

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Comunicação

Programa de Pós-Graduação

Thais Continentino Blank

**Imagens do Brasil nos cinemas alemães:
os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941**

Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941

Thais Continentino Blank

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Maurício Lisovsky

Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro, 2010

Thais Continentino Blank

Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941

Dissertação submetida à Comissão Examinadora do curso de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito da obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Cultura

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Ieda Tucherman
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Andrea França
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Para meus pais, pela história e pelo futuro .

Agradecimentos

Ao CNPq, pela bolsa.

À Escola de Comunicação e Cultura da UFRJ, pelos incentivos e pela dedicação dos professores.

Às professoras Andrea França e Ieda Tucherman, por aceitarem fazer parte da banca e pelas conversas e sugestões ao longo do percurso.

Aos amigos de curso, e em especial, aos colegas do grupo Imagem-tempo, pelas trocas, sugestões e animadores encontros.

À Danusa e Marcelo pelas esclarecedoras caminhadas ao entardecer.

À Rita, Arbel, Nathália, Clara e Juliana, pelo companheirismo e afeto.

À Larissa, por estar sempre ao meu lado.

À Ilana e Alexandre, pelos ouvidos pacientes e pelas comidinhas servidas com carinho na varanda.

Ao Antonio Venâncio, por me apresentar aos cinejornais alemães.

Ao Eduardo Escorel, por me ensinar a olhar as imagens.

À Branca, Ricardo, Luiza e Rafael, pelos momentos de leveza e alegria.

Aos meus pais, Silvana e Paulo, pelo enorme apoio e pelas longas conversas na mesa da cozinha.

Ao Prof. Maurício Lisovsky, pela enorme dedicação e presença, e mais do que isso, por me guiar por novas estradas do pensamento e me fazer perder o medo.

Ao Cristiano, com amor, por me conduzir para mares mais calmos em tempos revoltos.

Resumo

Este trabalho tem por objetivo analisar seis cinejornais realizados pelos alemães no Brasil entre os anos de 1934 e 1941. Para a análise desse material partiremos da proposição de Walter Benjamin, retomada por Didi-Huberman, de imagem-dialética. Pesquisaremos de que forma a propaganda nazista de apropriou da imagens do Brasil para fortificar os laços da comunidade germânica, e como os sonhos pan-germanistas se expressam nos cinejornais sobre o Brasil.

Abstract

The present work's purpose is to analyze six pieces of cinematic journalism made by germans in Brazil from 1934 to 1941. For this analysis, we considered Walter Benjamin's dialectical image concept, as in it's continuity in the studies of George Didi-Huberman. The appropriation of brazilian imagery by the nazi propaganda, with the intention of strengthening ties with the foreign german communities, will be the object of our research, as well as how the pan-germanist pretensions manifest in these cinematic news.

Palavras Chave

Cinema – Propaganda – Nazismo

Sumário

Introdução	8
Apresentação dos capítulos	14
Capítulo 1 – Imagem-semelhança: colonos alemães do sul do Brasil	
1.1 – Arquivo de semelhanças	18
1.2 – Imagem-semelhança	19
Capítulo 2 – Imagem-malícia: uma longa viagem	
2.1 – Hitler como cineasta	34
2.2 – Imagem-malícia	39
Capítulo 3 – Imagem-sintoma: uma rapsódia brasileira	
3.1 – Imagem-sintoma	56
3.2 – O sintoma da raça	58
3.3 – O feminino e a forma	64
Capítulo 4 – Imagem-combate: Do rio Elbe ao Rio de Janeiro	
4.1- Nazificação da produção cinematográfica	70
4.2 – Imagem-combate	73
4.3 – A câmera como arma de guerra	80
Conclusão	85
Anexos	
Fotogramas dos cinejornais	90
Transcrição e tradução da locução em off.....	94
Bibliografia	100

Introdução

No dia 22 de agosto de 1942 o Brasil declarou guerra aos países do Eixo. Os anos que antecederam o alinhamento do país com os Estados Unidos foram marcados por incertezas e posicionamentos ambíguos do governo de Getúlio Vargas. Luís Simões Lopes, oficial de gabinete de Getúlio, visitou Berlim em 1934, quando voltou ao Brasil escreveu uma carta ao presidente:

O que mais me impressionou [...], foi a propaganda sistemática, metodizada, do governo e do sistema nacional-socialista. Não há em toda Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do “nazismo” ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através da imprensa alemã, [...] a organização do Ministério de Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura no Brasil [...]. A Alemanha, além de todas as outras, leva-nos a vantagem de ter um governo politicamente ditatorial. O Ministério da Propaganda é uma espécie de super-ministério [...] O ministro Goebbels é uma grande figura de homem dinâmico...” (LOPES apud ESCOREL, 2009)¹.

