício, pois, junto com a propaganda de guerra por ela distribuída, há também fotografias que estão a divulgar o próprio regime nacional-socialista, seus líderes, suas instituições e, principalmente, seu imaginário.

O SIH foi uma agência de notícias vinculada ao Comitê Brasileiro do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos. Sua sede estava localizada na capital dos Estados Unidos, a cidade de Washington, sendo seu chefe, e empresário Nelson Rockefeller (1908 – 1979). Em inglês, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – OCIAA foi responsável por colocar em prática a “Política de Boa Vizinhança” do governo americano com relação aos países da América Latina, entre 1940 e 1945. Gerson Moura (1984) explica que, no Brasil, o OCIAA atuou em três grandes áreas: alimentação; saúde; informação. Interessa para este trabalho a terceira, à qual as fotografias distribuídas pelo SIH estão relacionadas.

Segundo Moura (1984), o comitê brasileiro possuiu uma Divisão de Informações, composta por seções de ciência/educação, análise de opinião pública, filmes, rádio e imprensa. Através da seção de imprensa, jornais e revistas de todo Brasil foram abastecidos, especialmente, a partir de 1942, no contexto de rompimento das relações diplomáticas e da declaração brasileira de guerra contra a Alemanha e à Itália, com grande sortimento de fotografias e textos escritos sobre os esforços de guerra dos Estados Unidos e do Brasil.

O empenho do OCIAA no fornecimento de fotografias à imprensa nacional chegou ao ponto da organização ser responsável pelo funcionamento do primeiro aparelho de radiofotografia no Brasil, em setembro de 1943, na cidade do Rio de Janeiro (MOURA, 1984; NOVA..., 1943).

Em sua Tese, Aline Locastre (2017) defende que a atuação do OCIAA na América Latina, em geral, e no Brasil, em particular, faz parte de um processo histórico de aproximação cultural, econômica e política dos Estados Unidos às nações latino-americanas desde o início do século passado. Contudo, no contexto

da Segunda Guerra Mundial, o OCIAA apresentou os Estados Unidos como um paradigma de desenvolvimento econômico e de valores morais, em contraponto à influência alemã no subcontinente. Nesse sentido, vale destacar que muitas fotografias fornecidas pelo SIH e que fazem parte do álbum 3.1.8.36.7 possuem temas ligados à cultura e à história dos Estados Unidos e não, necessariamente, às suas operações militares no conflito, na época, em curso.

Como nas fotografias da RDV, um meio de identificação dessas imagens é através de suas etiquetas e dos carimbos de identificação aplicados nos seus versos, como foi possível ver em fotografias que estão parcialmente soltas nas folhas do álbum ou que fazem parte da coleção particular do autor desta Tese (figura 17). Igual às fotografias alemãs, as etiquetas, algumas das quais bilíngues (inglês e português) forneciam as legendas a ser usadas quando as fotografias fossem publicadas em jornais e revistas. Também como a RDV e outras agências de notícias internacionais, a sede do SIH estava localizada na cidade do Rio de Janeiro, em um edifício localizado na Avenida Graça Aranha, 182, no Centro.

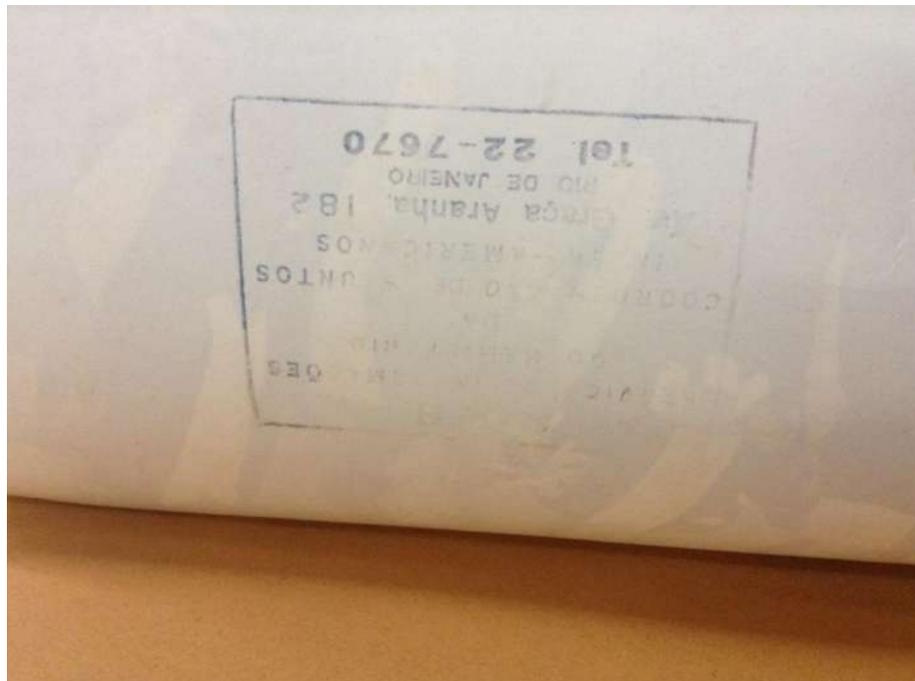


Figura 17: verso de uma das fotografias fornecidas pelo SIH no álbum 3.1.8.36.7.

Além das agências citadas, há fotografias procedentes da LUCE (Itália) e do US Army Signal Corps (Estados Unidos). Porém, no caso dessa última, ela foi fornecida através do SIH.

1.2.2 Guerras e fotografias.

Os usos das imagens, em geral, e das fotografias, em particular, nos conflitos militares não foram iniciados com a Segunda Guerra Mundial. Os conflitos militares na América e na Europa, durante a segunda metade do século XIX, foram amplamente fotografados. Neste sentido, Bauret (1992) menciona os trabalhos de Roger Fenton, durante a Guerra da Crimeia (1853 – 1856), e da dupla Alexander Gardner e Matthew Brady, na Guerra Civil Americana (1861 – 1865).

Há também as fotografias produzidas durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864 – 1870) que, segundo André Amaral de Toral (1999), inovaram a forma com a qual o conflito foi representado. Ao analisar a produção e a circulação de cartões postais no contexto da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1915), Marco Antonio Stancik (2015) destaca a importância das imagens produzidas na formação de um imaginário social que serviu de motivação para o combate entre os militares e de intensificação do esforço de guerra entre os civis.

A Primeira Guerra Mundial é também conhecida como a “Grande Guerra”. Ela foi desencadeada a partir do acirramento das políticas imperiais das potências europeias da época e da radicalização dos nacionalismos europeus, tais como o Paneslavismo e o Pangermanismo. Seu estopim foi o assassinato do herdeiro do Império Austro-Húngaro, o Arquiduque Franz Ferdinand e sua esposa na cidade de Sarajevo, capital da Bósnia-Herzegovina, em 28 de junho de 1914. Quando os primeiros disparos da Grande Guerra ocorreram, fazia cem anos que o último grande conflito militar europeu, as Guerras Napoleônicas (1799 – 1815), havia sido encerrado. De acordo com Hobsbawm (1999, p. 31), entre 1815 e 1914, “nenhuma grande potência combateu outra fora de sua região imediata, embora expedições agressivas de potências imperiais ou candidatas a imperiais contra inimigos mais fracos do ultramar fossem, claro, comuns”.

Tudo isso mudou em 1914. A Primeira Guerra Mundial envolveu *todas* as grandes potências, e na verdade todos os Estados europeus, com exceção da Espanha, os Países Baixos, os três países da Escandinávia e a Suíça. E mais; tropas do ultramar foram, muitas vezes pela primeira vez, enviadas para lutar e operar fora de suas regiões. [...] Embora a ação militar fora da Europa não fosse muito significativa a não ser no Oriente Médio, a guerra naval foi mais uma vez global: a primeira batalha travou-se em 1914, ao largo das ilhas Falkland, e as campanhas decisivas, entre submarinos

alemães e comboios aliados, deram-se sobre os mares do Atlântico Norte e Médio (HOBSBAWM, 1999, p. 31).

Foi o início de um tipo de guerra classificado como “total”, que envolveu a mobilização total das forças produtivas e sociais das potências beligerantes e seus respectivos impérios coloniais na África, Ásia e Oceania. A “vontade de lutar superou o desejo de paz”, escreve Ian Kershaw (2016, p. 40). Ele prossegue e acusa os governantes europeus de contemplarem o horizonte da guerra com os olhos bem abertos.

A Grande Guerra foi travada entre duas coalizões, a Tríplice Aliança ou Potências Centrais, lideradas pela Alemanha, Áustria-Hungria, Bulgária e Império Turco-Otomano, e a Tríplice Aliança Entende, protagonizada pela França, Grã-Bretanha, Itália e Rússia, esta última substituída pelos Estados Unidos em 1917. Cada coalizão levou para guerra seus impérios coloniais ou multinacionais, os casos específicos dos Impérios Austro-Húngaro e Turco-Otomano, assim como outros países com menores envergaduras econômica e militar, a exemplo do Brasil e Portugal que ingressaram no conflito em 1917 entre os aliados. Apesar dos teatros de operações localizados na África, na Ásia e no oceano Atlântico, as principais campanhas e batalhas da Primeira Guerra Mundial foram promovidas e travadas na Europa, nas frentes ocidental e oriental (KEEGAN, 2004).

O ocaso da guerra ocorreu entre os dias 10 e 11 de novembro de 1918, com a rendição incondicional alemã, assinada em Compiègne, uma pequena cidade francesa, localizada na região de Picardia, próxima ao rio Oise. No local em que o armistício fora assinado, ergueu-se um memorial, “Monument de L'Armistice” (figura 18).



Figura 18: “Le Carrefour de L’Armistice”. Cartão Postal, sine die. Coleção do autor.

A respeito do “Armistício de Compiègne”, John Keegan (2004, p. 446 – 447):

Os termos do armistício [...] eram termos rigorosos. Requeriam a evacuação de todo o território ocupado, incluindo a Alsácia-Lorena, a evacuação militar das margens ocidentais do Reno, a entrega de uma enorme quantidade de equipamento militar e internamento de todos os submarinos e unidades principais da Frota de Alto-Mar; o repúdio dos tratados sob os quais os alemães ocuparam seus territórios conquistados no leste; o pagamento dos danos causados pela guerra; e, item crítico, a aceitação da continuação do bloqueio aliado, o que mais tarde levou a Alemanha a aceitar os termos de paz, ainda mais duros do que os do armistício, impostos pela conferência de Versalhes.

Após quatro anos, a Primeira Guerra Mundial resultou em um total de 10 milhões de mortos, 150 milhões de feridos e mutilados, na ascensão dos Estados Unidos como potência mundial e em profundas mudanças na geografia política da Europa, lista Keegan (2004). Mas, o que tudo isso diz respeito à fotografia?

As dimensões humanas, materiais e militares da Primeira Guerra Mundial envolveram o uso intenso dos meios de comunicação, em especial, a produção e a circulação de imagens. Tal como a Segunda Guerra Mundial, a Grande Guerra também foi um conflito de comunicação. A motivação para o combate e o engajamento no esforço de guerra realizado na retaguarda civil foram promovidos através dos meios de comunicação, com forte apelo às imagens. José Pedro Mataloto (2015, p. 17) explica que, foi durante a Primeira Guerra Mundial “que as operações psicológicas se tornaram uma atividade formal conduzida pelos beligerantes”. O autor prossegue e revela que, foram criados os primeiros departamentos especializados na produção e circulação de propaganda de guerra, de forma sistemática, a alterar e influenciar as percepções acerca do conflito em curso dos inimigos e mesmo dos aliados.

Para Mataloto (2015), o surgimento sistemático de práticas de guerra psicológicas em 1914 está vinculado ao desenvolvimento dos meios de comunicação durante o final do século XIX, em particular as imprensas escrita e ilustrada. A ofensiva psicológica na Grande Guerra partiu da Inglaterra que criou o *War Propaganda Bureau*. Em 1916, ele foi reorganizado e renomeado como *Department of Information*. Estima-se que, até o final do conflito, o Departamento tenha produzido mais de 25 milhões de instrumentos de guerra psicológica, entre os quais, fotografias. Mataloto (2015) informa que, em 1917, foram produzidos 90 mil

cartões postais, a partir de uma série de 17 fotografias sobre o bom tratamento prestado aos prisioneiros de guerra internados na Inglaterra, com uma mensagem clara de incentivo à deserção e à rendição.

Em se tratando de operações psicológicas durante a Primeira Guerra Mundial, fotografia, através do suporte em cartões postais, desempenhou um papel importante, até porque suas características aceleraram os processos de cognição e interpretação por parte do público-alvo, majoritariamente analfabeto. Neste sentido, vale citar novamente Flusser (2017), para o qual toda imagem é, entre outras coisas, uma mensagem. Ela tem um emissor que procura por um receptor.

Em resumo:

[...] tendo em conta o ambiente de informação da época, as audiências-alvo a quem se destinavam e as mensagens e símbolos em si contidos, os postais constituíram um verdadeiro e credível veículo de informação e de ação psicológica. Produzidos numa época pré-eletrônica, foram utilizados como um veículo de comunicação de massa, juntamente com jornais, revistas e cartazes. Foram muito populares pois o seu custo era baixo e acessível à maioria das pessoas e no período da guerra constituíram uma verdadeira tela onde se expressava amor, ódio, paixão, devoção, coragem, dedicação, patriotismo e tantos outros sentimentos (MATALOTO, 2015, p. 20).

António Ventura (2015) vai ao encontro dessas considerações ao afirmar que as fotografias, por meio dos cartões-postais, foi um objeto que acompanhou os militares engajados no conflito. Todos os países beligerantes produziram fotografias e cartões-postais, que foram usados como forma de comunicação entre os militares engajados nas operações de guerra e os seus familiares, assim como propaganda de guerra. Eles foram editados tanto pela iniciativa privada quanto pelos governos dos países em luta.

Na sua grande maioria apelam ao patriotismo, exibindo símbolos nacionais [...], evocando heróis e episódios históricos. Pretendem motivar a população, num contexto de guerra total em que a mobilização pelo alistamento, pelo trabalho voluntário, pela compra de títulos e empréstimos de guerra, pela doação de bens destinados aos soldados e suas famílias era fundamental. Em todos os países, independentemente do seu alinhamento, encontramos postais com os retratos dos chefes de Estado (VENTURA, 2015, p. 12).

Além disso:

[...] afirmava-se a razão que assistia a cada país em guerra e da certeza na vitória, sempre com o apoio de Deus [...]. Procurava-se, ao mesmo tempo, dar uma imagem negativa do inimigo. Todos os beligerantes procuravam expor o carácter desumano do adversário [...]. Fizeram-se postais com fotografias de edifícios bombardeados, em especial hospitais, escolas e igrejas [...]. Outra vertente muito explorada eram as atrocidades – sempre cometidas pelo inimigo – contra populações [...] (VENTURA, 2015, p. 13).

A figura a seguir reforça empiricamente a citação a respeito do patriotismo e dos símbolos nacionais. Trata-se de um cartão-postal pró-Alemanha, impresso pela comunidade teuto-brasileira de São Paulo, com o objetivo de arrecadar fundos para o esforço de guerra alemão. Provavelmente, foi impresso em 27 de janeiro de 1917, meses antes do reconhecimento do estado de guerra entre o Brasil e o Império Alemão, assinado pelo então presidente da república Wenceslau Braz em 26 de novembro. Não foi ilustrado com uma fotografia, mas com uma cromolitogravura em que símbolos cívicos e militares alemães convocam os cidadãos alemães nascidos e radicados em São Paulo a contribuir. A mensagem se torna explícita com as seguintes frases: “Que ninguém diga: ‘Eu já contribuí’; nossas tropas também não dizem: ‘Nós já lutamos’”. Coleta para o esforço de guerra na cidade e Estado de São Paulo”.



Figura 19: “Sammlungen für Kriegsfürsorge in Stadt und Staat São Paulo”. Coleção do autor.

Já a figura 20, um cartão postal francês, produzido pela *Librairie Cartos*, de Paris, faz parte de uma série denominada *Guerre Européene de 1914, Edition Patriotique*. O postal foi ilustrado com uma fotografia em que foram retratados refugiados de guerra, a maioria crianças, ocupando o centro da fotografia, que sofreu um recorte e um retoque no momento de sua impressão como cartão postal. As crianças foram retratadas como vítimas do avanço militar alemão e foram recolhidas por soldados belgas. A condição de refugiados foi reforçada através de uma legenda, impressa em três idiomas: francês, inglês e russo. As crianças, chorando e com os cabelos despenteados reforçam, junto com uma mãe desesperada, a noção de vítimas civis da guerra promovida pela Alemanha.

Crianças feridas, mortas ou refugiadas são personagens comuns na iconografia da propaganda de guerra. Elas reforçam a comoção e o repúdio ao inimigo que não respeita nem as crianças, vítimas de suas operações militares.

O corte feito na imagem original, que o canto esquerdo do cartão-postal denuncia, e os retoques visíveis na própria imagem impressa direcionam o olhar do receptor para o centro da ilustração do cartão postal, conduzem os olhos diretamente para crianças descabeladas e desesperadas.



Figura 20: “Soldats Belges aidant des réfugiés”. Coleção do autor.

Além dos cartões postais, outro uso comum das fotografias produzidas durante a Primeira Guerra Mundial foi a publicação na imprensa ilustrada, como capa ou ao longo das suas reportagens, como, por exemplo, a capa de uma edição da “Revista da Semana” de 25 de maio de 1918, em que foram retratados o presidente Wenceslau Braz e o Contra-almirante Pedro Max de Frontin, comandante da Divisão Naval de Operações em Guerra - DNOG, da Marinha Brasileira, criada em 30 de janeiro de 1918, para contribuir com o esforço de guerra aliado (DARÓZ, 2016).

O período situado entre o fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, e o início do segundo conflito mundial, em 1939, é denominado “Entreguerras”. Vinte e um anos radicais, no que se referem à cultura, à economia, à sociedade e à política. Os Estados Unidos, por exemplo, foram marcados pelo crescimento da sociedade de consumo, impulsionado pela agricultura e, principalmente, pela indústria. Localizados nas áreas urbanas, os membros dessa sociedade passaram a consumir cada vez mais diversos tipos de mercadorias, entre as quais, bens culturais, fato este que deu origem ao fenômeno da “indústria cultural”. Ao refletir sobre esse conceito, Theodoro W. Adorno (1986) situa as origens da expressão em 1947, ano em que foi lançada a obra **Dialética do Esclarecimento**, escrita em coautoria com Max Horkheimer. Para os autores, a indústria cultural está relacionada à investigação filosófica acerca da “cultura de massa”, fenômeno sociocultural este ligado ao desenvolvimento do Capitalismo, entre o fim dos oitocentos e a primeira metade do século XX.

As comunicações e a fotografia foram influenciadas por esse contexto. Sousa (2002) situa o nascimento do fotojornalismo moderno da Alemanha da época. Segundo o autor, após o término da Primeira Guerra Mundial, no contexto da República de Weimar (1919 – 1933), ocorreu no país a valorização das artes, das ciências e das letras, cujos reflexos também reverberaram na imprensa. Durante o “Entreguerras”, a Alemanha foi o país em que mais foram publicadas revistas ilustradas, com tiragens estimadas em mais de cinco milhões de exemplares e um público leitor de, aproximadamente, vinte milhões. Mas, quais razões são atribuídas para esse fenômeno? Ainda em Sousa (2002), houve uma interação entre fatores culturais, econômicos, profissionais e tecnológicos, sendo seu resultado:

[...] o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elemento de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cândida, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias fotos (SOUSA, 2002, p. 17).

“Privilegiou-se a imagem em detrimento do texto, que surgia como um complemento, por vezes reduzido a pequenas legendas”, completa Sousa (2002, p. 18). Essa característica foi mantida nos periódicos publicados pelas forças armadas da Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, como, por exemplo, a revista “Signal”, voltada para o Exército (Heer) e publicada entre 1940 e 1945.

Erika Zerwes (2016, p. 5) afirma que, a “década de 1930 foi um momento-chave na história da fotografia”. Segundo a autora, o desenvolvimento técnico na produção e circulação de imagens permitiu que a fotografia assumisse um protagonismo inédito na cultura visual vigente. O desenvolvimento de câmeras fotográficas portáteis, tais como a Kodak e a Leica, é um exemplo recorrente no avanço da tecnologia de fixação de imagens, através da fotografia. Porém, no que se refere à circulação, deve ser citada a invenção da “telefoto”, durante a década de 1920. Apesar de os primeiros aparelhos de telefoto terem sido grandes e pesados, o invento revolucionou a circulação de imagens fotográficas, na medida em que elas eram transformadas em impulsos elétricos, sendo transmitidos pela linha telefônica entre aparelhos de envio e recepção de imagens. Historicamente, foi a agência de notícias americana Associated Press – AP que inaugurou o serviço de telefoto em 1º de janeiro de 1935, ao noticiar um acidente aéreo ocorrido em Adirondack, em Nova Iorque. O primeiro circuito de transmissão de telefotos estava limitado às cidades de Chicago, São Francisco e Nova Iorque. Porém, em pouco tempo, ele abrangeu todos os Estados Unidos. Em 1936, a AP passou a sofrer a concorrência da Sound Photo, que forneceu material fotográfico para o periódico The New York Times. A partir da década de 1940, com a difusão da tecnologia da telefoto, muitas das fotografias publicadas em capas de matérias de jornais e revistas do mundo foram fornecidas pela telefoto. Inclusive, fotografias militares acerca da Segunda Guerra Mundial, como, por exemplo, a figura 21.

Contudo, com o desenvolvimento da sua tecnologia, as imagens escaneadas passaram a ser enviadas e recebidas por ondas de rádio, através de uma aparelhagem denominada radiofotografia. O Brasil, como já exposto anteriormente, inaugurou, durante as comemorações do Dia da Independência, em 1943, a primeira

estação de radiofotografia entre este País e os Estados Unidos, conforme se lê na revista “Em guarda”, segundo a qual: “Poderosos aparelhos transmitiram fotografias entre o Rio de Janeiro e Nova York, durante a cerimônia de inauguração à qual estiveram presentes o Presidente Vargas e outras autoridades brasileiras” (NOVA..., 1943, p. 26).



Figura 21: Efetivos do Exército Vermelho às vésperas da Batalha de Kharkov. Coleção do autor.

A fotografia acima foi distribuída no Brasil pelo Serviço Britânico de Notícias, segundo informa um carimbo de identificação aplicado no verso. O escritório da sucursal brasileira estava localizado na avenida Graça Aranha, na cidade do Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal. Trata-se, de uma fotografia oficial do Exército Vermelho, em que “tanquistas” soviéticos aguardam o início de operações militares na região da Carcóvia, na Ucrânia. A fotografia apresenta uma característica comum às telefotos ou radiofotos: a imagem formada por linhas e alguns trechos falhados – daí ter sido comum o retoque das imagens antes de sua publicação em jornais e revistas. Ainda sobre a figura 21, é possível ler em seu verso a expressão “radioedpicture”, usada na identificação desse tipo de imagem.

Zerwes (2016) prossegue e informa que, nos anos de 1930, foi consolidada uma forte iconografia em torno dos movimentos políticos da época, com seus gestos, personagens e símbolos característicos, como, por exemplo, os braços

estendidos dos fascismos históricos e os punhos cerrados das frentes populares. Segundo a autora, repórteres fotográficos e produtores de imagens ganharam reconhecimentos inéditos, assim como algumas de suas produções foram além dos contextos originais em que foram produzidas, tornando-se ícones ou imagens icônicas. A palavra “ícone” e a expressão “imagem icônica” viraram lugar-comum entre fotógrafos, críticos e públicos para se referirem à determinadas imagens, cujos conteúdos e usos marcaram o imaginário e a memória sociais.

[...] definimos ícones do fotojornalismo como aquelas imagens fotográficas que aparecem na imprensa, em meio eletrônico, ou digital, que são amplamente reconhecidas e lembradas, são entendidas como representações de eventos historicamente significantes, ativam fortes identificações ou respostas emocionais, e são reproduzidas através de uma gama de meios, gêneros ou tópicos (HARIMAN & LUCAITES **apud** ZERWES, 2016, p. 6 – 7).

Para Zerwes (2016), uma fotografia torna-se icônica quando ultrapassa as condições específicas em que ela é produzida. Ao ultrapassar essas fronteiras, as imagens icônicas abrangeram significados que foram além daqueles atribuídos a elas originalmente. A década de 1930 foi um período em que surgiram diversas imagens icônicas, entre as quais se destacam “O miliciano caindo”, de Robert Capa (Espanha, 1936), “Mãe de Estremadura”, de David Seymour “Chim” (Espanha, 1936) e “Mãe Migrante”, de Dorothea Lange (Estados Unidos, 1936). As três são exemplos da eloquência visual desse tipo de imagem.

Duas das três imagens icônicas citadas no parágrafo anterior foram produzidas no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939). Ela foi iniciada em 18 de julho, quando efetivos do exército espanhol, com o apoio de setores da sociedade civil espanhola, rebelaram-se contra o governo republicano da Espanha. Embora esse seja o estopim do conflito, a guerra civil foi um evento histórico multicausal que, rapidamente, tomou dimensões culturais, militares e políticas internacionais (JURADO, 2009).

No que se refere à fotografia, a Guerra Civil Espanhola foi amplamente fotografada, sendo as imagens produzidas, ícones ou não, usadas para os mais variados fins propagandísticos em jornais e revistas. Zerwes (2016, p. 19), ao tratar das imagens ícones produzidas no contexto desse conflito, menciona uma estética humanista, politizada e vinculada às correntes políticas de esquerda. “As imagens do miliciano que cai e da mãe de Estremadura são fotografias em que existe um

posicionamento político transformado em perspectiva estética”, explica a autora. Mais adiante, ela conclui que: “Esse olhar que singulariza indivíduos na multidão se tornou uma estética privilegiada pela esquerda antifascista” (ZERWES, 2016, p. 20).

As considerações da autora citada vão ao encontro de Walter Benjamin (2012), em sua célebre investigação sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, publicada originalmente, durante a década de 1930. A estética antifascista descrita por Zerwes (2016) é o contraponto à estetização da política denunciada pelo autor, cujas fotografias fornecidas pela RDV são um indício, na medida em que muitas delas não representam somente as armas, as batalhas, as campanhas e as forças combatentes da Alemanha, como também retratam os ideais do regime nazista.

Benjamin (2012) entende que a reprodutibilidade técnica da obra de arte modificou as relações que as massas estabeleciam, até então com a arte. Para o autor, isso foi um problema, pois quanto mais se reduz a significação social da arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 203). Esse esvaziamento da atitude crítica extrapolaria a obra de arte, sendo transposta para outros tipos de imagens, entre as quais a fotografia que, para os fascismos históricos, foi um importante vetor de propaganda política, cujo objetivo final era a guerra.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de propriedade existentes [itálico no original] (BENJAMIN, 2012, p. 210).

Em resposta, Benjamin (2012, p. 212) propôs a politização da arte pelo comunismo. “Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte”, proclama o autor. Este trabalho arrisca afirmar que a estética antifascista discutida por Zerwes (2016) seja uma expressão dessa resposta.

Durante o “Entreguerras”, uma das características do cenário político europeu, foi o surgimento de movimentos políticos antidemocráticos e violentos, muitos dos quais deram origem à regimes políticos autocráticos de esquerda e direita, cujos aparelhos de Estado procuraram exercer um controle ostensivo sobre

as vidas pública e privada dos seus cidadãos. Genericamente chamados de “regimes totalitários”, expressão vinculada à filósofa Hannah Arendt (2013), os fascismos históricos, na Itália e na Alemanha, e o stalinismo, na União Soviética, são seus principais exemplos.

Os fascismos históricos e o stalinismo foram regimes políticos conceitualmente e historicamente distintos, apesar de possuírem características comuns, como, por exemplo, o controle ostensivo do Estado sobre as vidas públicas e privadas de seus cidadãos. Vanessa Beatriz Bortulucce (2008) identificou na estética um dos meios de efetivação desse controle social. Segundo a autora:

Um regime totalitário, em sua essência, uma estética que serve como padrão de sua organização, controle e manutenção. Ele utiliza as artes visuais, o cinema, a música, a arquitetura, a literatura, os meios de comunicação como instrumentos que legitimam a sua ideologia política. Esta estética é em geral caracterizada por uma padronização do estilo artístico, que tende a suprimir todos os outros. O aspecto hiper-realista (oposto à vanguarda e à abstração), o gosto pelo monumental e pelas formas gigantescas, as linhas predominantemente retas, a coreografia, a presença da massa acima do indivíduo, o culto ao líder, ao herói político, o uso preponderante de uma cor sobre as outras (em geral, o vermelho), junto com a grande importância dada aos aspectos nacionalistas, todos estes aspectos compõem a engrenagem estética da máquina ruidosa dos regimes totalitários (BORTULUCCE, 2008, p. 25).

Ela prossegue e afirma que, nos casos específicos dos regimes nacional-socialista (Alemanha, 1933-1945) e stalinista (União Soviética, 1927 – 1953), foram estabelecidos pelo Estado programas políticos para as artes. Interessa para este trabalho o programa alemão, na medida em que ele influenciou na produção de imagens durante o regime, especialmente, as imagens oficiais, compostas por fotografias, gravuras, ilustrações, pinturas, entre outras formas. Essas, por sua vez, foram inseridas em um regime de informação que envolveu agências oficiais de notícias, como, entre outras, a RDV e a distribuição de imagens, especialmente, fotografias para jornais e revistas na Alemanha e no estrangeiro, como, por exemplo, no Brasil.

Botulucce (2008) situa a gênese da estética nacional-socialista a partir do momento em que Adolf Hitler (1889 – 1945) obteve um lugar de destaque no movimento nacional-socialista. Uma das suas primeiras ações nesse sentido foi o cuidado com a apresentação visual e a propaganda do movimento. De acordo com a

pesquisadora, a estética nazista apoiou-se na propaganda política que, na óptica hitleriana, tinha de ser objetiva, simples, com poucos elementos escritos, porém, mais aspectos visuais para ser facilmente entendida pelas massas. Elas são o público-alvo da propaganda nacional-socialista. Aliás, não somente dela, como também dos demais regimes políticos autocráticos ou democráticos do período. As massas são a novidade que surgiu na aurora do século XX.

Era necessário, de acordo com a lógica do nacional-socialismo, compartilhar as angústias da população, bem como atribuir um certo encantamento ao cotidiano tedioso e cinzento do cidadão comum. Neste sentido, o uso pelo partido de archotes, estandartes coloridos, hinos e saudações foram fundamentais para a obtenção de efeitos grandiosos e sentimento de grande auto-estima nacional (BOTULUCCE, 2008, p. 50).

Os registros visuais oficiais dos eventos públicos do movimento e do regime nacional-socialista reiteraram seus valores e símbolos através de fotografias publicadas em jornais, revistas, bilhetes e selos postais. É o que sugere a figura 22. Trata-se de um bilhete postal (*Postkarte*) pré-selado alemão circulado dentro da Alemanha, entre as cidades de Nuremberg (30/01/1934) e Bremen – sem data de chegada registrada. Correspondência simples, obliterada com um carimbo datador manual comum na época. O selo postal impresso sobre o bilhete tem o valor facial de 6 Centavos de Marcos, coerente com o porte vigente entre 1º de dezembro de 1933 e 1946 para bilhetes e cartões postais circulados dentro do território alemão. Ele foi lançado pelos correios alemães em 29 de janeiro de 1934, em comemoração ao aniversário de um ano da nomeação de Hitler para o cargo de chanceler (MICHEL, 2003).

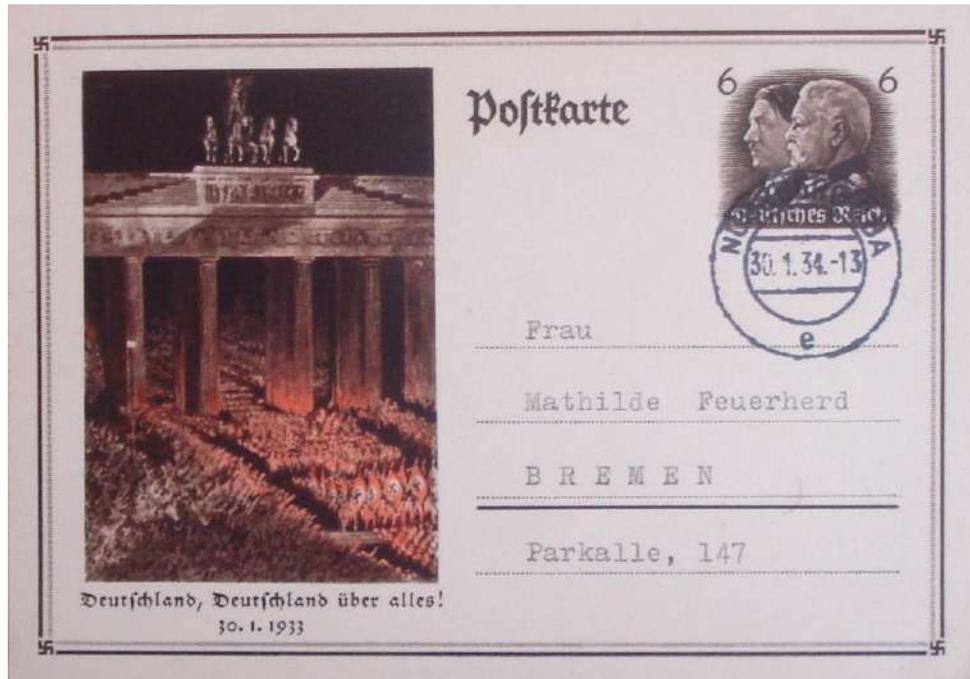


Figura 22: Bilhete postal alemão de 1934. Coleção do autor.

Há no bilhete postal diversos elementos visuais que remetem ao fato comemorado e celebrado, ocorrido no dia 30 de janeiro, de 1933. São eles, da esquerda para a direita, em sentido horário: as efígies de Hitler e Hindenburg impressas sobre o selo, que indicam a importância de Adolf Hitler no cenário político alemão, porém ainda dominado pelo presidente Hindenburg, cuja efígie está à direita de Hitler e com maior destaque. Ou seja, embora Primeiro-Ministro, Adolf Hitler ainda não é o líder autocrata que governará a Alemanha entre 1934 e 1945. A liderança política absoluta dele só foi obtida após a morte de Hindenburg, em 2 de agosto, de 1934, mediante um acordo tácito com as Forças Armadas e a eliminação de seus rivais dentro do próprio movimento nacional-socialista, durante um expurgo de sangue conhecido como “a noite das longas facas” (EVANS, 2010).

Em seguida, ocupando todo o lado esquerdo da frente do bilhete postal, foi impressa a reprodução colorida de uma fotografia feita um ano antes, durante o desfile noturno com archotes de integrantes do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) pelas ruas de Berlim em celebração à nomeação de Hitler para o cargo de Chanceler. A figura é impactante e destaca a força simbólica dos nazistas, marchando sob o Portal de Brandenburgo, ovacionados pelo público, que os saúda à moda nacional-socialista, isto é, com o braço direito erguido em riste, pronunciando a frase “SiegHeil!”, algo como “Salve a Vitória!”, em uma

tradução livre para o português. Abaixo da imagem, a frase “Deutschland, Deutschlandüberalles!” reforça o caráter nacionalista do Nazismo e seu compromisso com a Alemanha, típicos dos grupos políticos de direita existentes na própria Alemanha, entre o fim dos oitocentos e a primeira metade do século 20 (EVANS, 2010).

Ou seja, ao citar uma frase com tanta força política, Hitler e seus aliados procuraram reforçar a imagem do Nazismo como algo muito próximo do imaginário político alemão da época, permeado por representações nacionalistas, conforme estudou o sociólogo alemão Norbert Elias (1997). Finalizando, abaixo da frase, a data a ser comemorada e celebrada, 30 de janeiro de 1933, e uma moldura que envolve a frente do bilhete postal, cujas pontas são suásticas. A cruz gamada ou suástica (*Hakenkreuz*) é um símbolo antigo e presente em diversos povos orientais, cujos patrimônios culturais serviram de inspiração para diversos grupos ocultistas e políticos existentes na Alemanha, desde o século 19. Influenciado por este contexto, Adolf Hitler a adotou como símbolo do movimento nacional-socialista em 1920 (SHIRER, 1963).

Eis a “estetização da política” à qual Benjamin (2012) se refere. Uma organização marcial que envolve uniformes, bandas, bandeiras, estandartes e desfiles com archotes durante a noite. “Marchando e saudando” tal como na animação de Walt Disney, baseada no livro **Educando para a morte**, de Gregor Ziemer (1942).

A ditadura do proletariado foi um dos conceitos políticos chave do comunismo, explica Richard J. Evans (2010). Já o nacional-socialismo, explica esse autor, usou o conceito de “ditadura do líder”. Na estética nazista, explica Bortolucce (2008), a figura do líder foi sua força motriz. Daí, Hitler ser uma figura onipresente nas imagens produzidas durante o Terceiro Reich. Mas, o que pretendia essa concepção estética?

O nazismo alimentava o sonho de embelezar e reformular o mundo, e esta tarefa deveria começar de dentro para fora, isto é, a partir do comitê do partido, das casas dos trabalhadores, das escolas e fábricas. Beleza, ordem e limpeza, juntas, transformariam o planeta e higienizariam as raças. Curar o mundo e purificar a raça eram as tarefas pelas quais Hitler se sentia escolhido e impelido a realizar (BOTULUCCE, 2008, p. 54).

Há, portanto, uma escatologia que anima a concepção estética do nacional-socialismo. Existia um “fim da história” hitleriano, em que existiria uma sociedade bela e eugênica, cujo caminho era a guerra, denunciada por Benjamin (2012) já em meados da década de 1930. Raça foi outro conceito-chave na doutrina nacional-socialista, sendo a história movida pela luta entre as raças. A guerra seria uma consequência lógica, imediata e necessária. Estudos históricos recentes reforçam essa ideia. Para Richard Bessel (2014, p. 11), o nazismo é “inseparável da guerra”. Uma guerra com motivações racistas. Trata-se da *Rassellkrieg*, à qual Beevor (2015) se referiu quando narrou a Segunda Guerra Mundial na Frente Oriental.

Contudo, apesar da existência de uma concepção estética e da importância da comunicação na sua difusão entre os cidadãos alemães, a partir da chegada de Hitler ao poder, ocorreu o colapso do fotojornalismo na Alemanha. Diversos editores, fotógrafos e jornalistas judeus e/ou vinculados às esquerdas alemãs tiveram de sair do país, refugiando-se em outros países da Europa, tais como a França e a Grã-Bretanha, ou países da América, entre os quais o Brasil e os Estados Unidos. Nesses países, eles introduziram os conceitos e as técnicas de fotojornalismo desenvolvidos na Alemanha, entre as décadas de 1920 e 1930 (SOUSA, 2002, p. 19).

Durante as décadas de 1930 e 1940, a despeito da política antissemita assumida de forma velada pelo governo de Getúlio Vargas, inúmeros artistas, intelectuais e jornalistas se refugiaram no Brasil, conforme mostram os trabalhos de Maria Luiza Tucci Carneiro (1988 e 1996). Ao estudar a história da fotografia no Brasil, Mauricio Lissovsky (2013) narrou a trajetória de um desses refugiados, o fotógrafo austríaco Kurt Klagsbrunn (1918 – 2005), cujas fotografias fizeram parte dos registros oficiais do Estado Novo e do fotojornalismo brasileiro da época, através de revistas tais como “Fon-fon” e “Cruzeiro”. Klagsbrunn foi uma ponte entre a fotografia brasileira da época com aquilo que Lissovsky (2013, p. 31) denominou “nova escola fotográfica”, cujos valores estéticos fizeram com que suas imagens fotográficas ou fotojornalísticas retratassem o Brasil com olhos modernos. Essa modernidade, por sua vez, influenciou a produção de material iconográfico estadonovista, entre os quais, as fotografias acerca da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial, sendo que muitas das quais fazem parte do álbum em estudo nesta Tese.

Os fotógrafos e o fotojornalismo do período cobriram os regimes políticos de seu tempo e os principais conflitos militares da época, travados na Europa e no Oriente tais como a Guerra Civil Espanhola e, especialmente, a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Na introdução à sua síntese sobre esse conflito, o estudioso espanhol Juan Eslava Galán (2017), solicita ao seu leitor que contemple duas fotografias do ex-ministro da propaganda da Alemanha, o Dr. Joseph Goebbels (1897 – 1945). Elas foram feitas pelo fotógrafo judeu Alfred Eisenstaedt (1898 – 1995), durante o intervalo de uma reunião da Liga das Nações, no hotel Carlton, em Gênova, no ano de 1933. Embora nascido na antiga Prússia Oriental, Eisenstaedt era radicado nos Estados Unidos e, na ocasião, trabalha para a revista **Life**. A primeira foto retratou um Goebbels com um sorriso largo. “Satisfeito de supropria importância”, comenta Galán (2017, p. 14). Porém, logo após, foi informado que o fotógrafo era judeu. Talvez, se sentindo um tolo, fechou a cara e, com um olhar de ódio fulminante, posou para um segundo retrato feito por Eisenstaedt.

Ainda na obra de Galán, mais adiante, no fim do capítulo dedicado ao início da invasão alemã à Polônia, durante a madrugada de 1º de setembro de 1939, o autor publicou uma das imagens icônicas da Segunda Guerra Mundial: um grupo de batedores das forças terrestres alemãs quebrando a cancela da fronteira polonesa. Tradicionalmente, essa imagem simboliza o início do segundo e mais longo conflito mundial da história. Entre os militares alemães fotografados, está o jovem soldado Karl Moritz que, naquele momento histórico, vivia o seu “batismo de fogo”. Tal como inúmeras outras imagens icônicas daquele conflito, a imagem consagrada foi o resultado da seleção entre diversas outras imagens produzidas pelos correspondentes de guerra vinculados ao *Propagandakompanie* – PK, órgão de comunicação subordinado ao Estado-Maior das Forças Armadas (*Oberkommando der Wehrmacht*) da Alemanha, responsável pelos registros escritos e visuais oficiais divulgados como propaganda de guerra pela imprensa alemã e estrangeira durante a guerra.

A Primeira Guerra Mundial inaugurou o emprego sistemático dos meios de comunicação como vetor de divulgação de propaganda de guerra e de ações de guerra psicológica, conforme examinou Ventura (2015). Porém, não é exagero afirmar que, com a experiência acumulada durante esse conflito e o desenvolvimento dos meios de comunicação relacionados às propagandas militar e

política da década de 1930, a Segunda Guerra Mundial levou ao extremo o uso desses recursos comunicacionais, não somente na preparação e condução de batalhas, campanhas e demais operações militares, como também no emprego de propaganda de guerra e guerra psicológica. Imagens fixas ou em movimento foram produzidas e divulgadas em uma quantidade incomensurável, com os mais diversos fins, sejam nas frentes de batalha ou nas retaguardas civis.

Essa dimensão da comunicação no contexto da Segunda Guerra Mundial ganha força quando as considerações sobre a condição de “guerra total” desse conflito foi explicitada por Koselleck (2014, p. 250):

A Segunda Guerra [Mundial] foi total em todos os aspectos: bombardeios, terror, genocídio, guerra dos *partisans*, o que contribuiu para anular a oposição entre as frentes de batalha e os lares, e, com ela, também a diferença entre os papéis sociais dos gêneros, intensificando o sofrimento comum das famílias. Os papéis sociais tradicionalmente atribuídos a cada gênero provavelmente se transformaram mais durante as guerras do que em qualquer outra circunstância.

Ao narrar o contexto social dos Estados Unidos durante a guerra, Sean Purdy (2011) vai ao encontro desse autor. De acordo com ele, nesse país, a Segunda Guerra Mundial é recordada como a boa guerra. A guerra do povo pela liberdade e contra o fascismo. As forças armadas americanas lutaram em diversos teatros de operações, localizados, principalmente, na Europa Ocidental e no Extremo Oriente, na região do oceano Pacífico. Foi mobilizado um total de 18 milhões de cidadãos americanos. Desses, 10 milhões serviram fora do país. A manutenção do esforço industrial de guerra implicou a mudança de papéis sociais, como, por exemplo, aqueles atribuídos às mulheres, que passaram a trabalhar na indústria como força de trabalho. Os meios de comunicação contribuíram para a legitimação dessa nova condição, através de textos escritos e imagens visuais, publicados em cartazes, jornais e revistas, como, por exemplo, as conhecidas “Seleções do Reader’s Digest”, publicação mensal lançada nos Estados Unidos durante a década de 1920 que, durante a guerra, foi um dos meios de divulgação da propaganda de guerra nos Estados Unidos e entre países aliados e neutros. A partir de 1942, ela passou a ser editada em português, sendo distribuída no Brasil e em Portugal.

Durante a Segunda Guerra Mundial, as imagens foram usadas tanto na motivação para o combate e o esforço de guerra quanto para a desmoralização do

inimigo. Os meios através dos quais suas mensagens circularam foram vários, como, por exemplo, bilhetes e cartões postais, cartazes, clichês, flâmulas e fotografias. As imagens foram empregadas como meios de propaganda de guerra, assim como a imprensa de uma forma geral, por todos os países envolvidos com o conflito, das suas potências protagonistas aos aliados menos, através de uma guerra de informação, segundo narrou Phillip Knightley (1978).

Senão, vejamos as duas figuras a seguir, publicadas originalmente nas imprensas civil e militar dos Estados Unidos.

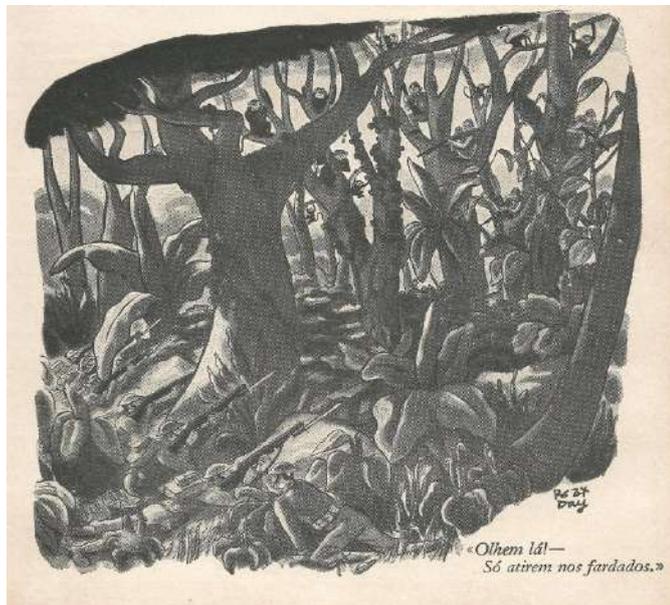


Figura 23: Caricatura publicada nas Seleções do Reader's Digest.

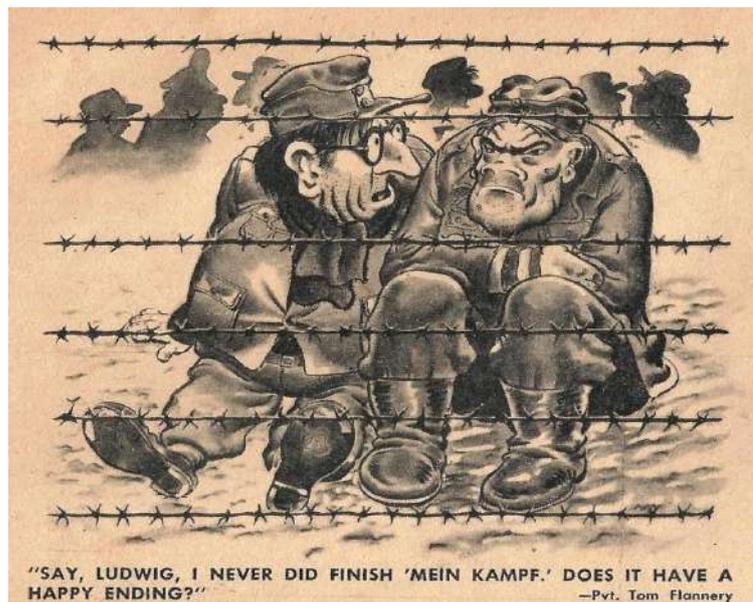


Figura 24: Caricatura publicada na revista militar Yank.

A figura 23 faz parte de uma seleção de caricaturas publicadas, originalmente, na revista **The New Yorker**, publicada nas **Seleções do Reader's Digest**, de fevereiro de 1943. Nela, soldados britânicos, em alguma selva no Extremo Oriente, preparam-se para atacar o inimigo japonês, camuflado entre as árvores. Porém, há entre eles macacos. Prontamente, um oficial britânico adverte seus soldados: “Olhem lá! Só atirem nos fardados”. Uma das formas comuns de desmoralização dos japoneses entre os aliados, especialmente, americanos, foi compará-los aos macacos, sendo representados nas inúmeras caricaturas produzidas como aparências simiescas, além dos dentes saltados e dos óculos “fundo de garrafa”. Para os americanos, a cultura japonesa era desconhecida e muito distante da sua matriz europeia. Daí, a relevância do trabalho pioneiro, da antropóloga Ruth Benedict (1972), uma etnografia da cultura japonesa solicitada pelo governo americano, em estado de guerra contra o Império do Japão.

Os japoneses foram os inimigos mais hostis jamais enfrentados pelos Estados Unidos numa guerra total. Em nenhuma outra guerra travada contra um adversário poderoso fora necessário levar em consideração hábitos tão extremamente diversos de agir e de pensar. [...] combatíamos uma nação completamente armada e treinada que não pertencia à tradição cultural ocidental. As convenções de guerra, que as nações ocidentais aceitaram como fatos consagrados da natureza humana, obviamente não existiam para os japoneses. A guerra no Pacífico constituiu-se, por isso mesmo, em algo mais do que uma série de desembarques em praias de ilhas, em algo mais do que insuperado problema logístico. Transformou-se antes de mais nada num problema concernente à própria natureza do inimigo. Teríamos de entender sua conduta, a fim de poder combatê-lo (BENEDICT, 1972, p. 9 – 10).

A guerra contra o Império do Japão, travada no Extremo Oriente mobilizou a imprensa dos Estados Unidos, sendo o “principal objetivo do noticiário prestar a maior ajuda possível ao esforço de guerra americano. A verdade e a objetividade, precisariam dar lugar a uma participação integral no conflito”, segundo Knightley (1978, p. 346).

Nessas circunstâncias, a guerra contra o Japão:

[...], tinha matizes fortemente raciais. A propaganda britânica e americana encorajava os soldados aliados e o público, na pátria, a pensarem nos japoneses como ‘macacos de uniforme’, carecendo de inteligência suficiente para empreenderem a guerra tecnológica, incapazes de aprenderem a pilotar aviões, porque tinham sido

amarrados às costas de suas mães quando bebês, perdendo assim o sentido de equilíbrio. O perigo da propaganda desse tipo é que ela desumaniza o inimigo e torna mais fácil tratá-lo como um animal, cuja vida e sentimentos são de pouco valor. Assim, era inevitável que ocorressem atrocidades, de ambos os lados (KNIGHTLEY, 1978, p. 369).

Essa representação acerca dos japoneses foi assimilada pela imprensa brasileira, especialmente, após o ingresso do Brasil no conflito, em meados de 1942. Entre as caricaturas publicadas em revistas tais como **Vamos Ler!**, o General Hideki Tojo (1884 – 1948) foi representado como baixinho, cabeçudo, careca, dentuço e com óculos “fundo de garrafa”. Ele, Hitler e Mussolini foram os principais vilões do Eixo representados na caricatura brasileira acerca da guerra.

Já a figura 24 foi publicada na edição europeia da revista **Yank**, de 16 de março de 1945. Era comum, durante a Segunda Guerra Mundial, a publicação de diversas revistas e jornais militares pelas forças combatentes que lutaram no conflito. Publicações oficiais (ou não), que contaram com a colaboração de artistas, fotógrafos, gráficos, jornalistas e demais profissionais da imprensa convocados para a guerra. **Yank** circulou entre junho de 1942 e dezembro de 1945, sendo escrita por soldados “para soldados”. Portanto, ela não foi uma publicação oficial do exército dos Estados Unidos. Durante o período em que foi publicada, a revista teve as seguintes edições: britânica, mediterrânea, continental, australiana e japonesa.

A caricatura em questão foi desenhada pelo Soldado Tom Flannery. Ela é protagonizada por dois prisioneiros de guerra (POW) alemães internados em um campo para prisioneiros. Com suas barbas por fazer, com frio e mal vestidos, um deles, diante de sua situação miserável, pergunta ao companheiro de detenção: “Diga, Ludwig, nunca terminei ‘Minha luta’. Tem um final feliz”? Produzida e publicada próxima ao final do conflito na Europa, a caricatura chama a atenção para uma ideia difundida pela propaganda aliada: a traição de Hitler. Os alemães, envolvidos com a retórica nazista, presente na caricatura através da citação do livro **Minha luta**, provocaram uma guerra, cuja derrota e destruição que sofreram foram provocadas por Hitler. Não havia um final feliz naquele livro?

Esse tipo de discurso também foi usado em uma peça publicitária da empresa RCA Victor, que produzia, entre outros itens, aparelhos de rádio. Ela foi publicada na edição de setembro de 1942, das **Seleções do Reader’s Digest**, com o título “Frau Holtz recebe um visitante americano...”. Ilustrada com uma frágil senhora alemã que,

durante a noite, escondida, ouve com cuidado, pela primeira vez, as irradiações americanas em língua alemã destinados aos cidadãos da Alemanha, uma comum operação de guerra psicológica do conflito. Abaixo da ilustração, os seguintes parágrafos iniciais:

Até a data em que seu Hans morreu – pela glória do Fueher – num ponto indeterminado da frente oriental, há dois meses, Frau Holtz conhecia bem pouco o mundo fora da Alemanha...

Mas quando seu último filho seguiu o caminho dos dois irmãos mais velhos, ela compreendeu que *tinha* de saber certas coisas. Em uma noite deu volta a um botão, dando entrada em sua casa um visitante americano. Foi então que a luz se fez no seu espírito: a compreensão da amarga traição (FRAU HOLTZ... 1942, p. 129).

Junto com as forças combatentes dos países envolvidos com a Segunda Guerra Mundial, também marcharam centenas de cinegrafistas, fotógrafos e jornalistas. Interessam para este trabalho, os produtos resultantes dos trabalhos dos fotógrafos de guerra, as fotografias oficiais do conflito. O regime de informação em que essas imagens foram produzidas e circuladas envolveu o engajamento desses profissionais às agências de notícias das potências beligerantes, tais como o Instituto LUCE, a RDV e o Serviço de Informações do Hemisfério – SIH. É também relevante para esta pesquisa citar o *U.S. Army Signal Corps*, dos Estados Unidos. Nas frentes de combate e nas retaguardas civis, as fotografias eram produzidas. Após passarem pela primeira seleção da censura, eram distribuídas pelas agências de notícias, transformadas em clichês e publicadas em jornais e revistas. A maioria das fotografias que faz parte da coleção estudada neste trabalho está vinculada a esse regime de informação.

As figuras a seguir, 25 e 26, dão uma ideia de como que as fotografias produzidas nas frentes de combate chegavam às redações dos periódicos em que elas seriam publicadas.



Figura 25: Um bombardeiro médio alemão Heinkel He 111 antes de partir para uma missão.

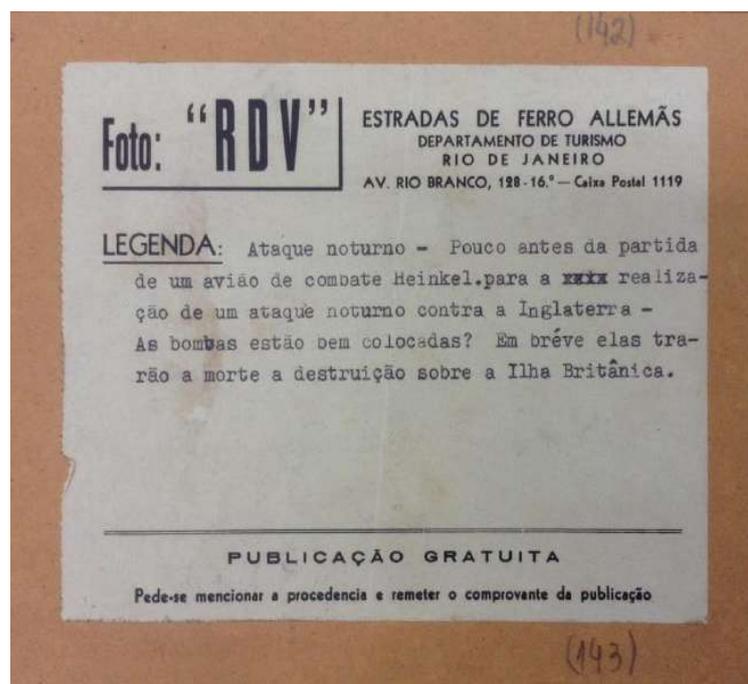


Figura 26: ficha de identificação da fotografia anterior.

A figura 25 representa uma fotografia feita, provavelmente, por um fotógrafo engajado na *Propaganda Kompanie* – PK, cuja identidade, raramente era revelada nas publicações impressas, jornais e revistas. Nela, um bombardeiro médio Heinkel He 111 recebe os últimos cuidados do pessoal de terra, antes de partir para uma missão contra algum alvo na Inglaterra, conforme informado pela ficha, representada

pela figura 26. Apesar da data não ser revelada, essas informações sugerem que a fotografia tenha sido produzida e divulgada durante a campanha de ataques aéreos alemães contra a Inglaterra, conhecida como Batalha da Grã-Bretanha, entre junho e novembro de 1940.

A Batalha da Grã-Bretanha foi a tentativa alemã de obter superioridade aérea total na Inglaterra, essencial para viabilizar a invasão do arquipélago, cujo plano ficou conhecido como Operação Leão Marinho. Inicialmente, os alvos dos ataques foram objetivos militares, tais como campos de pouso da Royal Air Force – RAF e estações de radares. Por pouco, o Comando de Caças da RAF não entrou em colapso e a Luftwaffe venceu a batalha. Porém, em uma decisão equivocada, embora com um alto custo humano para a população inglesa, Adolf Hitler ordenou a mudança de objetivos militares para civis, fato este que permitiu ao Comando de Caças da RAF se reorganizar e rechaçar os ataques alemães (BEEVOR, 2015).

As operações de guerra psicológica foram parte dessa campanha, que envolveram a produção e a circulação de fotografias de propaganda de guerra, tais como a figura 25. No Brasil, as fotografias foram distribuídas para imprensa pela agência RDV e eram acompanhadas por uma ficha de identificação, com uma legenda datilografada em português, que seria publicada junto com a fotografia em um jornal ou em uma revista. Fotografias acompanhadas de legendas em português também foram usadas pelo SIH, ligado ao governo americano, através do Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos. Naturalmente, a publicação das fotografias legendadas, iria depender delas estarem de acordo com as diretrizes do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP para publicações de imagens e textos sobre a guerra na imprensa brasileira. Outro filtro, pelo qual essas imagens passaram foi a censura aos meios de comunicação através das diretrizes do DIP.

O DIP foi criado em 1939, através de um Decreto assinado pelo presidente Getúlio Vargas. Contudo, desde o início da década de 1930, o governo federal procurava controlar os meios de comunicação e alinhá-los aos seus objetivos políticos. Lourival Fontes (1899 – 1967) foi, talvez, o dirigente do DIP historicamente mais conhecido e esteve à frente do órgão entre 1939 e 1942. De acordo com Maria Helena Capelato (1999, p. 171): “O uso dos meios de comunicação tinha como objetivo legitimar o Estado Novo e conquistar o apoio dos trabalhadores à política varguista”. Pode-se perceber então, a importância de um instrumento de controle e orientação como o DIP, especialmente, em um contexto de guerra mundial.

CAPÍTULO 2 ALÉM DO VISÍVEL

Ao longo do capítulo anterior, foi aprofundada a descrição do álbum 3.1.8.36.7, iniciada na Introdução deste trabalho. Suas dimensões foram mensuradas e suas fotografias classificadas e quantificadas. A composição das suas páginas foi cuidadosamente observada. Por último, situamos os conteúdos vistos na história da fotografia, em especial, do fotojornalismo.

A coleção de fotografias organizada nesse álbum abrange imagens fotojornalísticas acerca dos esforços de guerra aliados e do eixo, durante a Segunda Guerra Mundial. O exame detalhado desse material, inclusive com discussões a respeito dos seus usos pela imprensa da época, será realizado na segunda parte desta Tese. Contudo, uma boa quantidade de fotografias reunidas nesse mesmo álbum não possui relação alguma com esse conflito. E, como informa a etiqueta de identificação da caixa em que o álbum 3.1.8.36.7 está acondicionado, dizem respeito à cidade de Joinville e outros lugares do Brasil. Ao observar essas fotografias (e outros tipos de imagens impressas), arrisca-se afirmar que elas também se referem a aspectos da vida pessoal da própria pessoa que, possivelmente, confeccionou o álbum.

Em seu livro denominado **Diante da imagem**, Georges Didi-Huberman (2013) explica que, quando olhamos para uma obra de arte, experimentamos uma sensação de paradoxo. Para o autor, trata-se de algo banal, normal, que acontece com todos. Ele prossegue e afirma que podemos nos conformar com tal sensação, aceitá-la e mesmo nos deixar levar por ela ao ponto de experimentarmos certo gozo diante desse paradoxo que envolve as sensações de estar cativo e liberto, de saber e não saber, do universal e do singular. Contudo, podemos ficar insatisfeitos e ir além do visível que se apresenta diante de nós. “Querer-se-á ir adiante, saber mais, *representar-se* de forma mais inteligível o que a imagem diante de nós parecia ocultar”, reforça Didi-Huberman (2013, p. 9). O autor é um historiador da arte e, para ele, a busca pelo o vai além do visível em uma obra de arte se dá através da

disciplina da História da Arte, cujas origens, segundo Huberman (2013) não são tão antigas e estão situadas no Renascimento. Mais que um livro sobre historiografia das artes, **Diante da imagem** propõe uma discussão metodológica acerca desse domínio temático da História a qual, segundo seu autor, é essencial, na medida em que “a história em geral utiliza cada vez mais as imagens da arte como documento e mesmo como monumentos ou objetos de estudos específicos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12).

Já no artigo “Quando as imagens tocam o real”, Didi-Huberman (2012) afirma que a humanidade inventou as imagens visuais como uma forma de registro para os seus “temores” e as suas “consumações”. É possível que aí resida uma relação entre esquecer e recordar, pois, no mesmo parágrafo, o autor define imagens e palavras como um “tesouro”, uma “tumba da memória” que preserva parte da experiência humana da ação implacável do tempo e do esquecimento.

Ao folhear as páginas do álbum 3.1.8.36.7 experimenta-se a sensação de paradoxo mencionada por Didi-Huberman (2013), embora ele não seja um objeto artístico. Especialmente, pela mistura de imagens fotojornalísticas e pessoais, cujas composições feitas em cada página do álbum possuam aspectos anacrônicos, em uma aparente desordem. Para além do visível, o que tais imagens têm a dizer? Se o autor está correto e as imagens visuais, entre as quais, as fotografias, são uma “tumba da memória”, quais memórias o álbum 3.1.8.36.7 preservaram?

Marialva Carlos Barbosa (2018) orienta que uma história escrita por meio da Comunicação deve, inicialmente, levar em consideração a maneira com a qual, no tempo histórico estudado, o público se relacionava com a expressão pública comunicacional analisada. Ora, como discutimos no primeiro capítulo desta Tese, a fotografia, desde o seu surgimento, causou um forte impacto entre as pessoas e influenciou expressões artísticas e deu origem a novas formas de sociabilidades e interpretação do mundo.

Através dos caminhos abertos por esses autores, neste capítulo serão examinadas as fotografias reunidas no álbum 3.1.8.36.7 que não têm relação direta com a Segunda Guerra Mundial, mas que contribuíram com a atribuição de sentidos ao contexto vivido pelo seu misterioso proprietário. Afinal, não seria esse álbum uma forma de narrativa? Se, as pessoas produzem narrativas para se colocarem no mundo, conforme afirmou Barbosa (2007), de que forma tais imagens visuais

evidenciam uma tomada de posição por parte da misteriosa pessoa que o confeccionou?

2.1 Quem é você?

O sujeito que confeccionou o álbum 3.1.8.36.7 é oculto. Se é que o álbum foi somente o resultado do trabalho de uma pessoa. Atualmente, ele faz parte do acervo do Arquivo Histórico de Joinville – AHJ. Contudo, não há registros sobre as circunstâncias em que ele foi parar na instituição, muito menos sobre a pessoa que o confeccionou.

Um pequeno mistério, porém, infelizmente, comum em arquivos e museus brasileiros. É um problema recorrente nos preocuparmos mais com o conteúdo de uma fonte histórica que as circunstâncias em que ela se tornou uma fonte histórica inventariada, preservada e disponibilizada para o público em um arquivo histórico. A mesma situação ocorre nas reservas técnicas, quando elas existem, nos museus espalhados pelo país, sejam eles de abrangência local, regional ou mesmo nacional.

Trata-se de uma situação embaraçosa, na medida em que o documento histórico é o “maná” consumido pelo historiador quando este investiga o passado através da história, segundo uma conhecida metáfora feita por Arlette Farge (2009). Algo ainda mais embaraçoso, pois, como explica Jacques Le Goff (1996), todo documento histórico é resultado de processos de seleção que são orientados a partir de conceitos prévios sobre documento, história e memória, além, naturalmente, das vicissitudes culturais, econômicas, políticas e sociais que orientam a forma com a qual as pessoas que operam institucionalmente o passado lidam com os próprios documentos históricos.

Nesse sentido, uma tarefa necessária seria identificar a pessoa (ou as pessoas) responsável pela confecção do álbum 3.1.8.36.7, assim como descrever as circunstâncias em que o próprio álbum surgiu. A ausência de registros disponíveis no AHJ dificulta substancialmente a tarefa, porém não a torna impossível. Pois, pelo menos, através de um exame atento das páginas do álbum e das imagens nelas fixadas, é possível especular um pouco a respeito de quem organizou essa coleção e um pouco do seu contexto.

Devido à grande quantidade de material fotojornalístico e de fotografias em tamanho grande (mesmo não sendo fotojornalísticas) é possível supor que essa

pessoa fosse ligada à imprensa. Um fotógrafo? Um repórter? Embora o álbum possua fotografias situadas entre as décadas de 1930 e 1940, com destaque para o contexto da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), é desconhecida a data exata em que ele foi confeccionado. Pode ter sido feito até mesmo após o término deste conflito, a partir de um material fotojornalístico remanescente que, com o fim da guerra, perdeu seu valor de uso original. Mas, para fins didáticos, este trabalho situará o álbum 3.1.8.36.7 próximo à época da Segunda Guerra Mundial. Afinal, a maioria das suas imagens diz respeito ao conflito.

Durante o período em que o álbum 3.1.8.36.7 está situado, as décadas de 1930 e 1940, circularam em Joinville dois jornais: “A Notícia” e “Jornal de Joinville”. As origens do jornal “A Notícia” já foram expostas no capítulo anterior, porém é importante reforçar que, à época, sua redação e oficina estavam localizadas no Centro de Joinville, na Rua Abdon Baptista, números 133 e 149. Seu administrador era o Sr. Celso Capúli, sendo seu redator o Sr. Heraclito Lobato, segundo informa o historiador Apolinário Ternes (1983).

Já o “Jornal de Joinville”, à época contemporâneo ao “A Notícia”, era mais antigo. Ele foi lançado no dia 1º de janeiro de 1919. Seu primeiro proprietário foi o jornalista Eduardo Schwartz, um imigrante de origem húngara. Inicialmente, o “Jornal de Joinville” foi impresso na Tipografia Schwartz, localizada na Rua 3 de Maio, também no Centro da cidade. Eduardo Schwartz foi, em seu tempo, uma importante figura pública em Joinville e municípios vizinhos, como por exemplo, São Bento do Sul. Em uma época em que não existiam fronteiras entre jornalismo e política, Schwartz, antes de lançar o “Jornal de Joinville”, publicou outros periódicos, caso de “A Gazeta de Joinville” e *Joinvilenser Zeitung*. Em 5 de agosto de 1947, o “Jornal de Joinville” deixou de ser propriedade da família Schwartz e foi adquirido pelo Grupo Diários Associados, pertencente ao empresário e jornalista Assis Chateaubriand (1892 – 1968). Figura controversa na história do jornalismo brasileiro, “Chatô”, como também ficou conhecido, foi proprietário dos Diários Associados entre as décadas de 1930 e 1960. Em seu auge, ele foi uma das figuras públicas mais influentes no país que, sob sua propriedade, possuiu agências telegráficas, emissoras de rádio e televisão, jornais e revistas. O “Jornal de Joinville” deixou de ser publicado em 1980, no contexto de dissolução do Grupo Diários Associados (HERKENHOFF, 1987; MACHADO, s.d.; MORAIS, 1994).

Se o álbum 3.1.8.36.7 foi confeccionado por uma pessoa ligada à imprensa, inclusive sendo essa pessoa funcionária de um dos periódicos citados, qual deles seria? Este trabalho sustenta a hipótese de que seria o jornal “A Notícia”. Essa hipótese é fundamentada em duas fotografias encontradas no álbum e que estão relacionadas a esse periódico.

A primeira delas, a figura 27, em que foi retratado, de forma panorâmica, o interior das “novas instalações” da fábrica da antiga Cervejaria Catharinense, mencionada no capítulo anterior desta Tese. Destacam-se os “tachos” em que a cerveja era produzida e seu responsável técnico, o Sr. Dionisio Schuller. Ela e outra fotografia foram publicadas em uma matéria do jornal “A Notícia”, publicada em 23 de outubro de 1940. Com o título “Processos modernos e rigorosamente higienicos para a fabricação da melhor cerveja do sul do paiz” (sic.), a matéria celebrou a inauguração de uma nova unidade de produção da Cervejaria Catharinense, localizada em Joinville, na Rua XV de Novembro. A edificação ainda existe e faz parte de um projeto fracassado da Prefeitura Municipal de Joinville em criar no conjunto dessa antiga fábrica uma “cidadela cultural”, cujo resultado foi a deterioração completa do local, inclusive, com risco de desabamento, segundo informa Hassan Farias (2019). A matéria publicada em outubro de 1940 destacou o proprietário da cervejaria, o Sr. Werner Metz, e o processo higiênico, industrial e moderno com o qual a “melhor” cerveja do sul do país passaria a ser produzida (PROCESSOS..., 1940).

Cabe aqui uma breve anedota: o autor desta Tese nasceu e cresceu em Joinville. A Cervejaria Catharinense e, mais tarde, a Antártica fazem parte de inúmeras memórias sobre a cidade, nas quais essas cervejas são recordadas como sinônimos de qualidade, apreciadas, inclusive, fora de Joinville. Diferente da cerveja da marca Antártica produzida no Rio Grande do Sul ou no Paraná, a cerveja produzida em Joinville era considerada de qualidade superior, sendo mais suave. Nos últimos anos, em Joinville, há uma retomada da produção artesanal de cervejas, sendo essa memória uma das justificativas para a prática, inclusive, impulsionando um mercado local de antiguidades relacionadas às antigas Cervejarias Catharinense e Antártica.



Figura 27: interior da nova unidade de produção da Cervejaria Catharinense, com destaque para o Sr. Dionisio Schuller.

Contudo, é importante alertar que a fotografia presente no álbum foi produzida pelo estúdio fotográfico de Fritz Hofmann, em Joinville, conforme é possível ver no canto inferior direito da figura 27. Na imagem publicada na matéria do jornal “A Notícia”, essa informação não foi relevada.

Na página a seguir, a figura 28 mostra a página da edição de 23 de outubro de 1940, em que a fotografia foi publicada:



Figura 28: página 3 da edição de 23 de outubro de 1940. Fonte: Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ).

A segunda fotografia também foi exposta e discutida no primeiro capítulo desta Tese, através da figura 12, em que aparece da fachada de um edifício, provavelmente, na cidade de Curitiba, no Paraná, em que, à época, estava localizado um escritório da sucursal paranaense do jornal “A Notícia”.

Contudo, apesar desses dois indícios fotográficos, não é possível chegar a uma conclusão definitiva sobre a pessoa que confeccionou o álbum. Pode ser que ela não trabalhasse no jornal “A Notícia” e, ocasionalmente, obteve tais fotografias. Neste tópico, a resposta para a pergunta que serviu de subtítulo, “Quem é você?”, permanecerá nos campos da hipótese e da especulação.

2.2 Contextos.

Se, por um lado, o máximo que pode ser feito, até o momento em que este trabalho foi concluído, sobre a identidade da pessoa que confeccionou o álbum 3.1.8.36.7 é especular a partir de indícios fotográficos encontrados no próprio álbum, por outro, é possível conhecer um pouco dos contextos local, nacional e mesmo mundial em que as fotografias reunidas nessa coleção foram produzidas e, no caso do material fotojornalístico, e circuladas. No caso específico das fotografias acerca da Segunda Guerra Mundial, elas serão analisadas ao longo dos capítulos que formam a segunda parte deste trabalho. Por enquanto, serão examinadas imagens que dizem respeito aos contextos catarinense e joinvilense com os quais, através de uma coleção de fotografias organizadas na forma de um álbum, a pessoa que o confeccionou interagiu.

“É a partir de restos e vestígios que chegam do passado ao presente também que podemos recontar as histórias que envolvem prioritariamente as ações comunicacionais do passado”, explica Barbosa (2007, p. 18). Quais ações essas fotografias permitem identificar e interpretar? Ao examinarem a fotografia contemporânea, Teresa Bastos e Victa de Carvalho (2012) afirmam que, no presente, as imagens estão a ser, cada vez mais, um “lugar” privilegiado da experiência. Este trabalho arrisca afirmar que as relações entre a fotografia e a experiência têm historicidade e que também pode ser examinada em perspectiva histórica, isto é, em recortes temporais distantes do presente do próprio sujeito que está a estudá-las. Nesse sentido, quais possíveis experiências também podem ser identificadas nessas imagens?

É possível situar as fotografias reunidas no álbum 3.1.8.36.7 entre o final da década de 1930 e 1945, ano este em que ocorreu o término da Segunda Guerra Mundial. Ou, na pior das hipóteses, em 1944, tendo como referências as fotografias de efetivos do 1º Grupo de Aviação de Caça da Força Aérea Brasileira e da Força Expedicionária Brasileira feitas no teatro de operações italiano. Como afirma a bibliografia especializada, o fotojornalismo atingiu seu ápice entre os anos de 1935 e 1955, segundo informa Tom Hopkinson (2017b). Esse mesmo autor, porém, em outro texto, afirma que a fotografia de imprensa foi o primeiro meio pelo qual as pessoas entraram em contato com o mundo ao redor delas (HOPKINSON, 2017a).

Logo, ao selecioná-las e organizá-las em um álbum, a pessoa responsável pela coleção que esta Tese está a estudar, possivelmente, construiu uma espécie de nexos entre o seu mundo e as fotografias colecionadas, tal como a personagem de Clarice Lispector, analisada por Barbosa (2007), que, através de um álbum de recortes de jornais, criou para si uma forma de dar sentido ao seu mundo, criou um “nexo”. Ou, Bertold Brecht, cujos *Arbeitsjournal* e *Kriegsfiibel* estabeleceram nexos com seu exílio e testemunho da experiência nazista na Alemanha e da própria Segunda Guerra Mundial, conforme análise feita por Didi-Huberman (2017). No presente, nas circunstâncias deste trabalho, o próprio álbum 3.1.8.36.7, na condição de fonte histórica, serve de nexos para uma nova forma de se relacionar com o mundo.

2.2.1 Joinville no álbum 3.1.8.36.7.

A cidade de Joinville está localizada no nordeste de Santa Catarina, entre as praias do município de São Francisco do Sul e a serra Dona Francisca, que dá acesso às cidades do planalto norte catarinense: Campo Alegre, São Bento do Sul e Rio Negrinho. Em nível microrregional, Joinville faz parte da microrregião do nordeste catarinense (MACHADO, s.d.).

As origens de Joinville estão situadas em meados do século XIX, quando em 9 de março de 1851 foi fundada a Colônia Dona Francisca, um empreendimento colonial privado, empreendido pela Sociedade Colonizadora Hanseática, responsável pelo assentamento de colonos de origem europeia, majoritariamente de língua alemã (MACHADO, s.d.).

Como diversas outras cidades de origens coloniais europeias localizadas no Sul do Brasil, Joinville, por muito tempo manteve diversas características de uma cidade pequena e colonial. Contudo, a partir do começo do século XX, essa situação começou a mudar: a população joinvilense situada na área urbana cresceu, sua economia e costumes se diversificaram. Em sua **História enciclopédica de Joinville**, Nicácio Tiago Machado (s.d.) reúne diversos anúncios publicitários de produtos e serviços produzidos e oferecidos na cidade durante a primeira metade dos novecentos, a exemplo de alimentos industrializados, bebidas, cigarros, medicamentos e mesmo roupas íntimas, tais como as “roupas brancas” oferecidas na loja de Otto Parucker & Cia.

O Cais Conde D’Eu está localizado no bairro do Bucarein, próximo ao Centro da cidade. Trata-se de um porto fluvial que, desde o século XIX, ligava Joinville ao porto da cidade de São Francisco do Sul. Também conhecido como “porto do Bucarein”, ele foi um meio de entrada e saída de pessoas e produtos em Joinville. A imagem a seguir, figura 29, mostra um detalhe da página 3 do álbum 3.1.8.36.7 em que aparece, em formato grande e papel brilhante a primeira fotografia contida no álbum cujo tema é Joinville. Ao fundo, é possível ver o Moinho Joinville, cujo prédio foi inaugurado em 1913. Contudo, a empresa que ele abrigou foi criada em 1910 e pertenceu aos empresários Abdon Baptista, Oscar Schneider e Domingos Rodrigues. Até sua desativação, no começo deste século, a empresa pertenceu aos grupos SAMRIG, Moinho Santista, e BUNGE Alimentos. Próximo ao prédio, também é possível ver algumas embarcações fluviais atracadas, além de diversas edificações que, ao longo do tempo, abrigaram diversos armazéns gerais. Em uma época de modernização da economia e de expansão da área urbana, iconograficamente, esse local foi tema recorrente em diversas imagens fotográficas sobre a cidade, muitas das quais divulgadas através de cartões postais.



Figura 29: detalhe da página 3, com destaque para o Cais Conde D'Eu.

O destaque para as instalações do Moinho Joinville também aparece em uma série de cartões postais produzida a partir da segunda metade do século passado, pela empresa paranaense Paraná Cart sobre a cidade de Joinville. Seu autor é o fotógrafo dinamarquês radicado no Brasil, Hans Raun. Colorida, a fotografia foi tirada a partir da margem oposta do rio Cachoeira. Além do “Moinho”, também foram retratados, da esquerda para a direita: o Colégio dos Santos Anjos, o antigo prédio da Mitra Diocesana, a Catedral Diocesana de Joinville (na época em construção), o Clube Joinville (atual Nova Casa Sofia), a vigia do quartel do Corpo de Bombeiros Voluntários e a chaminé, provavelmente da indústria Wetzel. Segundo José Carlos Daltozo (2006), quando a empresa Paraná Cart foi criada em 1950 e foi uma das maiores produtoras de cartões postais do Brasil.

Imagens sobre Joinville também estão fixadas em outras páginas do álbum, a exemplos das páginas onze, quinze e trinta, cujas fotografias, respectivamente, possuem os seguintes temas: um sobrado construído pela empresa de construções Keller & Cia; um cartão postal de propaganda do projeto para a “nova” Catedral Diocesana de Joinville e, na mesma página quinze, um busto do Duque de Caxias (Luís Alves de Lima e Silva, 1803 – 1880) localizado no pátio do antigo 13º Batalhão de Caçadores (atual 62º Batalhão de Infantaria); uma fotografia panorâmica do interior do então “novo” prédio da Cervejaria Catharinense, analisada no começo deste capítulo.

O 13º BC foi instalado em Joinville em março de 1918. Não estão devidamente esclarecidas pela historiografia local as razões pelas quais essa

unidade foi transferida para Joinville. É possível que os contextos de guerra mundial e, principalmente, de expansão do Exército Brasileiro, durante a primeira metade do século XX, tenham influenciado as autoridades militares da época. O fato é que, a instalação de uma guarnição militar na cidade foi muito bem recebida pela imprensa da época, conforme apuraram Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes, Wilson de Oliveira Neto e Marília Gervasi Olska (2008). O crescimento urbano, a prosperidade econômica e a presença efetiva do Exército Brasileiro em Joinville representaram símbolos de modernidade da cidade que, a partir do começo dos novecentos, deixa de ser uma pequena colônia de língua alemã.

Segundo os autores citados no parágrafo anterior, durante a primeira metade do século passado, os efetivos do 13º BC, em especial seus oficiais, estabeleceram uma íntima relação com a sociedade joinvilense, expressa de diversas maneiras, a exemplo da participação em eventos cívicos e sociais. Não é de estranhar, portanto, a presença de uma fotografia feita em um dos espaços mais importantes das instalações desse Batalhão, o busto do Duque de Caxias, em frente do qual, até hoje, são realizadas diversas cerimônias e formaturas militares.

Mas, para além de circunstâncias locais, a presença dessa fotografia no álbum em estudo e mesmo a existência de um busto em homenagem a Caxias podem ser relacionadas às transformações políticas e simbólicas sofridas pelo Exército Brasileiro entre as décadas de 1930 e 1940, em que uma das suas expressões públicas foi a criação e a institucionalização de um conjunto de tradições, entre as quais o “culto a Caxias”, segundo estudo feito pelo antropólogo Celso Castro (2002)⁵.

Essas cerimônias e símbolos permitem, através da evocação do passado, construir a identidade social do Exército, o sentimento de algo que permanece para além das mudanças. Nesse processo, o

⁵ A discussão sobre o conceito de Tradição nas Ciências Humanas é fortemente influenciada pela obra organizada Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997). Inclusive, nela, aparece a expressão “invenção de tradições”, que seu conceito-chave. Castro (2002), em sua discussão sobre as tradições criadas pelo Exército Brasileiro durante as décadas de 1930 e 1940, apropria-se dessa discussão, porém, para o autor, não se trata de uma oposição entre algo inventado que, na contemporaneidade, chamamos de *fake*, a algo genuíno. Para Castro (2002, p. 11), a invenção de tradições corresponde ao “caráter de *permanente* invenção da cultura humana”. A discussão se torna ainda mais complexa, na medida em que, há tempo, a “invenção de tradições” consagrada pelo trabalho organizado por Hobsbawm e Ranger (1997) se encontra datada e já foi alvo de críticas, a exemplo de Peter Burke (2008). Como foge ao escopo desta Tese uma discussão acerca desse tema, optamos por usar a palavra “criação” ao invés de “invenção”, por nos parecer menos suscetível às críticas.

próprio Exército inventa-se enquanto instituição (CASTRO, 2002, p. 10).

No caso do culto a Caxias, ele foi instituído com a comemoração da vitória sobre a Intentona Comunista – nome pelo qual ficou conhecida uma rebelião contra o governo de Getúlio Vargas, em 1935, em que suas principais lideranças estiveram vinculadas ao Partido Comunista Brasileiro – PCB e à Terceira Internacional Comunista, segundo informa Fausto (2003). Em se tratando de contexto histórico, essas tradições foram criadas e institucionalizadas em uma época de grande instabilidade política no Brasil, que teve nas forças armadas uma de suas razões. Além disso, essas tradições também expressaram o aumento do poder político do Exército no interior do Estado, especialmente, após a instalação do Estado Novo, em novembro de 1937 (CASTRO, 2002).

Não é de estranhar, portanto, a presença de tal fotografia no álbum (figura 30). De volta ao contexto joinvilense da época, o fim da década de 1930 na cidade foi marcado pela Campanha de Nacionalização e de uma forte visibilidade do Exército nos meios de comunicação locais, a exemplo dos jornais “A Notícia e “Jornal de Joinville” que publicaram artigos, frases e demais matérias assinadas ou que faziam referências ao Exército Brasileiro e seus oficiais (GUEDES, OLIVEIRA NETO e OLSKA, 2008).



Figura 30: página 15 do álbum 3.1.8.36.7 em que aparece uma imagem do busto de Caxias no pátio do 13º BC.

A respeito dessas tradições, há na página 93 do álbum, entre duas fotografias fotojornalísticas de efetivos do 1º Grupo de Aviação de Caça da FAB, uma pequena fotografia de imprensa em que o então presidente Getúlio Vargas deposita flores no monumento em homenagem aos mortos do Exército e da Marinha durante a Intentona Comunista, à época, localizado no Cemitério São João Batista, no bairro do Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Celso Castro (2002), o monumento foi inaugurado em 1940. Portanto, é possível situar a fotografia entre os anos de 1940 e 1945. Durante o Regime Militar (1964 – 1985), em 1968, o monumento e seus remanescentes humanos depositados foram transferidos para a Praça General Tibúrcio, localizada na Praia Vermelha, no bairro da Urca, também no Rio de Janeiro. O local não poderia ser mais emblemático: a praça está localizada em frente à entrada para o Bondinho do Pão de Açúcar, uma das mais populares atrações turísticas da cidade, além de estar ao lado da Escola de Comando e Estado-Maior do Exército – ECEME e o Instituto Militar de Engenharia – IME.

Apesar de tiradas em espaços geográficos distintos, porém, próximas no tempo, as fotografias do busto de Caxias no pátio do antigo 13º BC e do monumento/mausoléu às vítimas da Intentona Comunista, inicialmente localizado no Cemitério São João Batista, estão vinculadas à história do Exército Brasileiro e sua ligação aos regimes políticos de ditadura, a exemplo do Estado Novo (1937 – 1945) e do Regime Militar (1964 – 1985). Em especial, as celebrações da vitória sobre a Intentona Comunista, através de seus rituais de recordação, reforçaram o imaginário anticomunista no Brasil, retomado na contemporaneidade.

De acordo com Castro (2002), com a redemocratização do Brasil, em meados da década de 1980, a celebração da vitória sobre a Intentona Comunista entrou em declínio e perdeu sua relevância no calendário festivo do Exército Brasileiro. Finalizando, esse autor ainda informa que a comemoração foi abolida durante a década de 1990, durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello.

2.2.2 Santa Catarina e o Estado Novo no álbum 3.1.8.36.7

No álbum, abaixo da fotografia representada pela figura 29, há o flagrante de Nereu Ramos durante um discurso, tendo ao seu lado civis e um militar, cujas identidades não foi possível identificar. Nereu de Oliveira Ramos nasceu no município de Lages, no planalto serrano de Santa Catarina, em 1888. Ele faleceu na

capital paranaense, a cidade de Curitiba, em 1958. No auge de sua carreira política, foi Presidente da República entre o fim de 1955 e o começo de 1956, quando passou a faixa presidencial ao então presidente eleito Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902 – 1976). Em Santa Catarina, Ramos foi governador do Estado entre 1935 e 1937. Com a implantação do Estado Novo, em novembro de 1937, ele se tornou Interventor Federal no Estado, função esta que ele exerceu até 1945 (FAUSTO, 2003).



Figura 31: Nereu Ramos durante um discurso.

Neste trabalho, a figura 31 chama a atenção por duas razões: 1ª) Ela serve de parâmetro para situar no tempo, pelo menos as fotografias que fazem parte do álbum em estudo. Se a fotografia foi tirada durante o período em que ele foi governador/interventor no estado, ela é, no mínimo de 1935. 2ª) De acordo com Mauro Malin (2019), durante os anos em que foi Interventor, Nereu Ramos sofreu forte oposição política e foi estigmatizado como “inimigo” das comunidades formadas por imigrantes europeus e seus descendentes em Santa Catarina. Especialmente, no contexto da Campanha de Nacionalização entre os anos de 1938 e 1939. Talvez, nos contextos de Estado Novo (1937 – 1945) e da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) ou mesmo dos anos posteriores ao fim desse conflito, fosse de bom alvitre exibir uma imagem relacionada a Nereu Ramos.

Aliás, na página 29 do álbum 3.1.8.36.7 foi encontrada outra fotografia com Nereu Ramos, tirada durante o Congresso dos Interventores realizado no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal, no contexto de

comemoração do segundo aniversário do Estado Novo brasileiro, em 1939. O então interventor em São Paulo, Ademar de Barros (1901 – 1969) está sentado à direita de Nereu Ramos, enquanto, à esquerda, está Ernâni do Amaral Peixoto (1905 – 1989), interventor no Rio de Janeiro, conforme é possível ver na figura 32. Embora, no álbum, os nomes dos interventores sentados ao lado ou próximos a Nereu Ramos não estejam anotados, foi possível chegar às suas respectivas identidades através dos crachás com os nomes dos seus respectivos estados, visíveis na fotografia. Através de uma consulta aos bancos de dados do sítio do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas – CPDOC/FGV, foi possível identificá-los, além do acesso a outras fotografias feitas durante o evento registrado na fotografia da página 29.



Figura 32: flagrante do Congresso dos Interventores, em 1939.

Além de Nereu Ramos, outras figuras públicas ligadas ao Estado Novo brasileiro foram reunidas nas páginas do álbum: Getúlio Vargas e Lourival Fontes (1899 – 1967) que, entre 1939 e 1942, foi chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP do regime estadonovista, conforme é possível ver em uma fotografia fixada na página vinte, em que também se pode constatar um detalhe interessante na iconografia fotojornalística de Lourival Fontes: ele era estrábico, “vesgo”. Portanto, dificilmente uma fotografia ele aparecerá “de frente”, mas, basicamente, de perfil, conforme é possível constatar em um conjunto de fotografias feitas durante um baile de Carnaval na cidade do Rio de Janeiro, no começo da década de 1950, em que aparecem, principalmente, Assis Chateaubriand e ele –

ambos elegantemente vestindo um *summer* e bebendo uma garrafa de *champagne* Moët & Chandon Impérial.

O Estado Novo foi instalado no Brasil em novembro de 1937. De acordo com Maria Celina D'Araújo (2000), surgiu em um contexto marcado pela proliferação de ideologias políticas, tanto de esquerda quanto de direita. Assim como em outros países que adotaram o nome “Estado Novo” para seus respectivos regimes políticos, a palavra “novo” significava busca por uma via política que se afastasse tanto do Liberalismo quanto do Comunismo. A ideia era conciliar espiritualidade, religiosidade e Nacionalismo com um sistema produtivo que primasse pelos interesses da nação, através da ação direta do Estado sobre a economia e a sociedade. Suas origens estão ligadas a três países – Turquia, Polônia e Romênia. O primeiro foi a fonte de inspiração do nacionalismo autoritário existente no meio militar brasileiro daquela época. Do segundo veio a inspiração da Constituição de 1937. Já do terceiro, foi importada a maior influência doutrinária do regime estadonovista: a doutrina corporativista de Mihail Manoilescu.

Para a história da fotografia brasileira, as décadas de 1930 e 1940, ao longo das quais vigorou o regime estadonovista, são importantes, pois correspondem a um período de renovação da fotografia, especialmente, devido à chegada de diversos fotógrafos europeus refugiados do regime nazista e da Segunda Guerra Mundial, a exemplo de Kurt Klagsbrunn, cuja biografia e os trabalhos fotográficos e fotojornalísticos foram estudados por Mauricio Lissovsky (2013).

A chegada desses fotógrafos coincidiu com a oferta de câmeras e demais materiais fotográficos no mercado brasileiro, além de uma demanda por fotografias tanto pelo público quanto pelo Estado, que entre 1937 e 1945, foi submetido a um regime de ditadura que teve nas imagens fixas ou em movimento um vetor de propaganda política. Especialmente, durante a Segunda Guerra Mundial, em particular, através da cooperação entre o DIP e o Comitê Brasileiro do Coordenador de Assuntos Interamericanos. (LISSOVSKY, 2013).

2.2.3 O perigo alemão no álbum 3.1.8.36.7

Uma das características do regime político estadonovista no Brasil, entre 1937 e 1945, foi a existência de um imaginário político marcado por discursos e práticas nacionalistas, expressos, entre outros meios, através da valorização de um

modelo de cultura brasileira com fortes traços católicos e portugueses. Em um país em que, entre os anos de 1819 e 1947, emigraram 4.903.991 de estrangeiros, essas características se tornaram uma fonte de conflitos entre imigrantes, seus descendentes nascidos no país e autoridades públicas civis e militares (D'ARAÚJO, 2000; SEYFERTH, 1990).

Apesar do processo de assimilação, explica Giralda Seyferth (1990), tanto os imigrantes quanto os seus descendentes mantiveram ligações com seus respectivos locais de origem. Esse fato permitiu a formação de grupos étnicos. Foi a partir do estabelecimento no Brasil, do contato com a população nativa e na vida cotidiana que ocorreu a formação de grupos étnicos diversos, baseados em práticas e representações de seus países originais, destacando-se o idioma, os costumes, a religião, a família, os bens culturais e a vida comunitária (associativismo). Na óptica política do Estado Novo, contudo, tais grupos representaram uma ameaça para seu projeto nacional, na medida em que constituíram “quistos étnicos”. Nessas circunstâncias, em 1938, foi desencadeada no Sul do Brasil a Campanha de Nacionalização.

Paralelamente, funcionou no Brasil, entre os anos de 1928 e 1937, o *Landesgruppe Brasilien*, que foi a maior seção partidária do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães⁶ no exterior, com 2.903 membros registrados, além de ser o *Landesgruppe* mais antigo, que funcionou entre os anos de 1928 e 1937. No país, ele foi dividido em grupos locais (*Ortsgruppen*) espalhados pelos estados da federação. Porém, a filiação ao NSDAP era somente para os cidadãos alemães residentes no exterior, fato este que deixou de fora os descendentes de alemães nascidos no Brasil, conhecidos pela historiografia como “teuto-brasileiros” e como “alemães étnicos” pelo regime nacional-socialista. E, mesmo entre os cidadãos alemães radicados no Brasil, estimados em 75 mil pessoas, a adesão formal ao NSDAP foi ínfima, 1 em cada 26, um percentual de 3,87% (LUCAS, 2018).