A carta de Simões Lopes, escrita no início do Estado Novo, ressalta o empenho alemão na conquista de seu povo e o papel fundamental dos meios de comunicação usados como propaganda política. Os anos de 1930 foram marcados na Europa pela ameaça de uma nova guerra, e no Brasil, pela consolidação de um Estado autoritário. O que estava em jogo para as nações não eram apenas as relações comerciais, a guerra que estava por vir não dependia exclusivamente do poder bélico dos países, era preciso fortalecer os espíritos, conquistar a alma dos civis.

Dentre os meios de comunicação de massa apropriados pela propaganda política o cinema teve papel privilegiado sendo usado como ferramenta de sedução tanto em regimes totalitários como em países democráticos: “deve-se dizer que não foram apenas os regimes fascistas os que tomaram consciência da importância do cinema como arma de propaganda [...]. Nas “democracias ocidentais”, o cinema de propaganda também desempenhou um papel de destaque.”²

¹ *Os Golpes do Estado Novo*. Direção Eduardo Escorel. São Paulo: Tatu Filmes, 2009. O documento original está depositado no Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Getúlio Vargas.

² PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no facismo, nazismo, salazarismo e franquismo. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, 2003 p. 103.

O Brasil, afirmando sua neutralidade, tornou-se cenário ideal para a investida cinematográfica dos países em disputa no conflito. De um lado havia a admiração de altos funcionários do governo brasileiro pela Alemanha, de outro, os Estados Unidos se preocupavam em garantir a zona de influência continental. Entre essas duas potências, o Brasil acabou por adotar um pragmatismo comercial. Na modernização das Forças Armadas, o Exército fez encomendas a fabricantes de armamentos alemães, enquanto a Marinha brasileira encomendou material bélico aos americanos³.

Durante a década de 1930 e o início dos anos de 1940, Estados Unidos, Alemanha, Itália e Japão produziram documentários e cinejornais em território brasileiro, filmes feitos em sua maioria para as próprias platéias nacionais, explorando a imagem de um país que se colocava como parceiro em potencial. Essas imagens do Brasil são marcadas pela tensão que pairava num mundo dividido entre dois projetos distintos: de um lado, o liberalismo, representado principalmente pelos Estados Unidos, e de outro, a proposta de um Estado totalitário, levada a cabo pela Alemanha Nazista e que encontrava ecos na política brasileira.

Entre a extensa produção do período escolhemos pesquisar e analisar os documentários e cinejornais feitos pelos alemães no Brasil, material até então inédito para o público brasileiro. Esses filmes estão depositados no *Bundesarchiv* em Berlim e nos foram apresentados pelo pesquisador Antonio Venâncio, que os encontrou quando procurava imagens para o documentário *Os Golpes do Estado Novo* de Eduardo Scorel.

Em 1934 a Ufa (Universum Film A.G), produtora oficial do Partido Nazista, fez a sua primeira reportagem em terras brasileiras. Faltavam ainda cinco anos para o início da guerra, mas as filmagens já revelavam o desejo de encontrar no Brasil uma correspondência, o país captado pelos cinegrafistas da Ufa é repleto de afinidades com a Alemanha. Entre 1934 e 1941, foram produzidos ao todo, seis cinejornais sobre o Brasil, elas se dedicam às relações marítimas entre os dois países e à vida dos colonos alemães no sul. Apenas um dos filmes diferencia-se destes, explorando, em tom etnográfico, a excentricidade e o exotismo brasileiros.

Durante a Primeira Guerra Mundial, começou a surgir na Europa Ocidental e na União Soviética um novo tipo de comandantes militares e líderes revolucionários exercendo “sobre as massas o mesmo efeito carismático que a geração de cineastas e atores taumaturgos”⁴. Esses novos líderes inauguraram uma outra forma de se fazer política, onde o poder passava a

³ FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas, o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 98.

⁴ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. p. 136.

ser dividido entre “a logística das armas e a logística das imagens e dos sons, entre os gabinetes de guerra, e os escritórios de propaganda”⁵.