O primeiro grupo local do NSDAP no Brasil foi fundado em 1928, no município de Timbó, em Santa Catarina. Taís Campelo Lucas (2018) revela que, os primeiros militantes nazistas no país eram agressivos e despertaram grande antipatia. Embora o NSDAP dentro e fora da Alemanha adotasse o “princípio de liderança”, nem sempre as diretrizes e as orientações de Berlim, através da AO, foram seguidas

⁶ Doravante, identificado através da sigla NSDAP, do alemão *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*.

pelos seus militantes residentes no Brasil. Neste sentido, Lucas (2018) vai ao encontro da historiografia catarinense, em especial, Luiz Felipe Falcão (1999) quando constatou os desentendimentos entre nazistas, alemães e teuto-brasileiros.

Durante seus nove anos de existência, o *Landesgruppen Brasilien* promoveu diversas atividades de propaganda do Nazismo e do regime nacional-socialista, especialmente, entre as comunidades de origem alemã localizadas nas regiões Sudeste e Sul do país. Além disso, seus militantes mantiveram relações ambíguas e complexas com a Ação Integralista Brasileira – AIB, o poder público e a Igreja Luterana. A propaganda nazista no Brasil foi veiculada através da publicação de brochuras e panfletos, a exemplo do guia oficial da Semana Alemã de 1937, realizada em Curitiba, Paraná, cujos textos foram organizados pelo grupo local do NSDAP e examinados por Vinícius Liebel (2018), que encontrou no documento diversas referências à raça e demais conceitos empregados pelo Nazismo. Ou, nas escolas alemãs localizadas na microrregião do ABC Paulista, estudadas por Priscila Ferreira Perazzo e Mariana Lins Prado (2018), historicamente vinculadas à preservação de uma identidade étnica alemã. Durante a década de 1930, elas foram abastecidas de brochuras, livros, partituras e panfletos nazificados, destinados aos alunos, pais e professores.

Até o fim da década de 1930, em um contexto de aproximação diplomática e econômica entre Brasil e Alemanha, o NSDAP não foi incomodado pelo poder público. Inclusive, o então interventor federal no Estado do Paraná, Manoel Ribas (1873 – 1946), prestigiou celebrações nazistas, assim como outro interventor, Flores da Cunha (1880 – 1959), no Rio Grande do Sul. No tocante às relações com a AIB, Athaides (2018, p. 83) constatou a existência de “certas zonas de interface entre a NSDAP e a AIB”.

Fundada pelo escritor modernista Plínio Salgado (1895 – 1975) em 1932, a Ação Integralista Brasileira – AIB foi um partido político inspirado no Fascismo. Foi o primeiro partido político de massa e com alcance nacional, diferente dos partidos republicanos estaduais que protagonizaram o cenário político brasileiro durante a Primeira República (1889 – 1930). Hélio Trindade (1979) informa que, no seu auge, a AIB contou com um total de meio milhão de filiados. Segundo este autor, a Ação Integralista Brasileira surgiu em um contexto de radicalização política no Brasil, com ênfase nas ideias “de direita” e da unificação de movimentos políticos similares em

torno do próprio Integralismo. Neste sentido, conclui Trindade (1979), em sua época, a AIB foi um principal partido político de extrema-direita no Brasil.

Entre o fim de 1937 e o ano de 1938, ocorreram no país a institucionalização do regime estadonovista e o banimento dos partidos políticos nacionais e estrangeiros, a exemplos da AIB e do NSDAP, respectivamente, em funcionamento desde 1928 e 1932. Um dos reflexos desse processo foi a criação e a difusão de um imaginário político anti-integralista e antinazista, reforçado, entre outros fatores, pela fracassada rebelião integralista que aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1938, que teve como objetivo derrubar o governo de Getúlio Vargas, que ficou conhecido como “Intentona”, “Levante” ou *Putsch* Integralista, pela deterioração das relações diplomáticas entre a Alemanha e o Brasil e pela denúncia e desmonte de uma rede de espionagem militar alemã no país (PERAZZO, 1999; TRINDADE, 1979).

Na coleção reunida no álbum estudado, há três indícios relacionados a esse contexto, identificados nas páginas 71, 114 e 117. Na figura 34 é possível ver a página 71. Nela, foram fixadas duas fotografias grandes, porém, neste momento, interessa uma delas, a menor, localizada no canto direito da página, que ampliou um detalhe do canto esquerdo do losango que compõe a bandeira nacional brasileira, sobre o qual foram aplicados diversos carimbos “nazistas”, relacionados a algum grupo local do NSDAP. Como nas demais fotografias que fazem parte do álbum 3.1.8.36.7, não há informações escritas que revelam o autor da imagem e as circunstâncias em que ela foi feita.

Ainda na figura 33, contudo, através de uma coleção de fotografias antigas guardadas na reserva técnica do Museu Histórico Thiago de Castro, localizado no município catarinense de Lages, é possível identificar essa misteriosa imagem. Trata-se de um conjunto de trinta fotografias acondicionadas em um envelope com as seguintes informações manuscritas: “Em S. Catarina, nas regiões onde predominam o elemento de sangue alemão. Material recolhido pelo D.O.P.S. (Departamento de Ordem Política e Social)”. Sobre o mesmo envelope, também manuscrito, há uma informação complementar: “Sob o comando de Lara Ribas, da PM de Santa Catarina”⁷.

⁷ O autor agradece ao colega Gustavo Grein que, gentilmente, durante uma de suas visitas ao Museu Histórico Thiago de Castro, digitalizou esse material fotográfico de grande importância para a história catarinense, cujo acesso pelo autor desta Tese foi essencial para o desenvolvimento deste capítulo.



Figura 33: página 71 do álbum 3.1.8.36.7.

Durante o começo da década de 1940, a Delegacia de Ordem Política e Social – DOPS do Estado de Santa Catarina, sob o comando do Coronel Antônio de Lara Ribas (1902 – 1992), empreendeu uma operação de desmonte das organizações integralistas e nazistas catarinenses, localizadas, especialmente, nos municípios de colonização alemã existentes no Estado, tais como Blumenau, Joinville e São Bento do Sul. É fato que muito material de propaganda nacional-socialista foi apreendido pelos policiais da DOPS catarinense. Contudo, também foram apreendidas armas, bandeiras e demais documentos e objetos que nada tinham de nazistas, mas que, nos contextos de Nacionalização e do “perigo alemão”, serviram de provas para tese de que os grupos locais do NSDAP, junto com as células catarinenses da AIB, eram uma ameaça contra a segurança nacional. Um dos produtos decorrentes dessa operação foi o relatório **O punhal nazista no coração do Brasil**, produzido pelo Coronel Lara Ribas e publicado pela Imprensa Oficial de Santa Catarina em 1943, sendo uma segunda edição lançada em 1944 (AMORIM, 2000; FÁVERI, 2004; LARA RIBAS, 1944).

O relatório produzido pelo Coronel Lara Ribas é dividido em duas partes, a primeira, escrita por ele, diz respeito do NSDAP; já a segunda parte, escrita por João Kuehne, à época Comissário de Polícia e Chefe da Seção de Ordem Política e Social em Santa Catarina, aborda a AIB. A publicação vem sendo objeto de estudos

pela historiografia catarinense há muito tempo, com destaque para os trabalhos de Aluízio Batista de Amorim (2000) e de Marlene de Fáveri (2004). Vale citar que, na mesma época, no Rio Grande do Sul, uma operação semelhante foi conduzida pelo Tenente-Coronel Aurélio da Silva Py (1942), Chefe de Polícia naquele Estado. Como em Santa Catarina, seus resultados foram publicados na forma de um dossiê/livro/relatório intitulado **A 5ª coluna no Brasil**. Infelizmente, foge ao escopo deste trabalho uma análise exaustiva dessas publicações. Porém, são importantes algumas considerações a respeito delas.

Em primeiro lugar, são trabalhos que devem ser lidos com muito cuidado, na medida em que foram concebidos nos contextos de implantação e afirmação do Estado Novo, que teve nos imaginários dos “perigos” um dos seus alicerces. No caso específico do “perigo alemão”, esse tipo de publicação foi essencial para sua difusão na esfera pública da época, como demonstram pesquisas realizadas no país, pelo menos, desde a década de 1980, a exemplo do historiador René Ernaini Gertz (1987; 1998; 2012). Embora seja consenso entre os pesquisadores que o governo alemão da época não tinha intenções de promover um “levante nazista” no Sul do Brasil, como equivocadamente Amorim (2000) sugeriu em seu livro, o “perigo alemão” ganhou status de verdade e serviu de mote para o recrudescimento das medidas de nacionalização nas regiões de colonização estrangeiras localizadas, principalmente, no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, especialmente, após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1942. Paradoxalmente, desses mesmos Estados, saiu boa parte do efetivo da Força Expedicionária Brasileira – FEB, que lutou ao lado dos aliados no teatro de operações italiano, entre os anos de 1944 e 1945. Uma grande quantidade dos efetivos da FEB era descendente de alemães, sendo oriunda dos mesmos locais acusados nos textos dos oficiais de política citados de serem focos da “quinta coluna” no Brasil (OLIVEIRA, 2008).

Em segundo lugar, as operações policiais de desmonte da AIB e do NSDAP em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul resultaram na apreensão e na produção de diversas fotografias. Em uma época em que a discussão sobre o realismo fotográfico era inexistente na esfera pública, sendo a fotografia considerada um “espelho do real”, as fotografias apreendidas pelas forças policiais nesses Estados, assim como aquelas produzidas posteriormente, que retrataram os materiais

apreendidos, foram consideradas provas irrefutáveis da existência de uma conspiração “nazi-integralista” contra o país.

A coleção de fotografias sob a guarda do Museu Histórico Thiago de Castro é parte desse material apreendido e produzido pela equipe de policiais liderada pelo Coronel Lara Ribas. São vinte e sete fotografias, divididas entre imagens apreendidas pela polícia e fotografias produzidas pela própria polícia com vistas a divulgar os resultados obtidos com a operação, através da exposição de armas, documentos, publicações e demais documentos e objetos apreendidos entre as comunidades teuto-brasileiras existentes no Estado.

Entre essas fotografias, há o retrato de uma bandeira nacional brasileira esticada sobre uma estrutura de madeira, cujo losango dourado está coberto de carimbos relativos ao NSDAP. Sobre a fotografia foi colada uma etiqueta, hoje bastante amarelada, com as seguintes informações datilografadas: “Bandeira brasileira, coberta de carimbos nazistas” (figura 34). Pois bem, a imagem que aparece na figura 34 é um detalhe ampliado dessa mesma bandeira, apreendida pelos policiais catarinenses.



Figura 34: bandeira nacional brasileira apreendida por policiais catarinenses durante a operação de desmonte da AIB e do NSDAP em Santa Catarina. Coleção: Museu Histórico Thiago de Castro (Lages, SC).

Há, na página 117, outra referência fotográfica, a operação liderada pelo Coronel Lara Ribas, conforme é possível ver na figura 35. Nessa página, foram fixadas quatro fotografias, sendo duas alusivas à Segunda Guerra Mundial, uma não-identificada, em que foi retratado um caminhão pipa umedecendo uma estrada de terra, e, finalmente, o flagrante de um evento em que seus integrantes estão, provavelmente, a celebrar o aniversário de Adolf Hitler, conforme sugere uma imagem do próprio Hitler ao fundo do cenário fotografado, cuja efígie está envolvida

por uma coroa de flores. Celebrado no dia 20 de abril, o aniversário de Hitler foi um evento comemorado dentro e fora da Alemanha e fez parte do calendário do NSDAP, assim como do próprio Estado alemão, quando da sua ascensão política, entre os anos de 1933 e 1934. Entre 1937 e 1944, os Correios da Alemanha celebraram o aniversário de Hitler com emissões de cartões e selos postais, além de inúmeros carimbos e flâmulas comemorativos (MICHEL, 2018). Não é de estranhar, portanto, que, no Brasil, os grupos locais do NSDAP também realizassem tais celebrações. É possível que a figura 36 seja o registro de um desses eventos, que também foi apreendido pelos policiais da DOPS catarinense.



Figura 35: uma das fotografias fixadas na página 117 do álbum 3.1.8.36.7.

Esta fotografia também foi publicada no livro de Amorim (2000, p. 99), com a seguinte legenda: “Uma reunião num clube social do interior do Estado. Ao fundo, a suástica e a fotografia de Hitler”. Porém, nada informa sobre a data e o local precisos em que ela foi feita. No álbum 3.1.8.36.7, há uma anotação manuscrita: “Um covil nazista no interior de Santa Catarina”. Como no trabalho de Amorim (2000), a fotografia que faz parte dessa coleção também carece de maiores informações sobre as circunstâncias em que foi produzida e mesmo as pessoas nela retratadas.

É certo que as fotografias examinadas sejam cópias distribuídas à imprensa como forma de divulgação do trabalho policial realizado pelos agentes da Delegacia de Ordem Política e Social de Santa Catarina, sob o comando do Coronel Antônio de Lara Ribas. No seu conjunto, essas e as demais imagens apreendidas e produzidas pelos policiais catarinenses ratificaram a ideia de um “perigo alemão” que, denunciado e combatido a tempo pelos órgãos policiais do regime estadonovista, salvou o Brasil do “quinta-colunismo” nazi-integralista. Essas imagens foram publicadas em livros e periódicos diversos que, influenciados pelo fotojornalismo, ganharam destaque nas publicações, conforme é possível ver em publicações de época, a exemplo da revista “Vida policial”, editada pela Repartição Central de Polícia do Rio Grande do Sul, lançada em 1938, sendo seu fundador Plínio Brasil Milano (1908 – 1944), advogado e policial gaúcho responsável, entre outras coisas, pelo combate à rede de espionagem militar alemã no Rio Grande do Sul. Diversas capas e reportagens de “Vida policial” foram dedicadas aos temas da espionagem, do perigo alemão e da quinta-coluna, algo único segundo a polícia política estadonovista (GERTZ, 1998; PERAZZO, 1999).

CAPÍTULO 1

OUTRAS NARRATIVAS

Ao longo dos capítulos que formam a primeira parte desta Tese, procurou-se descrever e contextualizar o álbum 3.1.8.36.7. Em especial, houve um esforço para encontrar nele pistas que revelassem mais informações a respeito das circunstâncias em que ele foi confeccionado. A partir deste capítulo, serão estudadas as fotografias dessa coleção cujos temas estão relacionados diretamente com a Segunda Guerra Mundial. Isto é, o material fotojornalístico distribuído pelas agências de notícias aliadas e do eixo que corresponde à maior parte dos itens reunidos no álbum e que tanto chamam a atenção das pessoas que entram em contato com ele.

Uma informação importante: o álbum 3.1.8.36.7 possui um total de 440 imagens distribuída em 122 páginas. Dificilmente, a equipe do AHJ digitalizará essas páginas, tornando-as públicas através da Internet. Devido a essa razão, procurou-se publicar o máximo possível de suas fotografias ao longo dos três capítulos que formam esta segunda parte da Tese, pois o autor deste trabalho acredita que, devido às características únicas do álbum 3.1.8.36.7, ele poderá interessar a outros estudiosos que, por algum razão, entraram em contato com este trabalho. Especialmente, estudiosos dos campos da Comunicação, da História e do Patrimônio Cultural, uma vez que o álbum 3.1.8.36.7 reúne fontes que podem ser problematizadas de diversas formas.

No caso específico desta pesquisa, estudar as imagens fotográficas reunidas nesse álbum contribui com a compreensão da Segunda Guerra Mundial cuja bibliografia nacional e internacional, embora vasta, na maioria das obras, a exemplo da síntese escrita por Antony Beevor (2015), usa as fotografias como ilustração e com pouca ou mesmo sem relação com os textos escritos. Diante de toda teoria da fotografia que está a ser escrita desde os oitocentos, segundo analisou Philippe Dubois (2012), é ao mesmo tempo embaraçoso e instigante constatar esse uso das fotografias produzidas durante a Segunda Guerra Mundial nas narrativas acerca da sua própria história.

1.1 Informação ou propaganda?

Em sua pesquisa sobre a política de boa vizinhança no Brasil, através da atuação do comitê brasileiro do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, Aline Vanessa Locastre (2017) revela que seus responsáveis não usaram a palavra “propaganda” para definir a natureza dos conteúdos distribuídos ao país nas formas de imagens, matérias jornalísticas e demais produtos audiovisuais ou impressos, mas sim a palavra “informação”. Pois, prossegue a autora, acreditava-se que essa palavra garantiria maior credibilidade do material distribuído junto ao seu público-alvo.

Ao abordar o mesmo assunto, Gerson Moura (1984) explica que uma das divisões do comitê brasileiro do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos era de Informações e que compreendia as seguintes secções: análises de opinião pública e ciência; cinema; educação; imprensa; rádio. Segundo esse autor, durante o período em que funcionou, a Divisão de Informação forneceu imagens e matérias para 442 periódicos localizados nas principais cidades brasileiras. Inclusive, foi através do “Birô Interamericano”, forma com a qual Moura (1984) identifica o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos, que o primeiro aparelho de recepção e transmissão de radiofotografia foi inaugurado no Brasil, instalado na cidade do Rio de Janeiro, à época, Distrito Federal.

Contudo, o compromisso do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos com a informação, não com a propaganda, é questionável. Aliás, Locastre (2017), Moura (1984) e Tota (2000) tratam, em suas respectivas pesquisas, de forma crítica esse discurso e revelam, através do exame dos documentos e demais materiais produzidos e fornecidos pela Divisão de Informação do “Birô Interamericano”, que o rótulo de informação foi, em grande parte, um eufemismo para propaganda. Inclusive, para Locastre (2017), trata-se de uma propaganda que procurou difundir entre o público brasileiro uma representação dos Estados Unidos como um paradigma de desenvolvimento econômico e retidão moral.

Parte do material fotojornalístico reunido no álbum 3.1.8.36.7 foi obtida junto às agências de notícias Interamericana e SIH, vinculadas à Divisão de Informação do comitê brasileiro do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos. Essa organização, por sua vez, obteve suas imagens a partir do envio de fotografos próprios aos teatros de operações, a exemplo de Alan Fisher, responsável por

inúmeras fotografias acerca dos aviadores e expedicionários brasileiros em operações de guerra na Itália, através do 1º Grupo de Aviação de Caça e da Força Expedicionária Brasileira. Outro meio de obtenção de imagens foi através dos órgãos de comunicação social das forças armadas dos Estados Unidos, a exemplo do U.S. Army Signal Corps, criado em 1863 e que, durante a Segunda Guerra Mundial, foi um importante produtor de material iconográfico acerca do esforço de guerra das forças armadas dos Estados Unidos.

Trata-se, portanto, de fotografias de propaganda de guerra, independente do rótulo de “informação”. Nesse sentido, vale citar Phillip Knightley (1978, p. 346), segundo o qual, nos Estados Unidos, no contexto da Segunda Guerra Mundial, a propaganda “tornou-se uma coisa muito mais científica” e que o “mundo deveria receber a impressão de que uma América perfeita e justa estava a caminho da rápida e total vitória” (KNIGHTLEY, 1978, p. 347).

O regime de comunicação dos Estados Unidos dentro do qual a propaganda de guerra foi produzida e veiculada envolveu a prática da censura, cujo funcionamento é descrito por Knightley (1978, p. 347 – 348) da seguinte forma:

Dentro dos Estados Unidos, o exército e a marinha aplicavam a “censura na fonte”, ou seja, tentavam impedir os correspondentes de saber qualquer coisa indesejável. [...]. Fora da América, o controle era mais simples. Os correspondentes não tinham acesso aos palcos da guerra, a menos que fossem credenciados, e uma das condições para receber as credenciais era a assinatura, pelo correspondente, de um acordo para submeter sua matéria à censura militar ou naval. Os censores eram pessoas sobrecarregadas de trabalho, numa guerra desesperada. Não se veriam em dificuldades por cortar informações, mas poderiam ter sérios problemas deixando passar material que deveria ser censurado. Tinham ouvidos oficiais de relações públicas do exército e da marinha para advertir que seriam julgados não pelo que conseguiam pôr nos jornais, mas pelo que impediam de sair. Estavam acostumados, como militares, a enviar e receber informações sob a forma de relatórios militares, onde coisas como matizes de significação e qualificações sutis deveriam ser evitadas. Seus interesses e os dos correspondentes de guerra eram diametralmente opostos. Os correspondentes procuravam dizer tanto quanto possível e logo que possível: os militares procuravam dizer o mínimo e com a maior demora.

Knightley (1978) prossegue em seu relato e revela que, devido ao controle ostensivo das forças armadas no fornecimento de informações e de acesso dos correspondentes de guerra às frentes, o exercício da censura durante a Segunda

Guerra Mundial foi bem sucedido. Além disso, completa o autor, o sucesso da censura também se deve aos correspondentes que colaboraram com esse controle por entender a necessidade estratégica da sua existência.

A preocupação com a segurança da informação também esteve presente entre os responsáveis pela Força Expedicionária Brasileira – FEB que, entre 1944 e 1945, esteve envolvida com operações militares no teatro operacional italiano, sob o comando do 5º Exército dos Estados Unidos. O cotidiano das forças combatentes brasileiras na Itália chegou ao público brasileiro através de correspondentes de guerra enviados por órgãos de imprensa nacionais e estrangeiros, tais como Rubem Braga, do “Correio carioca” (Rio de Janeiro – RJ) ou Francis Hallowell, o famoso “Chico da BBC”, radialista anglo-brasileiro responsável pelos raros registros sonoros dos combatentes brasileiros na Itália. Seguiram os aviadores e expedicionários brasileiros diversos correspondentes de guerra civis, entre cinegrafistas, fotógrafos e repórteres (BENTO, 2018).

Thássilo Mirtke (2001) foi um dos correspondentes enviados à Itália. Na condição de fotógrafo e repórter, ele representou a Agência Nacional - AN. Em suas memórias, ele recordou a circulação limitada que os correspondentes possuíam no teatro de operações, naturalmente, sob justificativa de segurança militar. Quanto à censura, ela ocorria já no teatro de operações, a partir de censores militares, antes de o material ser enviado ao Brasil.

Existiam censores brasileiros, oficiais, e censores americanos. Eles vetavam alguns escritos e depois se explicavam. Em alguns casos, por exemplo, não se podia dizer que o pelotão, ou uma guarnição qualquer, estava em tal lugar, porque significava “dar o serviço ao bandido”. Em pouco tempo aprendemos o que podia e o que não podia ser informado. Assim, adequamo-nos às normas, pura e simplesmente, militares e não de ordem política ou profissional, para compatibilizar o desejo da segurança da informação (MIRTKE, 2001, p. 262).

Contudo, o próprio Mirtke (2001) relata tensões entre correspondentes e o comando da FEB, a exemplo do caso do fotógrafo Abelardo Cunha e do jornalista Silvio Fonseca, ambos da AN, que foram intimados a retornar ao Brasil pelo comandante da FEB, o General Mascarenhas de Moraes, por razões de comportamento pessoal.

No Brasil, o material escrito e fotográfico enviado pelos correspondentes tinha de estar de acordo com as diretrizes do DIP para publicação de imagens e notícias sobre o esforço de guerra brasileiro na Campanha da Itália, que deveria passar uma imagem positiva para o público brasileiro. De acordo com Silvana Goulart (1990, p. 126), a conjuntura de guerra “impôs restrições cotidianas à imprensa. [...]. Todo o noticiário ou fotos a respeito do conflito eram sujeitos à censura prévia ou a versões oficiais”.

Uma evidência documental que reforça essa preocupação é uma nota oficial escrita pelo então Ministro da Guerra, o General Eurico Gaspar Dutra, publicada em diversos periódicos nacionais da época, entre os quais o jornal “Planalto”, do município de São Bento do Sul, Santa Catarina. Publicada na edição de lançamento desse jornal, ela foi uma das primeiras notícias sobre a Força Expedicionária Brasileira – FEB publicadas na imprensa periódica de São Bento do Sul, na época, Serra Alta, foi uma nota oficial do então Ministro da Guerra, o General Eurico Gaspar Dutra. Com o título “Previna-se contra os boatos!”, ela foi distribuída aos jornais do Brasil e seu conteúdo girava em torno daquilo que hoje chamamos de “fake news”.

De acordo com o Ministro:

Os meios de solapamento da força moral de uma nação em guerra manifestam-se das mais variadas maneiras. Os agentes sabotadores não descansam e operam atuando em todos os setores da vida nacional, lançando mão de recursos capazes de produzir mal-estar, confusão e descontentamento. Um dos elementos eficientes que o inimigo utiliza é o boato malévolos para deprimir o povo, desprestigiar as autoridades e, finalmente, enfraquecer o ideal da nação na luta pela liberdade das gentes e por uma melhor compreensão entre os homens no mundo que há de surgir após o cataclismo que ensanguenta a terra. Desde que a nossa Força Expedicionária partiu, as mais desanimadoras notícias começaram a surgir de boca em boca, de norte a sul do país. Ora era um navio torpedeado, ora era um general, um oficial ou uma praça ferida, morta ou aprisionada. A quinta coluna lança o boato e o povo, sem maldade, o vai difundindo largamente, levando o desassossego nos lares daqueles que se batem heroicamente em ultramar e formando um ambiente desagradável de dúvida no recesso das famílias com os filhos em idade de serviço militar [...] (PREVINA-SE..., 1944, p. 1).

O General Dutra encerra a nota incentivando o público a não acreditar nos boatos e a buscar informações sobre seus amigos e familiares engajados na FEB

junto ao Ministério da Guerra. “Se assim praticarmos, supriremos a ação do inimigo através da sua quinta coluna na guerra de nervos levada ao seio da família brasileira”, conclui o Ministro (PREVINA-SE..., 1944, p. 1).

Um regime de comunicação semelhante também existiu entre as potências do Eixo, em especial a Alemanha. De acordo com Knightley (1978, p. 279):

A Alemanha aprendera um bocado com a maneira como a Grã-Bretanha lidara com as notícias na Primeira Guerra Mundial. O Ministério da Propaganda, sob o brilhante controle do Dr. Goebbels, procurava correspondentes de guerra neutros, através do seu Departamento de Imprensa Estrangeira, dirigido pelo professor Karl Bonner. Os correspondentes recebiam privilégios especiais, tais como rações extras, uma concessão de gasolina e uma taxa cambial especial para sua moeda. Alguns deles até pagos diretamente pelo próprio ministério, embora um procedimento mais discreto fosse também adotado, o de se pagar suas contas.

Na Alemanha, em tese, vigorava a *Freie Berichterstattung*, “liberdade de noticiar”. Porém, os correspondentes considerados *persona non grata* encontravam obstáculos para a produção de suas matérias e, em casos extremos, poderiam ser presos e acusados de espionagem. No começo da guerra, era mais “fácil” trabalhar como correspondente na Alemanha que na França ou na Inglaterra (KNIGHTLEY, 1978).

No caso específico dos correspondentes de guerra alemães:

Goebbels decidira [...] que não haveria correspondentes de guerra alemães como tal. Em vez disso, os jornalistas, escritores, poetas, fotógrafos, operadores de câmara, produtores de cinema e rádio, editores, impressores e artistas comerciais [...] eram simplesmente recrutados para a Divisão de Propaganda do Exército, dirigida pelo Major-General Hasso von Wedel. Lá, homens do PK (*Propaganda Kompanien*) realizavam treinamento básico e se esperava que combatessem, quando necessário [...] (KNIGHTLEY, 1978, p. 280).

No Brasil, as fotografias fornecidas aos jornais e às revistas pela agência RDV foram feitas, originalmente, pelos fotógrafos engajados na PK. A equipe da *Propaganda Kompanien* foi uma parte importante do esforço de guerra alemão, através de uma combinação de simples entre correspondente de guerra e publicitário, mestres naquilo que os britânicos mais tarde designaram como “propaganda marrom” (KNIGHTLEY, 1978).

1.1.1 Propaganda de guerra e operações psicológicas.

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), as relações entre fotografia e propaganda de guerra foram estreitadas. Segundo José Pedro Mataloto (2015), foi nesse conflito que as primeiras ações formais de guerra psicológica foram empreendidas. Através da criação de unidades militares especializadas, procurou-se influenciar ou mesmo alterar as percepções que o público civil e militar possuía de seus aliados e inimigos.

A respeito das operações de guerra psicológica, das quais a propaganda faz parte, Mataloto (2015, p. 19) explica que:

As operações psicológicas são portanto atividades planejadas que utilizam, entre outros, meios de comunicação, e se dirigem a audiências-alvo aprovadas, de forma a influenciar percepções, atitudes e comportamentos, contribuindo assim para a prossecução dos objetivos de uma operação, de uma campanha ou de uma guerra. No fundo, pretende-se enfraquecer a vontade dos adversários, reforçar os sentimentos dos amigos e ganhar apoio e a cooperação dos indecisos.

Em 1914, foi criado pelo governo inglês o *War Propaganda Bureau*. Reorganizado em 1916, passou a ser chamado de *Department of Information*. Estima-se que, durante a Primeira Guerra Mundial, esse departamento produziu mais de 25 milhões de instrumentos de guerra psicológica, entre os quais inúmeras imagens visuais, entre as quais, fotografias (MATALOTO, 2015).

Apesar de reconhecer a importância da Primeira Guerra Mundial no uso da comunicação visual como meio de operações psicológicas e propaganda de guerra, Furio Colombo (2017) estabelece a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939) como marco na utilização de fotografias e demais imagens visuais por fações e nações beligerantes. No caso específico da Espanha, esses mecanismos ocorriam entre nacionalistas e republicanos. De acordo com esse autor, a guerra civil permitiu o surgimento de um novo e poderoso campo de participação, emoção, indignação e exaltação.

A Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) coincidiu com o auge do fotojornalismo e com o desenvolvimento de novos meios de comunicação, a exemplo do cinema e do rádio. Durante esse conflito, as operações de guerra

psicológica, através dos meios de comunicação e da propaganda de guerra foram massificadas e empregadas por todos os países beligerantes, aliados ou do eixo.

1.2 Marcas de origem.

O material fotojornalístico sobre a Segunda Guerra Mundial reunido no álbum 3.1.8.36.7 foi produzido e circulado em regimes de comunicação marcados pelas contingências políticas e militares de uma época marcada pelo controle dos meios de comunicação por regimes políticos e por um conflito militar mundial em que as comunicações desempenharam um papel importante não somente na condução de operações de guerra, como também na mobilização da opinião pública seja nos países beligerantes, sob ocupação militar ou mesmo neutros, a exemplo do Brasil até meados de 1942.

As fotografias estudadas neste trabalho chegaram à imprensa brasileira da época através de agências de notícias vinculadas às potências aliadas e do eixo, conforme já foi exposto na Introdução e no capítulo 1 da primeira desta Tese. Mas, por quais meios, essas fotografias chegaram a essas agências?

Apesar das suas respectivas especificidades, o material fotojornalístico aliado e do eixo foi produzido por fotógrafos que tiveram autorização para acompanhar as forças combatentes distribuídas pelos diversos teatros operacionais existentes durante o conflito. Como é possível constatar em trabalhos historiográficos e memorialísticos, esses profissionais poderiam representar empresas jornalísticas privadas ou públicas, a exemplo da Agência Nacional – AN, que enviou cinegrafistas, repórteres e fotógrafos para acompanharem a Força Expedicionária Brasileira durante sua participação na Campanha da Itália, entre 1944 e 1945, segundo informa o Coronel Cláudio Moreira Bento (2019). Ou, estarem engajados nos órgãos de comunicação social das forças armadas das potências aliadas e do eixo, tais como a *Propaganda Kompanie* – PK (Alemanha) ou o *U.S. Army Signal Corps* (Estados Unidos), conforme descrição feita por Knightley (1978).

Contudo, o trabalho desses profissionais, independente se estavam vinculados à empresa jornalísticas ou aos órgãos de comunicação social das forças combatentes, foi limitado pelas diretrizes militares e políticas para a produção e circulação de escritos e imagens colocadas em prática através dos diversos níveis

de censura que foram praticadas durante o conflito, seja nas frentes de combate ou nas áreas civis distantes do conflito (KNIGHTLEY, 1978).

No álbum 3.1.8.36.7, o material fotojornalístico produzido nessas circunstâncias pode ser identificado através de etiquetas e marcas – as primeiras fixadas sobre os versos das fotografias quando remetidas à imprensa; já as segundas, aplicadas na forma de carimbos de identificação também nos versos das fotografias ou sobre a própria imagem, quando da sua revelação, conforme mostram os exemplos a seguir.



Figura 36: página 43 do álbum 3.1.8.36.7 em que aparecem duas etiquetas de identificação de fotografias da RDV.

Na figura anterior é possível ver duas fotografias de propaganda de guerra fornecidas pela agência de notícias RDV. É certo que elas foram produzidas, no máximo, de 1941, pois, com o rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e as potências do Eixo e, posteriormente, com a declaração brasileira de guerra contra a Alemanha e a Itália, durante a primeira metade de 1942, a RDV encerrou suas atividades no país.

No caso específico de uma das fotografias, aquela fixada sobre o canto inferior esquerdo da página do álbum, vale dizer que ela foi produzida provavelmente no início de 1941, no contexto da invasão alemã à Iugoslávia e da

criação do Estado Independente da Croácia – um Estado fantoche, liderado por Ante Pavelić (1889 – 1959) que, durante a Segunda Guerra Mundial, foi aliado da Alemanha e da Itália (BEEVOR, 2015).

Segundo a etiqueta de identificação, essa fotografia foi feita na cidade de Agram, nome em língua alemã para Zagreb, capital da Croácia. Ela também menciona as “ligas nacionalistas” que marcham pelas ruas dessa cidade, em celebração à “independência” da Croácia, na ocasião, parte da Iugoslávia, país este formado após a Primeira Guerra Mundial, a partir do reordenamento da geografia política europeia durante o pós-guerra. Os homens fotografados fazem parte do movimento político Ustaše ou Utasha, segundo sua adaptação para a língua portuguesa. De acordo com a tipologia das doutrinas e dos regimes políticos autoritários que existiram na Europa entre 1918 e 1945, elaborada por Michael Mann (2008), a Utasha foi um movimento nacionalista em que parte de suas características foi inspirada nos fascismos históricos alemão e italiano.

Além desses detalhes históricos, é possível ver na figura 36 duas etiquetas de identificação que chamam a atenção pela sua qualidade – impressão rica em detalhes e legenda datilografada em português para uso em jornais e revistas. Nessas etiquetas, junto com a procedência do material fotojornalístico, há informações sobre a localização da sucursal brasileira da RDV e instruções sobre a publicação da fotografia, que era gratuita, sendo exigido somente o envio de um comprovante de sua publicação. Como já foi discutido em outros trechos deste trabalho, a RDV estava vinculada às “Estradas de Ferro Alemãs” que, segundo Perazzo (1999), junto com a editora *Deutsche Morgen*, foram importantes vetores de divulgação de propaganda do regime nacional-socialista e do esforço de guerra alemão no Brasil. Em regra, os materiais de origem alemã eram de baixo custo e de boa qualidade, uma combinação que, conforme Tota (2000), ajuda a compreender a forte concorrência deles contra o material fornecido pelos aliados.

Já a figura 37 mostra exemplos de etiquetas de identificação e legenda para fotografias fornecidas pelo Serviço de Informações do Hemisfério – SIH. Quando comparadas com as etiquetas da RDV, fica evidente a simplicidade espartana desse material. Papel fino e mais frágil, ausência de logotipos e demais detalhes impressos, a exemplo do endereço da sucursal brasileira. Legenda em português datilografada, tal como nas fotografias fornecidas pela RDV, que seria copiada quando da impressão do clichê sobre o jornal, conforme será possível constatar no

último capítulo deste trabalho. Porém, um detalhe interessante: muitas das imagens fornecidas pelas agências Interamericana e SIH tiveram suas legendas somente em inglês, como em uma das fotografias fixadas sobre a folha do álbum que corresponde à figura 37.

No mesmo álbum, na folha 96 (figura 39), é possível ver duas fotografias a respeito da FEB, já em território italiano, cujas legendas são bilíngues: inglês e português. É possível que a pessoa que reuniu essas fotografias tenha traduzido as legendas. Contudo, era comum imagens fornecidas por essas agências descuidarem da tradução e com legendas somente em inglês. Uma explicação para esse fato pode ser o volume de material fotojornalístico produzido pelos aliados, em especial, pelos Estados Unidos, que tornou inevitável, pelo menos, a simplificação ao máximo das suas etiquetas de identificação e legenda.



Figura 37: página 41 do álbum 3.1.8.36.7.



Figura 38: detalhe da pagina 98 do álbum 3.1.8.36.7.

Outra agência de notícias que forneceu material fotojornalístico para a imprensa brasileira foi o Serviço Britânico de Notícias ou *British News Service*, cuja sucursal também estava localizada na cidade do Rio de Janeiro, em um edifício localizado na Avenida Graça Aranha número 57, no Centro. Como as agências americanas, suas fotografias poderiam ser acompanhadas por etiquetas em inglês ou português. Suas fontes eram variadas, a exemplo, dos Ministérios da Guerra e da Informação do governo britânico.

A figura 39 mostra o verso de uma fotografia fornecida à imprensa brasileira pelo Serviço Britânico de Notícias. Nela, é possível ver a etiqueta de identificação e legenda, cujo texto está datilografado em português para uso em jornais e revistas. Ela serve de parâmetro para compararmos com os materiais da RDV e das agências americanas. A frase datilografada em caixa alta e grifada “A INVASÃO DA ITALIA: COM AS FORÇAS BRITÂNICAS NOS ARREDORES DE REGGIO” servirá de título da fotografia quando da sua publicação. Já o texto abaixo dela, servirá de legenda: “Um pouco de ópera cômica: um prisioneiro italiano chega à retaguarda das linhas aliadas com um guarda-sol brilhantemente colorido, evidentemente preparando-se para um longo estádio sob o sol africano”. No alto da etiqueta, suas fontes originais. Como em quase todo material fotojornalístico fornecido pelos aliados e pelo eixo, não se sabe o nome do fotógrafo responsável pela imagem. Aliás, as fotografias de guerra reunidas no álbum 3.1.8.36.7 são anônimas.

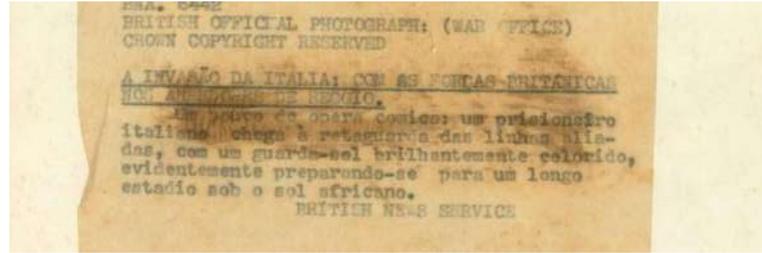


Figura 39: verso de uma fotografia fornecida à imprensa pelo Serviço Britânico de Notícias. Coleção do autor.

A próxima figura é um exemplo de material fotojornalístico acerca da Segunda Guerra Mundial reunida no álbum em estudo, em cujo verso foi aplicado um carimbo de identificação. Nesse caso, uma marca alusiva ao SIH, com as seguintes informações:

S.I.H.
SERVIÇO DE INFORMAÇÕES DO HEMISFÉRIO DA
COORDENAÇÃO DE ASSUNTOS INTER-AMERICANOS
Av. Graça Aranha, 182
RIO DE JANEIRO
Tel 22-7670

Também na mesma avenida estava localizada a sucursal brasileira do Serviço Britânico de Notícias, porém em uma sobrelaja no endereço do número 57.

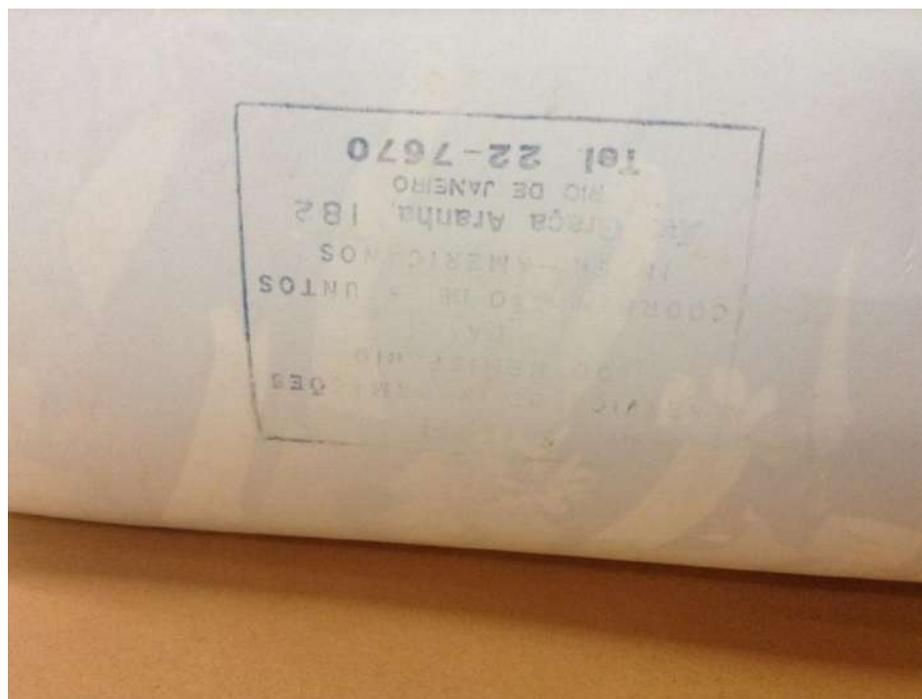


Figura 40: verso de uma fotografia fornecida pelo SIH sobre o qual foi aplicado um carimbo de identificação.

Ainda sobre as “marcas de origem”, foram identificados dois logotipos de organizações de imprensa e informação que produziram e forneceram imagens sobre o conflito: Instituto Luce (Itália) – figura 41; U.S. Army Signal Corps (Estados Unidos) – figura 42.

Fundado em 1924, no contexto de implantação do regime fascista, o Instituto Luce (acrônimo de *L'Unione Cinematografica Educativa*) monopolizou a produção e a circulação de materiais cinematográficos, jornalísticos, entre os quais as fotografias, na Itália. Seu fundador foi Luciano De Feo (1894 – 1974), sendo sua sede localizada na cidade de Roma. Mesmo após a abolição do Fascismo e do fim da Segunda Guerra Mundial, o Instituto Luce continuou a funcionar. A partir de 2009, após uma fusão com a empresa *Cinecittà Holding SpA*, o Instituto Luce se tornou uma sociedade anônima (até então era uma empresa pública) e passou a se chamar *Istituto Luce Cinecittà*, cujo acervo cinematográfico, estimado em 30 mil filmes, foi disponibilizado ao público através da plataforma *You Tube* (LUCE CINECITTÀ, 2019).

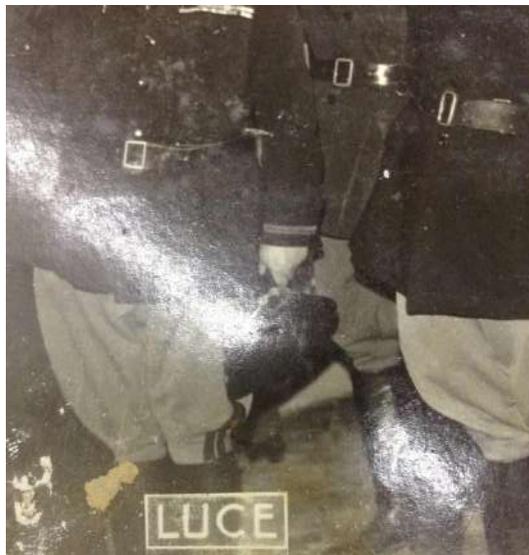


Figura 41: logomarca do Instituto Luce.

A figura anterior é um detalhe ampliado de uma fotografia que está localizada na página 29 do álbum 3.1.8.36.7. A página é composta por quatro fotografias de imprensa. A imagem em questão está fixada sobre o canto inferior direito da página e nela foram retratados diversos oficiais do regime fascista (militares?) que estão fazendo a saudação fascista, com seus braços direitos erguidos. Segundo uma

anotação manuscrita sobre a própria fotografia: “Homenagens ao Comandante Benito Mussolini”. Há somente outras duas fotografias oriundas do Instituto Luce no álbum: uma na página 32; outra, na página 38. Contudo, há material fotojornalístico aliado e do eixo em que líderes e forças combatentes italianas são representadas. Entre as imagens aliadas, trata-se de prisioneiros de guerra; já entre o material relacionado ao eixo, é possível que tenha sido fornecido via RDV, contudo a ausência de etiquetas e marcas impede a confirmação de tal suposição.

Já o *U.S. Army Signal Corps* foi criado em 1860, às vésperas da Guerra Civil Americana (1861 – 1865), por iniciativa do General Albert J. Myer (1828 – 1880). Não se trata necessariamente de um órgão de comunicação social do Exército dos Estados Unidos, mas de uma organização militar voltada para o gerenciamento de sistemas de informação que, entre outras atividades e funções, tem a da produção e a circulação de material fotojornalístico, a exemplo do que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial. Essa organização continua em atividades, sendo seu Quartel-General localizado em Fort Gordon, no Estado da Geórgia. Desde a Guerra Civil Americana, efetivos do *Signal Corps* estiveram engajados em todos os grandes conflitos militares com os quais os Estados Unidos se envolveram, a exemplo da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), da Guerra do Vietnam (1955 – 1975) e das Guerras do Golfo (1990 – 1991 / 2003) (CENTER OF MILITARY HISTORY, 2019).



Figura 42: insígnia do *U.S. Army Signal Corps*.

A fotografia em que essa insígnia aparece está fixada na página 98, ao lado de um retrato de um expedicionário brasileiro na Itália. Ambas as imagens foram

reveladas em papel brilhante e com formato grande, características comuns às fotografias jornalísticas. No caso da fotografia, cujo detalhe aparece na figura 43, é um registro da visita do então Ministro da Guerra, o General Eurico Gaspar Dutra (1883 – 1974) aos efetivos da FEB e ao teatro de operações em que seus efetivos estavam a combater, entre o fim de setembro e a primeira quinzena de outubro de 1944. O General Dutra desembarcou na cidade de Nápoles em 24 de setembro. De lá, ele visitou a tropa brasileira e o comando do 5º Exército dos Estados Unidos ao qual a FEB estava subordinada. Uma curiosidade: foi nessa ocasião que foi apresentado a ele o emblema da “cobra fumando”, adotado nos uniformes brasileiro a partir de 1945 (MAXIMIANO, 2010).

Essa fotografia data de 16 de outubro de 1944. Segundo a legenda em inglês, ela foi obtida durante a visita do General Dutra à frente de combate. Ao seu lado estão os seguintes militares: Coronel Stanley F. Grogan, do 5º Exército dos Estados Unidos; Coronel José Bina Machado (1896 – 1964), Chefe de Gabinete do Ministro da Guerra. Como em outras páginas do álbum 3.1.8.36.7, as fotografias acerca de efetivos da Força Aérea Brasileira e da FEB em operações na Itália foram produzidas por fotógrafos americanos e distribuídas à imprensa brasileira pelo SIH, como é possível constatar em jornais e revistas publicados entre 1944 e 1945. Contudo, há também muito material produzido pela NA, especialmente, quando dos preparativos que antecederam o envio dos escalões da FEB para a Itália.

1.3 Gêneros.

Todas as fotografias reunidas no álbum 3.1.8.36.7 alusivas aos esforços de guerra dos aliados e do eixo são “fotografias de imprensa” ou material fotojornalístico. Isto é, foram destinadas para usos em jornais e revistas, não para serem colecionadas. Daí, a singularidade desse álbum, na medida em que sua existência não é nada comum.

A respeito das imagens fotojornalísticas, Jorge Pedro Sousa (2002) explica que existem diversos gêneros fotojornalísticos e que, segundo seus manuais, são: notícias (*spot news* e notícias em geral); *features*; retrato; ilustrações fotográficas; paisagens e histórias em fotografias (*picture stories*); foto-reportagens; foto-ensaios. Por outro lado, prossegue o autor, há outras formas de classificação, a exemplo do *World Press Photo*, cujo material fotojornalístico é dividido conforme a quantidade de

fotografias que compõe uma peça: fotografia única ou várias imagens. Posteriormente, essas imagens são classificadas de acordo com seus temas – arte, ciência / tecnologia, esporte, moda, natureza / meio ambiente e notícia. Contudo, adverte Sousa (2002), os gêneros fotojornalísticos não são estanques. Inclusive, conflui o autor, existem fotografias jornalísticas que dificilmente podem ser classificadas em um único gênero.

A partir da observação do material fotojornalístico reunido no álbum em estudo, é possível classificar as fotografias alusivas aos esforços de guerra dos países beligerantes como *features*.

As *features photos* são imagens fotográficas que encontram grande parte do seu sentido em si mesmas, reduzindo o texto complementar às informações básicas (quando aconteceu, onde aconteceu, etc.). As fotografias de instantes fluidos, como a do político que beija a criança quando ela faz uma cara de enfado, a do rapaz que leva com uma tarde na cara, a da criança que desespera à porta da casa de banho das senhoras, provavelmente esperando a mãe, são exemplos de *features photos* (SOUSA, 2002, p. 114).

Nesse tipo de fotografia jornalística, “a imagem tem de valer por si”, enfatiza Sousa (2002, p. 114). Como em uma *spot news*, exige-se do fotógrafo uma reação rápida quando a oportunidade para uma boa fotografia aparece em sua frente. Especialmente, em um contexto de conflito militar em que existem diversas limitações ao trabalho de correspondência de guerra, a exemplo dos níveis de censura ou mesmo de acesso aos teatros operacionais. Ainda em Sousa (2002), o autor lista algumas das qualidades necessárias ao fotógrafo para a obtenção de uma boa fotografia *feature*: paciência e capacidade comunicativa. Esta última qualidade é importante para que os sujeitos que serão fotografados estejam à vontade diante da câmera.

Ainda sobre essa segunda qualidade mencionada por Sousa (2002), vale fazer um pequeno contraponto a partir das considerações feitas por Ariella Azoulay (2011), segundo a qual, durante muito tempo, as práticas e as reflexões sobre a fotografia foram centralizadas em torno do fotógrafo, sendo a mediação tecnológica, através da câmera, ignorada. Inclusive, quando essa mediação ficava evidente no produto final, a fotografia, ela era considerada um problema, uma falha, que desqualificava o próprio registro fotográfico produzido. Atualmente, há destaque para o lugar que a mediação tecnológica ocupa nesse processo.

As câmeras fotográficas, explica Azoulay (2011), têm duas características marcantes: elas produzem comoção e podem ou não atrair para si diversos acontecimentos. Isso ocorre mesmo sem que o fotógrafo tenha dado um único disparo. A câmera tem, em si, uma força simbólica significativa. Por fim, geralmente a fotografia é considerada o produto final de um evento que foi fotografado. Para essa autora, as fotografias são parte de “eventos de fotografia”. Isto é, a fotografia tem a capacidade de desencadear eventos que vão além do evento fotografado originalmente.

De volta às fotografias *features*, vale acrescentar que, nesse gênero, procura-se a produção de imagens incomuns e cheias de força visual, a tal da “eloquência visual” sobre a qual fala Erika Zerwes (2016).

A década de 1930 foi um momento-chave na história da fotografia. Inovações técnicas que vinham se somando tanto na produção de imagens [...] como em sua circulação [...] permitiram que durante essa década a imagem fotográfica tivesse um protagonismo até então inédito na cultura visual (ZERWES, 2016, p. 5).

Ainda nessa autora, no contexto dos anos de 1930, alguns repórteres fotográficos ganharam reconhecimento inédito, tais como algumas das suas fotografias produzidas que alcançaram um público amplo e ficaram gravadas no imaginário social. Em consequência, elas passaram a ser reconhecidas como ícones.

[...] fotografias ícones são a transformação tanto do banal quanto do distúrbio em momentos de eloquência visual [...]. Tal discurso seria criado a partir da utilização de uma linguagem visual e estética comum à cultura para a qual a fotografia é produzida (ZERWES, 2016, p. 7).

As fotografias ícones ganham essa condição quando “[...] ultrapassam as situações específicas em que foram feitas [...]”, explica Zerwes (2016, p. 7). Ela conclui que: Elas têm a capacidade de “[...] abranger significados ampliados para além das suas condições de feitura originais” (ZERWES, 2016, p. 17).

A figura a seguir pode ser considerada um exemplo de fotografia *feature*, localizada na página 30 do álbum 3.1.8.36.7:



Figura 43: aviadores alemães em uma conversa sobre táticas de combate aéreo.

Na fotografia acima, foram flagrados três oficiais da *Luftwaffe* durante uma conversa. Ao que parece, uma conversa empolgante, cujo destaque é o jovem aviador situado bem no meio da imagem, com seus braços e mãos a indicarem uma importante manobra, provavelmente, em uma circunstância de combate “ar-ar” entre aviões de caça. Certamente, são oficiais-aviadores subalternos, sendo visível a patente de Segundo-Tenente (*Leutnant*) do jovem oficial retratado no canto direito da fotografia, conforme indica a insígnia de patente localizada na gola da túnica que ele veste.

A eloquência da imagem é reforçada pelas condecorações e distintivos que eles estão a ostentar em suas túnicas: fita da Cruz de Ferro de 2ª Classe presa à botoeira da túnica do oficial localizado no canto esquerdo da foto; Cruzes de Ferro de 2ª e 1ª Classes, Cruz de Cavaleiro, Brevê de Piloto e, provavelmente, barreta da Cruz do Mérito de Guerra de 2ª Classe com Espadas envergadas pelo piloto situado no meio da imagem; Brevê de Piloto visível no lado esquerdo da túnica que o Segundo-Tenente retratado veste⁸.

As origens remotas da *Luftwaffe* e do próprio rearmamento alemão estão situadas na década de 1920, através da iniciativa do General Hans von Seeckt

⁸ A identificação das patentes, das condecorações e dos brevês foi possível através do trabalho de catalogação realizado pioneiramente por Jack Pia (1976) e que, ainda hoje, 2019, continua a ser a melhor referência sobre as insígnias militares e políticas da Alemanha durante o regime nacional-socialista (1933 – 1945) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Em língua inglesa existem diversas publicações, a exemplo dos livros de Brian L. Davis (1992) para as forças terrestres alemãs.

(1866 – 1936) e da cooperação militar entre a Alemanha e a União Soviética formalizada através da assinatura do Tratado de Rapallo (1922). Porém, ela foi oficialmente criada pelo governo alemão em 1935.

O uso militar do avião foi efetivado durante a Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918. Os primeiros aparelhos eram inseguros e difíceis de pilotar, além de suas fuselagens feitas de lona, madeira e metal. Suas armas ofensivas e defensivas eram metralhadoras e mesmo revólveres, quando as primeiras falhavam. Em termos estratégicos e táticos, o emprego de aviões durante a Primeira Guerra Mundial foi limitado, assim como os carros de combate (“tanques”) e os submarinos, por exemplo.

Contudo, durante a década de 1930, explica Juan Eslava Galán (2017), tornou-se hegemônica a ideia de que as guerras futuras seriam decididas através da aviação. Afinal, afirma o autor, o céu não conhece barreiras. Um avião não tem de atravessar rios ou escalar montanhas, além da economia em recursos humanos e materiais, assim como de tempo. As batalhas terrestres pertencem ao passado.

Portanto, havia consenso em torno do avião como o futuro das guerras. Porém, não havia consenso sobre a forma com a qual a aviação militar seria empregada. Seu uso seria estratégico ou tático? Galán (2017) responde a pergunta através da metáfora dos cavalos “corcel”, leve, ágil e rápido, e do “percherón”, uma raça de cavalos originária da província francesa de Le Perche, caracterizada por corpulência e força ideais para o trabalho pesado. O “corcel” era a aviação tática, que requer aviões de curto alcance e capacidade de carga limitada, usados em operações de apoio às forças terrestres, “una especie de artillería volante bombardeando com precisión los núcleos de resistencia” (GALÁN, 2017, p. 82).

Já o “percherón” era a aviação militar estratégica, que requer aparelhos de grande porte, com grande alcance e capacidade de carga, capazes de bombardear cidades e complexos industriais do inimigo. No debate entre os empregos estratégico e tático, durante os anos de 1930, predominou a aviação militar estratégica. “Un bombardeo masivo que destuya sus cidades y ocasione cientos de miles de muertos civiles obligará al enemigo a pedir lá paz sin necessidade de enfrentarse a él en el campo de batalha” (GALÁN, 2017, p. 82 – 83).

Galán (2017) considera o ataque da Legião Condor sobre a cidade basca de Guernica, na Espanha, em 26 de abril de 1937, a consolidação do conceito de aviação estratégica, que influenciou o planejamento da aviação militar de potências,

tais como a França e a Inglaterra. Durante a Segunda Guerra Mundial, foi esse conceito que orientou, por exemplo, as campanhas de bombardeamentos aliados sobre a Alemanha e o Japão, tal como é possível constatar em sínteses sobre esse conflito, como, por exemplo, o trabalho de Antony Beevor (2015).

Porém, esse não foi o caso da arma aérea alemã, a *Luftwaffe*. Em sintonia com a doutrina militar da Guerra-Relâmpago (*Blitzkrieg*), a aviação militar alemã durante a Segunda Guerra Mundial foi essencialmente tática, um corcel, sendo seu auge atingido em 1941, durante a Batalha da Grã-Bretanha. É provável que a fotografia que ilustra a figura 44 tenha sido feita por essa época, em que a arma aérea alemã povoava o imaginário dos alemães, dos seus aliados e mesmo dos seus inimigos, condição esta que reforça o caráter eloquente, icônico e *feature* da fotografia.

Contudo, em 1941, ao mesmo tempo em que a *Luftwaffe* atingiu seu ápice nos céus da Grã-Bretanha, ela iniciou um lento processo de declínio devido ao seu emprego como aviação estratégica, fato este que, na avaliação de Galán (2017), contribuiu com a derrocada da arma aérea alemã durante o conflito. Ele reforça essa conclusão na medida em que considera o emprego tático dos aviões uma das razões para a derrota da Alemanha na guerra, em 1945. De acordo com ele, a aviação tática foi uma decisão crucial, porém equivocada, que gerou uma carência de poder militar que os alemães sentiram até o final do conflito.

1.4 Dimensões e estados de conservação.

Por se tratar de fotografias de imprensa, material fotojornalístico destinado ao uso em publicações, tais como jornais e revistas, as imagens fotográficas fornecidas pelas agências aliadas e do eixo se destacam entre as demais fotografias reunidas no álbum em estudo, especialmente, por suas dimensões grandes e os papeis emulsionados brilhantes sobre os quais elas foram reveladas. A altura e a largura “médias” dessas imagens podem ser de, respectivamente, 18 cm e 23 cm para fotografias grandes, especialmente o material fornecido pela Interamericana e pelo SIH.

Trata-se de um material muito delicado, cuja emulsão pode rachar e mesmo desaparecer conforme o atrito ao qual ele é submetido. Daí, a necessidade de cuidados com o acondicionamento e o manuseio do próprio álbum.

1.5 Temas.

No que se refere ao material fotojornalístico alusivo à Segunda Guerra Mundial, reunido e organizado no álbum 3.1.8.36.7, é possível situá-lo, pelo menos, entre os anos de 1940 e 1945, já que conseguimos identificar fotografias relacionadas à Batalha da Grã-Bretanha e aos efetivos da FAB e da FEB durante suas participações na Campanha da Itália, entre o fim de 1944 e a primeira metade de 1945.

Contudo, como já foi afirmada na primeira parte deste trabalho, a distribuição das fotografias ao longo das páginas do álbum não segue uma ordem cronológica nem temática, inclusive, misturando material iconográfico de outra natureza, a exemplo de estampas ou fotografias que não são jornalísticas.

Portanto, para uma melhor interpretação das fotografias alusivas à Segunda Guerra Mundial, este trabalho propõe dividir e analisar as fotografias a partir dos seguintes temas:

- O esforço de guerra alemão;
- O esforço de guerra aliado;
- Bombas, crateras, metais retorcidos e troféus;
- A população civil diante da guerra;
- Os brasileiros em combate.

As fotografias relacionadas aos temas listados anteriormente serão examinadas detalhadamente no capítulo a seguir. Nele, elas serão descritas, contextualizadas e interpretadas a partir da premissa de que se trata de materiais fotojornalísticos de propaganda de guerra, cujo destino era o uso em jornais e revistas publicados tanto nos países beligerantes quanto em nações aliadas ou neutras, caso este do Brasil até 1942.

CAPÍTULO 2

UMA GUERRA DE IMAGENS

Ao longo do capítulo anterior, procurou-se problematizar o material fotojornalístico sobre a Segunda Guerra Mundial reunido no álbum 3.1.8.36.7, inicialmente, através da tensão entre informação e propaganda de guerra. Em seguida, foram identificadas e discutidas as marcas existentes nessas imagens que indicam suas origens, a exemplo do instituto italiano Luce. Em seguida, foram apresentados os gêneros do fotojornalismo e esboçada uma classificação das fotografias de guerra analisadas dentro dessa tipologia. Finalmente, foram dimensionadas as imagens e avaliados seus estados de conservação.

Ainda no fim do capítulo anterior, foi proposto um conjunto de cinco temas para orientar a interpretação do material fotojornalístico reunido no álbum. Neste capítulo, os conteúdos desses assuntos serão descritos e analisados.

2.1 O esforço de guerra alemão.

Ao analisar as relações diplomáticas entre a Alemanha e o Brasil, de 1937 ao ano de 1942, Andrea Helena Petry Rahmeier (2009) constatou que a diplomacia desses dois países foi marcada mais pela descontinuidade e pelo pragmatismo que por uma afinidade ideológica. A autora periodiza essa diplomacia ao longo de três recortes temporais: antes do desencadeamento da Segunda Guerra Mundial; a partir da instalação do Estado Novo brasileiro; durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial.

No contexto do início desse conflito, as ações dos diplomatas alemães no Brasil tiveram como objetivo garantir a neutralidade desse país diante da guerra em curso, inicialmente, na Europa. As comunicações foram um aspecto importante dessas ações, na medida em que, segundo Rahmeier (2009), desde a década de 1930, a imprensa brasileira veiculava uma imagem negativa da Alemanha – fato este recorrente na história do jornalismo nacional durante a primeira metade do século

passado, conforme é possível constatar nos jornais em língua portuguesa publicados no Brasil, os quais, à época da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918) posicionaram-se favoravelmente aos Aliados (DARÓZ, 2016).

Após a criação do DIP, em 1939, os conteúdos negativos acerca da Alemanha, publicados na imprensa passaram por censura prévia. Do ponto de vista diplomático, a veiculação de material escrito e visual acerca do esforço de guerra alemão foi importante para justificar ao público brasileiro a necessidade da guerra e sua continuação, explica Rahmeier (2009).

A autora demonstra a preocupação do governo alemão com a propaganda de guerra veiculada pela imprensa brasileira ao constatar que, por exemplo, durante o ano de 1940, diversas correspondências foram trocadas entre Berlim e os diplomatas acreditados no Brasil, cujos conteúdos relataram a veiculação de propaganda de guerra alemã e das demais potências beligerantes em jornais e revistas brasileiros. Segundo Rahmeier (2009), a preocupação dos alemães também abrangeu as formas com as quais o público brasileiro recebia toda essa propaganda. Em consequência, relewa a autora, o embaixador alemão no Brasil Kurt Prüfer (1881 – 1959) solicitou, em 13 de abril de 1940, o fornecimento de mais e recentes reportagens sobre o esforço de guerra alemão à imprensa brasileira.

Esse fato é revelador por três razões: 1) É um contraponto aos trabalhos similares, contudo, que abordam a diplomacia estadunidense no país, a exemplo de Antonio Pedro Tota (2000), segundo o qual a propaganda veiculada pela Alemanha foi uma forte concorrência e dificultou a entrada de material de origem americana no país; 2) A preocupação com a opinião pública, em especial a forma com que ela recebeu e assimilou os escritos e as imagens sobre o esforço de guerra alemão, preocupação também dos Estados Unidos, cujo Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos, segundo estudou Locastre (2017), empreendeu pesquisas de opinião pública no país; 3) A necessidade do envio de mais material de propaganda à imprensa brasileira, o que, talvez explique a abundância de material fotojornalístico reunido no álbum 3.1.8.36.7.

Ainda sobre o lugar ocupado pela comunicação na diplomacia alemã no Brasil, durante o começo da década de 1940, a veiculação de discursos sobre a existência de uma conspiração nazista-integralista no Brasil, expressa através dos imaginários do “perigo alemão” e da “quinta-coluna”, também preocupou os diplomatas alemães, especialmente, pois eles também estavam sendo difundidos

em outros países latino-americanos e poderiam deteriorar suas relações diplomáticas com a Alemanha e comprometer a neutralidade desses países. Ao fim e ao cabo, exceto pela Argentina e pelo Chile, todas as demais nações da América Latina, entre o fim da década de 1930 e o começo dos anos de 1940, alinharam-se politicamente junto aos Estados Unidos, através de acordos interamericanos assinados ao longo do período, e, no começo de 1942, romperam suas relações diplomática com a Alemanha.

Somente em julho de 1940, informa Rahmeier (2002), a embaixada alemã no Brasil publicou uma tiragem de 50 mil exemplares de uma brochura em português alusiva às invasões alemãs à Bélgica, à Holanda e a Luxemburgo. A preocupação com a propaganda foi reforçada em meados de 1941, quando da proibição no Brasil da existência de periódicos publicados em idiomas estrangeiros, a exemplo do alemão. No caso específico da Alemanha, o governo brasileiro também intensificou as restrições à veiculação de material escrito ou iconográfico cujos conteúdos divulgassem a ideologia nazista no país.

As circunstâncias descritas nos parágrafos anteriores ajudam na compreensão do material fotojornalístico que será descrito e interpretado a seguir. Trata-se de imagens produzidas e colocadas em circulação a partir de regimes de comunicação que envolveram diversas circunstâncias militares, políticas e comunicacionais, a exemplo das relações diplomáticas entre a Alemanha e o Brasil e o lugar ocupado pela veiculação de propaganda de guerra alemã através da imprensa periódica brasileira.

No seu conjunto, o material fotojornalístico alemão fornecido pela RDV e reunido no álbum 3.1.8.36.7 retratou os aspectos militares do esforço de guerra alemão. Há destaque para os líderes militares e políticos da Alemanha; para as forças armadas alemãs através dos seus efetivos e das suas armas em contextos de batalhas e campanhas. Não há referências diretas à ideologia nacional-socialista, mas personagens e símbolos do regime nazista aparecem com frequência. A propaganda de guerra alemã veiculou um discurso visual em que as forças armadas alemãs foram representadas como modernas e profissionais, cujas ofensivas eram duras e implacáveis.

Pelo menos, durante o seu começo, a própria Segunda Guerra Mundial foi representada através dos discursos escritos e visuais de uma guerra moderna e profissional, um conflito impessoal e técnica, em que não há feridos nem mortos,

genocídios e refugiados. Nesse sentido, vale citar uma publicação editada pela Livraria do Globo, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, de 1940. Trata-se, do livro **Guerra total!** (LIVRARIA DO GLOBO, 1940).

De acordo com seus editores:

Apresentando ao público brasileiro esta reportagem em torno da guerra total, tivemos em mente satisfazer uma natural curiosidade do público com relação aos acontecimentos que se estão desenrolando na Europa e aos novos métodos empregados pelos exércitos que se defrontam na mais espetacular das lutas que a História tem notícia (LIVRARIA DO GLOBO, 1940, p. 5).

Ainda em sua apresentação, diversos aspectos militares desse conflito servem de mote para perguntas retóricas, cujas respostas, prometem os editores da obra, serão encontradas ao longo das páginas seguintes, de forma nítida e ricamente ilustradas. O texto finaliza com uma profissão de fé acerca do caráter imparcial do livro, considerado um documento sobre os acontecimentos em curso na Europa desde setembro de 1939. Tal profissão de fé na imparcialidade serve de lastro para o discurso que afirma que seus conteúdos são “descrições de caráter quase que puramente técnico, despidas por completo de qualquer apreciação moral ou ética (LIVRARIA DO GLOBO, 1940, p. 5).

Em cento e dezoito páginas, os primeiros dois anos da Segunda Guerra Mundial foram descritos em quatro partes: A Guerra em Terra; A Guerra no Mar; A Guerra no Ar; A Propaganda e Outros Fatores da Guerra. A obra é finalizada com uma cronologia até o fim de agosto de 1940. Como em outras publicações editadas no período, o material fotojornalístico é um recurso visual importante e que reforça os textos escritos.

No álbum 3.1.8.36.7, essa ideia de uma “guerra moderna”, “técnica”, “profissional” já aparece na página 2, em que duas fotografias grandes acerca da campanha alemã no norte da África foram fixadas (figura 44). Entre fevereiro de 1941 e maio de 1943, a região setentrional do continente africano, especialmente onde hoje estão localizadas a Líbia e a Tunísia, foi o teatro de operações de uma campanha militar alemã que ficou célebre pela atuação de uma força militar denominada *Deutsche Afrika Korps* – DAK, cujo comandante foi o General Erwin Rommel (1891 – 1944). A campanha militar alemã no norte da África teve como pano de fundo o colapso das forças combatentes italianos diante do exército

britânico, na região da Cirenaica, na Líbia, contextualiza Kenneth Macksey (1974). Ela foi encerrada com a derrota do Eixo, em 1943, e da fuga, através do estreito de Messina, na Sicília, dos remanescente alemães e italianos para a Itália. Porém, no começo, a campanha alemã no norte da África serviu de vitrina para a propaganda de guerra alemã e seu discurso sobre profissionalismo e tecnologia inerentes às forças armadas da Alemanha.

Na figura 44, é possível ver um dos símbolos desse exército moderno, por meio de uma fotografia em que um carro de combate alemão, um *Panzerkampfwagen* modelo IV, foi flagrado, isolado, em um cenário desértico e envolvido pela poeira. É possível ver nitidamente as silhuetas de quatro membros da sua tripulação, cujo total eram cinco pessoas – comandante, artilheiro, municionador, condutor e operador de rádio. Eles estão sobre a torre do blindado, o que sugere que a fotografia pode não ser um instantâneo de combate.

As divisões blindadas do exército alemão, conhecidas entre o público pela expressão *panzer*, foram uma das inovações introduzidas pela Alemanha durante o começo da Segunda Guerra Mundial. De acordo com Giuliano Ferrieri (1974), as divisões blindadas alemãs, no início da guerra, não possuíam carros de combate mais armados ou eficientes que os aliados britânicos e franceses, por exemplo. Contudo, prossegue o autor, o uso mais racional desse recurso permitiu à Alemanha vitórias decisivas no começo do conflito em teatros operacionais localizados na Europa e no norte da África. A propaganda de guerra alemã aproveitou essa superioridade inicial dos blindados para reforçar o imaginário de um exército moderno e profissional, cujas forças e velocidades eram implacáveis.



Figura 44: página 2 do álbum 3.1.8.36.7.

Na mesma página, fixada ao lado direito da fotografia analisada anteriormente, pilhas de pneus sendo manipuladas por soldados alemães também a servir no norte da África, como revelam seus uniformes. É certo que ela também foi distribuída pela RDV e foi tirada por algum correspondente da *Propaganda-Kompanie* em serviço da frente norte-africana. Ela aparece em diversas publicações sobre a Segunda Guerra Mundial a exemplo do livro de Mackey (1974) sobre o DAK.

A figura a seguir reforça o sentido moderno e profissional dado às forças armadas da Alemanha, em especial, suas forças terrestres. Trata-se, de uma fotografia situada na página 19 do álbum, em que elementos de uma tropa de pioneiros (*Pionertruppe*) foi flagrado durante a reconstrução de uma ponte sobre um rio que foi destruída pelo inimigo durante uma retirada. Os pioneiros também são conhecidos como “pontoneiros” ou “sapadores”. Nas organizações militares, eles são efetivos especializados em tarefas de engenharia militar, a exemplo da construção ou reconstrução de pontes. Esse tipo de especialização é antigo e até o fim do século XIX, os pioneiros eram chamados de “porta-machado”, como no Exército Brasileiro durante a Guerra do Paraguai (1864 – 1870). Aliás, na força terrestre brasileira, esse tipo de militar existe desde os oitocentos. Porém, na gíria militar, ele é chamado pontoneiro.

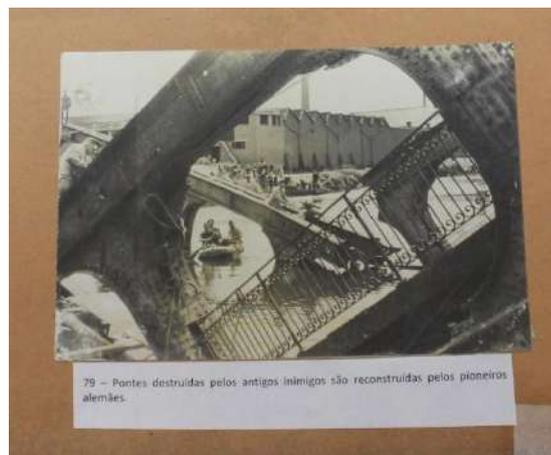


Figura 45: detalhe da página 19 do álbum 3.1.8.36.7.

A imagem não poderia ser mais eloquente: em botes de borracha ou sobre a estrutura metálica da ponte destruída, os pontoneiros da força terrestre alemã sugerem audácia, eficiência e velocidade no cumprimento da tarefa. O lugar em que o fotógrafo tomou a imagem também reforça essa representação, especialmente ao

direcionar o olhar de um possível observador em direção aos pontoneiros que surgem sobre um bote de borracha sob o vão destruído da ponte fotografada.

Foi fixada uma etiqueta embaixo da fotografia, conforme é possível observar na própria figura 45. Ela foi produzida pela equipe do AHJ durante alguma tarefa de higienização e preservação do álbum e reproduz a legenda original que acompanhou a fotografia quando da sua circulação: “pontes destruídas pelos antigos inimigos são reconstruídas pelos pioneiros alemães”.

Ao examinar o material fotojornalístico sobre o esforço de guerra alemão reunido no álbum em estudo, é possível constatar duas características comuns às diversas fotografias que flagraram efetivos do exército alemão em operações de guerra: movimento e velocidade, características essas da guerra-relâmpago, a *Blitzkrieg*, um conceito operacional que orientou as operações militares alemãs, pelo menos, durante os anos iniciais da Segunda Guerra Mundial na Europa Ocidental. Atribui-se ao General Heinz Guderian (1888 – 1954) a idealização e o aperfeiçoamento desse conceito, durante o fim da década de 1930. Resumidamente, informa Ferrieri (1974), a guerra-relâmpago consiste no emprego tático de forças aéreas e terrestres de forma combinada em um determinado teatro de operações. Na prática, ela combina o emprego de força aérea, tropas aerotransportadas, divisões blindadas (*Panzer*), artilharia e infantaria motorizadas, além de infantaria de linha, isto é, infantaria a pé.

As campanhas militares orientadas pelo conceito operacional da *Blitzkrieg* são marcadas pelo movimento e pela velocidade, ao longo de três fases: “I) Bombardeio aéreo diante das forças blindadas; II) os tanques rompem as frentes; III) Contorno das forças de resistência” (FERRIERI, 1974, p. 16).

Não é de estranhar, portanto, a ressonância dos êxitos da guerra-relâmpago através do fotojornalismo da RDV. É certo que o ano-limite das fotografias alemãs reunidas no álbum 3.1.8.36.7 seja o fim de 1941. Afinal, já em fevereiro de 1942, o governo brasileiro rompeu suas relações diplomáticas com as potências do Eixo, fato este que, entre outros reflexos, interrompeu o fluxo de material fotojornalístico sobre o esforço de guerra alemão para a imprensa brasileira. O auge da guerra-relâmpago na Europa Ocidental foi atingido em 1941, quando praticamente toda região estava sob ocupação militar alemã ou caminhando sobre a corda bamba da neutralidade, mesmo que seus regimes políticos fossem autoritários e com fortes simpatias pela Alemanha, a exemplo da Espanha.

Contudo, há na página 68 uma fotografia alemã que faz um contraponto ao discurso do movimento e da velocidade inerentes à guerra-relâmpago: efetivos de uma unidade hipomóvel alemã (Cavalaria) atravessando uma ponte, provavelmente erguida por pontoneiros (Figura 46). É certo que foi fornecida pela RDV, sendo uma fotografia grande e brilhante. Apesar de não ser acompanhada por uma etiqueta com legenda ou por alguma informação manuscrita que forneça mais detalhes sobre seu assunto, assim como a época e o local em que ela foi feita, é possível identificar as forças armadas da Alemanha pela silhueta dos capacetes de aço (*Stahlhelm*, provavelmente, modelo “M35”). Os capacetes de aço foram introduzidos no exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial. Durante o segundo conflito mundial, o modelo M35 foi produzido em aço e com cinco tamanhos, além de modelos em baquelita destinados a Coronéis e a Generais, para usarem durante os desfiles militares (PIA, 1976).

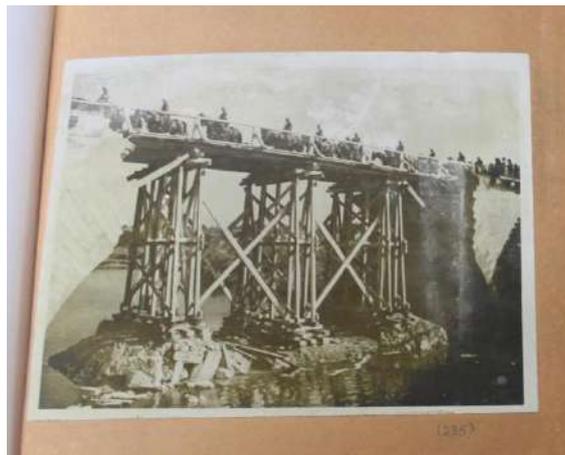


Figura 46: cavalarianos do exército alemão atravessando uma ponte.

Ao longo das páginas do álbum 3.1.8.36.7 foram fixadas diversas fotografias acerca do esforço de guerra alemão que reforçam de diversas maneiras o discurso de uma Alemanha cujas forças armadas são modernas, profissionais e eficientes. Talvez, de forma inconsciente (ou não, pois as fontes disponíveis só permitem especulações), esse discurso fosse ao encontro do imaginário de ordem social e de prosperidade econômica típicos das regiões de colonização alemã no Sul do Brasil, conforme constataram e analisaram diversos estudos sobre história social do trabalho, a exemplos de Iara Andrade da Costa (2000) e Dilney Cunha (2008) para o município de Joinville.

Na figura 47 é possível ver a página 34 do álbum. Nela, foram fixadas três fotografias, sendo duas certamente alemãs: no canto superior direito da página, a imagem de um bombardeiro bimotor médio aliado *North American B-25 Mitchell* ou *Martin B-26 Marauder* abatido; o flagrante da visita de uma comitiva italiana em uma escola técnica alemã, sendo esta que, neste momento, interessa, pois trata-se de um cenário eloquente quanto à ideia de eficiência alemã, que é ensinada e aprendida desde a época escolar: em frente a uma lousa muito bem organizada, que mistura desenho, escrita e números, um professor faz uma pergunta à turma, em que todos os alunos fotografados levantam suas mãos na esperança de um deles ser escolhido para “dar” a resposta, em um momento de glória diante da comitiva que observa atentamente e constata a eficiência da educação alemã. O momento ainda é mais significativo, pelo menos para os alunos fotografados, na medida em que, entre os visitantes, está o célebre projetista alemão Ernst Heinkel (1888 – 1958), a única pessoa que aparece na fotografia com trajés civis – um costume escuro. Heinkel foi um projetista e empresário alemão e é considerado um dos pioneiros da aviação a jato. Durante o regime nacional-socialista (1933 – 1945) e a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), ele foi responsável pelo fornecimento de diversos aviões militares à *Luftwaffe*, a exemplo do bombardeiro médio He 111. Na página 35 do álbum 3.1.8.36.7 foi fixada uma fotografia de propaganda fornecida pela RDV em que um exemplar desse bombardeiro é preparado para um ataque contra a Grã-Bretanha. Ou, na página 25, em que, a partir do seu nariz envidraçado, o fotógrafo da PK registrou o momento em que um He 111 atacou um comboio de navios mercantes britânicos. Em sua época, Ernst Heinkel foi uma celebridade entre o público alemão. Logo, não é de estranhar que ele apareça em diversas fotografias oficiais do regime. Há nas páginas 102 e 119 do álbum outros retratos de Heinkel.

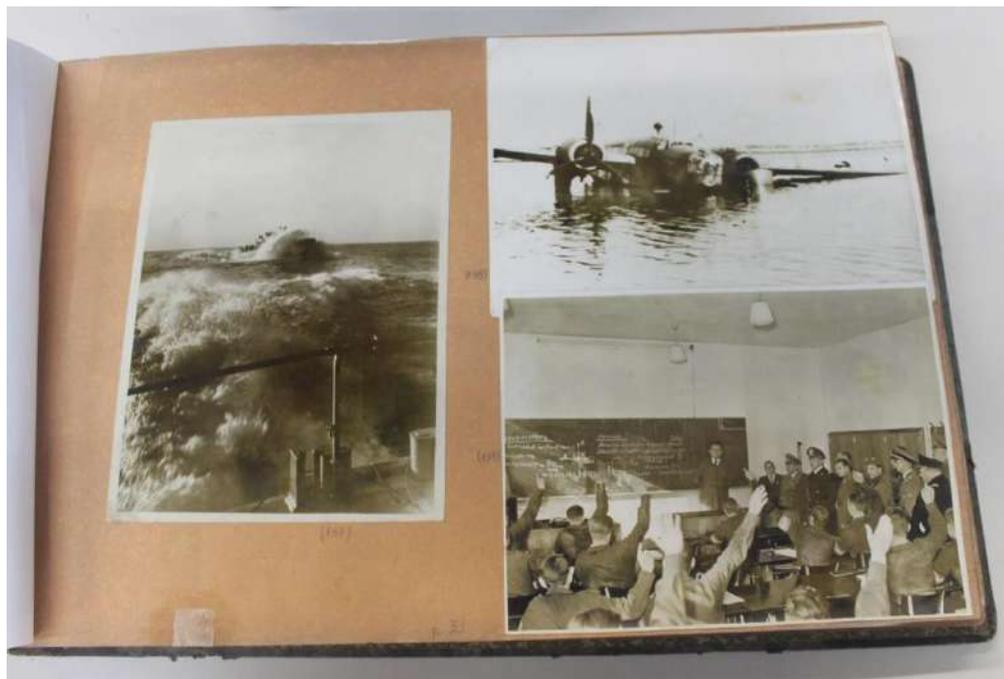


Figura 47: página 34 do álbum 3.1.8.36.7.

Além de Ernst Heinkel, outras autoridades e celebridades alemães presentes nas páginas desse álbum são: Adolf Hitler (1889 – 1945); Adolf Galland (1912 – 1996); Erich Raeder (1876 – 1960); Heinrich Himmler (1900 – 1945); Hermann Göring (1893 – 1946); Joachim von Ribbentrop (1893 – 1946); Joseph Goebbels (1897 – 1945); Rudolf Hess (1894 – 1987); Walter von Brauchitsch (1881 – 1948); Wilhelm Keitel (1882 – 1946). Além deles, há também no material fotojornalístico da RDV autoridades estrangeiras, entre as quais o chanceler soviético Viatcheslav Molotov (1890 – 1986) e os italianos Benito Mussolini (1883 – 1945) e Gian Galeazzo Ciano (1903 – 1944), o 2º Conde de Cortellazzo e Buccari.

De volta à figura 47, em particular, à fotografia feita em uma sala de aula: a turma é formada exclusivamente por rapazes. Corpos uniformizados, cujos rostos, pelo ângulo em que a imagem foi feita, não permite que sejam vistos. Muitos deles usam a braçadeira da Juventude Hitlerista, organização que existiu entre 1926 e 1945 e que, durante o regime nazista, a participação de adolescentes do sexo masculino, entre 14 e 18 anos foi compulsória. Entre 10 e 14 anos, o menino deveria participar da *Jungvolk*. Já as moças, entre 14 e 18 anos de idade, participavam da Liga das Moças Alemãs (EVANS, 2014; KOCH, 1973).

Desde que surgiu, entre o fim da década de 1910 e o início dos anos de 1920, é atribuído ao Fascismo inúmeros significados. Esses, por sua vez, têm origens em

questões acadêmicas, memorialísticas e políticas. Ao esboçar uma tipologia acerca das interpretações sobre esse fenômeno histórico, Edda Saccomani (2002) constatou que, ao tratarmos do Fascismo, encontra-se na bibliografia produzida uma pluralidade de enfoques, cujos significados atribuídos às experiências fascistas são diversas e, muitas vezes, contraditórias. A autora prossegue e propõe delimitar o conceito de Fascismos às experiências italiana e alemã, ocorridas, no seu conjunto, entre os anos de 1919 e 1945, nas formas de movimento e regime políticos. Nesse sentido, ao se referir a esses casos, a autora atribui a definição de “fascismos históricos”, expressão esta adotada neste trabalho.

Essa delimitação também é utilizada por Michael Mann (2008) em seu estudo sobre os movimentos e os regimes políticos autoritários e fascistas na Europa, entre os anos de 1919 e 1945. De acordo com Mann (2008, p. 26-27), o Fascismo pode ser definido como “a tentativa de construção de um Estado-nação transcendente e expurgado por meio do paramilitarismo”. Segundo o autor, nacionalismo, estatismo, transcendência, expurgos e paramilitarismo são palavras-chave para os fascismos históricos.

Tanto no movimento quanto no regime nazistas o paramilitarismo esteve presente de diversas maneiras, entre as quais as organizações destinadas à juventude, a exemplo da Juventude Hitlerista e da Liga das Moças Alemãs. Após completarem 18 anos de idade, moças e rapazes alemães deveriam prestar serviço obrigatório ao *Reichsarbeitsdienst* – RAD ou Serviço Nacional do Trabalho, em uma tradução livre para o português. A entidade funcionou entre 1935 e 1945 e rapazes entre 18 e 25 anos de idade deveriam prestar, pelo menos, seis meses de trabalho obrigatório antes de ingressarem no serviço militar. O RAD foi um dos meios através dos quais o governo nacional-socialista procurou empregar a força de trabalho ociosa e paramilitarizá-la, através de toda uma cultura castrense cultivada entre seus integrantes, expressas, entre outras formas, através da adoção de insígnias, do uso de uniformes e da prática de marchas e ordem unida (EVANS, 2014).

Predomina no álbum 3.1.8.36.7 material fotojornalístico a respeito das dimensões militares do esforço de guerra alemão, por meio das suas forças terrestre, aérea e naval. Contudo, há referências ao regime nacional-socialista, em especial suas organizações, com destaque para a Juventude Hitlerista, a Liga das Moças Alemãs e o Serviço Nacional do Trabalho. Nas fotografias identificadas, os jovens encontram-se reunidos em cerimônias que reforçam os laços entre eles e o

regime, ou, estão a desenvolver alguma atividade braçal no RAD. “Os rituais eram essenciais para a mobilização dos militantes nazistas”, explica Mann (2008, p. 236). Além disso, eles eram realizados desde os primórdios do movimento, entre o fim da década de 1910 e o início dos anos de 1920. Até o começo da Segunda Guerra Mundial, o ponto alto das cerimônias e dos rituais nazistas era atingido anualmente, durante a realização do *Reichsparteitag*, os congressos do movimento/partido nacional-socialista na histórica cidade de Nuremberg (WIKES, 1978).



Figura 48: uma jovem integrante do RAD durante seu trabalho.

A figura 48 destaca uma das fotografias fixadas sobre a página 10 do álbum em estudo neste trabalho. Nela, uma jovem sorridente foi flagrada pelo fotógrafo ao carregar dois vasilhames para leite, em alguma propriedade rural do RAD, cuja data e localização foram perdidas. Ela veste o uniforme de trabalho para moças, com destaque para o lenço vermelho sobre os cabelos claros e presos, vestido azul sobre o qual é usado um avental branco, pois a jovem está a trabalhar pesado, e, principalmente, o distintivo redondo que ela está a usar sobre a gola do seu vestido: trata-se de um distintivo (ou *badge*) concedido às jovens que completavam um ano de trabalho no RAD⁹. As insígnias e os uniformes foram essenciais ao movimento e

⁹ A descrição dos detalhes sobre o uniforme que a jovem retratada na figura 48, em especial as cores dos trajes e acessórios, além do *badge*, foi possível através da consulta à já citada obra de Jack Pia (1976).

ao regime nazistas, inclusive nas células do NSDAP que existiram no exterior, a exemplo do Brasil. Eles reforçaram o espírito de corpo entre os militantes e, a partir de 1933, contribuíram com o processo de nazificação da própria sociedade alemã. Nesse sentido, a figura 49 expressa a força do regime entre os jovens, parte importante do público-alvo do Nazismo, em particular, e dos fascismos históricos, em geral, conforme constatou Mann (2008).

Na figura a seguir, há outro exemplo de imagem idealizada da juventude alemã. Nela, uma jovem está a lidar com a terra, provavelmente, também em uma propriedade rural vinculada ao Serviço Nacional do Trabalho. Diferente da figura 48, a moça veste um macacão, calça botas longas e tem suas mãos protegidas por luvas.



Figura 49: jovem alemã durante um trabalho com a terra.

À época em que foi um movimento/partido político, entre 1919 e 1933, a quantidade de mulheres vinculadas ao Nazismo representou de 5 a 10% dos membros comuns do movimento/partido nacional-socialista. No interior do movimento, a maior parte delas estava envolvida com organizações nazistas auxiliares. A quantidade inferior de mulheres no movimento/partido nazista não é uma característica exclusiva do próprio Nazismo, mas dos demais partidos políticos

de direita e esquerda na Alemanha da época, em que as mulheres também eram minoria, explica Mann (2008).

Esse autor ainda elucida que:

As imagens de mulheres na propaganda nazista são bem conhecidas – saudáveis, atraentes (mas não sensuais), vestidas num branco virginal, escovadas e sorridentes, jogando bola, admirando a natureza, oferecendo flores a Hitler. Eram imagens de impacto, coerentes com a pretensão nazista de representar o *Volk* “limpo, saudável e conscientemente alemão” (MANN, 2008, p. 203).

Em especial, as figuras 48 e 49 vão ao encontro do imaginário nacional-socialista acerca das mulheres, na medida em que essas imagens evidenciam o “lugar” ocupado pelas mulheres no imaginário nacional-socialista, de genitoras, refletiu, entre outras coisas, através da difusão de cuidados com o corpo e com a saúde, conforme evidenciam imagens visuais e publicações, além de diversas práticas e programas desportivos e laborais.

Junto com isso, essas figuras destacam o ideal de beleza ariano, que mistura traços “nórdicos”, corpos saudáveis e simétricos, além de um contato com o trabalho e a vida rurais – característica essa recorrente na arte produzida durante o Terceiro Reich (BORTULUCCE, 2008; SCHILLING, 1988).

2.2 O esforço de guerra aliado.

A coalizão militar que enfrentou a Alemanha, a Itália e o Japão em diferentes teatros de operações ao longo da Segunda Guerra Mundial é chamada de “Aliados”. Ela foi liderada por potências localizadas no hemisfério norte, cuja entrada no conflito ocorreu entre os anos de 1939 e 1941. Inicialmente, os países que lideraram a luta contra o Eixo foram a Grã-Bretanha e a França, porém, logo após a rápida queda da França, em 1940, praticamente os britânicos enfrentaram sozinhos a Alemanha até 1941, quando os governos da União Soviética e dos Estados Unidos assinaram suas respectivas declarações de guerra. Até 1945, outros países entraram no conflito ao lado dos aliados, a exemplo do Brasil e do México.

Durante a guerra, as relações econômicas, militares e políticas entre essas potências foram complexas e com diversas tensões entre suas lideranças civis e militares. Nem sempre os objetivos foram os mesmos e a cooperação entre elas teve

de superar diversos desafios de ordem prática e mesmo política. Em sua síntese sobre a Segunda Guerra Mundial, Antony Beevor (2015) aborda essa complexa relação, na medida em que narra, por exemplo, os desencontros entre os três grandes líderes aliados – Franklin Delano Roosevelt (1882 – 1945), Winston Churchill (1874 – 1965) e Stalin (1878 – 1953).

Contudo, a propaganda de guerra analisada neste tópico nega qualquer falta de harmonia entre os aliados, especialmente entre seus líderes e seus respectivos esforços de guerra. As fotografias acerca do esforço de guerra aliado reunidas no álbum 3.1.8.36.7 destacam seus líderes civis e militares, suas vitórias sobre o Eixo, inclusive com imagens de aviões abatidos e prisioneiros de guerra, suas armas de guerra e o poder econômico, industrial e tecnológico dos Estados Unidos. No caso específico das fotografias situadas na Grã-Bretanha, há imagens que destacam o trabalho e o heroísmo dos efetivos da *Home Guard* no contexto das *blitz* da *Luftwaffe* contra o território britânico, durante a Batalha da Grã-Bretanha. É certo que as fotografias foram fornecidas pela Interamericana e pelo SIH. Já as fotografias britânicas, provavelmente, elas foram fornecidas pelo Serviço Britânicos de Notícias, através da sua sucursal brasileira.