Homens, que para Paul Virilio, já não governavam, “mas comportavam-se como diretores”⁶. Quando Hitler chegou ao poder, em 1933, seguiu a tradição desses novos líderes europeus fazendo questão de explorar toda a potência das novas técnicas, representando a forma mais bem acabada desse novo tipo de liderança. O seu governo foi o primeiro de um “Estado industrial, uma ditadura que para dominar seu próprio povo, serviu-se com perfeição de todos os meios técnicos [...] O cinema foi um destes meios”⁷.

No governo de Hitler, a companhia de cinema Ufa, que já era responsável pela produção da propaganda do Partido Nacional Socialista desde 1927, se transformou sob o comando de Joseph Goebbels, ministro da propaganda, em um grande estúdio com qualidade técnica e artística comparável aos estúdios americanos.

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América (PEREIRA, 2003: 111).

Além das grandes produções, a produtora se dedicava ainda à realização de cinejornais. Também conhecidos como filmes de atualidade, os cinejornais, levados semanalmente às salas de cinema, eram geralmente exibidos antes da sessão de um longa-metragem. Apresentavam notícias sobre a Alemanha e outras partes do mundo, um verdadeiro show de variedades. Um mesmo cinejornal podia mostrar “uma série de catástrofes seguidas por um show de moda”⁸.

Na vasta produção da Ufa não era apenas a propaganda oficial que estava a serviço de interesses políticos. Filmes de ficção, documentários ou cinejornais, todas as linguagens deveriam ser usadas como forma de propagar os ideais do Partido Nacional Socialista. Os filmes de atualidade eram o espaço perfeito para por em prática a produção de uma

⁵ Idem.

⁶ Idem p. 137.

⁷ Idem .

⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. In: *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Thomé Elias (org). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 119.

“propaganda dissimulada”. Para Goebbels, quanto menos assumida fosse a propaganda, mais eficiente ela seria:

É geralmente uma característica oficial para a eficácia da propaganda, que ela jamais apareça como desejada. No instante em que a propaganda se torna consciente ela é ineficaz. Mas no momento em que ela permanece como tendência, como caráter e como atitude ao fundo e aparece somente através do tratamento da narrativa, da trama, da ação e dos conflitos humanos, torna-se totalmente eficaz em todos os aspectos. (GOEBBELS Apud PEREIRA, 2007: 259)

Em 1926 o teórico e cineasta John Grierson, líder do ciclo de documentários britânicos da década de 1930, cunhou pela primeira vez o termo “documentário” ao se referir ao filme *Moana* de Robert Flaherty. O autor escreveu uma crítica no jornal *New York Sun*, afirmando que por ser um relato visual da vida cotidiana dos jovens polinésios o filme de Flaherty tinha valor documental. Na década de 1930 Grierson publicou ainda um texto intitulado *First Principles of Documentary*, onde defendia o documentário como um meio capaz de “capturar a cena viva”, “selecionando da vida em si mesma”⁹. Para Grierson, o documentário era possuidor de uma “superioridade moral” em relação aos gêneros ficcionais.

Grierson defendia ainda que o documentário deveria ter um papel educacional. Para ele, dramatizar os problemas e suas conseqüências de um modo compreensível poderia ajudar o cidadão a superar as dificuldades sociais. Grierson acreditava “que os filmes deveriam servir a propósitos educacionais e de elevação moral e espiritual”. Quando em 1929 realizou *Drifters*, um documentário sobre a pesca de arenque, Grierson iniciou na Inglaterra uma nova forma de se fazer cinema: “a partir de então, uma costura sutil, porém firme, uniria a propaganda, o cinema, interesses políticos, de empresas e mensagens de educação social”¹⁰.

Dois anos antes de Grierson escrever sobre *Moana*, Dziga Vertov, na União Soviética, havia lançado o manifesto do cinema-olho, para esse cineasta e pensador a câmera superava a visão humana, sendo único meio capaz de realmente aproximar-se das coisas. Para Vertov, o documentário era a verdadeira linguagem cinematográfica. Recusando o uso de atores, estúdios e roteiros escritos, Vertov defendia que o cinema-olho era a “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de

⁹ GRIERSON, John. *First Principles of Documentary*. In: *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*. MCDONALD, Kelvin e COUSINS, Mark, 1996. p.97-102.

¹⁰ GRANDE, Airton De. *Drifters*: a deriva planejada de Grierson. In: *Ciberlegenda*. <http://www.uff.br/ciberlegenda/artigoairtonfinal.pdf> Visitado em 18/01/2010.

transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade”¹¹.