Embora as fotografias analisadas estejam relacionadas ao esforço de guerra aliado, está ausente o esforço de guerra soviético. Situação embaraçosa, pois na coleção do autor desta Tese há exemplares de material fotojornalístico sobre as operações militares soviéticas contra o Eixo, uma delas distribuída no Brasil pelo Serviço Britânico de Notícias, conforme indica o carimbo aplicado sobre o verso da imagem. A ausência pode ser explicada pelo fato do DIP vetar a publicação em jornais e revistas de fotografias a respeito da União Soviética que, segundo Silvana Goulart (1990), poderia veicular indiretamente propaganda pró-comunista.

A proibição ordenada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda será discutida no próximo capítulo, em que serão abordados os meios através dos quais as fotografias, tais como as reunidas no álbum 3.1.8.36.7, chegaram ao público brasileiro. Especificamente, serão examinadas as fotografias de guerra publicadas entre 1941 e 1945 em dois jornais que, durante o período da Segunda Guerra Mundial, circularam no município de São Bento do Sul – “O aço” e “Planalto”. Uma das constatações da pesquisa empírica que sustentará o último capítulo foi a ausência de imagens fotográficas a respeito do esforço de guerra soviético, apesar

da publicação de matérias escritas com informações sobre a guerra no território da União Soviética ou do auxílio material dos Estados Unidos ao país.

Há também outro meio para compreender a inexistência de fotografias soviéticas: “[...] a Frente Oriental permaneceu o tempo todo como a parte de menor cobertura da Segunda Guerra Mundial”, revela Phillip Knightley (1978, p. 308).

De acordo com esse autor:

[...] eventos como a Batalha de Moscou, o cerco de Leningrado, Estalingrado, a Batalha de Sebastopol e a Batalha de Kursk nunca receberam atenção adequada. Outras histórias importantes [...] quando chegaram a ser escritas, o foram em termos de material de propaganda. Como resultado, o leitor ocidental permaneceu em grande medida ignorante do que ocorria na União Soviética, os próprios russos não sabiam grande coisa e algumas das melhores reportagens foram feitas do lado do Eixo (KNIGHTLEY, 1978, p. 308).

Os primeiros informes da guerra na Frente Oriental foram alemães. As notícias soviéticas eram vagas e confusas. O porta-voz oficial da União Soviética, através do Bureau de Informações (*Sovinformburo*), foi Solomon Abramovich Lozovsky, “a voz da Rússia”. “Lozovsky dava entrevista coletiva à imprensa pelo menos duas vezes por semana e impedia, com brilho, todos os esforços para extrair qualquer informação verdadeira” (KNIGHTLEY, 1978, p. 313).

Em raras ocasiões, quando os correspondentes conseguiam descobrir algo por si mesmos e começavam a escrever a respeito, Palgunov ou um dos seus censores suprimia a matéria imediatamente (KNIGHTLEY, 1978, p. 314).

As fotografias eram proibidas, além de haver desconfiança dos correspondentes de guerra estrangeiros pelo regime soviético.

A respeito da cobertura de guerra na Frente Oriental, tal contexto fez com que o leitor ocidental recebesse, na maior parte das vezes, “matéria ‘cozinhada’, extraída do comunicado oficial russo, que continha apenas aquilo que os líderes russos julgavam conveniente revelar” (KNIGHTLEY, 1978, p. 322).

É possível ver na página 41 do álbum uma fotografia revelada em papel grande e brilhante, fornecida pelo SIH, em que foram retratados os generais Dwight D. Eisenhower (1890 – 1969) e Carl Spaatz (1891 – 1974), na ocasião, respectivamente, Chefe do Estado-Maior do Exército dos Estados Unidos e

Comandante-Chefe das Forças Aéreas do Exército dos Estados Unidos. Entre eles está o Almirante Chester Nimitz, à época Chefe de Operações da Marinha-de-Guerra dos Estados Unidos. Além de três líderes militares do principal aliado militar do Brasil durante o conflito, o contexto em que a fotografia foi produzida e colocada em circulação pelo SIH iam de encontro à política de “boa-vizinhança”: celebração do Dia Pan-Americano, em Washington – D.C., um feriado americano celebrado em 14 de abril, cujas origens estão situadas em 1890, quando, em 14 de abril, foi encerrada a 1ª Conferência Internacional dos Estados Americanos (figura 50).



Figura 50: uma das fotografias fixadas na página 41 do álbum 3.1.8.36.7.

Na página seguinte do álbum, outra imagem em que aparecem lideranças aliadas. Neste caso, o flagrante do o momento em que John Gilbert Winant (1889 – 1947), ao desembarcar de um vagão de passageiros de um trem, é recebido pelo rei George VI (1895 – 1952), na estação ferroviária de Londres. Winant foi embaixador do Estados Unidos no Reino Unido entre os anos de 1941 e 1945. Durante a guerra, sua atuação como embaixador foi importante na aproximação com o próprio rei George VI que, na imagem, alegremente o cumprimenta. No alto da fotografia, uma anotação manuscrita: “A chegada do novo embaixador norte-americano em Londres, sr. Winant” (figura 51).



Figura 51: flagrante da chegada o embaixador Winant a Londres.

Atualmente, os direitos autorais dessa imagem pertencem à Alamy. Em sua página, há as seguintes informações sobre a fotografia, em uma tradução livre para o português: “O novo embaixador americano John Winant aperta a mão do rei George VI em sua chegada a Inglaterra por volta de março de 1941” (ALAMY STOCK PHOTOS, 2019). Como diversas imagens fotojornalísticas, seu autor é desconhecido.

Em nível de propaganda de guerra, as representações fotográficas em que líderes civis e militares aliados aparecem se cumprimentando ou sorridentes são necessárias para reforçar a unidade entre as potências aliadas, mesmo que, internamente, existissem inúmeras divergências entre eles sobre os mais variados aspectos do conflito. No caso do Reino Unido, é interessante frisar que parte da elite inglesa foi simpática à Alemanha, a exemplo do ex-rei Eduardo VIII (1894 – 1972), cuja abdicação ocorreu em 1936. Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, Eduardo VIII apoiou a política de apaziguamento praticada pelo então Primeiro-Ministro Neville Chamberlain (1869 – 1940). Em 1937, após sua abdicação, Eduardo VIII e sua esposa, Wallis Simpson (1896 – 1986) visitaram a Alemanha e demonstraram simpatia ao regime e à política de Hitler. Para tornar ainda mais importante a afirmação de líderes anglo-americanos em sintonia durante o conflito, na década de 1930, existiu na Inglaterra um movimento político de inspiração fascista liderado por

Sir Oswald Ernald Mosley (1896 – 1980), um aristocrata ligado à extrema-direita inglesa e fundador da União Britânica de Fascistas. Entretanto, é necessário deixar claro que o Fascismo, apesar de resultar em regimes políticos em poucos países da Europa – Itália, Alemanha, Áustria, Hungria e Romênia, segundo Mann (2008), inspirou diversos movimentos políticos na Europa, inclusive em países nos quais vigoravam democracias liberais, a exemplo do Reino Unido ou mesmo da Bélgica e da França.

John Winant aparece em outra fotografia, fixada sobre a página 88 do álbum 3.1.8.36.7. Além dele, também é possível reconhecer nas fotografias o Primeiro-Ministro Winston Churchill e o Marechal-de-Campo William Edmond Ironside (1880 – 1959). Se compararmos com as fotografias fornecidas pela RDV, há menos imagens protagonizadas pelos líderes militares e políticos aliados que os alemães.

Como nas fotografias fornecidas pela RDV sobre o esforço de guerra da Alemanha, as imagens aliadas também destacaram os aspectos humanos e materiais das operações militares conduzidas pelas suas forças armadas. Os teatros de operações fotografados são variados, a exemplos do norte da África e do Extremo Oriente.

A figura a seguir, número 52, é um exemplo de representação das forças terrestres do Reino Unido. Nas imagens reunidas no álbum 3.1.8.36.7, os soldados de Sua Majestade – S.M. foram fotografados com suas armas, uniformes e demais equipamentos impecáveis, disciplinados como um contraponto ao exército moderno, profissional e implacável de Hitler veiculado pelas fotografias da RDV. Ainda sobre a figura 53, é certo que ela tenha sido tirada em algum campo de treinamento no território insular do Reino Unido, uma típica fotografia de propaganda de guerra, em que três soldados vestem reluzentes uniformes novos e apontam para um suposto alvo suas submetralhadoras Thompson M1928A1, fornecidas pelos Estados Unidos. Essa arma é popularmente conhecida como *tommy gun* e foi, em sua época muito célebre, especialmente, pois, na cultura popular, foi relacionada aos criminosos americanos da década de 1930, os “gângsteres”. Ela esteve em serviço militar entre os anos de 1938 e 1971 e, ao longo dos seus anos de uso, passou por variações, sendo o modelo final produzido durante a Segunda Guerra Mundial, o M1A1, extremamente simplificado para a produção em massa exigida pelas circunstâncias e que, diferente do modelo que aparece nas fotografias, não têm carregadores em

forma de tambor com cinquenta cartuchos, mas retos com vinte ou trinta cartuchos de calibre 45 ACP¹⁰.



Figura 52: soldados de Sua Majestade com suas submetralhadoras Thompson M1928A1.

Sobre todas as imagens de propaganda de guerra é importante fazer sua crítica. Provavelmente, a fotografia representada pela figura 53 foi produzida no início do conflito. Inicialmente, os Aliados eram a França e o Reino Unido. Porém, a França foi derrotada rapidamente pelos alemães em 1940. Até a segunda metade de 1941, o Reino Unido lutou praticamente sozinho contra as potências do Eixo, especialmente, na Europa, conforme é possível constatar em obras gerais e específicas sobre o conflito, a exemplo dos trabalhos de Beervor (2015) e Overy (2014).

Apesar dos uniformes reluzentes e das submetralhadoras “novinhas em folha”, o contexto em que a fotografia foi tirada é de desespero por parte das autoridades ingleses, cujo país não possuía um projeto próprio de submetralhadora, indispensável para a guerra em curso. A submetralhadora Stern data de 1941 e a solução de emergência foi importar em grandes quantidades os modelos da

¹⁰ O autor desta Tese agradece ao amigo, advogado, colecionador e pesquisador Douglas de Souza Aguiar Júnior (São Paulo, SP) pela generosidade e paciência em explicar detalhes históricos e técnicos dessa arma. É sempre importante frisar que uma pesquisa envolve a colaboração de diversas pessoas, cujos conhecimentos vão além da bibliografia e das fontes primárias consultadas. No caso específico do Douglas, é sempre uma ótima aula de Militaria tirar dúvidas com ele.

submetralhadora Thompson produzidas durante o pré-guerra e estocadas em suas fábricas. Não é o caso, contudo, do modelo que aparece na figura 53, que já é uma versão simplificada para uso na Segunda Guerra Mundial¹¹.

Foi fixada na página 23 do álbum outro exemplo de fotografia de propaganda de guerra aliada, cujo tema foi recorrente no material fotojornalístico colocado em circulação durante o conflito: prisioneiros de guerra. A fotografia foi produzida no contexto da campanha no norte da África, entre 1940 e 1943. Nela, aparece um oficial do exército britânico em frente a um grupo de militares italianos que caíram prisioneiros. “Barbudos, sujos e fatigados”, eles estão na caçamba de um caminhão e aguardam seu transporte para um campo de prisioneiros. É possível que a fotografia tenha sido distribuída pelo Serviço Britânico de Notícias (figura 53).



Figura 53: página 23 do álbum 3.1.8.36.7.

A desmoralização das forças armadas italianas foi recorrente na propaganda de guerra do Reino Unido e pode ser vista em outra fotografia identificada no álbum em estudo. A figura a seguir faz parte da coleção de material fotojornalístico que pertence ao autor desta Tese. Ela foi fornecida à imprensa brasileira pelo Serviço Britânico de Notícias, porém o local em que a fotografia foi tirada não foi informado

¹¹ Mais uma vez, agradeço a Douglas de Souza Aguiar Júnior pelas informações a respeito das circunstâncias em que a submetralhadora Thompson foi exportada para o Reino Unido, durante o início da Segunda Guerra Mundial.

especificamente. Além disso, nem a data e o seu autor foram revelados. Nela, um grupo de prisioneiros de guerra italianos foi retratado. Como na figura 53, eles estão com seus uniformes desgastados e com seus objetos pessoais acondicionados precariamente. Um deles, protege-se do sol com uma pequena sombrinha. A composição visual patética é reforçada pela seguinte legenda em português, datilografada na etiqueta fixada no verso da fotografia:

A INVASÃO DA ITÁLIA: COM AS FORÇAS BRITÂNICAS NOS ARREDORES DE REGGIO. Um pouco de ópera cômica: um prisioneiro italiano chega à retaguarda das linhas aliadas com um guarda-sol brilhantemente colorido, evidentemente preparando-se para um longo estadio [sic.] sob o sol africano.

Segunda a propaganda de guerra britânica, a situação dos prisioneiros fotografados foi rotulada como uma “ópera cômica”, especialmente pela sombrinha. Se observamos outras fontes iconográficas produzidas no contexto de guerra, a exemplo das caricaturas publicadas na imprensa brasileira da época, os italianos e seu líder Mussolini foram representados como covardes, incompetentes, patéticos e tolos, um incrível exército de Brancalione que mais prejudicou que auxiliou seu aliado alemão. No caso da revista “Caretta”, publicada no Brasil durante o conflito, Marcelo Almeida Silva (2015, p. 9) explica que: “Os países do Eixo foram pintados aos leitores da revista, em geral, como covardes, medrosos, inoperantes, incapazes de suportar a guerra e, conseqüentemente, fracassados”. Especialmente, os italianos.



Figura 54: um grupo de prisioneiros de guerra italianos. Coleção do autor.

Um aspecto da memória social acerca do desempenho das forças armadas italianas durante a Segunda Guerra Mundial que chama a atenção do autor são as representações dos combatentes italianos como covardes e medíocres, sempre dispostos a se renderem na primeira oportunidade. No caso específico da Campanha do norte da África, parte da responsabilidade da derrota do Eixo foi atribuída aos italianos, devido à sua incompetência e falta de motivação para o combate. E mais grave: foram considerados traidores, pois somente nos últimos anos foi revelado o fato de que o código militar alemão, transmitido pelo célebre computador mecânico Enigma foi quebrado pelos aliados já nos primeiros anos do conflito e que, através do sistema de envio de mensagens Ultra, as forças armadas britânicas em operações militares na África setentrional possuíam amplo conhecimento dos planos do Eixo. Em parte, sugere-se que a preservação de uma memória negativa acerca do desempenho militar italiano se deve à veiculação de propaganda de guerra tal como nas figuras 53 e 54.

O contraponto da propaganda dos Estados Unidos ao profissionalismo alemão e à falta de profissionalismo italiana, pelo menos no material reunido no álbum 3.1.8.36.7, é a afirmação dos seus poderes industrial e militar, através de fotografias que retrataram as linhas de produção e as armas de guerra desse país. É a afirmação do arsenal de democracia, parafraseando um das frases da propaganda de guerra estadunidense.

A figura 55 representa a página 36 do álbum em estudo. Sobre sua folha, foram fixadas três fotografias, todas vinculadas às agências aliadas, entre as quais a “Interamericana”, conforme revela a sigla “I.A.” no fim da legenda de uma das imagens. Em duas delas, foram fotografados aviões de grande porte, com destaque para um bombardeiro pesado Consolidate B-24 *Liberator*, produzido pela empresa norte-americana Consolidate Aircafr (1923 – 1996), cuja sede estava localizada na cidade de Chicago, em Illinois. Pelo seu padrão de pintura, talvez a fotografia data de 1944, feita no contexto dos bombardeios estratégicos sobre o território da “Grande Alemanha”, ou, *Grossdeutsches Reich*, que incluía o que hoje é a Áustria. “Últimos momentos de um bombardeiro ‘Liberator’ – B 24, das Forças Aéreas dos Estados Unidos. Este bombardeiro fazia parte do esquadrão incumbido de arrasar certo parque industrial na Áustria. Caças inimigos atacaram-se em massa”, narra sua legenda. Além da demonstração de poder militar, pois, ao contrário do que Hitler e outros líderes militares e políticos alemães afirmavam, os Estados Unidos levaram a

guerra ao território da Alemanha, através dos seus bombardeiros de longo alcance. O registro fotográfico também chama a atenção para o alto risco que as tripulações desses aviões heroicamente corriam, alvos dos ataques em massa dos caças inimigos.

Ainda na página 36, há o registro de um culto católico celebrado na ilha de Guam, localizada na Micronésia, no oceano Pacífico. O celebrante é o Padre Kamler, capelão dos Estados Unidos, cujo altar improvisado está rodeado pela população local, cujo catolicismo é expresso pelo uso do véu entre as mulheres. Segundo Phillip Knightley (1978), a desumanização do inimigo japonês foi um recurso importante na propaganda de guerra americana quando relacionada à Campanha do Pacífico. A fotografia examinada vai ao encontro dessa premissa na medida em que reforça o vínculo com o Cristianismo e, especialmente, pelo seguinte trecho de sua legenda: “O capelão do exército norte-americano Kamler celebra uma missa de *réquiem* em um altar improvisado num cemitério de Guam pelas almas dos nativos assassinados pelos japoneses”. Assassinos, fanáticos e mesmo “macacos” foram representações comuns sobre as forças combatentes do Japão na iconografia de guerra americana. Sendo essa uma imagem distribuída pela “Interamericana”, ela não fugiu a regra.



Figura 55: página 36 do álbum 3.1.8.36.7.

Mais adiante, na página 46, uma combinação de duas fotografias fornecidas por agências estadunidenses reforçam o poder militar dos Estados Unidos através de fotografias de suas vitórias no Extremo Oriente e na Europa, respectivamente, a Batalha de Peleliu, travada entre 15 de setembro de 27 de novembro de 1944, em Peleliu, nas Ilhas Palau, e na tomada da fortaleza belga de Eben-Emael por efetivos do exército americano, em 1944. Inaugurada em 1935, essa fortificação era considerada inexpugnável. Porém, ela foi tomada de assalto por uma brigada de paraquedistas alemães entre 10 e 11 de maio de 1940, em uma das mais famosas operações militares alemães durante o início da Segunda Guerra Mundial (BEEVOR, 2015). Sua reconquista pelos aliados teve um forte peso simbólico na afirmação de sua superioridade militar sobre o Eixo, tal como a dura Batalha de Peleliu, travada entre efetivos do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos e as forças combatentes do Japão (BEEVOR, 2015).

Por último, na página 40, duas fotografias com as mesmas vistas da capital dos Estados Unidos, a cidade de Washington – D.C. Porém, tiradas em épocas distintas: a primeira entre 1894 e 1907; a segunda entre meados da década de 1930 e 1944. Duas fotografias grandes, em tons de cinza e reveladas sobre papel brilhante. Duas imagens, cujo contraste é o progresso urbano de Washington, expresso por suas avenidas e edifícios modernos que, no contexto da política de “boa vizinhança”, reforçou a visão os Estados Unidos como não apenas um aliado econômico e militar, como também um paradigma a ser seguido pelo Brasil e as demais nações latino-americanas (LOCASTRE, 2017).

Ainda em Locastre (2017, p. 23) essa produção impressa procurou construir entre as elites sociais e políticas brasileiras uma imagem acerca dos Estados Unidos como um “paradigma de progresso, imagem esta que trouxe para as elites brasileiras grandes euforias acerca de sua íntima relação com este país, possível, em especial, após o rompimento formal das relações com as potências do Eixo, em 1942”.

Seguindo a trilha aberta pela autora, sugere-se nesta Tese que as fotografias de guerra distribuídas no Brasil por agências de notícias dos Estados Unidos, tais como a Interamericana e o Serviço de Informações do Hemisfério – SIH, serviram como propaganda de guerra e propaganda da própria grandeza dos Estados Unidos, através de imagens visuais que reforçam a ideia de um país desenvolvido, tal como as fotografias da página 40 (figura 56).

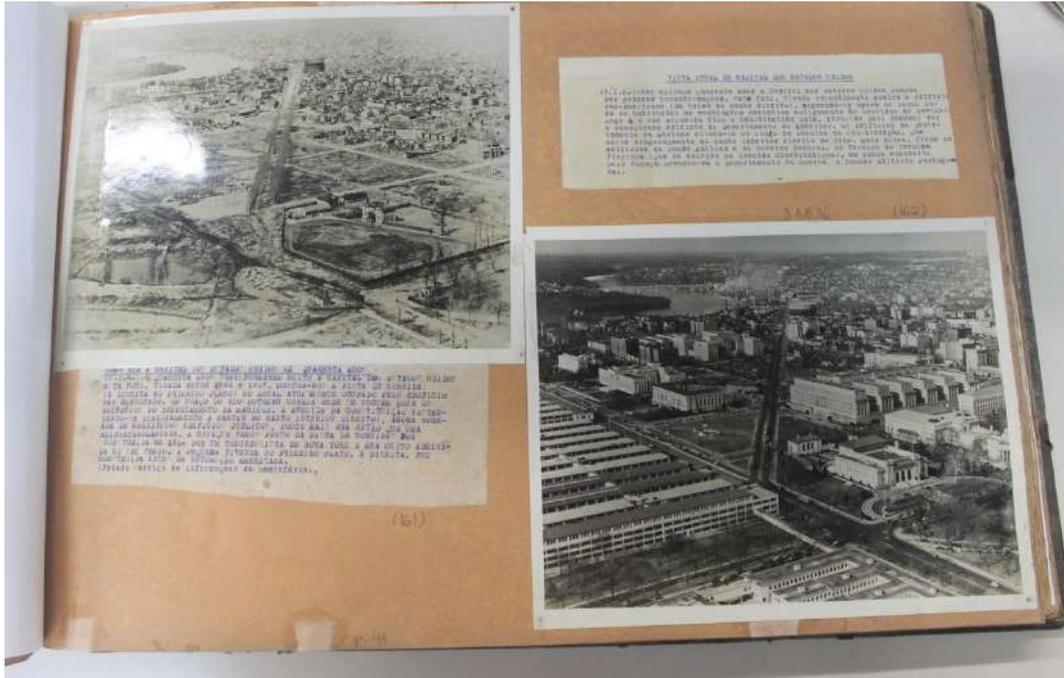


Figura 56: página 40 do álbum 3.1.8.36.7.

2.3 Bombas, crateras e metais retorcidos.

Nos primeiros dois tópicos deste capítulo, procurou-se discutir a coleção de fotografias reunida no álbum 3.1.8.36.7 tendo como critério a divisão entre fotografias aliadas e do eixo. Procurou-se listar e analisar os temas recorrentes no material fotojornalístico distribuídos pelas agências Luce, RDV, Interamericana, Serviço de Informações do Hemisfério e Serviço Britânico de Notícias.

Neste tópico, procura-se identificar e interpretar imagens cujos temas são comuns, independente do país ao qual a agência de notícias está vinculada. Ao observar as fotografias reunidas, existem diversas possibilidades. Contudo, para este trabalho, serão abordadas as imagens referentes à guerra aérea. Pois, como já foi discutido na primeira parte desta Tese, desde a década de 1930, acreditava-se que no futuro, os conflitos militares seriam decididos no céu, através do emprego da aviação, que poderia ser de emprego tático, tal como a *Luftwaffe*, ou estratégico, como nas missões de bombardeio sobre o território da Grande Alemanha empreendidas pelas aviações britânica e estadunidense (GALÁN, 2017).

Apesar de empregarem a aviação militar de formas distintas, este trabalho sugere que alemães, americanos e britânicos a utilizaram amplamente em seus materiais de propaganda de guerra, especialmente, de natureza fotojornalística. As

imagens da guerra aérea reunidas no álbum 3.1.8.36.7 destacam o poder de suas forças aéreas, ao mesmo tempo em que evidenciam o fracasso de seus inimigos, cujos destroços dos seus aviões abatidos são apresentados ao público como troféus.

Os rastros de destruição registrados nas fotografias de guerra têm, basicamente, os mesmos conteúdos: aldeias, vilas, cidades e campos destruídos; navios explodindo e afundando; material bélico abandonado, em chamas ou retorcido; aviões abatidos como troféus ou no ar, despejando suas bombas; crateras no solo decorrente de explosões; vítimas civis e militares. Em alguns casos mais extremos, há imagens de cadáveres civis e militares, especialmente, inimigos mortos e calcinados.

É o que mostra a figura 57, cuja fotografia é o registro de um ataque aéreo alemão contra um navio mercante em um comboio inglês. A fotografia foi fornecida à imprensa brasileira através da RDV, com a seguinte legenda em português: “Um avião de combate Heinkel ‘He-111’ ataca um comboio inglês”. Junto com a legenda datilografada em português, a RDV também orientava a publicação de suas imagens em jornais e revistas com as seguintes instruções: “Publicação gratuita. Pede-se mencionar a procedência e remeter o comprovante da publicação”.

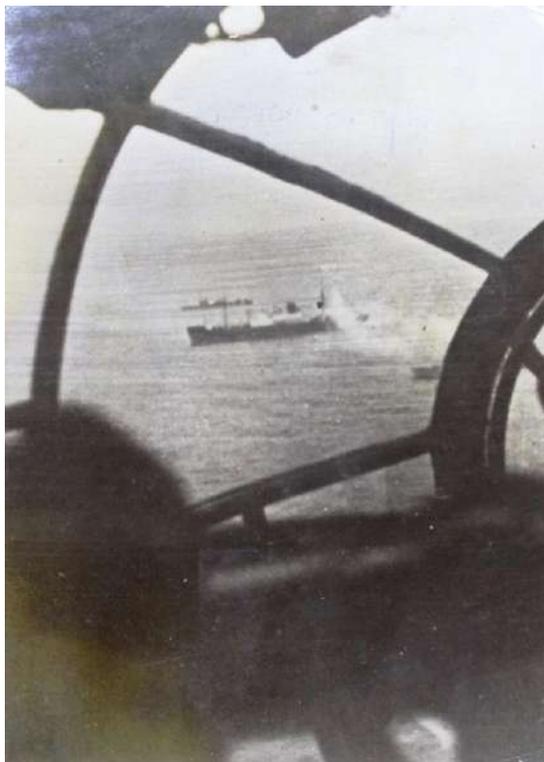


Figura 57: ataque aéreo alemão contra um navio mercante inimigo.

A fotografia acima foi fixada na página 25 do álbum junto com outras duas imagens da RDV sobre o esforço de guerra alemão, sendo que uma delas retrata uma bateria antiaérea italiana a guarnecer um porto localizado em alguma região do litoral da Itália. Nela, sobre uma vigia, um soldado observa o horizonte com seus binóculos, tendo ao seu lado uma bateria antiaérea leve pronta para ser usada em caso de ataque. Ao contrário dos patéticos prisioneiros representados pela propaganda britânica, o soldado italiano da RDV está em alerta e pronto para enfrentar o inimigo que vem do céu.

Na página 27, o profissionalismo sugerido pelas figuras anteriores é reforçado com o registro do momento em que um tripulante de um avião militar alemão não identificado aplica um curativo de emergência em seu piloto, cujo olho esquerdo foi ferido durante a missão que, naquele momento, estavam a cumprir. Aparentemente calmo, porém com a barba por fazer, o piloto, mesmo ferido, conduz seu avião para o aeródromo de origem e reforça a representação de uma força aérea moderna, cujos efetivos mantêm o sangue frio mesmo diante do perigo ou de um olho (temporariamente?) inutilizado por um ferimento (figura 58). Não seria essa serenidade algo típico de uma raça superior? Não seria o piloto ferido e sem demonstrar dor ou medo mais uma evidência da superioridade alemã, propagada pela ideologia nazista?



110 - O observador de um avião alemão aplicando uma ligadura de emergência ao seu colega durante um vôo contra o inimigo.

Figura 58: tripulante de um avião militar alemão aplica um curativo sobre o olho esquerdo do seu piloto.

Já as imagens a seguir, as figuras 59 e 60, são, respectivamente, alemã e inglesa. A primeira, também foi fornecida pela RDV. Já a segunda, provavelmente,

foi fornecida pelo Serviço Britânico de Notícias. Apesar de suas origens nacionais distintas, elas têm o mesmo tema: fuselagens de aviões inimigos abatidos fotografados como troféus. Na figura 59, aparecem os destroços de um caça inglês Hawker Hurricane, abatido próximo de uma pista alemã, que aparece no fundo da imagem junto com dois bombardeiros de picada alemães Junkers Ju-87 *Stuka*, situados no canto superior esquerdo da fotografia. Assim como em outras fotografias alemãs, uma legenda em português: “Avião inglês abatido por um ‘Messerschmitt’ alemão”. Como nessa fotografia, a figura 60 retratou parte da fuselagem de um avião alemão, provavelmente um bombardeiro que caiu sobre o território inglês. Os soldados ao seu redor, possivelmente integrantes da *Home Guard*, apontam para os furos de projéteis próximos da insígnia da *Luftwaffe*, uma cruz balcânica estilizada. Infelizmente, o registro da legenda não foi preservado no álbum, porém é certo que seu texto teria o mesmo objetivo que o texto redigido para a fotografia veiculada pela RDV.

É possível que essa fotografia seja do período em que ocorreu a Batalha da Grã-Bretanha, entre julho e outubro de 1940. Embora vencida pelos britânicos, através de um esforço entre suas forças armadas e uma população civil mobilizada, foi uma vitória com um custo muito alto e com um grande apelo propagandístico, que procurou minar a moral da aviação militar alemã que até aquele momento dominava os céus da Europa continental. Para os alemães, a derrota representou um golpe duro na sua aviação militar, especialmente pela perda de tripulações treinadas e experimentadas.



Figura 59: destroços de um caça inglês abatido.



Figura 60: soldados ingleses observam os furos de projéteis na fuselagem de um avião alemão abatido.

Na figura seguinte, 61, outra imagem em que um soldado está diante do que restou da fuselagem de um avião alemão abatido. Como na figura 60, destaque para a insígnia de fuselagem coberta por perfurações decorrentes dos disparos que causaram sua queda. Esse tipo de representação é recorrente na coleção em estudo e também aparece na página 67, em que civis estão a olhar em direção ao emblema da unidade ao qual o avião abatido pertencia de forma a direcionar o olhar do público que entrará em contato com a fotografia, talvez publicada em um jornal ou em uma revista. Uma mensagem clara de que a *Luftwaffe* não domina mais os céus da Europa, como outrora.



Figura 61: soldado inglês diante da fuselagem de um avião alemão abatido.

Contudo, apesar dos mesmos assuntos, os sentidos dados às fotografias, quando publicadas, variaram. Como meios de ações psicológicas, conforme conceituou Mataloto (2015), elas poderiam representar o poder de um exército sobre o inimigo ou a selvageria do inimigo, especialmente, quando se trata de civis. Nesse sentido, vale citar novamente Knightley (1978) que chamou a atenção para o processo de desumanização do inimigo, através da propaganda de guerra veiculada pela imprensa americana, durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente, nos teatros de operações localizados no Extremo Oriente, em que uma violenta guerra entre Estados Unidos e Japão foi travada.

A figura 62 é um exemplo do uso de fotografias como meio de atribuição de características negativas ao inimigo.

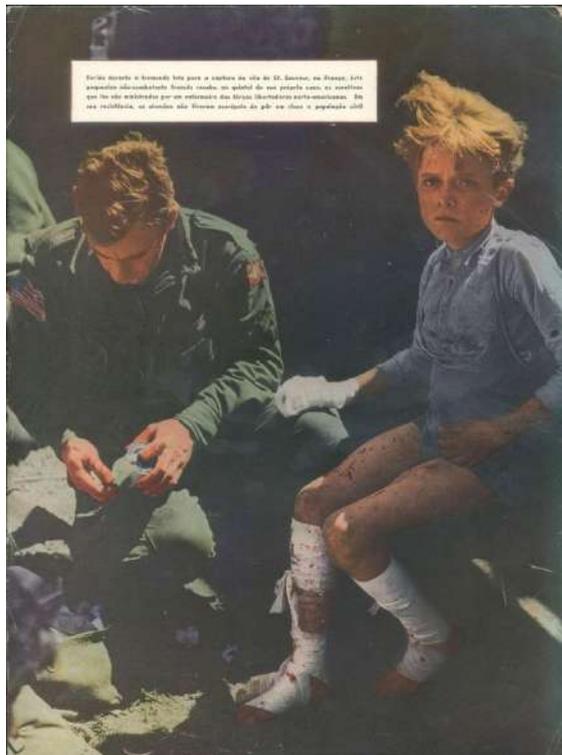


Figura 62: Cabo das forças armadas dos Estados Unidos ministrando curativos em uma criança francesa. Fonte: Em guarda para a defesa das Américas (s.d.).

Essa fotografia foi publicada na contracapa de uma das edições da revista “Em guarda para a defesa das América”, número 2, em seu quarto ano de publicações. Nela, um descabelado, ferido e triste menino francês recebe os cuidados de um Cabo pertencente à 82^a Divisão de Infantaria Aerotransportada do Exército dos Estados Unidos, também conhecida como *All American Division*, cuja criação remonta à Primeira Guerra Mundial. A fotografia foi publicada sobre toda a

contracapa, além de ter sido colorizada. O Cabo não olha para a câmera, sugerindo estar mais preocupado com os primeiros socorros ministrados ao menino que ao fotógrafo, provavelmente, pertencente ao *U.S. Army Signal Corps*. Os olhos azuis do garoto se destacam na fotografia, assim como as manchas e os pingos de sangue sobre as pernas e as roupas do menino. “Em guarda” foi uma revista engajada no esforço de guerra americano e, certamente, no processo de colorização da imagem, esses detalhes não tenham passado despercebidos pelos artistas gráficos responsáveis.

As condições de vítima do garoto e de um inimigo cruel dos alemães foram reforçadas pela legenda publicada no canto superior esquerdo da imagem, dentro de um retângulo branco, com a seguinte descrição:

Ferido durante a tremenda luta para a captura da vila de St. Sauveur, na França, este pequenino não-combatente francês recebe, no quintal de sua própria casa, os curativos que lhe são ministrados por um enfermeiro das forças libertadoras norte-americanas. Em sua resistência, os alemães não tiveram escrúpulos de pôr em risco a população civil.

A legenda retomou um discurso em que os alemães são acusados de violência contra civis não-combatentes, cujas origens estão situadas na Primeira Guerra Mundial, durante a invasão alemã à Bélgica, conforme Lorde Francis-Williams (1968). Além disso, as forças combatentes dos Estados Unidos são “libertadoras”, o que reforça a ideia de uma “cruzada europeia”, a boa guerra da liberdade contra o totalitarismo. “A Segunda Guerra Mundial é comumente vista nos Estados Unidos como uma boa guerra do povo contra o fascismo”, explica Sean Purdy (2011, p. 217). Ele prossegue e revela que: “Certamente, a propaganda utilizada pelo governo fez uso extenso da corajosa luta pela liberdade contra os horrores do nazismo e do militarismo japonês” (PURDY, 2011, p. 217).

No terceiro e último capítulo desta segunda parte serão discutidos os usos dessas fotografias pela imprensa periódica brasileira da época, através do exame das edições de dois pequenos jornais locais que, entre 1941 e 1945, publicaram imagens tanto alemãs quanto americanas sobre o conflito. Uma das características das fotografias americanas foi a sustentação de um discurso escrito e visual em que os alemães eram criminosos, “nazistas”, e responsáveis pelo conflito. É possível que essa memória acerca da Segunda Guerra Mundial, ao qual Purdy (2011) se refere

seja reforçada pelas representações escritas e visuais sobre os alemães sustentadas pelo fotojornalismo. Especialmente, quando se recorda da clássica lição de Jacques Le Goff (1996) sobre a memória, cujos processos de formação e a preservação envolvem fenômenos psíquicos e socioculturais, além de disputas de narrativas que atendem aos mais variados objetivos políticos.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 426).

Já a capa da mesma edição tem uma imagem impressa completamente diferente (figura 63). Nela, foi publicada uma fotografia colorida, possivelmente um filme *Kodachrome*, que não apresenta sinais de retoques. O cenário é uma horta em um dia ensolarado. Em primeiro plano, uma menina e um idoso contemplam sorridentes os vegetais colhidos na horta, distribuídos em uma cesta de vime. O homem idoso veste um macacão jeans, uma “jardineira”, como é popularmente conhecida no Brasil, um traje recorrente na iconografia sobre os camponeses americanos. Ele enxuga o suor em seu rosto com um lenço, sugerindo esforço físico, trabalho, cujos vegetais recolhidos na cesta são os resultados desse esforço. A relação entre a fotografia e a propaganda de guerra à qual ela foi destinada é reforçada pela frase “Hortelãos da vitória”, impressa no canto superior esquerdo da fotografia, sobre um retângulo branco, que contrasta com o fundo verde, conferindo destaque entre os elementos escritos e visuais que formam a capa da revista.

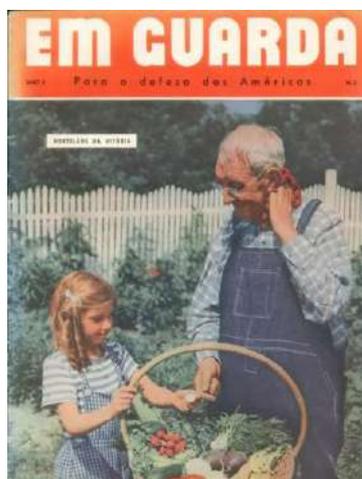


Figura 63: “Hortelãos da vitória”. Fonte: “Em guarda para a defesa das Américas” (s.d.).

A capa e a contracapa da revista “Em guarda” reforçam dois discursos recorrentes na propaganda de guerra dos Estados Unidos, durante o conflito: o engajamento da população americana no esforço de guerra, representado pelos “hortelãos da vitória”, e a condição de libertadores das forças combatentes dos EUA na Europa, agredida e subjugada pela Alemanha, cujas tropas não têm escrúpulos morais, representação esta reforçada pelo menino francês ferido e atendido por um enfermeiro do U.S. Army. Nos Estados Unidos, devido à sua condição de potência industrializada e urbanizada, “a propaganda da Segunda Guerra Mundial tornou-se uma coisa muito mais científica”, constatou Phillip Knightley (1978, p. 346). Nesse sentido, esses e outros discursos a respeito do envolvimento americano na guerra foram amplamente divulgados pelos meios de comunicação, tendo nas fotografias um dos seus suportes. No caso específico dos “hortelãos da vitória”, esse discurso foi emulado pela propaganda de guerra brasileira através da campanha das “Hortas da Vitória”, que deveriam contribuir com a diminuição das dificuldades inerentes ao racionamento de alimentos praticado naquele país durante o conflito.

Por outro lado, as fotografias que registraram os efeitos dos ataques aéreos aliados ou do eixo sobre áreas urbanas também evidenciam o sofrimento comum da população e sua unidade no enfrentamento dessa situação de calamidade. Há na página 6 do álbum 3.1.8.36.7 uma fotografia tirada em uma cidade inglesa não identificada, em que voluntários civis estão a trabalhar sobre os escombros de uma edificação geminada destruída durante um bombardeio alemão. A eloquência da imagem é reforçada pelo ônibus capotado que, ao se chocar contra o sobrado, destruiu sua fachada, o que sugere uma explosão muito violenta (figura 64).



Figura 64: aspecto de uma edificação destruída durante um ataque aéreo alemão.

É possível que a produção de imagens como na figura 65 pareça um contrassenso, pois não estaria a destacar o poder de destruição do inimigo? Contudo, é importante salientar que, em um contexto de guerra, a calamidade e o sofrimento comuns são direcionados pela propaganda de guerra como um meio de afirmação da mobilização e da unidade entre civis e combatentes diante de um inimigo poderoso que, diariamente, impõe um duro sofrimento, no caso da figura 65, através de maciços ataques aéreos que ocorriam durante o dia e a noite.

O cotidiano dos bombardeios fez parte do imaginário durante o conflito, assim como também está presente nas memórias e nas histórias oficiais da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, apesar do Eixo não ter a mínima possibilidade de conduzir ataques maciços contra o território brasileiro, a defesa passiva antiaérea fez parte das políticas de mobilização da população civil implementadas após a declaração brasileira de guerra, em agosto de 1942 (CYTRYNOWICZ, 2000).

Para o historiador Roney Cytrynowicz (2000), assim como outros pesquisadores, como, por exemplo, o jornalista Ricardo Bonalume Neto (1995), a guerra moderna passou a envolver não só militares, mas também a sociedade como um todo, ficando esta responsável pela produção de alimentos, de armas, de combustíveis e de outros equipamentos destinados ao uso militar. A Segunda Guerra Mundial levou às últimas consequências essa concepção, naquilo que ficou conhecido como “guerra total”. Nesse processo, os meios de comunicação – escritos e falados – foram fundamentais para justificar e legitimar todos esses acontecimentos perante a população civil. Embora os reflexos da Segunda Guerra Mundial não tenham sido tão fortes no Brasil quanto foram na Europa, no Extremo Oriente e no Norte da África, o governo estadonovista, através do controle dos meios de comunicação via Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, procurou criar um clima de mobilização entre os brasileiros.

Este trabalho acredita na possibilidade do álbum 3.1.8.36.7 ter sido confeccionado ou, inicialmente, pertencer a uma pessoa ligada ao jornal “A Notícia”. Apesar da publicação do periódico ficasse suspensa entre 1944 e 1946, os primeiros dois anos do contexto brasileiro de guerra refletiram diretamente nas publicações do jornal, sendo comuns matérias sobre campanhas, eventos e instituições locais destinadas à mobilização da população civil joinvilense, assim como também ocorreu com seu rival, o “Jornal de Joinville” (OLIVEIRA NETO, 2007).

Um assunto recorrente nesses periódicos foi a organização na cidade de um núcleo municipal do Serviço de Defesa Passiva Antiaérea – SDPAA, órgão federal, criado pelo presidente Getúlio Vargas em 1942, subordinado ao Ministério da Justiça. Segundo explica Cytrynowicz (2000), tendo como referência os bombardeios alemães sobre as cidades inglesas, o SDPAA teve como função preparar a população civil, especialmente nas cidades litorâneas, para o enfrentamento de uma situação de ataque aéreo. Para tanto, através de suas divisões locais, os agentes do SDPAA promoveram instruções teóricas e práticas, além providenciarem publicações de brochuras, panfletos e notas na imprensa periódica.

Em Joinville, sabe-se que, pelo menos, 38 pessoas se inscreveram como voluntárias para o SDPAA, segundo informou a Delegacia Regional de Polícia ao “Jornal de Joinville”, em matéria publicada na edição de 12 de setembro de 1942 (VOLUNTÁRIOS..., 1942). Nesse jornal, foram publicadas, entre 1942 e 1943, diversas matérias relacionadas ao SDPAA, tanto de abrangência nacional quanto local. Seus conteúdos foram variados e incluíam desde instruções à população sobre como se comportar diante de um ataque aéreo até informes sobre a realização de cursos para “alertadoras” de, pelo menos, dois exercícios de defesa passiva antiaérea na cidade, ocorrido durante o fim da tarde de 6 de novembro de 1943

Realizou-se ontem, nesta cidade, das 17 às 17h30, mais um exercício de defesa passiva antiaérea, o qual foi coroado de completo êxito. Os voluntários da defesa passiva desenvolveram uma atuação impecável, contribuindo de maneira elogiável para o maior êxito do exercício. Alguns cidadãos resistentes tentaram por várias vezes “furar” a vigilância dos voluntários, no que foram impedidos (EXERCÍCIO..., 1942, p. 2).

Está claro para a historiografia contemporânea que, à época, seria inviável um ataque aéreo alemão de longo alcance contra as cidades costeiras do Brasil, a exemplo de Joinville. Contudo, diante do imaginário produzido a partir de situações vividas na Inglaterra e da real ameaça dos submarinos alemães contra a Marinha Mercante brasileira, que colocou em risco o país, não é de estranhar as atividades promovidas pelo SDPAA em Joinville e, quem sabe um indício desse contexto através da fotografia representada pela figura 65.

2.4 Brasileiros em combate.

Uma das primeiras notícias sobre a Força Expedicionária Brasileira – FEB publicadas na imprensa periódica de um pequeno município do nordeste de Santa Catarina chamado São Bento do Sul, porém, à época, Serra Alta, foi uma nota oficial do então Ministro da Guerra, o General Eurico Gaspar Dutra (1883 – 1974). Com o título “Previna-se contra os boatos!”, ela foi distribuída aos jornais do Brasil e seu conteúdo girava em torno daquilo que hoje chamamos de *fake news*.

De acordo com o Ministro:

Os meios de solapamento da força moral de uma nação em guerra manifestam-se das mais variadas maneiras. Os agentes sabotadores não descansam e operam atuando em todos os setores da vida nacional, lançando mão de recursos capazes de produzir mal-estar, confusão e descontentamento. Um dos elementos eficientes que o inimigo utiliza é o boato malévolo para deprimir o povo, desprestigiar as autoridades e, finalmente, enfraquecer o ideal da nação na luta pela liberdade das gentes e por uma melhor compreensão entre os homens no mundo que há de surgir após o cataclismo que ensanguenta a terra. Desde que a nossa Força Expedicionária partiu, as mais desanimadoras notícias começaram a surgir de boca em boca, de norte a sul do país. Ora era um navio torpedeado, ora era um general, um oficial ou uma praça ferida, morta ou aprisionada. A quinta coluna lança o boato e o povo, sem maldade, o vai difundindo largamente, levando o desassossego nos lares daqueles que se batem heroicamente em ultramar e formando um ambiente desagradável de dúvida no recesso das famílias com os filhos em idade de serviço militar [...] (PREVINA-SE..., 1944, p. 1).

O General Dutra encerra a nota incentivando o público a não acreditar nos boatos e a buscar informações sobre seus amigos e familiares engajados na FEB junto ao Ministério da Guerra. “Se assim praticarmos, supriremos a ação do inimigo, através da sua quinta coluna, na guerra de nervos levada ao seio da família brasileira”, conclui o Ministro (PREVINA-SE..., 1944, p. 1).

A preocupação do General Dutra com *fake news*, ou os “boatos”, segundo suas palavras, era, na época, plausível, na medida em que a Segunda Guerra Mundial, conforme foi discutido ao longo deste trabalho, um conflito militar em que a comunicação foi fundamental nos esforços de guerra dos países beligerantes, entre os quais, o Brasil.

Por outro lado, a nota do Ministro da Guerra, preocupada com a verdade sobre a FEB é contraditória. Afinal, desde 1939, nada era publicado na imprensa

brasileira sem o aval do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, órgão do regime estadonovista que controlava os meios de comunicação do país. Censura e *fake news* também eram tarefas do DIP, inclusive sobre a participação militar brasileira na própria Segunda Guerra Mundial (GOULART, 1990).

O envolvimento militar do Brasil com esse conflito foi iniciado no fim de agosto de 1942, quando da declaração brasileira de guerra contra a Alemanha e contra a Itália, após um primeiro semestre marcado pelo rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e as potências do Eixo e uma série de ataques submarinos contra os navios da Marinha Mercante brasileira. O ponto alto dessas operações foi atingido em agosto, quando o submarino alemão U-507 torpedeou e afundou uma série de navios mercantes e de passageiros em diversos pontos do litoral nordestino. A destruição e, principalmente, a grande quantidade de vítimas civis fatais foram decisivas para a assinatura da declaração brasileira de guerra, sendo essa a causa imediata da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (PEREIRA, 2015).

Entre 1942 e 1945, o Brasil participou ativamente do conflito. Em suas sínteses, autores como Francisco César Ferraz (2005), Maria Aparecida de Aquino (1995) e Ricardo Bonalume Neto (1995) listam, descrevem e explicam com detalhes os meios econômicos e militares com os quais o país se envolveu com a guerra, ao lado dos Aliados. Economicamente, houve o fornecimento de matérias-primas, principalmente, para a indústria bélica dos Estados Unidos. Já do ponto de vista militar, inicialmente, o governo brasileiro contribuiu com o combate contra a espionagem alemã na América Latina e na guerra anti-submarina no sul do oceano Atlântico. A figura a seguir é um vestígio histórico dessas operações militares, um exemplar da Medalha de Campanha do Atlântico Sul (figura 65).



Figura 65: anverso da Medalha de Campanha do Atlântico Sul. Coleção do autor.

Ela foi criada em 28 de novembro de 1948, através da Lei 497. Seu regulamento foi aprovado pelo Decreto 26.550, de 4 de abril de 1949. Trata-se, de uma medalha pesada, cunhada em bronze, com uma fita em seda, nas cores azul-rei e amarelo-ouro. Puderam recebê-la civis e militares que se destacaram durante as operações militares da Força Aérea Brasileira - FAB na Campanha do Atlântico Sul, entre 1942 e 1945 (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1956).

O ápice do envolvimento militar do Brasil na Segunda Guerra Mundial foi atingido entre 1944 e 1945, quando foram organizadas e enviadas à Europa forças combatentes aéreas e terrestres, respectivamente, o 1º Grupo de Aviação de Caça – 1º GAvCa, da Força Aérea Brasileira – FAB, e a Força Expedicionária Brasileira – FEB. Elas foram criados em 1944 e 1943. Reuniram aproximadamente 26 mil homens que, entre o fim de 1944 e maio de 1945, participaram de diversas operações militares no Teatro de Operações – TO italiano. Ou seja, os aviadores e expedicionários brasileiros participaram da Campanha da Itália (1943 – 1945).

As origens da Campanha da Itália estão situadas nos encaminhamentos tomados pelas lideranças aliadas no contexto da derrota do Eixo no norte da África, em 1943. Ela foi antecedida pela invasão da Sicília em junho, daquele ano, segundo informa Beevor (2015). Contudo, a decisão de invadir a península Itália só foi tomada após a queda de Mussolini, em 25 de julho. De acordo com Richard Overy (2014), os líderes aliados enxergaram nesse fato uma oportunidade de retirar a Itália do conflito antes que as forças armadas alemãs ocupassem militarmente o país. Antony Beevor (2015) vai ao encontro desse autor e acrescenta que a invasão, iniciada em setembro de 1943, também foi motivada pela possibilidade de, uma vez, ocupado o território italiano, as forças aéreas aliadas acessarem os aeródromos italianos, necessários para a manutenção dos bombardeios estratégicos sobre a Alemanha e a Áustria.

Contudo, a conquista do território italiano foi uma tarefa difícil e que consumiu recursos humanos e materiais dos aliados até 8 de maio de 1945, quando a Segunda Guerra Mundial na Europa foi encerrada, após a rendição incondicional da Alemanha.

A fotografia a seguir (figura 66) ajuda a entender um pouco das razões para tal dificuldade.

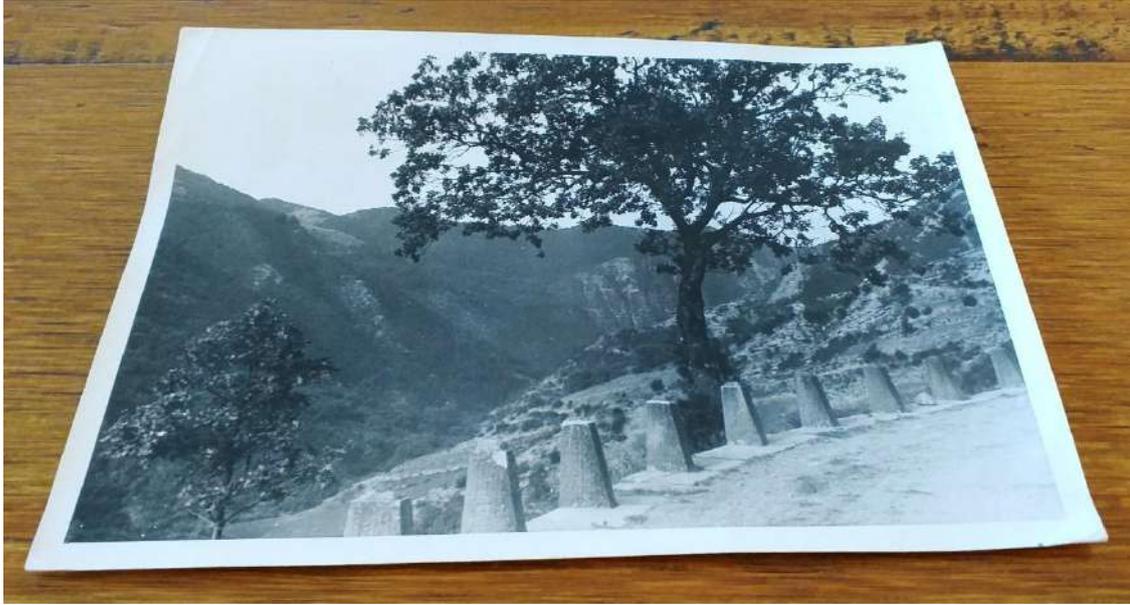


Figura 66: trecho da frente alemã nos montes Apeninos. Coleção do autor.

Ela foi feita em 14 de setembro de 1944 pelo fotojornalista “Vack”, na região de Passo de Forlì. O fotógrafo faz parte da unidade 699 da Prop.-Kp. e responsável por diversas fotografias acerca do esforço de guerra alemão na Itália.

A representação da frente apenina foi reforçada por uma legenda escrita pelo também fotojornalista “Jacobi”, datilografada sobre uma etiqueta de identificação fixada sobre o verso da fotografia, segundo o qual:

Esta é a paisagem típica da frente apenina, onde nossos heroicos soldados têm as mais ferozes batalhas defensivas já travadas em solo italiano. Vales profundos e rochas úmidas caracterizam o terreno em que ocorrem as batalhas de maior porte. Dificuldades inimagináveis têm de ser superadas aqui diariamente.

Embora a fotografia e a legenda sejam de 14 de setembro, somente elas foram liberadas pela censura em 11 de outubro, conforme revela um carimbo de liberação aplicado sobre o verso a fotografia. Mais que uma mera imagem de propaganda de guerra alemã, a fotografia sugere que, no T.O. italiano, alemães e aliados, entre os quais brasileiros, tiveram de superar desafios semelhantes, entre os quais a acidentada geografia italiana. Foi justamente esse aspecto da geografia da Itália que tornou a campanha aliada tão difícil. Em diversos momentos, as operações militares na península foram semelhantes à época da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), nada a valer a motomecanização das forças combatentes aliadas, por exemplo.

Os primeiros efetivos da FEB e do 1º GAvCa chegaram à Itália durante a segunda metade de 1944. As forças aéreas e terrestres brasileiras foram transportadas majoritariamente por navios americanos e atravessaram o oceano Atlântico em escalões diferentes. Há muito tempo a historiografia discute as razões para o envio de forças combatentes brasileiras à Europa. Atualmente, a literatura especializada compreende que a iniciativa de criar e enviar uma força expedicionária à Europa, por exemplo, foi exclusivamente brasileira, sendo motivada pela necessidade de fornecimento de material bélico moderno ao Exército pelos Estados Unidos. Contudo, o governo americano, através do empréstimo e arrendamento, só forneceria armamento aos países aliados que, efetivamente, estivessem engajados no esforço de guerra, através da participação militar ativa (CAMPIANI, 2019 e OLIVEIRA, 2015a).

Desde a década de 1930, o governo brasileiro e sua elite militar, em especial, do Exército, estavam planejando a ampliação e a modernização das forças armadas, especialmente, diante de um país rival no Cone Sul, a Argentina. A Alemanha foi um dos países com os quais o Brasil negociou o fornecimento de armamento moderno, porém os rumos políticos e militares do mundo durante o fim da década de 1930 inviabilizaram as negociações (OLIVEIRA, 2015b).

Essas circunstâncias somadas à política de boa vizinhança ajudam a compreender um fato significativo acerca da participação militar brasileira na Campanha da Itália, entre 1944 e 1945: a grande quantidade de material fotográfico acerca do 1º GAvCa e da FEB produzido oficialmente por agências de notícias oficiais do Brasil e dos Estados Unidos, além do US Army Signal Corps. Muitas dessas fotografias foram distribuídas à imprensa brasileira da época, através da Agência Nacional (Brasil), Interamericana (EUA) e Serviço de Informações do Hemisfério (EUA).

Foram identificadas dez fotografias no álbum 3.1.8.36.7 ligadas ao 1º GAvCa e à FEB. Dessas, somente em uma foto aparece um avião brasileiro. Ela está fixada na página 93 do álbum e foi relevada sobre papel fotográfico grande e brilhante, como as demais fotografias distribuídas pelas agências americanas em atuação no Brasil da época. Sua legenda informa que se trata de um piloto brasileiro preenchendo seu relatório de voo. Apesar de sua identidade não ser revelada, trata-se do 1º Tenente Avião Rolland Rittmeister, da cidade de São Paulo – SP. Segundo informa Rui Moreira Lima (1980), “Rolly”, apelido do Tenente Rittmeister, nasceu no

dia 17 de abril de 1921. Ele ingressou como voluntário no 1º GAvCa aos 23 anos de idade. Após concluir seu curso na Escola de Aeronáutica dos Afonsos, tornou-se oficial aviador. Já na Escola dos Afonsos, tornou-se instrutor de voo antes de completar seu treinamento no Panamá e nos Estados Unidos, como os demais aviadores do seu Grupo.

Segundo sugere Lima (1980), o 1º Ten Aviador RITTMEISTER possuía todas as qualidades necessárias para ser um grande piloto militar. Contudo, em Tarquínia, na Itália, sua carreira não passou a primeira missão, pois Rittmeister, logo após completar sua primeira saída ofensiva, em meados da tarde de 16 de novembro de 1944, morreu durante um acidente de aviação provocado pela explosão de um avião de transporte militar americano Douglas C-47 *Skytrain*. Junto com ele, também morreu o 1º Ten Aviador Waldyr Paulino Pequeno de Melo.

Contudo, a fotografia da página 93 não é um registro desse trágico dia. De forma tranquila e, certamente, com muito orgulho, ele preenche seu relatório de voo, cujo formulário é apresentado a ele por um integrante da equipe de terra, em Suffolk (Estado de Nova Iorque), Estados Unidos, durante o mês de agosto de 1944, quando das etapas finais do treinamento dos pilotos brasileiros (figura 67). O treinamento em Suffolk foi iniciado em junho daquele ano e foi o primeiro contato que os aviadores brasileiros tiveram com o avião de caça-bombardeiro *Republic P-47 Thunderbolt*. De lá, os pilotos do 1º Grupo de Aviação de Caça da FAB voaram até o teatro de operações na Itália (MAXIMIANO e BONALUME NETO, 2011).

Novamente, uma imagem eloquente, em que um piloto bem apessoado e com semblante tranquilo realiza alguma anotação decorrente do seu voo. Em um contexto em que as forças armadas brasileiras se esforçavam para se modernizarem, nada mais conveniente.



Figura 67: 1º Ten Aviador Rolland RITTMEISTER a preencher um documento de voo.

Na página seguinte do álbum, há a primeira fotografia alusiva à Força Expedicionária Brasileira. Não é possível saber o seu autor, nem a sua origem: AN, Interamericana ou SIH. Nela, os primeiros efetivos da FEB feridos estão sendo evacuados da Itália para a cidade de Natal, no Rio Grande do Norte (figura 69).

Segundo sua longa legenda:

Flagrante dos primeiros brasileiros feridos no *front* italiano. Esta fotografia foi tirada em um porto de embarque na Itália, enquanto os pacientes prosseguiam sua viagem com destino a Natal. Vemos aí, deitados na maca, da esquerda para a direita: Soldado Fernando de Oliveira, assistido pela enfermeira Beatrice Roberts, de Ohio, Sargento Sílvio Rodrigues e Soldado Sebastião André. Nesta mesma leva regressaram ao Brasil o Capitão Oscar Nicholson Tavares e o Capitão D. Dória Sayão e o Sargento A. Luiz de Nascimento.

Dos seis expedicionários citados na legenda que acompanhou a fotografia, foi possível recuperar os dados militares de quatro deles: Sd Sebastião André; Cb Sílvio Rodrigues; 3º Sgt Arnaldo Luiz de Nascimento; Cap Djalma Dória Sayão; Cap Oscar Nicholson Tavares. Todos chegaram à Itália em julho de 1944, o que significa que eles vieram com o 1º Escalão da FEB, cujo desembarque no porto da cidade de Nápoles na manhã de 16 de julho de 1944, segundo informa Manoel Thomaz Castello Branco (1960). O Capitão Tavares pertenceu ao 1º Batalhão de Saúde da FEB. Já o Capitão Sayão, o 3º Sargento Nascimento e o Cabo Rodrigues eram efetivos do 6º Regimento de Infantaria da FEB¹².

O transporte dos efetivos da FEB do Brasil para o teatro de operações italiano se deu por via marítima, através de cinco escalões transportados por navios americanos. Exceto 111 homens transportados por via aérea, 25.223 expedicionários atravessaram o oceano Atlântico. Não é por acaso que, entre os quatro expedicionários identificados, três sejam do 6º Regimento de Infantaria: este foi o primeiro dos três Regimentos da FEB a desembarcar na Itália e a entrar em combate. Ainda em Castello Branco (1960), os 2º e 3º escalões da FEB desembarcaram no porto de Nápoles somente em 6 de outubro de 1944.

As experiências iniciais de combate adquiridas por efetivos da FEB estão situadas entre setembro e outubro de 1944, informam Cesar Campiani Maximiano e

¹² A recuperação desses dados foi possível através de um banco de dados conhecido como “Lista FEB”, uma planilha organizada pela equipe do Arquivo Histórico do Exército – AHEx, disponível para o público pelo grupo História Militar e Militar Brasileira, na rede social Facebook.

Ricardo Bonalume Neto (2011). Elas ocorreram ao longo do vale do rio Serchio e contaram com o engajamento de homens do 6º Regimento de Infantaria, sob o comando do General Zenóbio da Costa. É certo que os expedicionários listados nessa fotografia tenham sido feridos nessas operações iniciais. Portanto, também podemos inferir a data em que essa fotografia foi feita: entre o fim de setembro e o início de outubro de 1944.



Figura 68: embarque de expedicionários feridos para o Brasil.

As oito fotografias restantes sobre a Força Expedicionária Brasileira se encontram nas páginas 96, 97, 98 e 99 do álbum. Como nas figuras 66 e 67, são imagens fotojornalísticas reveladas sobre papel fotográfico brilhante e grande. Com exceção de duas, a maioria é acompanhada por legenda, no caso de três delas, em inglês, sendo duas com tradução para o português. Isto é, legendas bilíngues. Não foi possível apurar se essas legendas bilíngues são originais da fotografia quando da sua distribuição à imprensa da época.

Não foram informados seus fotógrafos, nem as datas e os locais em que foram feitas. Entretanto, através da observação atenta aos detalhes dos cenários, dos objetos, das pessoas e das situações retratadas, é possível estimar a data em que elas foram feitas, a exemplo da figura 70 em que aparece a página 96 do álbum. Nela, foram fixadas duas fotografias. Na primeira, da esquerda à direita, foram

fotografados dois integrantes do Pelotão de Polícia do Exército, o 2º Sargento Agnaldo Feiten e o Cabo Vacilio Ganacevich, respectivamente, dos Estados do Rio Grande do Sul e de São Paulo. Os oitenta e um homens do Pelotão de Polícia do Exército no 1º escalão, em julho de 1944. Ambos vestem o uniforme B-1, em brim, popularmente conhecido como “zé-carioca”. Trata-se, de um fardamento para clima quente, cujo uso foi substituído durante o rigoroso inverno italiano pelo uniforme B-2, confeccionado em lã. Sobre as mangas esquerdas das camisas que ambos usam, acima das suas respectivas insígnias de patente, parcialmente visíveis devido ao uso de braçadeiras com a sigla “MP” – *Military Police* (Polícia Militar) ou Polícia do Exército, tal como é conhecida no Brasil – é possível ver nitidamente o primeiro distintivo adotado pela FEB, um escudo verde sobre o qual foi bordado o nome Brasil. Entre os colecionadores, historiadores e demais estudiosos como “coração Brasil” ou “coração do Brasil”. O célebre emblema da “cobra fumando” só foi adotado nos uniformes da FEB durante o começo de 1945. A partir dessas informações obtidas, é possível situar a fotografia em questão entre o final de setembro e outubro de 1944.



Figura 69: página 96 do álbum 3.1.8.36.7.

Já na fotografia fixada ao lado do retrato dos dois policiais, há uma vista parcial do acampamento brasileiro, em que é possível ver uma fila de barracas cuja

localização está aproveitando a sombra produzida pelas oliveiras próximas, conforme destaca a legenda que a acompanhou: “Secção do acampamento das Forças Expedicionárias Brasileiras na Itália. As barracas são armadas sob a proteção das oliveiras”. É provável que essa e as outras fotografias em que aparecem o acampamento da FEB ou seus efetivos em treinamento sejam da região de Vada, local em que os soldados do 6º Regimento de Infantaria completaram seu adestramento inicial para, após, ingressarem paulatinamente em combate. Portanto, podemos situá-las entre o final de julho e, no máximo, setembro de 1944, quando os elementos do 6º RI foram encaminhados para suas primeiras operações de guerra.

O material fotojornalístico sobre o 1º GAvCa e a FEB reunido no álbum 3.1.8.36.7 representa as forças combatentes brasileiras logo após a chegada dos seus primeiros contingentes à Itália. No caso específico das fotografias em que efetivos da FEB foram retratados, foi possível identificar elementos do 1º Escalão, cujo contingente desembarcou no porto de Nápoles em 16 de julho de 1944. Sustenta-se essa hipótese através da identificação de elementos pertencentes ao 6º RI e ao Pelotão de Polícia do Exército. Os conteúdos dessas imagens representam forças combatentes modernas, equipadas e adestradas para os desafios que teriam de enfrentar no teatro de operações italiano ao longo dos meses seguintes, até o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa, em 8 de maio de 1945.



Figura 70: 3º Sgt DIAS, do 6º RI, durante uma instrução com o detentor de minas.

A figura acima representa uma fotografia fixada na página 99. Nela, foi flagrado o 3º Sargento Salatiel Dias, do 6º RI, durante uma instrução com o detector de minas terrestres, cujo instrutor pertence ao *Brazilian Liaison Detachment* – BLD, um destacamento pertencente ao exército dos Estados Unidos responsável pelo acompanhamento e pelo entrosamento entre as forças terrestres brasileiras e a estrutura de funcionamento do próprio exército americano.

Sabe-se que a fotografia foi feita em Vada, na província de Livorno. Segundo informa Castello Branco (1960), nesse local, entre 17 e 20 de agosto de 1944, os efetivos da FEB, entre os quais o elementos do 6º RI, foram submetidos a um intenso período de treinamento, inclusive com as armas de fogo que seriam usadas nas operações de guerra contra o exército alemão que estava a ocupar a Itália naquele momento.

O período de treinamento em Vada foi muito explorado pelo fotojornalismo, cujas imagens produzidas foram distribuídas à imprensa brasileira, a exemplo da figura 71. Um exemplo desse uso é o livro **Os brasileiros entram em ação**, publicado pelo DIP na segunda metade de 1944, provavelmente, a partir de setembro, em comemoração ao aniversário de dois anos da declaração brasileira de guerra, em agosto de 1942. “A passagem do segundo aniversário da entrada do Brasil na guerra foi comemorado em todo país com imponentes manifestações cívicas, demonstrativas do ardor, patriotismo e decisão de luta do povo brasileiro”, destaca o parágrafo de abertura da obra (DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA, 1944, p. 7).

O livro consiste em uma coletânea de documentos e fotografias que celebra o aniversário da declaração brasileira de guerra e narra as primeiras ações da Força Expedicionária Brasileira na Itália, através de documentos oficiais e matérias produzidas pelos correspondentes de guerra. As páginas escritas são intercaladas com diversas pranchas com fotografias icônicas acerca das primeiras ações de guerra dos efetivos da FEB no T.O. italiano.

Em um conflito no qual a comunicação com o público distante das frentes de combate foi essencial, as imagens fotojornalísticas do 1º GAvCa e da FEB foram importantes meios de propaganda de guerra, especialmente, se levarmos em consideração que, até 1942, foi intenso o fluxo de material propagandístico do Eixo no Brasil, as dificuldades com que a FEB foi organizada e enviada à Itália e a guerra de informações sobre o desempenho militar brasileiro na Europa, ao ponto do então

Ministro da Guerra, General Dutra, publicar uma nota oficial orientando o público a não acreditar em boatos e buscar informações sobre amigos e parentes engajados na FEB através dos meios oficiais.

Ainda sobre a fotografia representada pela figura 71, é bom saber que, ao lado dela, há uma imagem de outro acampamento brasileiro, porém ocupado por efetivos que chegaram à Itália com o 2º Escalão, cujo desembarque no porto de Nápoles ocorreu em 6 de outubro de 1944, data em que também chegou à Itália o 3º Escalão. De Nápoles, os recém-chegados seguiram para a cidade de Livorno. Lá, uma frota de caminhões do exército americano fez o transporte dos brasileiros à Quinta Real de San Rossore, localizada nos arredores de Pisa. Nesse local, eles foram armados e equipados (CASTELLO BRANCO, 1960).

Se a legenda dessa fotografia está correta, o local fotografado é o acampamento na Quinta Real de San Rossore. De acordo com ela: “Soldados brasileiros armam as barracas do seu acampamento depois da chegada do segundo contingente da FEB à Itália”. Contudo, a etiqueta com a legenda é uma transcrição recente que substituiu a legenda original que se perdeu.

2.4.1 O “típico” soldado brasileiro.

Originalmente, o governo brasileiro pretendeu enviar à guerra um Corpo de Exército, formado por três divisões de infantaria, com um total de 60 mil homens. Tanto que, inicialmente, falava-se em um “corpo expedicionária”, não uma “força expedicionária”. Em sua síntese sobre a participação militar brasileira na Segunda Guerra Mundial, Francisco Ferraz (2005) explica que um dos fatores que limitou a Força Expedicionária Brasileira a um contingente formado por 25.334 homens foi a rigorosa seleção médica em um universo formado por 200 mil convocados.

As dificuldades encontradas para seleção, transporte, acomodação e treinamento dos soldados proporcionaram ambiente propício para a circulação do boato, em todo o país, de que as tropas expedicionárias não embarcariam ou de que somente viajariam para encontrar a guerra no final, sem precisar lutar. A própria mudança do nome de “Corpo Expedicionário” para “Força Expedicionária” motivou gracejos: o Brasil não iria mais para a guerra porque tinha “tirado o corpo fora” (FERRAZ, 2005, p. 50).

A citação acima é importante para compreendermos a eloquência de dois retratos de expedicionários brasileiros localizadas nas páginas 97 e 98 do álbum, assim como as demais já analisadas. A primeira, figura 71, tem ao seu lado a fotografia de uma fileira de barracas em um acampamento brasileiro, provavelmente, da época em que o 1º Escalão chegou à Itália. O expedicionário retratado é o Soldado Otávio Luiz Gonçalves, natural de Curitiba, Paraná, conforme informa a legenda. Ele chegou à Itália no 1º Escalão e fez parte do 6º RI. O retrato, tomado de baixo para cima, valoriza a aparência do soldado, que veste um uniforme B-1 impecável com capacete M1 fornecido pelo exército dos Estados Unidos. Ele usa um bigode bem aparado e com o resto do rosto barbeado, o que denota apuro e higiene. A valorização do tipo humano do soldado brasileiro foi reforçada por uma legenda bilíngue, em inglês e português: “Otávio Luiz Gonçalves, de Curitiba, elemento típico das Forças Expedicionárias Brasileiras na Itália”.

O “elemento típico” da FEB teve de ser, durante o período de seleção no Brasil, classificado como “Classe Especial”, explica Cesar Campiani Maximiano (2010). Isso significa que, expedicionários como o Soldado Otávio Luiz Gonçalves, possuíram um padrão de saúde superior ao exigido para os efetivos do próprio exército brasileiro, durante a década de 1940. Maximiano (2010) informa que, para ser incorporado à FEB, os praças deveriam possuir, no mínimo, 1,60 m de altura; já os oficiais, 1,65 m. No que se refere ao grau de escolaridade, para os soldados, pelo menos, a quarta série primária.

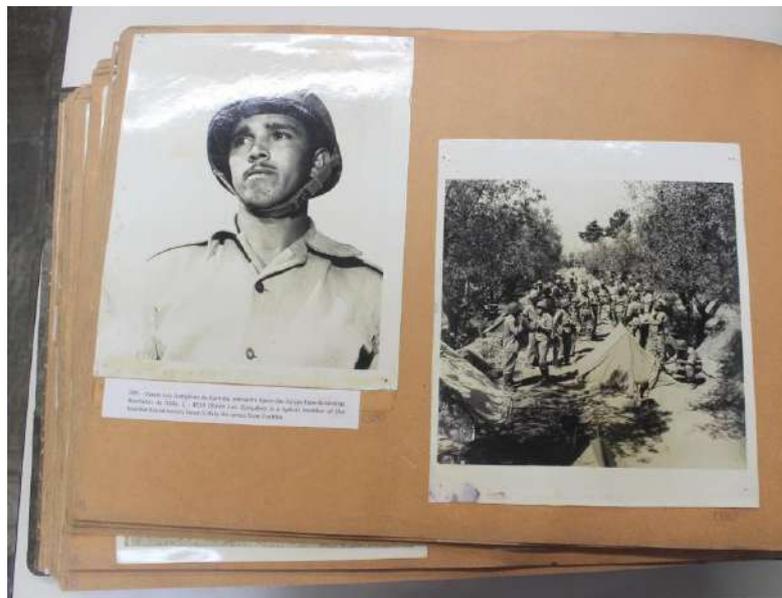


Figura 71: página 97 do álbum 3.1.8.36.7.

O retrato da página 98 não tem legenda. Apesar do mesmo uniforme e do mesmo ângulo do qual o fotógrafo tomou a fotografia, não sabemos quem é o expedicionário, embora acredita-se que ele também seja um fuzileiro do 6º RI. Olhar calmo, rosto barbeado e bem delineado sugerem asseio e saúde, como no retrato do Soldado GONÇALVES (figura 72).



Figura 72: retrato de um expedicionário brasileiro na Itália.

As figuras 71 e 72 são emblemáticas, pois, apesar de suas fotografias possuírem uma clara natureza propagandística, elas representam com certa precisão o “elemento típico” da FEB. 80,7% do efetivo total da Força Expedicionária Brasileira foi selecionado nos Estados do Rio de Janeiro, de São Paulo, do Paraná, de Santa Catarina, do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais e do Distrito Federal, na época, a cidade do Rio de Janeiro, informa Maximiano (2010).

Longe de ser um “espelho fiel da realidade nacional”, como equivocadamente a FEB ficou rotulada, seus efetivos, reunidos a partir uma seleção médica rigorosa, representaram uma elite física e intelectual da juventude brasileira da época, afinal, 70% do efetivo expedicionário possuía comprovadamente instrução primária, algo raro no Brasil da década de 1940. Em termos de distribuição espacial, somente 43,8% da Força Expedicionária Brasileira proveio das zonas rurais do país. “Cidades como Petrópolis, Campinas, Joinville, Juiz de Fora e outros municípios de porte médio foram determinantes na constituição da FEB” (MAXIMIANO, 2010, p. 61).

2.5 Ausências.

Toda coleção, por mais que a instituição ou a pessoa que a possua se esforce no sentido de ampliá-la, é o resultado de processos de seleções e escolhas. Os filatelistas, isto é, os colecionadores e estudiosos dos selos postais, por exemplo, há muito tempo abandonaram suas ambições de constituírem coleções universais de selos postais. Atualmente, um filatelista coleciona um ou dois temas ou alguns poucos países, ou mesmo recortes da história postal de um país, caso sua filatelia seja ampla e complexa. A seleção e a escolha de itens para uma coleção de selos envolvem critérios objetivos e, principalmente, subjetivos, a exemplo dos gostos do próprio colecionador e das sensações que tais itens nele despertam. Isso acontece com praticamente todo tipo de coleção, ainda mais em uma coleção de fotografias, cuja afetividade é essencial.

As coleções, portanto, são formadas por presenças e ausências. Interessa para este último tópico as ausências, cuja constatação e interpretação vão além do visível. Em uma de suas obras, Georges Didi-Huberman (2013, p. 9) afirma que “quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação de paradoxo”. Ele prossegue e explica que tal sensação é algo banal e que podemos simplesmente ignorá-la ou irmos adiante e enfrenta-la. Esse enfrentamento, propõe o autor, consiste em irmos além do visível e buscar saber o que a própria imagem parece ocultar.

Embora Didi-Huberman (2013) esteja a realizar uma discussão sobre os fundamentos e a historicidade da História da Arte, arrisca-se neste trabalho que, tal como em uma imagem de arte, o olhar sobre uma coleção evidencia um paradoxo entre a ausência e a presença. Afinal, não seria a pretensão de toda coleção ser completa?

No caso da coleção de material fotojornalístico reunida no álbum 3.1.8.36.7, suas ausências são tão significativas quanto suas fotografias presentes. Afinal, elas podem dizer algo sobre as circunstâncias em que as imagens foram reunidas e organizadas. Mas, quais foram as ausências notadas?

Não há fotografias da Frente Oriental, cujas operações aliadas foram protagonizadas pelo Exército Vermelho. Segundo Silvana Goulart (1990), o DIP vetou a publicação de imagens e demais notícias sobre as operações militares soviéticas, com receio de que elas fizessem propaganda indireta do Comunismo no

Brasil, algo completamente coerente com as práticas e as representações anticomunistas, na época, vigentes não somente no país, como também em toda a América Latina, conforme constataram Fabio Kolar e Ulrich Mücke (2019). De acordo com eles, durante o século XX, o anticomunismo foi um elemento unificador entre os movimentos direitistas no mundo ibero-americano, que inclui a América Latina, a Espanha e Portugal. Uma das marcas registradas do Estado Novo no Brasil (1937 – 1945) foi o imaginário anticomunista, reforçado pela rebelião militar e política de 1935, historicamente também conhecida como “Intentona Comunista”.

Entretanto, sabe-se que, pelo menos, através da sucursal brasileira do *British News Service*, localizada no antigo Distrito Federal, a cidade do Rio de Janeiro, podem ter circulado fotografias acerca das operações de guerra do Exército Vermelho na Frente Oriental, conforme sugere a figura 73. Nela, foram representados tripulantes de blindados soviéticos às vésperas de uma batalha na região da Carcóvia, na Ucrânia, conforme informa uma etiqueta de legenda em inglês, fixada no verso da fotografia. Ainda nessa etiqueta, também foi informada sua procedência, uma fotografia oficial da União Soviética, distribuída originalmente pelo Ministério da Informação do governo britânico. Naturalmente, trata-se de uma bela imagem de propaganda de guerra produzida antes dos combates, com seus personagens sem os desgastes físicos decorrentes do combate.



Figura 73: efetivos do Exército Vermelho às vésperas de uma batalha na Carcóvia, Ucrânia. Coleção do autor.

Outras ausências sentidas foram de fotografias acerca das vitórias aliadas na Europa e no Extremo-Oriente, a partir de maio de 1945. Como será apresentado e discutido no capítulo seguinte, o SIH distribuiu uma grande quantidade de material fotojornalístico à imprensa brasileira durante aquele ano que foi publicado, conforme indica o caso do jornal “Planalto”, de São Bento do Sul, Santa Catarina, que, mesmo após o término total do conflito, em 2 de setembro de 1945, continuou publicando fotografias sobre a guerra. O mesmo pode ser dito sobre o 1º GAvCa e a FEB, cujas ações entre o fim de 1944 e o fim do conflito na Europa, em 8 de maio, não foram contempladas pela coleção, mesmo que, durante esse período, os feitos mais importantes dos expedicionários brasileiros na Itália tenham ocorrido, a exemplo das vitórias em Monte Castelo e Montese.

Uma explicação possível para essas ausências pode ser a possibilidade da pessoa responsável pela confecção do álbum 3.1.8.36.7 ter sido ligada ao jornal “A Notícia”, do qual suspeita-se que as fotografias examinadas sejam oriundas. Essa hipótese foi formulada e provisoriamente sustentada na primeira parte desta Tese. De acordo com a cronologia histórica desse jornal, suas atividades foram interrompidas entre dezembro de 1944, após o falecimento do seu fundador e proprietário, o jornalista Aurino Soares, e 1º de maio de 1946, quando o periódico iniciou uma nova fase, que se estendeu até 1956 (TERNES, 1983).

Portanto, é possível que a ausência de fotografias a respeito dos eventos militares e políticos finais da Segunda Guerra Mundial, tanto na Europa quanto no Extremo-Oriente, sejam decorrentes de uma fatalidade: o desaparecimento precoce do fundador e proprietário do jornal “A Notícia” e a interrupção de suas atividades entre dezembro de 1944 e maio de 1946.

CAPÍTULO 3

UM CONFRONTO DE NOTÍCIAS.

No capítulo anterior, foi examinado o material fotojornalístico acerca da Segunda Guerra Mundial reunido no álbum 3.1.8.36.7. Para tanto, foram trabalhados conjuntos temáticos, cujas fotografias foram identificadas, contextualizadas e interpretadas. No Brasil, ao longo desse conflito, esse tipo de imagem fotográfica chegou ao público através da publicação em jornais, revistas e mesmo livros, a exemplo da obra **Esta hora tremenda**, de Heitor J. Peverini (1944), que oferece ao leitor uma interpretação adventista da Segunda Guerra Mundial, ilustrada com material fotojornalístico. Distribuídas em um contexto de conflito militar internacional, as fotografias foram parte importante nas atividades de informação e propaganda dos órgãos de notícias dos aliados e do eixo em funcionamento no Brasil, revela Lissovsky (2013). Para se ter uma ideia de tal importância, basta saber um pouco acerca do volume mensal de material fotojornalístico distribuído pelo Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos, localizado em Washington, DC: Robert Levine (**apud** LISSOVSKY, 2013) menciona sete mil fotografias distribuídas mensalmente para 1250 jornais e revistas localizados na América Latina. De forma mais vaga, Gerson Moura (1984, p. 34) fala em “dezenas de milhares de notícias e fotografias” distribuídas somente no Brasil.

Portanto, originalmente, as fotografias examinadas não foram distribuídas com o objetivo de formarem coleções reunidas em álbuns, a exemplo do 3.1.8.36.7, mas como um dos vetores das propagandas de guerra dos Aliados e do Eixo através da imprensa periódica em países neutros ou aliados. Entre 1939 e 1942, o Brasil se manteve neutro diante da Segunda Guerra Mundial, situação esta em que, apesar de todo controle exercido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda sobre a imprensa, a circulação de material fotojornalístico das potências beligerantes não sofreu restrições significativas, especialmente a partir de 1940, quando o DIP suspendeu a censura prévia em jornais, conforme informa Mauricio Lissovsky (2013). Contudo, a partir da segunda metade de 1942, após a declaração brasileira

de guerra contra a Alemanha e a Itália, qualquer tipo de propaganda de guerra pró-Eixo foi banida do país. Em consequência, jornais e revistas nacionais passaram a receber exclusivamente material de origem americana ou inglesa.

Neste último capítulo, será realizado um exame a respeito dos usos públicos de fotografias de guerra, como aquelas reunidas no álbum 3.1.8.36.7. Ele será conduzido por meio da análise das imagens fotojornalísticas aliadas e do eixo publicadas em dois jornais que circularam em um pequeno município catarinense, Serra Alta, hoje São Bento do Sul: “O Aço” e “Planalto”. Embora este trabalho seja sobre a coleção de fotografias reunida no álbum 3.1.8.36.7, analisar os usos desse tipo de material fotojornalístico produzido como propaganda de guerra é importante para a compreensão do regime de comunicação em que as fotografias foram produzidas, distribuídas e publicadas. Afinal, originalmente, elas foram tomadas com o objetivo de veicularem propaganda de guerra, logo, seus cenários, sujeitos e temas foram ao encontro dessa meta. De que forma, por exemplo, as legendas que acompanharam tanto as fotografias da RDV quanto do SIH foram usadas quando se suas publicações? Apesar de terem sido retiradas de seus contextos originais e ressignificadas no álbum 3.1.8.36.7, a produção e a circulação de tais fotografias tinham uma determinada intencionalidade, cuja análise pode ser reforçada por meio do estudo de seus usos na imprensa da época.

A escolha desses jornais ocorreu por duas razões: a) acesso do autor à coleção, sob a guarda do Arquivo Histórico de São Bento do Sul, na cidade em que ele reside; b) grande quantidade de fotografias publicadas entre os anos de 1941 e 1945.

São Bento do Sul está localizado no nordeste de Santa Catarina. O município tem seu histórico ligado a uma colônia agrícola europeia, fundada em 23 de setembro de 1873. A fundação de São Bento do Sul está relacionada aos processos de colonização de povos de língua alemã em Santa Catarina, durante o século XIX, com destaque para a atuação da Sociedade Colonizadora Hanseática, responsável pela fundação e administração de colônias e o assentamento de imigrantes europeus em uma região que abrange o Nordeste catarinense e o vale do Itapocu, onde hoje estão localizadas cidades, tais como Corupá, Guaramirim, Jaraguá do Sul, Joinville e São Bento do Sul (FICKER, 1973).

Uma característica marcante dos municípios catarinenses que surgiram a partir de colônias alemãs foi a constituição de um patrimônio cultural influenciado

pela cultura alemã. Durante a primeira metade do século XX, essa característica era expressa na vida cotidiana dos seus habitantes através dos usos escrito e oral da língua alemã, do associativismo, da educação escolar e, especialmente, da manutenção de uma identidade étnica teuto-brasileira. Essa situação deu origem a diversos conflitos entre as comunidades teuto-brasileiras e as autoridades públicas brasileiras ao longo das primeiras décadas dos noventa. O Estado brasileiro da época, influenciado por uma concepção autoritária e assimilacionista de identidade nacional, reforçada pelos conflitos internacionais da época, considerava uma ameaça à segurança do país a existência de “quistos étnicos” nas regiões de colonização estrangeira, particularmente alemã, no Sul. Nos meios de comunicação da época, essa preocupação deu origem à retórica do “perigo alemão” (GERTZ, 1998; PERAZZO, 1999).

Essas circunstâncias fizeram com que os impactos da Segunda Guerra Mundial nas regiões de colonização alemã no sul do Brasil fossem intensos para seus habitantes, principalmente, após a declaração brasileira de guerra contra a Alemanha e a Itália, em 31 de agosto de 1942. Segundo Carlos Augusto Campestrini (2008), em São Bento do Sul, na época chamada de Serra Alta, a declaração brasileira de guerra foi recebida com manifestações públicas de apoio patriótico ao governo, como, por exemplo, através de uma campanha para arrecadação de fundos para a aquisição de um avião militar para aviação militar brasileira. A “Campanha do Avião Vingador” arrecadou o total de mais de 30 contos de Réis, valor este enviado para o Ministério da Guerra, no Rio de Janeiro. Ele também constatou o recrudescimento das leis de nacionalização e o fechamento das principais entidades teuto-brasileiras de São Bento do Sul – a Sociedade de Atiradores “23 de Setembro” e a Sociedade Literária São Bento, ambas fundadas no fim do século XIX. O contexto de guerra no município também foi marcado pelo envio de dezesseis cidadãos-soldados à Força Expedicionária Brasileira – FEB, em 1944.

A circulação de imagens e notícias sobre o conflito, naquele momento, em curso, também foi um dos reflexos da Segunda Guerra Mundial em São Bento do Sul, especialmente, quando são considerados os contextos de guerra total e de recrudescimento dos discursos e das medidas de nacionalização no Sul do Brasil. A imprensa foi um dos meios pelos quais a guerra se tornou mais próxima do cotidiano dos habitantes de Serra Alta. Através dos jornais foram publicadas cartas,

fotografias, frases cívicas e reportagens sobre as batalhas e as campanhas do conflito em suas diversas frentes de combate e as atividades locais acerca do esforço de guerra.

É o que mostram as citações a seguir, extraídas do jornal “O aço”. A primeira citação é o relato de um baile realizado no Salão Lampe, em Rio Negrinho, em prol da Cruz Vermelha Brasileira que, na época, estava mobilizando recursos humanos e materiais para o esforço de guerra. De acordo com o jornal:

O baile do dia 4, em Rio Negrinho, foi uma demonstração de fé patriótica. O salão estava distintamente ornamentado, destacando-se entre os artísticos emblemas da Cruz Vermelha Brasileira, o retrato do ilustre e esforçado Chefe do Governo Estadual o Snr. Nereu Ramos. Com a presença de seleta assistência, logo depois da chegada do Snr. Prefeito Municipal, que foi cordialmente recebido pela Comissão Distrital, iniciou-se o baile animadíssimo, que se prolongou até alta madrugada. O Snr. Dr. Juiz de Direito e o Snr. Dr. Pedro Cominese fizeram-se representar na solenidade pelo Snr. Joaquim Sales.

Pelas 9 horas foi representado no palco do salão um bem formado quadro vivo de uma cena de assistência da Cruz Vermelha em campo de batalha. As figuras componentes do quadro porfiaram-se como verdadeiros artistas. Podia se ver ali ao vivo o carinho das generosas Samaritanas para com os feridos e mortos. O silêncio profundo que dominou o ambiente. Quando caiu o pano, a assistência prorrompeu em prolongados e veementes aplausos.

Às onze horas discursou o Snr. Joaquim de Sales, Prefeito do Município, para agradecer a cooperação de todos à iniciativa da Campanha pela Cruz Vermelha Brasileira e ao mesmo tempo para lembrar que a personalidade do Interventor Nereu Ramos, como amigo dedicado do povo catarinense, devia receber naquela festa as justas homenagens dos seus súditos, fieis ao apelo da Pátria.

O orador fez ressaltar as virtudes do cidadão e homem público, que formam a auréola do grande catarinense; mostrou os grandes empreendimentos do seu governo, sobretudo no que respeita ao movimento nacionalizador que veio dar a Santa Catarina vida perfeitamente brasileira.

Terminando, o Snr. Prefeito levantou o seu brinde de honra ao Interventor Nereu Ramos, em nome da Prefeitura, em nome das Comissões e contribuintes da Cruz Vermelha Brasileira em São Bento e em seu próprio nome, como modesto amigo de S. Excia., conforme expressão do orador (O AÇO... 1942, p. 1).

Já a segunda notícia a ser citada, publicada em 20 de março de 1943, diz respeito ao fornecimento de suprimentos de guerra dos Estados Unidos à União Soviética, através do *Lend-and-Lease*. Contudo, trata-se de uma fornecida por uma agência estrangeira, que chegou ao jornal “O aço”, por meio do “Diário da tarde”:

As imensas quantidades de matérias-primas embarcadas para a Rússia pelos Estados Unidos foram hoje enumeradas pelo Sr. Eduardo R. Stettinus, cujo relatório diz que 'além de milhares de aeroplanos, tanques e canhões, até o dia 1º de fevereiro, foram remetidos à Rússia mais de 580.000 toneladas de aço, 40.000 de alumínio e duralumínio, 21.500 toneladas de zinco, 94.000 toneladas de cobre e latão e materiais industriais, como níquel e molibdênio para as fábricas construtoras de aviões, tanques e outros equipamentos de guerra.

Além destes artigos, foram também enviados 75.000 toneladas de trilhos e 16.000 toneladas de outros equipamentos ferroviários, 140.000 toneladas de campanha [sic.], 268.000 toneladas de produtos de petróleo, 99.000 veículos militares, não incluindo tanques, 72.500 caminhões, 17.500 jeeps e carros blindados e três milhões de pares de calçados para o exército. (O AUXÍLIO... 1943, p. 1).

O uso da imprensa ocorreu em todos os lugares do Brasil da época, que contavam com a publicação ou a circulação de jornais e revistas. Naturalmente, um uso dirigido segundo as diretrizes do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Em Joinville, cidade vizinha a São Bento do Sul, logo após o anúncio da declaração brasileira de guerra, chegaram ao comando da guarnição local do Exército, o 13º Batalhão de Caçadores (atual 62º Batalhão de Infantaria) cartas de cidadãos joinvilenses manifestando seu apoio ao governo brasileiro e colocando-se à disposição do esforço de guerra, iniciado naquele momento. O recebimento dessa correspondência foi registrado nos boletins internos do quartel, sendo cópias de algumas dessas cartas enviadas para publicação na imprensa local, como é possível ler a seguir:

Longe do terrorismo da Gestapo, até os alemães repudiam o Nazismo. Eis aí mais um depoimento de um alemão nato sobre as “belezas” da “Nova Ordem” hitleriana:

Joinville, 23 de agosto de 1942.

Exmo. Sr.

Tenente-Coronel Luiz Corrêa Barbosa

MD Comandante do 13º Batalhão de Caçadores.

Joinville.

Excelentíssimo Senhor Comandante.

Mui respeitosamente, por meio desta, tomo a liberdade de dirigir-me à V. Excia., expor minha situação diante das circunstâncias atuais que atravessa a grande nação brasileira, contando-me e citando a minha humilde pessoa, que aqui cheguei dentro dos números dos refugiados da política extremista de Hitler, aqui vim encontrar no seio desta grande terra a verdadeira hospitalidade de um povo magnânimo de alma nobre e acolhedora sem distinção de raça e casta.

Cumpr-me expressar diante dos atentados covardemente desfechados pelas potências do Eixo a esta nação, que tudo devo, a minha extrema indignação, porque como alemão nato que sou e israelita de nascimento, me acho em condições de distinguir o sentimento vândalo que rege aquelas nações com o rótulo de civilização e o verdadeiro sentimento elevado do povo brasileiro.

Acho desnecessário citar aqui o que tive ocasião de presenciar sobre as atrocidades infringidas aos não-arianos.

Nessa hora trágica que o mundo atravessa em que se unem os povos para a libertação da humanidade, sinto-me estimulado pelo exemplo de meus primos, que como eu também foram vítimas da baixa política hitlerista e que hoje servem como soldados no exército inglês, expresso nesta o meu sentimento de solidariedade como exército brasileiro pondo a inteira disposição dessa unidade os meus préstimos para a defesa do Brasil.

Com um “V” pela vitória do Brasil, tenho a honra de subscrever-me com a mais alta estima e distinta consideração.