Ainda que Grierson e Vertov tivessem linhas de pensamento diferentes – o primeiro via o documentário acima de tudo como uma ferramenta educacional, enquanto o segundo estava preocupado na criação de um cinema não narrativo, feito de puro movimento - os dois defendiam a linguagem documental como meio primordial de acesso à verdade do mundo, em detrimento dos filmes de ficção realizados pelos estúdios.

Em meados dos anos 1930, quando os cinejornais sobre o Brasil chegam às platéias alemãs, o documentário já está, portanto, sendo consolidado como a melhor forma de se gerar uma representação fiel da realidade. O desejo de Goebbels de produzir uma “propaganda dissimulada” encontraria nessa linguagem o formato ideal: “por carregar consigo esse estigma de possibilidades de representação do real, a utilização do cinema documental expandiu-se enormemente, principalmente porque foi rapidamente oficializado passando a ser explorado como propaganda política”¹².

Não é por acaso que “imediatamente depois do início da Guerra, o Ministério de Propaganda Alemão empregou todos os meios possíveis para fazer com que os cinejornais virassem um instrumento efetivo de propaganda”, e que “a maioria das resoluções oficiais e medidas administrativas se relacionassem com a produção e distribuição dos filmes de atualidade”¹³.

A vinda dos cinegrafistas alemães ao Brasil se insere nesse contexto, onde o documentário por ser entendido como “expressão direta do real”, se transformava também em uma poderosa arma ideológica. Tudo na imagem parece querer dizer algo sobre a própria Alemanha, fotogramas que mostram o país tropical desejado pelos alemães, seja pela semelhança ou pela diferença. São raros os momentos em que a câmera e a montagem perdem o controle sobre o material, quando acontecem, instauram uma crise no interior da imagem, instantes onde as contradições aparecem, os paradoxos se colocam.

Os cinejornais são em sua origem um formato ambíguo notícia, documentário, propaganda ficção, todas as linguagens atravessam e se encontram nos filmes de atualidade. Não propomos aqui resolver essa ambigüidade, definir as fronteiras, descobrir onde termina a

¹¹ VERTOV, Dziga. Nascimento do Cine-olho. In: *A Experiência do Cinema*. Org. XAVIER, Ismail. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 262.

¹² PEREIRA, Marcelo. Cinema e Estado Novo: trabalho e nacionalismo em marcha. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2002. p. 26.

¹³ KRACAUER, Sigmund. *De Caligari a Hitler: História psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985. p. 257.

notícia e começa a propaganda. Pelo contrário, investigaremos esse material afirmando a sua ambivalência, explorando a complexidade dos encontros. Para isso, partiremos da proposição de Walter Benjamin, retomada por Didi-Huberman, de imagem dialética.

Segundo Huberman, Benjamin funda uma antropologia das imagens históricas. Ao propor uma visão histórica que se colocasse contra o olhar positivista, ligado à idéia de progresso e de evolução rumo ao futuro promissor, Benjamin afirma a necessidade de se fazer uma história a contrapelo. Uma história que não olhe apenas para os grandes acontecimentos, que não escute somente a versão dos vencedores e que seja capaz de pentear ao contrário para ver o que se esconde sob os pêlos.

Para que se dê esse olhar histórico Benjamin convoca um modelo dialético, para o autor, a única maneira de escaparmos da idéia trivial de um passado fixo. O pensamento dialético surge como alternativa para se dar conta de uma experiência do tempo que refuta toda a idéia de progresso.

Como condição mínima desse modelo histórico Benjamin afirma a necessidade de não se tratar as imagens apenas como um simples documento da história, e ao mesmo tempo, de não afirmá-las como “monumentos do absoluto”. As imagens autênticas, segundo Benjamin, unem modalidades ontológicas da história, são “de um lado presença, de outro representação, de um lado o devir do que se transforma, de outro, o êxtase pleno do que permanece”¹⁴.

São estas imagens feitas de largas durações e quebras de tempo, de latências e de sintomas, de memórias enterradas e de memórias decorrentes, que Benjamin e Didi-Huberman vão chamar de imagens-dialéticas, imagens que são capazes de contrair todos os tempos históricos. Dentro dessa perspectiva está a idéia fundamental de uma história anacrônica, onde os objetos são “fibras de tempo entrelaçado, campos arqueológicos a se decifrar”. Nesse olhar anacrônico “não apenas é impossível compreender o presente ignorando o passado, se não, inclusive, é necessário conhecer o presente, apoiar-se nele, para compreender o passado”¹⁵.