Atenciosamente,

(As) – Kurt Neulaender

Funcionário da Madeirense do Brasil S.A. (COMO... 1942, p. 1).

Como as fotografias publicadas, as fontes das notícias nacionais e internacionais sobre a guerra foram as agências de notícias, tais como a Agência Nacional (Rio de Janeiro – RJ), a Associated Press (Estados Unidos), Transocean (Alemanha), Serviço de Informações do Hemisfério (Estados Unidos), entre outras. Já o esforço de guerra local foi registrado pelos editores e jornalistas, muitos dos quais diletantes, que colaboraram nesses periódicos locais. Pessoas com outros ofícios formais, que também desenvolveram atividades jornalísticas, as quais, em muitas ocasiões, alavancaram carreiras políticas municipais, estaduais e mesmo nacionais. Nas matérias publicadas, assim como nas fotografias, as identidades desses indivíduos, dificilmente, foram reveladas.

Entre 1939 e 1945, foram publicados em São Bento do Sul dois jornais, “O aço” e “Planalto”. O primeiro, foi lançado em 1º de setembro de 1936. Seu proprietário foi Ernesto Venera dos Santos, escritor, empresário e político local, proprietário da Livraria Santos, cujo prédio estava localizado no Centro da cidade. Inicialmente, o jornal era bilíngue, alemão e português, e quinzenal. Mais tarde, tornou-se um semanário. Em 1943, a assinatura anual do jornal custava 15 Cruzeiros.

Até a instalação do Estado Novo, em novembro de 1937, “O aço” foi um periódico vinculado à Ação Integralista Brasileira – AIB. Fundada pelo escritor modernista Plínio Salgado (1895 – 1975) em 1932, a AIB foi um partido político

inspirado no Fascismo. Foi o primeiro partido político de massa e com alcance nacional, diferente dos partidos republicanos estaduais que protagonizaram o cenário político brasileiro durante a Primeira República (1889 – 1930). Héglio Trindade (1979) informa que, no seu auge, a AIB contou com um total de meio milhão de filiados. Ainda nesse autor, a Ação Integralista Brasileira surgiu em um contexto de radicalização política no Brasil, com ênfase nas ideias “de direita” e da unificação de movimentos políticos similares em torno do próprio Integralismo. Neste sentido, conclui Trindade (1979), em sua época, a AIB foi um principal partido político de extrema-direita no Brasil.

No Brasil, a AIB existiu formalmente entre 1932 e 1937. Após a instalação do Estado Novo brasileiro, em novembro de 1937, os partidos políticos nacionais e estrangeiros foram proibidos no Brasil e a AIB foi extinta, assim como o *Landesgruppen Brasilien* do NSDAP. Durante o período em que existiu, a Ação Integralista Brasileira publicou diversos periódicos regionais em, pelo menos, dezoito Estados da Federação. Em Santa Catarina, por exemplo, foram identificados cinco jornais: “Alvorada” (Blumenau); “Anuê” / “O pliniano” (Joinville); “Flama Verde” (Florianópolis); “Jaraguá” (Jaraguá do Sul); “O aço” (São Bento do Sul) (TRINDADE, 1979).

Durante o Estado Novo, “O aço” abandonou o Integralismo e se tornou um periódico governista, algo necessário para que ele pudesse circular legalmente. Suas edições foram censuradas pelo Capitão Athanasio de Freitas, na época, delegado de política local, conforme foi constatado por Wilson de Oliveira Neto (2013). Pois, em São Bento do Sul não existia uma representação formal do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, cabendo ao delegado de política a manutenção de ordem política e social no município.

Em 24 de outubro de 1944, foi lançado o jornal “Planalto”, que substituiu “O aço”. Publicado somente em português, o periódico foi propriedade de Joaquim de Salles, sendo seu redator o Capitão Osmar Romão da Silva. Sob o registro no DIP número 14.236, “Planalto” foi um jornal governista. O historiador José Kormann (2006) informa que Salles e Silva foram prefeitos municipais, respectivamente, entre 1939 e 1942 / 1945 – 1947. Em seu número de lançamento, os responsáveis pelo periódico afirmaram tratar-se da continuação, em “nova fase”, de “O aço”, independentes, defensores das causas justas, porém sem ser “jacobinos”, isto é, radicais, e guiados pelo ideal da unidade nacional (PLANALTO, 1944).

Infelizmente, as coleções desses jornais, sob a guarda do Arquivo Histórico de São Bento do Sul – AHSBS, não estão completas. Durante a pesquisa, foram coletadas cinquenta e cinco fotografias, publicadas em 1941, 1943 e 1945. As fotografias públicas nos jornais foram fornecidas por três agências de notícias – RDV (Alemanha), Interamericana (Estados Unidos) e Serviço de Informações do Hemisfério – SIH (Estados Unidos).

As tabelas a seguir, apresentam dados que foram mensurados e tabulados a partir das edições consultadas desses jornais e das imagens identificadas e coletadas:

Tabela 1: quantidade de fotografias publicada por agência.

Agência / País	RDV (Alemanha)	Interamericana (EUA)	SIH (EUA)
Quantidade de fotografias publicadas	15	6	34

Fonte: edições dos jornais “O aço” e “Planalto” publicadas entre 1939 e 1945. Coleção: AHSBS.

Tabela 2: quantidade de fotografias publicada por país.

País	Alemanha	EUA
Quantidade de fotografias publicadas	15	40

Fonte: edições dos jornais “O aço” e “Planalto” publicadas entre 1939 e 1945. Coleção: AHSBS.

Tabela 3: quantidade de fotografias publicada por jornal.

Jornal	“O aço”	“Planalto”
Quantidade de fotografias publicadas	21	34

Fonte: edições dos jornais “O aço” e “Planalto” publicadas entre 1939 e 1945. Coleção: AHSBS.

Tabela 4: agências de notícias por jornal.

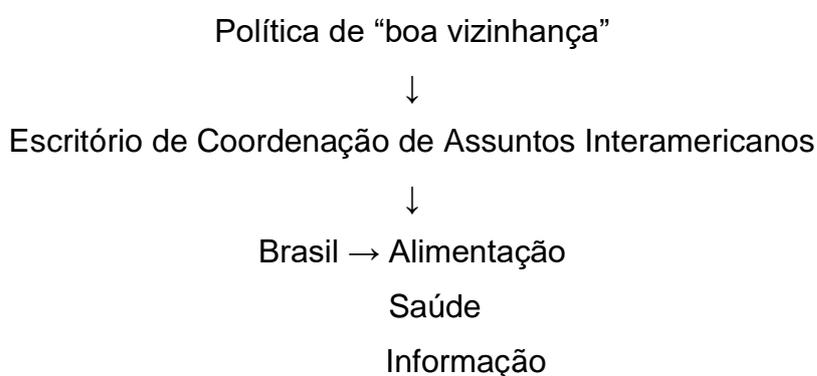
Jornal	“O aço”	“Planalto”
Agências de notícias	RDV Interamericana	SIH

Fonte: edições dos jornais “O aço” e “Planalto” publicadas entre 1939 e 1945. Coleção: AHSBS.

Embora a coleção não esteja completa e a publicação de fotografias nos jornais analisados fosse irregular, com edições sem imagens ou sem lugar fixo no desenho dos periódicos, é importante constatar que, durante o período em estudo, foram publicadas mais fotografias por parte dos aliados do que por parte do eixo, conforme indica a tabela 1. Esse fato é reforçado pela tabela 2, que classificou as fotografias por país de origem, Alemanha e Estados Unidos, embora os temas fotografados não sejam de localidades nesses países. Sugere-se neste trabalho que essa predominância pode ser atribuída à existência de uma política de Estado por parte do governo americano para os países da América Latina, conhecida historicamente como “Política de Boa Vizinhança”, que envolveu também o uso dos meios de comunicação existentes na época – cinema e imprensa¹³. De acordo com Gerson Moura (1984), a aplicação da política de boa vizinhança na América Latina

¹³ Foge ao escopo deste trabalho uma análise das relações entre o cinema americano e o Brasil, durante o período da Segunda Guerra Mundial, porém, para um contato com o assunto, recomenda-se a leitura de Valim (2017).

ficou sob a responsabilidade do Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos, dirigido pelo empresário Nelson Rockefeller. No Brasil, seu responsável foi Berent Friele, sendo suas atividades apoiadas pela embaixada dos Estados Unidos, além de um comitê formado por representantes de multinacionais americanas com atividades econômicas no Brasil, tais como a Light and Power Co. e a Standard Oil. O fornecimento de imagens e notícias para jornais e revistas brasileiros, através das agências Interamericana e SIH fez parte dessa estrutura, que estava apoiada no seguinte tripé:



Ainda em Moura (1984), o item “informação” foi cuidado pela Divisão de Informações do Birô, forma com a qual também ficou conhecido no Brasil o Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos. Segundo o autor, essa Divisão compreendia as seguintes seções: imprensa, rádio, cinema, opinião pública, educação e ciência.

As fotografias coletadas nos jornais “O aço” e “Planalto” não seguiram um *design* jornalístico específico. As páginas em que os clichês foram impressos variaram ao longo das edições publicadas. Além disso, essas imagens foram publicadas isoladamente. Isto é, não foram integradas às demais matérias escritas a respeito do conflito em curso. No máximo, elas eram acompanhadas de uma legenda que vinha junto com a fotografia fornecida pela agência. Também aconteceu de mais de uma fotografia ser publicada por edição, juntas ou em páginas distintas. A qualidade das imagens impressas variou entre “boa” e “ruim”. O critério utilizado neste trabalho para essa classificação foi o de nitidez das impressões, conforme mostram os exemplos a seguir:

Tabela 5: padrões de qualidade das fotografias coletadas.

Qualidade	Exemplos
Boa	
Ruim	
Péssima	

Fonte: edições dos jornais “O aço” e “Planalto” publicadas entre 1939 e 1945. Coleção: AHSBS.

A ausência de uma regularidade das imagens coletadas dentro de um determinado *design* jornalístico chamou a atenção. Pois, como explica Eduardo Nunes Freire (2009), os conteúdos escritos e visuais de um jornal estão organizados conforme um dispositivo, cuja articulação confere a esses conteúdos coerência e coesão, identidade e poder de convencimento perante seu público leitor. Especialmente, quando se trata de um período de afirmação, legitimação e manutenção de uma autocracia no Brasil e de um conflito mundial em curso, cuja mobilização da opinião pública foi fundamental para os esforços de guerra.

Segundo esse autor:

O jornal como dispositivo, além do conteúdo material (as notícias), contém valores simbólicos, a identidade, a imagem que o jornal constrói para si perante a sociedade, para seu público leitor e não leitor (FREIRE, 2009, p. 292).

Porém, ao analisar a trajetória do desenho dos jornais brasileiros publicados durante o período em estudo, Freire (2009) descreve as seguintes características

em seus respectivos desenhos: impressão tipográfica quase artesanal; enunciação de conteúdos semelhante à dos livros; poucos recursos gráficos; tipografia restrita a uma mesma família de letras com a mesma altura.

Os recursos gráficos na fase tipográfica eram escassos e o texto verbal predominava. O texto jornalístico de então trafegava entre o informativo e o literário, fazendo com que o ‘nariz de cera’ (as aberturas prolixas) fosse um padrão. Daí a existência de textos longos e às vezes impenetráveis. Valores como objetividade jornalística, imparcialidade, fontes múltiplas só serão adotadas bem mais tarde. O jornalismo desta época é o da opinião, do debate, da peleja, das discussões temáticas (FREIRE, 2009, p. 296).

A respeito do emprego de imagens:

Os recursos visuais no início do período tipográfico eram poucos, e restringiam-se a filetes, variações na tipografia (fontes), algumas ilustrações e, posteriormente, fotografias de baixa qualidade. O jornalista pouco interferia no processo de diagramação, no desenho das páginas ou na escolha da imagem que iria ilustrar o texto. Este era um serviço do gráfico, do tipógrafo (FREIRE, 2009, p. 297).

Essas características predominaram na imprensa brasileira durante um longo período, denominado pelo autor de “fase tipográfica”, situada entre 1875 e 1969. Para essa caracterização do *design* jornalístico, Freire (2009) analisou a trajetória do jornal “O Estado de S. Paulo”. Durante a Segunda Guerra Mundial, no contexto brasileiro, esse periódico já se encontrava entre os principais do país. Se ele possuía essas limitações de desenho, não é de estranhar que tais características, em particular, no uso de imagens, fossem tão comuns nos jornais aqui examinados, publicados em uma pequena cidade situada em um Estado periférico do Brasil, Santa Catarina.

Mas, em seu conjunto, quais discursos e sentidos essas imagens publicadas deram à Segunda Guerra Mundial? Quais foram os temas predominantes nessas fotografias e quais discursos propagandísticos elas veicularam, através da imprensa de São Bento do Sul? Não é demais recapitularmos as considerações de Flusser (2017) nas quais toda imagem contém uma mensagem. Neste sentido, quais foram as mensagens contidas nessas fotografias de guerra, cujos meios de comunicação com seu público foram os jornais “O aço” e “Planalto”?

Nos tópicos a seguir, as guerras do Eixo e dos Aliados.

3.1 A guerra de Hitler.

O início da Segunda Guerra Mundial na Europa, em 1º de setembro de 1939, foi marcado pela ofensiva alemã contra a Polônia, através de uma campanha militar orientada pela doutrina da “Guerra-Relâmpago”, a *Blitzkrieg*. A guerra começou às 4 horas da madrugada de 1º de setembro, quando o couraçado alemão *Schleswig-Holstein* abriu fogo contra a guarnição do exército polonês em Westerplatte, próximo da cidade de Danzig, atual Gdańsk (ZALOGA, 2002).

O plano da Wehrmacht era invadir a Polônia simultaneamente do norte, do leste e do oeste. O seu avanço seria “rápido e implacável”, usando colunas blindadas e a Luftwaffe para surpreender os poloneses antes que estes pudessem criar linhas adequadas de defesa. As formações do Grupo de Exércitos do Norte atacaram da Pomerânia e da Prússia Oriental. A sua prioridade era se reunir ao longo do corredor de Danzig e avançar em direção ao sudeste até Varsóvia. O Grupo de Exércitos do Sul, comandado pelo general Gerd von Rundsted, avançaria rapidamente da Silésia em a Varsóvia em uma frente ampla. A intenção era que os dois grupos isolassem o grosso do exército polonês a oeste do [rio] Vístula. O X Exército, desdobrado no centro do dispositivo em foice ao sul, tinha o maior número de formações motorizadas. À sua direita, o XIV Exército avançaria sobre Cracóvia, enquanto as divisões de montanhas, uma divisão panzer, uma divisão motorizada e três divisões eslovacas avançavam para o norte a partir da Eslováquia, Estado-fantoches alemão (BEEVOR, 2015, p. 37 – 38)

No dia 3 de setembro, França e Grã-Bretanha declararam guerra à Alemanha. Porém, nada conseguiram fazer para deter a ofensiva alemã, que foi reforçada pelo início da invasão soviética à Polônia, em 17 de setembro, quando o Exército Vermelho iniciou um ataque pelo leste do país, conforme um protocolo secreto do Pacto Molotov-Ribbentrop, assinado entre a Alemanha e a União Soviética em 23 de agosto de 1939. Ao examinar essa situação, o historiador Antony Beevor (2015, p. 36) comentou estarrecido: “A ideia de uma invasão coordenada entre os governos nazista e soviético parecia um paradoxo demasiado absurdo”. Porém, tal paradoxo resultou na derrota do último foco de resistência militar polonesa em 6 de outubro, com a rendição do agrupamento tático do General Franciszek Kleeberg.

A Campanha da Polônia durou pouco mais de um mês. Estima-se que, durante a luta contra os alemães, as forças armadas polonesas tenham perdido 70 mil homens, além de 133 mil feridos e 700 mil prisioneiros feitos pelos alemães. Já as forças combatentes da Alemanha, tiveram 44.400 baixas, das quais 11 mil mortes. Os combates entre poloneses e soviéticos resultaram em 996 mortos e 2.002 feridos do Exército Vermelho, ao passo que as forças polonesas tenham perdido 55 mil homens, sem dados sobre feridos. Essa disparidade entre os mortos soviéticos e poloneses é explicada por Beevor (2015) através dos diversos massacres de prisioneiros feitos pelo Exército Vermelho, como, por exemplo, o ocorrido na floresta de Katyń.

Após derrotar, ocupar e retalhar a Polônia, o passo seguinte da Alemanha foi uma série de campanhas militares que resultou na vitória e na ocupação de diversos países da Europa ocidental pelas suas forças armadas, entre os quais a França. O início da guerra no continente europeu também foi marcado pela ofensiva alemã na imprensa internacional. Através das imagens e dos textos produzidos pelos cinegrafistas, fotógrafos e jornalistas recrutados pela *Propaganda Kompanien* – PK, a imprensa estrangeira recebeu um grande sortimento de cinejornais, fotografias e reportagens, que narraram a guerra sob a óptica alemã. Ao narrar a história do jornalismo de guerra, Phillip Knightley (1978) explica que, comparado com a França e a Grã-Bretanha, a cobertura e a propaganda de guerra alemãs, durante o início da Segunda Guerra Mundial, foram mais eficientes. Dirigido pelo Dr. Joseph Goebbels, o Ministério da Propaganda possuiu um Departamento de Imprensa Estrangeira, sob a chefia de Karl Bonner, responsável pelo fornecimento de material jornalístico para os correspondentes de guerra “neutros”, que estavam a trabalhar na capital alemã, Berlim.

Nas primeiras etapas da invasão da Polônia, os correspondentes neutros em Berlim receberam uma porção de fotos, reportagens e cine-jornais, e nas últimas fases da curta campanha de alguns poucos correspondentes favorecidos tiveram permissão para seguir o exército alemão, a distância segura, a fim de corroborarem o que já lhes foi dito. Os jornais norte-americanos estavam cheios de fotografias alemãs (KNIGHTLEY, 1978, p. 281).

Ao contrário das forças armadas da Grã-Bretanha, cuja antipatia explícita com jornalistas e a censura tornaram difícil do trabalho dos correspondentes, o governo alemão se gabava da sua liberdade de notícia, *Freie Berichterstattung*, informa

Knightley (1978). Porém, esse autor também adverte que os jornalistas considerados *persona non grata* encontravam obstáculos para a produção de suas matérias e, em casos extremos, poderiam ser presos e acusados de espionagem. No começo da guerra, era mais “fácil” trabalhar como correspondente na Alemanha do que na França ou na Inglaterra.

É possível que esse regime de informação mantido pelo governo alemão, através do seu Ministério da Propaganda, tenha facilitado o acesso do jornal “O aço” às fotografias que foram publicadas em suas edições, fornecidas pela RDV. Essa especulação é reforçada quando Antonio Pedro Tota (2000) menciona a forte concorrência alemã, que as agências de notícias americanas vinculadas ao Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos sofreram durante a guerra. Segundo o autor: “Os profissionais da área tinham de contra-atacar o serviço de propaganda da Alemanha, presente na América Latina com a Agência Transoceânica Alemã, que fornecia notícias e fotos a preços insignificantes” (TOTA, 2000, p. 55). No caso da RDV, conforme mostrou a figura 11, no capítulo 2, a publicação da fotografia era gratuita, sendo exigido somente um documento que comprovasse sua publicação.

A primeira fotografia publicada na coleção examinada é da edição de 2 de agosto de 1941. Já a última apareceu em 27 de setembro. Entre o fim de 1941 e meados de 1943, não foram publicadas fotografias. No caso específico das imagens fornecidas pela RDV, certamente, o rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e a Alemanha, durante o primeiro semestre de 1942 e, em consequência, a declaração de guerra, assinada em 31 de agosto, explicam o corte no fornecimento e nas publicações, que foram substituídas pela agência Interamericana, ligada ao governo dos Estados Unidos.

A maioria das fotografias fornecidas pela RDV que foram publicadas no jornal “O aço” foi feita no teatro de operações da península Balcânica. Os Bálcãs, como a região também é conhecida, é um espaço geográfico e histórico situado no sudeste da Europa. O local é dividido em “norte” e “sul” e, atualmente, abrange os seguintes países: Croácia; Bósnia-Herzegovina; Sérvia; Montenegro; Bulgária; Romênia (norte); Albânia; Macedônia; Grécia; Chipre (sul). Sua história está vinculada às guerras, aos Impérios Austro-Húngaro, Russo e Turco-Otomano, além das religiões católica romana, católica ortodoxa e islamita (ABRIL COLEÇÕES, 2008).

Não foi por acaso que predominaram fotografias sobre as operações de guerra alemãs nos Bálcãs. Após a derrota da *Luftwaffe* na Batalha da Grã-Bretanha e o cancelamento da Operação Leão Marinho, no fim de 1940, o primeiro semestre de 1941 foi marcado pelo desencadeamento da campanha militar alemã na península Balcânica. No contexto de preparação da invasão da União Soviética, conhecida como Operação Barbarossa, a Alemanha teve de garantir o fornecimento de petróleo, extraído nos campos petrolíferos de Ploesti, na Romênia. “Os campos petrolíferos de Ploesti forneceriam combustível para as divisões Panzer, e o exército romeno do marechal Ion Antonescu seria a fonte de soldados”, explica Beevor (2015, p. 179). Porém, era necessária cautela, pois o Sudeste europeu era considerado uma região sob influência soviética e Hitler não pretendia provocar Stalin antes de estar militarmente preparado. Entretanto, o desastre militar italiano na Grécia, no fim 1940, serviu de estopim para o desencadeamento da campanha alemã na região, através da Operação Marita, nome dado ao plano alemão de invasão da Grécia, realizada entre abril e maio de 1941.

A figura 74 foi publicada na primeira página da edição de 2 de agosto de 1941, do jornal “O aço”. Com a legenda “Um aspecto da parada realizada perante o General Marechal de Campo List, em Atenas”, foram retratados efetivos do exército alemão, uma unidade de ciclistas, em frente ao Marechal de Campo (1880 – 1971) que, na fotografia, encontra-se no centro de um palanque, decorado com a bandeira militar da Alemanha. Na página da agência Getty Imagens, há uma fotografia também feita durante o desfile, realizado no dia 3 de maio de 1941. Nela, em vez de ciclistas, paraquedistas desfilam diante do Marechal, ladeado pelos Generais Kurt Student (1890 – 1978) e Ferdinand Schörner (1892 – 1973). O General Student foi o idealizador das brigadas de paraquedistas alemãs, os *Fallschirmjäger*, cuja atuação foi indispensável na conquista da ilha de Creta, cujas imagens também foram publicadas nesse jornal.



Figura 74: desfile militar alemão em Atenas. Grécia, 3 de maio de 1941. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 5, n. 49, p. 1, 02/08/1941 – AHSBS.

Na mesma edição, porém na página 4, foi publicada outra fotografia, também relacionada à campanha militar alemã na península Balcânica, em que foi retratado um prisioneiro de guerra esloveno, aprisionado pelos alemães. “Este soldado esloveno foi feito prisioneiro nos primeiros combates fronteiriços travados em 6 de abril último, na Iugoslávia setentrional”, informa sua legenda (figura 75).



Figura 75: um prisioneiro de guerra esloveno. Iugoslávia, 6 de abril de 1941. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 5, n. 49, p. 4, 02/08/1941 – AHSBS.

Parte da invasão alemã à Grécia partiu do território iugoslavo, que também foi invadido pelos alemães. A Iugoslávia foi um país europeu fundado após o término da Primeira Guerra Mundial, em 1918, e que foi formado entre territórios pertencentes ao antigo Império Austro-Húngaro e o Reino da Sérvia, além de reunir três grandes

grupos religiosos: católicos ortodoxos; católicos romanos; muçulmanos. Durante a Segunda Guerra Mundial, o governo iugoslavo se posicionou contra os interesses alemães na região e, após um acordo militar frustrado com a União Soviética, teve seu território invadido e dividido entre a Alemanha e os países vizinhos aliados do Eixo. Eslovenos e sérvios, na época, pertencentes à Iugoslávia, lutaram contra os alemães, enquanto os croatas foram aliados da Alemanha. Atualmente, o território da antiga Iugoslávia corresponde aos seguintes países: Croácia; Bósnia-Herzegovina; Eslovênia; Macedônia; Montenegro; Sérvia; Kosovo (ABRIL COLEÇÕES, 2008).

Se a data informada na legenda da fotografia está correta, 6 de abril, um Domingo de Ramos, ao mesmo tempo em que o soldado fotografado foi capturado, a capital da então Iugoslávia, Belgrado (hoje, capital da Sérvia) era bombardeada por aviões da 4ª *Luftflotte* da força aérea alemã, a *Luftwaffe*. De acordo com Beevor (2015), em dois dias, a maior parte de Belgrado foi destruída, com um número de mortos situado entre 1.500 e 30 mil pessoas. Ainda sobre a fotografia representada pela figura 13, ela é um recorte ampliado da fotografia original, conforme sugere um braço direito que é possível ver no canto direito da imagem, situado um pouco à frente do prisioneiro retratado, cuja aparência alquebrada e cansada, com olheiras profundas e olhar vago de quem vivenciou um tempo intenso de combate justificam tal manipulação do original, prática comum no fotojornalismo da época. É o que lembra, por exemplo, o estudo de Erika Zerwes (2016) em seu artigo sobre fotografias icônicas de guerra, especialmente, quando analisou “Mãe de Estremadura”, fotografia de David Seymour “Chim”, feita em 1936, na cidade de Estremadura, na Espanha. De acordo com a autora: “[...] o negativo original mostrou que o fotógrafo havia feito a imagem mais aberta e que ela foi reenquadrada para ser publicada” (ZERWES, 2016, p. 13).

Na interpretação deste trabalho, o recorte feito na fotografia original produziu uma imagem, cujo impacto entre seu público alvo seria muito maior, ao reforçar aquilo que Zerwes (2016) definiu como “eloquência visual”. Algo completamente coerente com o trabalho confiado aos efetivos da PK, cujos textos escritos e visuais deveriam “influenciar o curso da guerra através do controle psicológico do estado de espírito na pátria, no exterior, no *front* e no território inimigo” (DER PROPAGANDATRUPPE... **apud** KNIGHTLEY, 1978, p. 280).

A figura 76 é outro exemplo de fotografia, cujo original foi manipulado pela equipe da PK antes de ser distribuída. Ela foi publicada na primeira página da edição de 9 de agosto. “Soldados do Reich na Acrópole”, informa sua legenda. Nela, três militares alemães foram fotografados de baixo para cima, tendo como cenário as cariátides do templo de Erecteiron, consagrado aos deuses Atena e Poseídon, cujas ruínas estão localizadas na Acrópole da cidade de Atenas, na Grécia. O autor da fotografia foi um fotógrafo identificado como “Jesse”. O negativo original está sob a guarda do Arquivo Federal da Alemanha (Bundesarchiv), situado na cidade de Koblenz. Contudo, ela está disponível para consulta pública no banco de imagens da PK mantido pela Wikimedia Commons. Ao comparar a imagem publicada na edição de “O aço” com a fotografia original (figura 77), constatou-se que a fotografia publicada sofreu um pequeno recorte e uma ampliação, que reforçaram o protagonismo dos militares fotografados. Nela, as ruínas do Erecteiron, construído entre 421 e 406 a.C., aparecem como um troféu, enquanto seus conquistadores contemplam o vasto horizonte ateniense por eles conquistado.

Na mesma edição, foi publicada uma segunda fotografia, também na primeira página do jornal e ao lado dos “soldados do Reich”, com a legenda “Reforços para as tropas alemãs sendo desembarcados em um porto grego” (figura 78). No fim de abril de 1941, as primeiras forças combatentes alemãs entraram em Atenas. No dia 26, uma enorme bandeira militar alemã foi hasteada sobre as ruínas da Acrópole. Segundo informam os registros do Bundesarchiv, disponíveis na Wikimedia Commons, a fotografia foi tirada pelo PK “Jesse” em maio de 1941, no contexto da entrada dos alemães em Atenas. Contudo, a queda da capital grega não representou o fim da campanha germânica na Grécia.

Naquele mesmo dia ao amanhecer, unidades de paraquedistas aterraram no lado meridional do canal de Corinto para tentar impedir a retirada dos Aliados. Em uma luta caótica, sofreram muitas baixas nas mãos de neozelandeses munidos de canhões Bofors e alguns tanques leves do 4º Regimento de Hussardos. Os paraquedistas tampouco conseguiram cumprir a missão principal de conquistar a ponte (BEEVOR, 2015, p. 188).

A figura 78 alerta que o conflito continua em curso, reforça a imagem da máquina de guerra alemã, formada por soldados profissionais e uma estrutura de logística moderna, eficiente e implacável.



Figura 76: Soldados alemães na Acrópole de Atenas. Fonte: *O Aço*, Serra Alta, v. 5, n. 50, p. 1, 09/08/1941 – AHSBS.



Figura 77: fotografia feita a partir do negativo original. Fonte: Wikimedia Commons.



Figura 78: desembarque de reforços alemães em um porto grego. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 5, n. 50, p. 1, 09/08/1941 – AHSBS.

Imagens das operações militares alemãs na Grécia voltaram a ser publicadas na edição de 6 de setembro, conforme mostram as figuras 80, 81 e 82. As duas primeiras foram impressas na primeira página da edição e retrataram efetivos das brigadas de paraquedistas alemães em ação, durante a batalha pela ilha de Creta, no Sul da Grécia, na região do mar de Creta. Suas legendas são, respectivamente: “Paraquedistas alemães em Creta, durante uma pausa”; “Paraquedistas alemães aprontam-se num aeródromo”. Já a terceira aparece na página 4 do periódico. Sua legenda informa que o assunto fotografado é um desfile militar “da vitória em Atenas”, provavelmente, referindo-se à queda da capital grega, ocorrida no fim do mês de abril. Aliás, é importante destacar que as fotografias publicadas em “O aço” não seguem rigorosamente a cronologia da campanha militar alemã nos Balcãs, “indo” e “voltando” nas fotografias publicadas. É possível que essa falta de rigor cronológico possa ser o resultado do fornecimento de imagens por parte da RDV. A má qualidade da impressão da figura 81 torna difícil a descrição dos elementos que compõem a fotografia que, com muito esforço, é possível identificar um carro de combate alemão que aparece em primeiro plano.

As figuras 79 e 80 são dois registros históricos a respeito da Batalha de Creta, travada entre alemães e ingleses entre 20 de maio e 1º de junho de 1941. A

ilha de Creta estava sob ocupação militar aliada desde novembro de 1940. No contexto da campanha alemã nos Bálcãs, conquistar Creta era importante por duas razões: 1ª) Impedir que os aliados a usasse como base para ataques aéreos contra os campos petrolíferos de Ploesti, na Romênia; 2ª) Fazer com que ela se tornasse uma base para ataques aéreos da Luftwaffe contra objetivos no porto de Alexandria e no canal de Suez, no Egito. “A Luftwaffe queria restaurar o seu prestígio após ser derrotada pela RAF na Batalha da Inglaterra”, revela Beevor (2015, p. 190). Daí, a Operação Mercúrio, nome em código do plano alemão de invasão de Creta, estar fundamentada no emprego de tropas aerotransportadas. Não é de espantar, portanto, a produção e a circulação de imagens a respeito dessa operação, como, por exemplo, as figuras 79 e 80.



Figura 79: Paraquedistas alemães em Creta. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 6, n. 2, p. 1, 06/09/1941 – AHSBS.



Figura 80: Paraquedistas alemães em um aeródromo. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 6, n. 2, p. 1, 06/09/1941 – AHSBS.

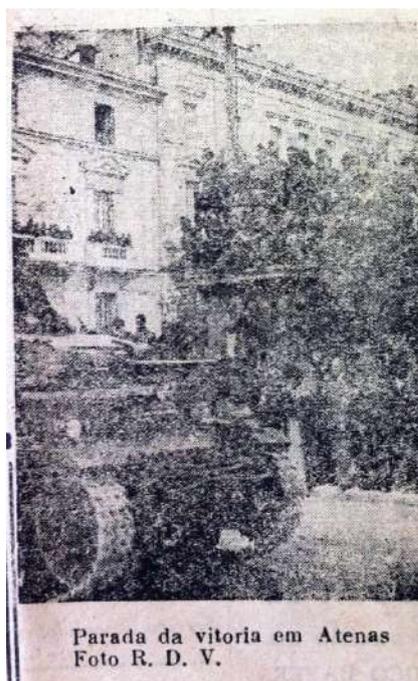


Figura 81: desfile militar alemão em Atenas, Grécia. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 6, n. 2, p. 4, 06/09/1941 – AHSBS.

A Batalha de Creta foi encerrada em 1º de junho de 1941. As fotografias representadas pelas figuras 80 e 81 foram publicadas no jornal “O aço” somente em 6 de setembro. Dois meses depois da vitória alemã. A propaganda de guerra alemã em torno de suas brigadas de paraquedistas foi intensa e veiculada através de cartões e selos postais, cartazes, cinejornais, fotografias e publicações diversas, como, por exemplo, brochuras e livros. As fotografias publicadas na edição de 6 de setembro fazem parte desse regime de informação, cuja forte eloquência visual reforçou sua condição dos paraquedistas como tropa de elite das forças armadas da Alemanha, a Wehrmacht - algo que, de fato, eles foram (QUARRIE, 2001).

Porém, como toda propaganda de guerra, as fotografias publicadas em “O aço” não revelaram que, a vitória alemã em Creta, foi uma “vitória de Pirro” para as forças combatentes aerotransportadas da Wehrmacht. Os alemães tiveram um total de 6 mil baixas, com 146 aeronaves destruídas e outras 156 severamente danificadas. “A Batalha de Creta foi o maior golpe sofrido pela Wehrmacht desde o início da guerra”, conclui Antony Beevor (2015, p. 199). Ainda nesse autor, após Creta, Hitler decidiu nunca mais empregar tropas aerotransportadas em operações de grande escala, ao contrário dos Aliados que, com a derrota sofrida na ilha, promoveram o desenvolvimento de suas próprias brigadas de paraquedistas e demais unidades aerotransportadas. Após Creta, os *Fallschirmjäger* não saltariam

mais, porém sua reputação permaneceria firme e forte na propaganda alemã, como as imagens da RDV sugerem.

A maior parte das fotografias fornecidas pela RDV e publicadas nas edições analisadas do jornal “O aço” se referem à campanha alemã na península Balcânica. De um total de quinze fotografias coletadas, nove registraram fatos relacionados aos Bálcãs. A conquista da Grécia foi o tema principal, porém outros aspectos da campanha também foram divulgados, naturalmente, sob a óptica alemã, como mostram as figuras a seguir.



Figura 82: cooperação comercial entre Alemanha e Croácia. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 5, n. 52, p. 4, 23/08/1941 – AHSBS.



Figura 83: negociações entre Alemanha e Sérvia. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 6, n. 5, p. 1, 27/09/1941 – AHSBS.

A figura 82, publicada na edição de 23 de agosto, reforçou a aliança entre a Alemanha e a Croácia, por meio de uma propaganda comercial, reforçada pela seguinte legenda:

Inestimáveis riquezas em madeira, possui a Croácia nas suas antigas florestas. Na Alemanha, encontrou um mercado grande e certo para essa importante matéria-prima. As gigantescas toras são trazidas da floresta de Sebesic para a mais próxima estação de transporte, por veículos de tração animal, de onde são remetidos para a Alemanha por via marítima ou ferroviária.

A Iugoslávia se rendeu à Alemanha em 17 de abril de 1941. Dias antes, em 10 de abril, foi proclamado o Estado Independente da Croácia, por Slavo Kvaternik, líder de uma facção política denominada Ustaše. Apesar da propaganda veiculada pela RDV, na prática, o Estado Independente da Croácia foi um estado-fantoches da Alemanha na região que restou da antiga Iugoslávia, após sua derrota militar. Reforçar o imaginário de cooperação econômica e militar entre a Alemanha e os seus países aliados nos Bálcãs foi um dos objetivos da propaganda de guerra veiculada. Ela teve nas imagens um dos seus suportes. Vale destacar que não somente de origem alemã era a propaganda. Os correios da Romênia, por exemplo, emitiram uma série de selos postais de propaganda de guerra. É o que mostra a figura 84. Nela, aparece a série de selos comemorativos, denominada “A guerra santa contra o Bolchevismo”, lançada em outubro de 1941. O anticomunismo foi um dos temas mobilizados pela propaganda de guerra do Eixo na região dos Bálcãs, considerada pela geopolítica da época, uma região sob a influência soviética (BEEVOR, 2015).



Figura 84: Série de selos postais comemorativos lançada pelos correios da Romênia em outubro de 1941. Coleção do autor.

As seis fotografias restantes são referentes aos seguintes assuntos e lugares: teatro de operações no norte de África – 3 fotos; Marinha de Guerra, Kriegsmarine – 1 foto; avião inimigo abatido – 1 fotografia; condução de operação militar em lugar não identificado – 1 foto. Chamou a atenção neste trabalho, a fotografia a respeito do avião inimigo abatido, que pode ser visualizada na figura 86. A imagem foi publicada na edição de 13 de setembro junto com outras duas fotografias publicadas na página 4 do periódico. Com a legenda “Um aparelho britânico abatido pela arma antiaérea do Reich”, provavelmente, um avião de caça biplano Gloster Gladiator, a imagem sugere um troféu de guerra, como já foi discutido no capítulo anterior. Nela, efetivos das forças terrestres inglesas, provavelmente, no contexto da Batalha da Grã-Bretanha, examinam, sorridentes, um pedaço da fuselagem de um avião alemão abatido. A imagem destaca a insígnia da Luftwaffe e as perfurações provocadas pela foto antiaéreo ou a artilharia de um caça inglês responsável pela sua queda.



Figura 85: avião inglês abatido. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 6, n. 3, p. 4, 13/09/1941 – AHSBS.

No seu conjunto, as fotografias fornecidas pela RDV, publicadas no jornal “O aço” em 1941 apresentaram a guerra sob a óptica alemã e veiculou a ideia de um exército moderno e profissional, especialmente, na região da península Balcânica, cuja campanha, naquele momento estava em curso. Através das imagens da RDV, o

jornal “O aço” narrou a guerra travada pelo invencível exército de Hitler. Porém, com a entrada do Brasil na guerra, em meados de 1942, as imagens alemãs foram substituídas pelo material fornecido pelas agências de notícias ligadas aos Estados Unidos. Que tipo de guerra essas imagens propagandearam?

3.2 A guerra dos Estados Unidos.

Após um longo intervalo, fotografias a respeito do conflito em curso voltaram a ser publicadas no jornal “O aço” somente a partir da edição de 10 de julho de 1943. Com o título “Artífices da vitória”, foram retratados o primeiro-ministro inglês Winston Churchill e o presidente americano Franklin D. Roosevelt, durante a visita do primeiro à Casa Branca, em Washington D.C., em 27 de junho de 1943 (figura 86). A fotografia publicada, fornecida pela agência Interamericana, veio acompanhada da seguinte legenda:

O primeiro ministro britânico Churchill e o presidente Roosevelt conversam nos jardins da Casa Branca, quando da recente visita do primeiro aos EE. UU. Nesta última conferência dos dois grandes chefes democratas, foram traçados os planos para a breve invasão da fortaleza europeia e que trará como resultado a rendição incondicional dos inimigos da civilização.

Muita coisa mudou no Brasil e na Segunda Guerra Mundial desde que a última fotografia fornecida pela RDV foi publicada no jornal “O aço”. Em 8 de dezembro de 1941, o Congresso dos Estados Unidos declarou guerra contra o Japão, em resposta ao ataque contra a base aeronaval de Pearl Harbor, no Havaí, em 7 de dezembro. Em agosto de 1942, o governo brasileiro declarou estado de guerra contra à Alemanha e à Itália, em resposta aos ataques de submarinos contra navios da Marinha Mercante brasileira, durante o primeiro semestre daquele ano.

Em se tratando de regime de informação, a imprensa de língua alemã no Brasil foi proibida, além disso, o DIP passou a vetar qualquer imagem ou notícia favoráveis aos países do Eixo. Foi o fim do fornecimento de imagens da RDV no Brasil, assim como de outros órgãos de imprensa alemães no país ou editoras teuto-brasileiras. Por outro lado, a entrada do país no conflito permitiu ao governo americano, através do Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos, fornecer com fartura imagens e notícias sobre o conflito, por meio de agências, tais

como a Interamericana e o Serviço de Informações do Hemisfério que, juntos com a Agência Nacional e outros serviços de notícias dos aliados, como, por exemplo, a British News, cuja sucursal brasileira estava localizada na cidade do Rio de Janeiro, na época, Distrito Federal, narraram a guerra sob a óptica aliada.



Figura 86: Artífices da vitória. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 7, n. 45, p. 1, 10/07/1943 – AHSBS.

A aliança entre os Estados Unidos e a Grã-Bretanha foi reforçada na edição seguinte, de 17 de julho, conforme mostra a figura a seguir:

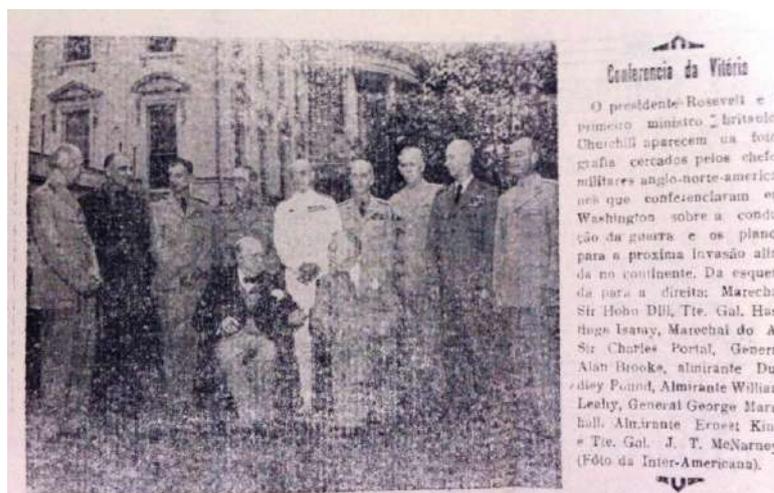


Figura 87: Conferência da vitória. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 7, n. 46, p. 4, 17/07/1943 – AHSBS.

Nela, Churchill e Roosevelt, no jardim da Casa Branca, foram retratados em frente de altos oficiais americanos e britânicos. A unidade anglo-americana representada pela fotografia foi reforçada pela seguinte legenda:

O presidente Roosevelt e o primeiro-ministro britânico Churchill aparecem na fotografia cercados pelos chefes militares anglo-norte-americanos que conferenciaram em Washington sobre a condução da guerra e os planos para a próxima invasão aliada no continente. Da esquerda para a direita: Marechal Sir Hohn Dill, Tenente-General

Hastings Isamy, Marechal do Ar Sir Charles Portal, General Alan Brooke, Almirante Dudley Pound, Almirante William Leahy, General George Marshall, Almirante Ernest King e Tenente-General J. T. McNarney.

Segundo Beevor (2015), sabia-se que uma aliança entre Estados Unidos, Grã-Bretanha e União Soviética seria fundamental para a vitória sobre as potências do Eixo. Em particular, dezembro de 1941 foi um mês nelvrágico para a geopolítica da Segunda Guerra Mundial. Na Europa, as forças combatentes alemãs retiraram-se de Moscou, e o ataque nipônico contra Pearl Harbor provocou a entrada dos americanos no conflito. “Dali em diante, a Alemanha se tornaria incapaz de vencer a Segunda Guerra Mundial, embora ainda conseguisse causar danos e mortes terríveis” (BEEVOR, 2015, p. 293).

Talvez, esse fato ajude a explicar a necessidade de reforçar a aliança anglo-americana através da imprensa. Ainda mais, se levarmos em consideração Knightley (1978), segundo o qual a opinião pública norte-americana, até dezembro de 1941, via com desconfiança a Grã-Bretanha e acusava o governo deste país de desejar arrastar, novamente, os Estados Unidos para uma guerra europeia. Neste sentido, durante o início da Segunda Guerra Mundial, “toda declaração britânica, toda matéria divulgada pelo ministério, era automaticamente rotulada como propaganda”, explica Knightley (1978, p. 289). O autor prossegue e conclui que a Grã-Bretanha colheu os resultados de sua campanha de contrainformação, promovida durante a Primeira Guerra Mundial, quando prestou pouca atenção à verdade dos fatos divulgados pelos seus órgãos oficiais de informação.

O jornal “O aço” publicou fotografias fornecidas pela agência Interamericana até o começo de outubro de 1943. Em seu conjunto, elas retrataram a guerra anglo-americana, com destaque para a liderança de Churchill e Roosevelt e a vitória aliada no teatro de operações no norte da África. As fotografias publicadas foram tiradas em locais situados nos Estados Unidos, na Inglaterra, na Itália e na Tunísia. Porém, a fotografia italiana foi feita a partir de um bombardeiro americano, durante um ataque aéreo contra objetivos localizados na Itália (figura 88).

Como ocorreram com as fotografias fornecidas pela RDV, as imagens oriundas da Interamericana não revelam seus autores e sofreram recortes e ampliações, práticas comuns no fotojornalismo até hoje. A figura 89 foi publicada na edição de 21 de agosto de 1943. Trata-se de um flagrante do desembarque do

General alemão Hans-Jürgen von Armin (1889 – 1962) na Inglaterra, após sua rendição à 4ª Divisão Indiana, em 12 de maio de 1943. O autor da fotografia foi Edward George Wanis Hulton, da Getty Images. A fotografia fornecida pela Interamericana e publicada no jornal foi levemente ampliada e fez com que a imagem do General alemão capturado ficasse mais destacada.



Chuva de Bombas

Esta fantástica fotografia nos mostra uma chuva de bombas lançadas por Fortalezas Voadoras norte-americanas sobre o porto italiano de Messerato, na Sardenha. Depois terríveis bombardeios, que se diários, paralisaram virtualmente as linhas de comunicações italianas e foram uma das principais causas da queda de Bastia e Lanusis em poder dos aliados. (Foto da Inter-Americana).

Figura 88: Chuva de bombas. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 7, n. 47, p. 1, 24/07/1943 – AHSBS.



General Capturado

Na fotografia vemos o general Von Armin, comandante das forças nazistas na Tunísia quando chegava à Inglaterra na qualidade de prisioneiro depois da formidável derrota que sofreu. Von Armin aguardará na prisão o momento de ser julgado pelos crimes que cometeu. (Foto da Inter-Americana).

Figura 89: General capturado. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 7, n. 51, p. 4, 21/08/1943 – AHSBS.

A campanha militar alemã no norte da África ocorreu entre fevereiro de 1941 e maio de 1943. Ela foi planejada e desencadeada no contexto do colapso das forças combatentes italianas lideradas pelo Marechal Rodolfo Graziani (1882 – 1955) frente à força combatente mecanizada britânica comandada pelo General

Richard O'Connor (1889 – 1981), na Cirenaica, Líbia. Historicamente, ela ficou famosa devido às operações de guerra lideradas pelo General Erwin Rommel (1891 – 1944) e do seu corpo blindado conhecido como Deutsche Afrika Corps – DAK. Von Armin foi o sucessor de Rommel no comando das forças combatentes do Eixo no norte da África, em 1943, ano este em que a campanha alemã africana também foi encerrada (MACKSEY, 1974).