Na base dessa história anacrônica está o conceito de origem. Uma categoria histórica criada por Benjamin que não se remete ao imaginário da fonte ou da gênese bíblica. A origem benjaminiana não é o que precede ao passado, ou o que permanece por cima de tudo, por origem se entende aquilo que está a caminho de ser, a matéria que está ainda por via de

¹⁴ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 168.

¹⁵ Idem. p. 53.

aparecer, o devir da imagem. A origem se manifesta em meio à confluência de tempos presente em cada objeto histórico, imprevisivelmente no curso do rio. Ela é por um lado restauração, restituição do tempo, e por outro, afirmação do que nunca pode ser acabado, um tempo aberto.

Em busca dessa origem o pesquisador benjaminiano deve trabalhar como um escavador. Como afirma Huberman, o ato histórico coloca a questão da relação entre o objeto memorizado e o seu lugar de emergência. Lembrando o trabalho do arqueólogo o autor afirma que é preciso pensar o objeto sempre em relação ao solo que ele foi encontrado, um espaço que sofreu modificações ao ser remexido pelo escavador. Nós “temos de fato o objeto, o documento – mas seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade, não o temos mais”¹⁶. Por isso, o pesquisador deve manter um olhar crítico sobre suas descobertas, por saber que elas já não estão em seu lugar original.

O método proposto por Benjamin para esse pesquisador é primordialmente o do conhecimento pela montagem. Montagem que é também desmontar. Como afirma Didi-Huberman, a imagem-dialética desmonta a história, ato que aponta para dois sentidos diferentes. Num primeiro sentido, o desmonte supõe o desconcerto, a queda. “Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me detém, me desorienta, me lança na confusão, me priva momentaneamente de meus meios, me faz sentir que o solo foi subtraído de baixo de mim”¹⁷.

Num segundo sentido, o desmontar aparece como o ato de uma criança que deseja entender o mecanismo de um brinquedo, desmontando, retirando sua peças do lugar, suspendendo o seu funcionamento normal. Desmontar é então romper com a continuidade da história, introduzir quebras, aberturas. A montagem como procedimento supõe a desmontagem, a dissociação daquilo que a constitui.

O que propomos nesse trabalho é absorver o método benjaminiano da montagem e olhar para as imagens desses cinejornais como filmes projetados “na velocidade errada, cujas as imagens aparecem entrecortadas, deixando entrever seus fotogramas, sua essencial descontinuidade”¹⁸. Procuraremos achar nessas imagens “o jogo rítmico, a contradança dos

¹⁶ HUBERMAN, Georges Didi. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 174.

¹⁷ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 173.

¹⁸ Idem. p. 174.

anacronismos e das cronologias”¹⁹ de que fala Huberman. Interromperemos as seqüências, nos colocaremos em meio a montagem.

Tratar os filmes da Ufa como imagem-dialética, é colocá-los em crise, é tentar desvelar a sua origem, descobrir as forças que constituem e atuam na imagem. A afirmação de Huberman, “a ambigüidade é a imagem visível da dialética”²⁰, será o eixo principal dessa dissertação. Ao pensarmos os cinejornais alemães abriremos os olhos para não sermos seduzidos pelo “mito da imagem total”, onde o cinema aparece como “equivalente exato da visibilidade do real”²¹, procuraremos potencializar a ambigüidade que atravessa o material.

Mais que o real, o que nos importa são os sonhos e os desejos guardados nos filmes, o “segredo rude” que a imagem esconde e que, ao ser revelado, pode nos mostrar “como a própria sociedade deseja ver a si mesma [...], as fantasias idiotas e irreais dos filmes são os sonhos cotidianos das sociedades, nos quais se manifesta a sua verdadeira realidade e tomam forma os seus desejos de outro modo represados”²². São essas fantasias que procuramos escavar nas imagens do Brasil criado pelos cinejornais alemães.

Apresentação dos Capítulos

Como não há registro de que esse material tenha sido estudado e analisado por outros pesquisadores, realizamos nessa dissertação uma pesquisa exploratória que visa antes por formular padrões, idéias e hipóteses, do que confirmar uma delas em particular. Optamos por utilizar o método analítico-descritivo, acreditamos que a descrição das imagens seja extremamente necessária, levando em consideração o fato desse material ser inédito no Brasil e de difícil acesso.