A vitória aliada no norte da África foi reforçada em outras fotografias publicadas, respectivamente, em 31 de julho e 9 de outubro de 1943, cujas imagens estão relacionadas à Batalha da Tunísia, travada entre 17 de novembro de 1942 e 13 de maio de 1943. As operações militares realizadas no norte da Tunísia marcaram o fim da guerra no norte da África, com a derrota e a expulsão do Eixo daquela região. A respeito desses acontecimentos, Beevor (2015) informa que, em 12 de maio de 1943, renderam-se aos aliados aproximadamente 250 mil homens, entre os quais doze generais. O General Von Armin (figura 90) e o Marechal italiano Giovanni Messe (1883 – 1968) foram dois desses generais capturados.

Infelizmente, a impressão da fotografia publicada na edição de 31 de julho sofreu problemas, falhou e deixou os leitores de “O aço” sem ver a imagem do Marechal capturado. Porém, o título “Marechal prisioneiro” e a legenda a seguir foram perfeitamente impressas:

O Marechal Giovanni Messe, comandante em chefe das forças italianas, que combatiam em Túnis, regressa da África, porém, para a Inglaterra, e na qualidade de prisioneiro depois de ter sofrido a formidável derrota que acabou com o Império Colonial de Mussolini.

Já a fotografia publicada na edição de 9 de outubro mostra um flagrante das celebrações populares em Túnis, após a entrada das tropas aliadas na cidade. Segundo a legenda publicada junto com a foto, as forças das “nações unidas”, forma com a qual a imprensa americana denominava os aliados. Túnis é a capital da Tunísia, país localizado no norte da África. Quando a Segunda Guerra Mundial foi iniciada, em 1939, a Tunísia era um Protetorado francês. No contexto da campanha militar do Eixo no norte da África, o território tunisiano foi ocupado pelas tropas alemãs e italianas, entre as quais, o DAK. A vitória aliada na região se deve a uma coalizão formada por forças combatentes dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha,

incluindo suas tropas coloniais, como por exemplo, 4ª Divisão de Infantaria Indiana, junto à qual o General Von Armin se rendeu (BEEVOR, 2015).



Figura 90: Hora da libertação. Fonte: **O Aço**, Serra Alta, v. 8, n. 6, p. 2, 09/10/1943 – AHSBS.

Após a edição em que a figura 91 foi publicada, somente em meados de janeiro de 1945 foi que outra fotografia foi publicada na imprensa periódica da então cidade de Serra Alta. Porém, já não era mais o jornal “O aço”, encerrado em 1944, mas o periódico “Planalto”, cujas fotografias a respeito da Segunda Guerra Mundial foram fornecidas pelo Serviço de Informações do Hemisfério – SIH.

As publicações de fotografias fornecidas pelo SIH no jornal “Planalto” ocorreram entre 13 de janeiro e 27 de novembro de 1945. Praticamente todas as edições do periódico publicadas nesse período tiveram, pelo menos, uma fotografia publicada. As edições de 28 de abril, 21 de julho e 20 de outubro publicaram duas fotografias cada. Já a edição de 3 de fevereiro chegou ao número de três fotos publicadas. Por agência, as fotografias fornecidas pelo SIH foram as mais publicadas pela imprensa periódica de São Bento do Sul, durante a Segunda Guerra Mundial, com um total de trinta e quatro fotografias. O primeiro semestre de 1945 foi decisivo para as vitórias aliadas na Europa e no Extremo Oriente. Em se tratando do Brasil, a Força Expedicionária Brasileira – FEB e o 1º Grupo de Aviação de Caça estavam em operações de guerra no teatro italiano. Portanto, esse contexto de

participação efetiva do Brasil no conflito talvez explique o volume de imagens publicadas nesse jornal que, entre outros temas, abordou as forças aérea e terrestre brasileiras na Itália.

Igual às imagens fornecidas pela agência Interamericana, elas representaram a guerra sob a óptica aliada, em particular, americana. Elas retrataram as vitórias americanas na Europa e no Extremo Oriente, em especial a reconquista das Filipinas, conquistadas pelos japoneses no começo de 1942. Não foram publicadas fotografias protagonizadas pelas forças armadas da Grã-Bretanha, sendo que as tropas soviéticas só apareceram em uma ocasião, na edição de 23 de junho, quando foi publicada a célebre fotografia do encontro entre tropas americanas e soviéticas sobre o rio Elba, em Torgau, na Alemanha. Apesar de a imagem ter sido publicada em junho, o fato ocorreu em 25 de abril e ficou conhecido como “Elbe Day”.



Figura 91: A união em Torgau. Fonte: Planalto, **Serra Alta**, v. 1, n. 35, p. 6, 23/06/1945 – AHSBS.

A figura 91 é uma das diversas fotografias feitas durante o encontro entre americanos e soviéticos. Predomina um clima amistoso nas imagens produzidas, que foram divulgadas como parte da propaganda de guerra aliada. Contudo, o que elas não revelam são as tensões geopolíticas, especialmente, entre americanos e soviéticos que, naquela altura do conflito, já estavam pensando em organizar seus planos para o mundo do pós-guerra.

O Exército Vermelho foi responsável por cercar e conquistar Berlim em maio de 1945. A batalha travada pela capital alemã foi denominada Operação Berlim e ocorreu entre 16 de abril e 2 de maio de 1945. Estima-se que as forças combatentes soviéticas sofreram um total de 352.425 baixas, das quais um terço de mortos, informa Beevor (2015). Para a população civil berlinense sobram as brutalidades dos remanescentes do regime nacional-socialista e dos efetivos do Exército Vermelho. Em Berlim, os hospitais Charité e Kaiserin Auguste estimaram entre 95 e 130 mil vítimas de estupros perpetrados por militares soviéticos. “No total, estima-se que cerca de 2 milhões de mulheres e meninas tenham sido estupradas em território alemão” (BEEVOR, 2015, p. 831).

Enquanto isso, as fotografias publicadas no jornal “Planalto” retrataram o avanço americano pelo oeste alemão, em operações militares em Geilenkirchen, Achen, Heidelberg, Brachelen e Dachau. Nesse último local, centenas de “cadáveres foram encontrados pelas tropas norte-americanas no campo de concentração de Dachau encostados a uma parede esperando serem lançados em um forno crematório”, informou a legenda da fotografia publicada na edição de 21 de julho (EM DACHAU... 1945, p. 3).



Figura 92: Em Dachau. Fonte: Planalto, *Serra Alta*, v. 1, n. 39, p. 3, 21/07/1945 – AHSBS.

Os campos de concentração alemães foram abertos logo após a nomeação de Adolf Hitler para o cargo de Chanceler, em 1933. O campo de concentração de Dachau, localizado ao norte de Munique, foi um dos primeiros. Inicialmente, ele foi destinado aos presos políticos, sendo guarnecido por uma unidade especial das SS, as “Unidades das Caveiras” ou *Totenkopfverbände*.

A respeito da libertação do campo de Dachau, Antony Beevor (2015, p. 832 – 833) registra que:

Em 28 de abril, tropas americanas entraram no campo de concentração de Dachau, ao norte de Munique. Das torres de observação, certa de trinta guardas da SS tentaram resistir, mas em pouco tempo foram mortos. Mais de quinhentos guardas da SS foram executados, alguns pelos prisioneiros, mas principalmente pelas tropas americanas enojadas com o que viram no campo. Nas redondezas encontraram vagões de transporte de gado repletos de corpos esqueléticos. Um tenente metralhou 346 homens da SS contra um muro. Dos 30 mil prisioneiros sobreviventes, 2.466 estavam em condições tão lastimáveis que morreram nas semanas seguintes, apesar da assistência médica.

Material bélico destruído, prisioneiros de guerra e refugiados alemães também fizeram parte das fotografias publicadas. Contudo, diferente do que ocorreu com o Exército Vermelho, o encontro entre civis alemães e militares americanos, através das fotografias fornecidas pelo SIH, foram amistosos. É o que sugere a legenda referente à figura 95, segundo a qual: “Civis alemães, evacuados da zona de combate, conversando com soldados americanos quando estavam de regresso aos seus lares”.

A mesma relação com a população civil foi retratada nas fotografias feitas, no Extremo Oriente, entre as forças militares americanas e civis filipinos e japoneses. É o que mostra a figura 94, alusiva à fotografia publicada na edição de 30 de junho. Com o título “Novo governo”, foram fotografados civis japoneses, habitantes da ilha de Okinawa, enquanto leem os avisos publicados pelas autoridades de ocupação militar norte-americana. A invasão de Okinawa ocorreu após a vitória americana em Iwo Jima, imortalizada pela fotografia icônica de um grupo de fuzileiros navais americanos hasteando uma bandeira dos Estados Unidos no topo do monte Suribachi, feita pelo fotógrafo Joe Rosenthal (BEEVOR, 2015).



Figura 93: Refugiados alemães. Fonte: Planalto, **Serra Alta**, v. 1, n. 15, p. 3, 03/02/1945 – AHSBS.

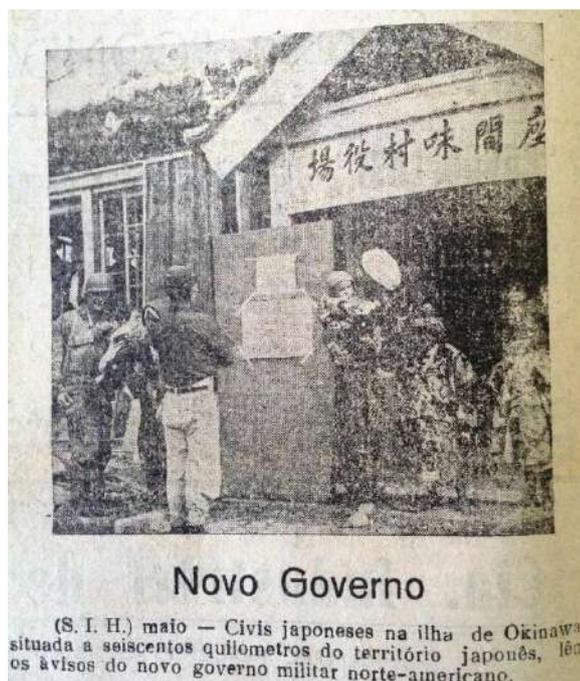


Figura 94: Novo governo. Fonte: Planalto, **Serra Alta**, v. 1, n. 36, p. 3, 30/06/1945 – AHSBS.

Além das fotografias acerca das ofensivas militares americanas na Alemanha e no Extremo Oriente, foram publicadas quatro imagens a respeito da participação militar brasileira na Campanha da Itália, através da FEB e do 1º Grupo de Aviação de Caça, da Força Aérea Brasileira – FAB. Embora as forças combatentes brasileiras já estivessem na Itália desde meados de 1944, a primeira fotografia foi publicada na edição de 3 de fevereiro. Fornecida pelo SIH, a fotografia registrou o

momento em que a artilharia divisionária da FEB efetuava disparos contra uma posição alemã na Itália.



Figura 95: Artilharia brasileira. Fonte: Planalto, **Serra Alta**, v. 1, n. 15, p. 5, 03/02/1945 – AHSBS.

Os efetivos da FAB e da FEB na Itália foram acompanhados de correspondentes de guerra enviados do Brasil, dos Estados Unidos e da Inglaterra. Apesar das indicações feitas pelos principais jornais brasileiros da época, coube ao DIP a palavra final sobre quem iria para a Itália para realizar a cobertura das operações de guerra brasileiras. Entre os fotógrafos que acompanharam as forças armadas brasileiras no teatro de operações italiano, estava o americano Alan Fischer, cujos registros fotográficos chegaram aos periódicos brasileiros através do Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos e do SIH.

As fotografias publicadas nas edições de 10 de fevereiro e 20 de outubro de 1945 do jornal “Planalto” foram feitas por Fischer e foram publicadas em outros periódicos, como por exemplo a revista **Em guarda para a defesa das Américas**, editada pelo “Birô” Interamericano, em Washington D.C. É o caso da imagem publicada na edição de 10 de fevereiro com o retrato do Tenente Aviador do 1º Grupo de Aviação de Caça Roland Rittmeister, de Curitiba, Paraná. Ele foi usado na reportagem “Os valentes ‘avestruzes””, escrita por Frank Norall (1944) para a revista **Em guarda para a defesa das Américas**. Nela, o pessoal do 1º Grupo de Aviação de Caça foi apresentado ao público.

“Cemitério brasileiro na Itália onde jazem os heroicos expedicionários da FEB, que deram a vida pela causa das nações unidas” é a legenda da publicação de 20 de outubro, em que foi retratada uma vista do Cemitério Militar Brasileiro na Itália, inaugurado em dezembro de 1945, na cidade de Pistoia, conforme mostra a figura 36. No começo da década de 1960, seus mortos foram transferidos para o Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, na cidade do Rio de Janeiro (PIOVEZAN, 2017).



Figura 96: Cemitério brasileiro. Fonte: Planalto, **Serra Alta**, v. 1, n. 52, p. 3, 20/10/1945 – AHSBS.

Tal como a fotografia da figura 95, a imagem acima foi publicada em outra reportagem de Frank Norall (1945), publicada na revista **Em guarda para a defesa das Américas**. Trata-se do mesmo registro fotográfico, porém com a seguinte legenda: “O cemitério brasileiro em solo italiano, onde estão sepultados os heróis da Força Expedicionária que, como os de outras Nações Unidas, pagaram o tributo pela vitória” (NORALL, 1945, p. 30).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao discutir as relações entre Comunicação e História, Marialva Carlos Barbosa (2012) compreende o passado também como um conjunto dos atos comunicacionais das pessoas de outrora. Os documentos históricos, a exemplo das fotografias, são os meios pelos quais é possível narrar e interpretar tais atos. Neste trabalho, procurou-se acompanhá-los através de uma coleção de fotografias.

A fotografia surgiu durante o século XIX, através de experimentações realizadas por diversos pioneiros, entre os quais, o francês radicado no Brasil Hercule Florence. O desenvolvimento e a popularização das câmeras e das imagens fotográficas, processos ocorridos paralelamente ao desenvolvimento tecnológico das artes gráficas, causaram impactos em diversos aspectos da vida social. Nesse sentido, vale a pena recordar Walter Benjamin (2012), para o qual a litografia e a fotografia são tecnologias, cujos desenvolvimentos representaram grandes avanços nos processos técnicos de reprodução de imagens. A fotografia, afirma Benjamin (2012), foi a primeira forma revolucionária de reprodução técnica de imagens criada pelo homem.

A respeito das imagens, é importante retomar as considerações de Georges Didi-Huberman (2012), que argumenta ser a imagem um vestígio do mundo das coisas visíveis que o tempo quis tocar e que, na contemporaneidade, nunca a imagem se fez presente na vida cotidiana com tanta força, a exercer considerável influência nos mais variados aspectos da vida social.

As imagens, em geral, e as fotografias, em particular, podem ser consideradas meios pelos quais os sujeitos se relacionam com o mundo ao seu redor. Essa relação, por sua vez, pode ocorrer com acontecimentos situados no presente ou mesmo no passado. Neste sentido, as imagens e as fotografias tornam-se fontes históricas capazes de narrar diversas histórias, para além das grandes narrativas oficiais e laudatórias. Afinal, articular historicamente o passado “não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Nesta Tese, as fotografias foram meios

pelos quais um conjunto de recordações sobre o contexto da Segunda Guerra Mundial foi examinado.

O “misterioso” álbum 3.1.8.36.7, o “álbum da Segunda Guerra”, como é conhecido entre os servidores do AHJ, reúne 440 imagens, das quais 300 são certamente materiais fotojornalísticos alusivos à Segunda Guerra Mundial. Apesar das outras 140 imagens serem fontes instigantes para o estudo, por exemplo, da história do município de Joinville, privilegiou-se nesta pesquisa as fotografias referentes a esse conflito. Pois, segundo Koselleck (2014), a Segunda Guerra Mundial foi um conflito total em todos os sentidos, sendo essencial na mobilização de civis e militares, na atribuição de sentidos à guerra, à produção e à distribuição de material fotojornalístico.

As 300 fotografias estudadas vão ao encontro da afirmação de Barbosa (2012) na medida em que elas representam atos comunicacionais de potências militares em guerra e seus respectivos esforços de guerra através da comunicação, da propaganda e da contrapropaganda, como também do sujeito responsável por colecioná-las e reuni-las em um álbum tão peculiar. Todo álbum é o resultado de um processo de seleção e ressignificação dos seus conteúdos, sejam, por exemplo, fotografias, recortes de jornais ou mesmo figurinhas e selos postais.

Ainda em Barbosa (2018, p. 22), examinar os atos comunicacionais ao longo do tempo obriga o examinador a considerar, “em cada temporalidade particular, os meios de comunicação e de que maneira aquela sociedade se relacionava com a expressão pública comunicacional”. Em uma época em que a Internet e as redes sociais digitais estavam muito longe de existirem, em particular, nas regiões de colonização alemã no Sul do Brasil, onde Joinville está localizada, almanaques, jornais e revistas eram os meios através dos quais muitos dos seus habitantes entraram em contato com o mundo ao seu redor. As fotografias eram parte desse regime de informação. A importância das imagens fotográficas é maior se levar em consideração que, diferente de hoje, as operações de “tirar” e revelar uma fotografia eram complexas e caras (BENJAMIN, 2012).

Na óptica desta pesquisa, não há dúvidas sobre a relevância do álbum 3.1.8.36.7 como fonte histórica na formulação de problemas de pesquisa que envolvam os campos da Comunicação e da História. Mas, a partir dele, o que foi possível constatar nesta Tese?

Inicialmente, sobre quando, quem e em quais circunstâncias o álbum 3.1.8.36.7 foi confeccionado e preenchido com suas 440 imagens: infelizmente, a falta de informações sobre ele no AHJ tornou difícil uma resposta precisa a essas questões. No caso específico do material fotojornalístico reunido, ele está situado entre o começo do conflito, em 1939, ou mesmo um pouco antes, como sugerem as fotografias distribuídas pelas RDV, e, pelo menos, a segunda metade de 1944, conforme é possível constatar através das fotografias sobre a Força Expedicionária Brasileira. Porém, isso não garante que o álbum tenha sido confeccionado durante a época da Segunda Guerra Mundial, apesar de, certamente, ter reunido material distribuído durante o conflito. Pelo material fotojornalístico e outros indícios encontrados no próprio álbum, é possível supor que a pessoa que o confeccionou tenha trabalhado para o jornal “A Notícia” ou até mesmo imaginar que o álbum tenha pertencido ao periódico.

Se essa hipótese está correta, é compreensível a grande quantidade de material fotográfico sobre Joinville e Santa Catarina durante as décadas de 1930 e 1940. Inclusive, parte dessas fotografias foi usada em edições do “A Notícia”, a exemplo do número 3.659, de 1º de janeiro de 1944. Uma de suas matérias celebrou as obras nos portos das cidades catarinenses de Itajaí e Joinville (DUAS OBRAS..., 1944). A matéria não foi assinada e foi ilustrada com duas fotografias grandes, cujas cópias (ou originais?) estão fixadas nas páginas 3 e 4 do álbum. Ambas retrataram as obras realizadas no antigo porto de Joinville, localizado no bairro do Bucarein. Em seu conjunto, as imagens relacionadas a Joinville, Santa Catarina e ao governo Vargas atribuem sentidos positivos ao contexto da época, de apoio à política vigente. Algo previsível, na medida em que o AN foi um periódico alinhado ao governo Vargas e ao então interventor federal em Santa Catarina, Nereu Ramos, até o ano de 1944, quando do seu fechamento em virtude da morte do seu fundador e proprietário, o jornalista Aurino Soares.

Já o material fotojornalístico sobre a Segunda Guerra Mundial corresponde à maior parte das imagens reunidas no álbum 3.1.8.36.7. Elas foram distribuídas ao longo das folhas que compõem o próprio álbum, aparentemente, sem seguir uma organização cronológica, temática ou tipológica, em uma espécie de anacronismo. Fotografias que retratam o esforço de guerra da Alemanha, por exemplo, estão ao lado de uma imagem em que aparece um avião aliado, ou, ao lado de fotografias sobre Joinville ou algum evento ou personagem do governo de Getúlio Vargas.

Aparentemente, há uma distribuição anacrônica e caótica. Será que a pessoa que o organizou fez isso deliberadamente, em um suposto período da guerra em que portar material alusivo às potências do Eixo, em particular, a Alemanha, era perigoso? Neste sentido, as possíveis histórias contidas no álbum não possibilitariam uma leitura a contrapelo, conforme propõe Benjamin (2012)?

“[...] como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245).

A pesquisa bibliográfica e a consulta em outros jornais que circularam em Santa Catarina, durante o período da Segunda Guerra Mundial, constataram um forte volume de material fotojornalístico alemão distribuído pela RDV. Comparadas com as imagens da Interamericana e do SIH e do Serviço Britânico de Notícias, é possível perceber que as fotografias da RDV são de uma qualidade muito superior. Pelo menos, em São Bento do Sul, até 1941, o jornal “O Aço” publicou somente fotografias alemãs. As imagens fornecidas pelos americanos só apareceram a partir de 1944, durante os estertores desse periódico. Não teria sido essa distribuição uma forma de “disfarçar” o grande volume de fotografias da RDV, em uma época em que qualquer referência à Alemanha era automaticamente rotulada como nazista? Mesmo que o álbum tenha sido confeccionado durante o pós-guerra, em uma cidade que sofreu tanto com a Campanha de Nacionalização e com os efetivos da entrada do Brasil no conflito, conforme estudaram Guedes, Oliveira Neto e Olska (2008), não seria inevitável esconder esse fato?

Mesmo assim, foi possível reunir as fotografias em alguns conjuntos temáticos, que foram estudados neste trabalho. Neles, constataram-se características específicas das propagandas de guerra dos aliados e do eixo, ao mesmo tempo em que foram verificadas representações que eram comuns a ambas, a exemplo dos aviões destruídos, expostos como troféus, e os inimigos capturados e ridicularizados. A FAB e a FEB foram contempladas com as fotografias fornecidas pelo SIH. Em especial, os retratos dos expedicionários brasileiros, embora idealizados pela propaganda de guerra, foram essenciais para reforçar a credibilidade da FEB junto ao público da época.

Contudo, há diversas “ausências” nesse material, tais como o esforço de guerra da União Soviética ou, simplesmente, menções aos seus líderes e soldados; a guerra no Extremo Oriente, especialmente, entre os Estados Unidos e o Império do Japão; os ataques atômicos contra Hiroshima e Nagasaki; o genocídio judeu e os demais crimes de guerra e contra a humanidade perpetrados pelas potências do Eixo, especialmente, a Alemanha e o Japão. No caso dos soviéticos, havia uma diretriz do DIP que vetou menções escritas e visuais sobre a URSS, conforme revelou Goulart (1990). Já sobre os demais temas apresentados, é possível que, somente entre 1945 e o fim do conflito, eles passaram a ser veiculados pela imprensa, o que reforça o limite temporal das fotografias analisadas em 1944. No jornal “Planalto”, por exemplo, a primeira fotografia sobre um campo de concentração só foi publicada em julho de 1945, apesar de a guerra na Europa ter sido encerrada em maio daquele ano!

Apesar das bombas, das crateras, dos metais retorcidos e das edificações destruídas, a Segunda Guerra Mundial nas fotografias reunidas no álbum 3.1.8.36.7 representam um conflito sem mortos, sem vítimas, sem tragédias. A “face da batalha” e seus sujeitos teriam de aparecer em outras fontes, algo esperado, tendo em conta a natureza propagandística do material analisado. Contudo, há muito tempo, ele deixou de ser mera propaganda de guerra para se tornar fonte de história, cujo peso de verdade é inerente a essa condição. Tal como na época do próprio conflito, uma análise crítica desse material é imprescindível.

Por último, cabe aqui uma breve consideração para um possível estudo futuro desse material ou de coleções similares. Infelizmente, não foi possível nesta pesquisa investigar o funcionamento das agências de notícias ou dos órgãos de propaganda aliados e do eixo responsáveis pela distribuição do material fotojornalístico de guerra no Brasil. Apesar das pesquisas recentes de Locastre (2017) e Rahmeier (2009), respectivamente, sobre as atividades do Comitê Brasileiro do Escritório do Coordenador de Assuntos Interamericanos e das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, ainda não há detalhamento sobre os regimes de informação em que tais imagens estiveram inseridas. Quem eram, afinal, os responsáveis, no Brasil, pela RDV, pela Interamericana e pelo SIH? Ou quem eram os responsáveis pelo Serviço Britânico de Notícias? Vale ainda questionar se, em um tempo de forte controle dos meios de comunicação por parte do governo estadonovista, o DIP e o Itamaraty chegaram a monitorar as atividades dessas

organizações? Existiram registros em seus respectivos governos sobre as atividades de propaganda de guerra no Brasil?

No dizer de Dennison de Oliveira, notável docente da Universidade Federal do Paraná, uma boa pesquisa começa com uma pergunta e termina com duas.

Essas perguntas não nasceram em razão de nossa capacidade de pesquisar fatos e arrolar dados e, muito menos, nasceram em razão de quaisquer outros méritos a nós atribuídos, mas, antes, elas advieram em razão da profundidade e complexidade do tema e, em certos casos, em razão da dubiedade das fontes, o que, *data vênia*, professor Dennison, os questionamentos não são dois, mas quatro.

Isto posto, esperamos poder estimular outros pesquisadores a continuar, daqui para frente, na busca das respostas a esses questionamentos, que, se encontrados, ajudarão a resgatar os fios dessa complexa tessitura, que foi e continua sendo a Segunda Grande Guerra, maior conflagração mundial de que se tem notícia na história da humanidade.

Essas respostas vindouras, se encontradas, podem até não aliviar a dor dos que perderam parentes e amigos nessa malfadada hecatombe, mas, com certeza, ajudarão a conscientizar a humanidade a não querer repeti-la nunca mais.

REFERÊNCIAS

Arquivos consultados.

Arquivo Histórico de Joinville – AHJ.

Arquivo Histórico de São Bento do Sul – AHSBS.

Coleção de fotografia.

Coleção Memória Iconográfica; série álbum fotográfico 3.1.8.36.7 – AHJ.

Coleções de jornais.

“A Notícia” – Hemeroteca Digital ([BN Digital Biblioteca Nacional](#)).

“Jornal de Joinville – Hemeroteca Digital ([BN Digital Biblioteca Nacional](#)).

“Planalto” – AHSBS.

“O Aço” – AHSBS.

Fontes impressas.

COMO um alemão repudia o Fueher. **Jornal de Joinville**, Joinville, p. 1, 4 set. 1942.
FRAU Holtz recebe um visitante americano. **Seleções do Reader's Digest**, Pleasantville, v. 2, n. 8, p. 129, set. 1942.

LARA RIBAS, Antônio de. **O punhal nazista no coração do Brasil**. 2. ed. Florianópolis: Imprensa Oficial, 1944.

LIVRARIA DO GLOBO. **Guerra total!** Uma impressionante reportagem sobre os novos métodos da guerra em terra, no mar e no ar. Porto Alegre: Livraria do Globo – Barcellos, Bertaso & Cia., 1940.

NORALL, Frank. A vitória brasileira na Itália. **Em guarda para a defesa das Américas**. Washington D.C., v. 4, n. 8, p. 30-31, 1945.

_____. Os valentes “avestruzes”. **Em guarda para a defesa das Américas**, Washington D.C., v. 4, n. 2, p. 21, 1944.

NOVA ligação Brasil - EE. UU. **Em guarda para a defesa das Américas**, Washington D.C., v. 3, n. 1, p. 26 [circa 1943].

O AÇO. São Bento, v. 6, n. 46, p. 1, 11 de julho 1942.

O AUXÍLIO à Rússia. **O aço**, São Bento do Sul, v. 7, n. 29, p. 1, 20 de março de 1943.

PEVERINI, Heitor J. **Esta hora tremenda**: quadro vívido da atualidade e seu significado. Santo André; São Paulo: Casa Publicadora Brasileira, 1944.

PLANALTO. **Planalto**, Serra Alta, v.1, n. 1, p. 1, 24 out. 1944.

PY, Aurélio da Silva. **A 5ª coluna no Brasil: a conspiração nazi no Rio Grande do Sul**. 2. ed. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1942.

PROCESSOS modernos e rigorosamente higienicos para a fabricação da melhor cerveja do sul do paiz. **A Notícia**, Joinville, v. 19, n. 3320, p. 3, 23 out. 1940.

Artigos, livros e trabalhos acadêmicos (Dissertações e Teses).

ALAMY STOCK PHOTOS. **John Winant**. Disponível em: < <http://www.https://www.alamy.com/stock-photo/john-winant.html>>. Acesso em: 15 maio 2019.

ABRIL COLEÇÕES. **Atlas National Geographic: Europa III**. São Paulo: Abril, 2008.

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Theodor W. Adorno**. São Paulo: Ática, 1986 (Coleção Grandes Cientistas Sociais; v. 54).

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (Companhia de Bolso).

AMORIM, Aluizio Batista de. **Nazismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Insular, 2000.

AQUINO, Maria Aparecida de. A América vai à guerra. In.: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Segunda Guerra Mundial: um balanço histórico**. São Paulo: Xamã; FFLCH/USP, 1995 (Série Eventos).

ATHAIDES, Rafael. O partido nazista e a Ação Integralista Brasileira no Paraná (1933 – 1937). In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; LUCAS, Taís Campelo (orgs.). partido, ideias, práticas e reflexos. Salvador: Saga, 2018.

AZOULAY, Ariella. Photography. **Mafte'akh: lexical review of political thought**, Tel Aviv, n. 2e, p. 65 – 80, 2011.

BARBOSA, Marialva Carlos. Uma história da imprensa (e do jornalismo): por entre os caminhos da pesquisa. **Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 21 – 36, maio/ago. 2018.

_____. O presente e o passado como processo comunicacional. **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 144 – 155, jan./jun. 2012.

_____. Comunicação e história: presente e passado em atos narrativos. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v. 6, n. 16, p. 11 – 27, jul. 2009.

_____. Meios de comunicação e história: um universo de possíveis. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lucia Maria Alves (orgs.). **Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BASTOS, Teresa; CARVALHO, Victa. Apresentação: fotografia e experiência. In: _____; _____ (orgs.). **Fotografia e experiência: os desafios da imagem na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Walprint Gráfica e Editora, 2012.

BAURET, Gabriel. **A fotografia: história, estilos, tendências e aplicações**. Lisboa: Edições 70, 1992 (Arte & Comunicação).

BEEVOR, Antony. **A Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada: padrões da cultura japonesa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972 (Debates Antropológicos).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas; v. 1).

BENTO, Cláudio Moreira. **Correspondentes de guerra do Brasil que acompanharam a FEB na Itália**. Disponível em: < <http://www.ahimtb.org.br/CORRESPONDENTES%20DE%20GUERRA%20DO%20BRASIL%20QUE%20ACOMPANHARAM%20A%20FEB%20NA%20IT%C3%81LIA.pdf>>. Acesso em: 15 maio. 2019.

- BESSEL, Richard. **Nazismo e guerra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- BONALUME NETO, Ricardo. **A nossa Segunda Guerra: os brasileiros em combate, 1942 – 1945**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1995.
- BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. **A arte nos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008 (História e Arqueologia e Movimento).
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CAMPESTRINI, Carlos Augusto. **São Bento do Sul na Segunda Guerra Mundial**. São Bento do Sul: JL Ltda., 2008.
- CAMPIANI, Cesar. **120 objetos que contam a história do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Livros de Guerra, 2019.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Brasil, um refúgio nos trópicos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. **O anti-semitismo na Era Vargas: fantasmas de uma geração (1930 – 1945)**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CATELLO BRANCO, Manoel Thomaz. **O Brasil na II Grande Guerra**. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1960.
- CASTRO, Celso. **A invenção do Exército brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002 (Descobrimos o Brasil).
- CATEDRAL SÃO FRANCISCO XAVIER. **Histórico**. <<http://www.catedraljoinville.com.br/a-catedral/historico>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- CENTER OF MILITARY HISTORY. **Signal Corps 150th anniversary**. <https://history.army.mil/banner_images/focus/150th_signal_corps.html>. Acesso em: 16 maio 2019.
- CYTRYNOWICZ, R. **Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Geração Editorial, 2000.
- COSTA, Iara Andrade. A cidade da ordem: Joinville, 1917 – 1943. In.: GUEDES, Sandra P. L. de Camargo (org.). **História de (i) migrantes: o cotidiano de uma cidade**. Joinville: Editora Univille, 2000.
- CUNHA, Dilney. **História do trabalho em Joinville: gênese**. Joinville: Edições Toda letra, 2008.
- DALTOZO, José Carlos. **Cartão postal: arte e magia**. Presidente Prudente: Gráfica Cipola, 2006.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000 (Descobrimos o Brasil).
- DARÓZ, Carlos. **O Brasil na Primeira Guerra Mundial: a longa travessia**. São Paulo: Contexto, 2016.
- DAVIS, Brian L. **German Army uniforms and insignia: 1933 – 1945**. London: Arms and Armour Press, 1992.
- DEPARTAMENTO DE IMPRENSA E PROPAGANDA. **Os brasileiros entram em ação**. Rio de Janeiro: Tipografia Mercantil, 1944 (Coleção o Brasil na Guerra).
- DIAS, Maria Cristina. Conheça a história da famosa Cia. Sulina Antártica. **ND+**. <<https://ndonline.com.br/entretenimento/conheca-a-historia-da-famosa-cia-sulina-antartica/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história**, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017 (Humanitas).
- _____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013 (Coleção TRANS).
- _____. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 – 219, nov. 2012.
- DUBOIS, Philippe. Da imagem-traço à imagem-ficção: o movimento das teorias da fotografias de 1980 aos nossos dias. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan./jul. 2017.
- _____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14. ed. Campinas: Papirus, 2012 (Série Ofício de Arte e Forma).
- ELIAS, Norbert. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- EVANS, Richard J. **O Terceiro Reich no poder**. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.
- _____. **A chegada do Terceiro Reich**. São Paulo: Planeta, 2010.
- FALCÃO, Luiz Felipe. A guerra interna (integralismo, nazismo e nacionalização). In: BRANCHER, Ana (org.). **História de Santa Catarina: estudos contemporâneos**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1999.
- FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FARIAS, Hassan. **Cidadela Cultural Antártica continua à espera de uma solução em Joinville**.
<<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/geral/joinville/noticia/2017/05/cidadela-cultural-antarctica-continua-a-espera-de-uma-solucao-em-joinville-9787499.html>>. Acesso em: 4 abr. 2019.
- FATORELLI, Antonio; PIMENTEL, Leandro; CARVALHO, Victa de. (orgs.). **Escritos sobre fotografia contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: CAPES; Editora Circuito, 2015 (Coleção Midiateca; v. 1).
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 11. ed. São Paulo: Edusp, 2003 (Didática; v. 1).
- FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra Mundial em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.
- FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 (Descobrimos o Brasil).
- FERRIERI, Giuliano. "Achtung, Panzer"! In.: **Os generais de Hitler**. São Paulo: Editora Três, 1974 (Os Grandes Nomes de Nossa Época).
- FIGES, Orlando. **Sussuros: a vida cotidiana na Rússia de Stalin**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FICKER, Carlos. **São Bento do Sul: subsídios para a sua história**. 1ª parte. Joinville: Imprensa Ipiranga, 1973.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do Design e da Comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- _____. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- FREIRE, Eduardo Nunes. O *design* no jornal impresso diário. Do tipográfico ao digital. **Revista galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 291 – 310, dez. 2009.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C. A. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 (Passo-a-Passo; v. 66).
- GALÁN, Juan Eslava. **La Segunda Guerra Mundial contada para escépticos**. Barcelona: Planeta, 2017 (Divulgación Historia).
- GERTZ, René Ernaini. **O Neonazismo no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EDIPUCRS; AGE, 2012.

- _____. **O perigo alemão**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998 (Síntese rio-grandense; v. 5).
- _____. **O Fascismo no Sul do Brasil: Germanismo; Nazismo; Integralismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987 (Documenta SC; v. 1).
- GALÁN, Juan Eslava. **La Segunda Guerra Mundial contada para escépticos**. Barcelona: Planeta, 2017 (Divulgación Historia).
- GUEDES, Sandra Paschoal Leite de Camargo; OLIVEIRA NETO, Wilson de; OLSKA, Marília Gervasi. **O Exército e a cidade: Joinville e seu batalhão**. Joinville: Editora Univille, 2008.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GÓMEZ, Maria Nérida González de. Novos cenários políticos para a informação. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 27 – 40, jan./abr. 2002.
- GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990 (Onde está a República?).
- HERKENHOFF, Elly. **Era uma vez um simples caminho...** Fragmentos da história de Joinville. Joinville: Prefeitura Municipal de Joinville; Fundação Cultural de Joinville; Arquivo Histórico de Joinville, 1987.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Bandidos**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997 (Coleção Pensamento Crítico; v. 55).
- HOPKINSON, Tom. La creación de la noticia. In: INDIJ, Guido; SILVA, Ana (orgs.). **Clic! Fotografia y sociedade**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017a (Biblioteca de la mirada).
- _____. El mundo ilustrado. In: INDIJ, Guido; SILVA, Ana (orgs.). **Clic! Fotografia y sociedade**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2017b (Biblioteca de la mirada).
- JURADO, Carlos Caballero. O mundo em guerra. In: ABRIL COLEÇÕES. **Hitler desafia a ordem mundial**. São Paulo: Abril, 2009 (Coleção 70º Aniversário da II Guerra Mundial; v. 1).
- KEEGAN, John. **História ilustrada da Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004 (História Ilustrada).
- KERSHAW, Ian. **De volta do inferno: Europa, 1914 – 1949**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97 – 115, jan. – jun. 2006.
- KNIGHTLEY, Phillip. **A primeira vítima: o correspondente de guerra como herói, propagandista e fabricante de mitos, da Criméia ao Vietnã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- KOCH, Hanssjoachim Wolfgang. **A juventude hitlerista: mocidade traída**. Rio de Janeiro: Renes, 1973 (História Ilustrada da 2ª Guerra Mundial: política em ação; v. 1).
- KOLAR, Fabio; MÜCKE, Ulrich. Introducción. In.: _____. _____. (orgs.). **El pensamiento conservador y derechista en América Latina, España y Portugal, siglos XIX y XX**. Hamburgo: Iberoamericana Vervuert, 2019 (Bibliotheca Ibero-Americana; v. 173).
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2014.

- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995 (Antropologia Social).
- LIEBEL, Vinícius. Raça e propaganda: visões de mundo propagadas pelo NSDAP no *Deutsche Woche*. In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; LUCAS, Taís Campelo (orgs.). **partido, ideias, práticas e reflexos**. Salvador: Saga, 2018.
- LE GOFF, Jacques (org.). **A História Nova**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (O Homem e a História).
- _____. **História e memória**. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996 (Coleção Repertórios).
- LEITE, Mirim Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1993 (Texto & Arte; v. 9).
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- LIMA, Rui Moreira. **Senta pua!** Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1980 (Coleção General Benício; v. 500).
- LISSOVSKY, Mauricio. Brasil, refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro nos anos 1940. **Revista brasileira de história da mídia**, Porto Alegre; São Paulo, v. 2, n. 2, p. 1 – 14, jun. – dez. 2013.
- LOCASTRE, Aline Vanessa. **Seduções impressas: a difusão do paradigma estadunidense no Brasil em época de Segunda Guerra Mundial**. Curitiba: Editora CRV, 2017.
- LUCAS, Taís Campelo. O Nazismo transnacional: singularidades da Organização do Partido Nacional-Socialista no Brasil. In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; LUCAS, Taís Campelo (orgs.). **Expressões do Nazismo no Brasil: partido, ideias, práticas e reflexos**. Salvador: Saga, 2018.
- LUCE CINECITTÁ. < <https://cinecitta.com/IT/it-it/cms/1/home.aspx>>. Acesso em: 16 maio 2019.
- MACHADO, Nicácio Tiago. **História enciclopédica de Joinville**. Joinville: Edição do Autor, s.d. 1 CD ROM.
- MACKSEY, Kenneth. **Afrika Korps: Rommel no deserto**. Rio de Janeiro: Renes, 1974 (História Ilustrada da 2ª Guerra Mundial: tropas; v. 3).
- MALIN, Mauro. **Nereu de Oliveira Ramos**. < <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/nereu-de-oliveira-ramos>>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- MANN, Michael. **Fascistas**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MATALOTO, José Pedro. Postais da Primeira Guerra Mundial: instrumentos de influência e de ação psicológica. In: VENTURA, António. **Portugal na Grande Guerra: postais ilustrados**. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2015.
- MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Niterói: EDUFF, 2008 (Série Biblioteca; v. 14).
- MAXIMIANO, Cesar Campiani; BONALUME NETO, Ricardo. **Brazilian Expeditionary Force in World War II**. Oxford: Osprey Publishing, 2011 (Men-at-Arms; v. 465).
- MAXIMIANO, Cesar Campiani. **Barbudos, sujos e fatigados: soldados brasileiros na Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Grua, 2010.

- MICHEL. **Deutschland-katalog 2018/2019**. München: Schwaneberger Verlag GMBH, 2018.
- _____. **Ganzsachen-Katalog Deutschland 2003**. München: Schwaneberger Verlag GMBH, 2003.
- MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NORALL, Frank. Os valentes “avestruzes”. **Em guarda para a defesa das Américas**, Washington D.C., v. 4, n. 2, p. 21, 1944.
- MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. 6. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1984 (Tudo é História; v. 91).
- MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. "Medalhas militares brasileiras da Segunda Guerra Mundial e medalhas militares de bons serviços": leis, decretos e regulamentos. Rio de Janeiro: s.n., 1956.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7 – 28, dez. 1993.
- OLIVEIRA, Dennison de. **Extermine o inimigo: blindados brasileiros na Segunda Guerra Mundial**. Curitiba: Juruá Editora, 2015b.
- _____. **Aliança Brasil – EUA: nova história do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Curitiba: Juruá Editora, 2015^a.
- _____. **Os soldados alemães de Vargas**. Curitiba: Juruá Editora, 2008.
- OLIVEIRA NETO, Wilson de. **A banda Trem!: cem anos de música e história**. Joinville: Editora Letradágua, 2013.
- _____. O 13º Batalhão de Caçadores em “tempo de guerra” (1942 – 1945). **Revista Univille: edição comemorativa de 10 anos do Ciclo de Debates sobre História Regional**, Joinville, v. 12, n. 1, p. 92 – 103, jun. 2007.
- OVERY, Richard. **Coleção Folha Grandes Guerra Mundiais**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2014, 20 vols.
- PERAZZO, Priscila Ferreira; PRADO, Mariana Lins. A propaganda nazista nas carteiras das Escolas Alemãs de Santo André e São Caetano do Sul no ABC paulista. In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; LUCAS, Taís Campelo (orgs.). **partido, ideias, práticas e reflexos**. Salvador: Saga, 2018.
- _____. **O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999 (Coleção Teses & Monografias; v. 1).
- PEREIRA, Durval Lourenço. **Operação Brasil: o ataque alemão que mudou o curso da Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Contexto, 2015.
- PIA, Jack. **Insígnias nazistas**. Rio de Janeiro: Renes, 1976 (História Ilustrada da 2ª Guerra Mundial: Especial Cores; v. 1).
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In.*: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. **Memória-história**. s.l.: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1997.
- PIOVEZAN, Adriane. **Morrer na guerra: a sociedade diante da morte em combate**. Curitiba: CRV Editora, 2017.
- PURDY, Sean. A Segunda Guerra Mundial e os EUA como “world cop”. In: KARNAL, Leandro (et. al.) **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- QUARRIE, Bruce. **Fallschirmjäger: German paratrooper 1935 – 45**. Oxford: Osprey Publishing, 2001 (Warrior; v. 35).
- RAHMEIER, Andrea Helena Petry. **Relações diplomáticas e militares entre a Alemanha e o Brasil: da proximidade ao rompimento**. 2009. 390 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, Porto Alegre, 2009.

- RITUAL com banho de óleo une o presente e o passado. **Folha de Londrina**. <<https://www.folhadelondrina.com.br/cadernos-especiais/ritual-com-banho-de-oleo-une-o-presente-e-passado-512525.html>>. Acesso em: 20 mar. 2019.
- SACCOMANI, Edda. Fascismo. *In.*: BOBBIO, Norberto (*et. al.*). *Dicionário de política*: vol. 1. 12. ed. Brasília; São Paulo: Editora da UnB; Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- SCHILLING, Voltaire. **O Nazismo**: breve história ilustrada. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1988 (Série Síntese Universitária).
- SEMMENS, Kristin. **Seeing Hitler's Germany**: tourism in the Third Reich. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- SEYFERTH, Giralda. **Imigração e cultura no Brasil**. Brasília: Editora UnB, 1990.
- SILVA, Marcelo Almeida. Anedotas do horror: a Segunda Guerra Mundial nas páginas da revista "Caretta". **Revista Contemporânea**: dossiê guerras e revoluções no século XX, Niterói, v. 5, n. 8, p. 1 – 17, 2015.
- SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular. *In.*: CHARNEY, Leo R.; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: edição do autor, 2002.
- STANCIK, Marco Antonio. Gloriosa conquista ou cruel destruição? A Grande Guerra (1914 – 1918) representada em cartões postais franceses e alemães. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 49 – 62, jan./abr. 2015.
- TERNES, Apolinário. **História do jornal A Notícia**. Joinville: A Notícia, 1983.
- TÉTART, Philippe. **Pequena história dos historiadores**. Bauru: EDUSC, 2000 (Coleção História).
- TORAL, André Amaral de. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. **Revista brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 283 – 310, 1999.
- TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TRINDADE, Héglio. **Integralismo**: o fascismo brasileiro na década de 30. 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979 (Corpo e Alma do Brasil).
- VALIM, Alexandre Busko. **O triunfo da persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o cinema da política de boa vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Alameda, 2017.
- VENTURA, António. **Portugal na Grande Guerra**: postais ilustrados. Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2015.
- VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?** Ensaio sobre a imaginação constituinte. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- WIKES, Alan. **As reuniões de Nuremberg**: os triunfos de Hitler. Rio de Janeiro: Renes, 1978 (História Ilustrada do Século da Violência; v. 5).
- ZERWES, Erika. A fotografia ícone: imagens de guerra icônicas e a cultura visual contemporânea. **Studium 38**, Campinas, p. 5 – 24, nov. 2016.
- ZALOGA, Steven J. **A invasão da Polónia**: Guerra-Relâmpago. Oxford: Osprey Publishing, 2002.
- ZIEMER, Gregor. **Educando para a morte**: aspectos da educação nazista. Rio de Janeiro: Editorial Calvino, 1942.
- ZIONI, Ângelo. Da história do serviço postal aéreo do Brasil. **Associação Filatélica de Santa Catarina**: boletim informativo, Florianópolis, n. 42, p. 9 – 70, jun. 1995.