Acreditamos também que o método de descrição das imagens seja coerente com a proposta benjaminiana de montagem, pois dessa forma introduzimos o comentário em meio ao fluxo da seqüência cinematográfica. Dividimos os capítulos da dissertação tendo como ponto de partida os conceitos tratados no livro de Didi- Huberman, *Diante do tempo: história*

¹⁹ Idem p. 62.

²⁰ Idem p. 173.

²¹ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. p. 14.

²² KRACAUER, Sigmund. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. P. 313.

da arte e anacronismo das imagens, onde o autor propõe um novo método para as disciplinas que desejam fazer da imagem o seu objeto de estudo.

No primeiro capítulo da dissertação intitulado “Imagem-semelhança: colonos alemães no sul do Brasil”, analisaremos o primeiro cinejornal realizado pela Ufa no país e depositado no *Bundesarchive*, o filme *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, de 1934. Entre as questões levantadas neste capítulo, está a relação dos cinejornais com a tradição dos filmes de viagens, iniciada ainda no primeiro cinema. Estudaremos aqui de que forma os cinegrafistas alemães registraram o Brasil neste encontro, colocando a hipótese de que há nos cinejornais a busca por uma imagem capaz de criar um elo de ligação entre os espectadores alemães e os colonos brasileiros, uma imagem atravessada pela procura da semelhança entre os dois países.

No segundo capítulo chamado “Imagem-malícia: uma longa viagem”, analisaremos o filme *Auf Grober Fahrt*, de 1936. Assim como o filme de 1934, este cinejornal se dedica a mostrar a vida dos colonos alemães no sul do Brasil e a buscar elementos que pareçam estar em sintonia com o pensamento nazista. Porém, no registro da semelhança percebemos alguns claros desvios como, por exemplo, a imagem de uma menina negra erguendo o braço na saudação nazista. É a estes desvios, estas imagen-malícia, que o segundo capítulo se dedicará. Trataremos aqui da construção de uma relação, ou melhor, do esforço alemão aparente na imagem de estabelecer esta relação, e dos momentos em que ele parece ser em vão. Procuraremos as diferenças que precisaram ser encobertas para que esta relação fosse possível, diferenças que mesmo escondidas se manifestam na imagem.

O terceiro capítulo abordará o filme *Eine Brasilianische Rhapsodie*, realizado entre os anos de 1930 e 1940, o documentário etnográfico é um contraponto ao resto do material. Rodado na Ilha de Marajó, este pequeno fragmento se destaca quanto às diferenças estéticas e temáticas, seguindo em direção ao Brasil profundo e fazendo jus à imagem exótica do país tropical. Neste capítulo, intitulado “Imagem-sintoma: uma rapsódia brasileira”, investigaremos os propósitos do uso de uma elaborada gramática cinematográfica e tentaremos entender quais os sintomas que se apresentam na imagem desse Brasil tropical.

O quarto capítulo da dissertação abordará duas reportagens realizadas em 1937 em terras brasileiras, a primeira produzida pela Ufa e a segunda pela sede da empresa americana Paramount na Alemanha. Chamado de “Imagem-combate: do rio Elbe ao Rio de Janeiro”, esse capítulo se dedicará a encontrar as diferenças dessas duas reportagens produzidas pela empresa alemã e pela americana. Analisaremos também a última matéria realizada pela Ufa

no Brasil e depositada no *Bundesarchive*, um cinejornal de 1941 que acompanha uma parada militar brasileira.

Capítulo 1

Imagem-semelhança: colonos alemães no sul do Brasil

1.1) *Arquivo de semelhanças:*

O primeiro cinejornal encontrado no *Bundesarchive* realizado pela Ufa no Brasil se dirige as colônias alemães no Rio Grande do Sul e Santa Catarina. O filme, realizado em 1934 e chamado de *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, retrata os hábitos dos imigrantes alemães em terras brasileiras.

As imagens desse cinejornal falam dos sonhos pan-germânicos que atravessam a nova mitologia em gestação na Alemanha nazista, apresentam ao povo alemão o mito de uma unidade baseada no sangue que se estende para além do continente europeu. Os cinegrafistas da Ufa mergulham os espectadores alemães em um mar de semelhanças, o Brasil retratado por eles parece ser uma mimeses do Estado alemão.

Benjamin em “A doutrina das semelhanças” afirma que houve um tempo em que os homens olhavam para o mundo através da ótica da semelhança, onde havia um “ajustamento perfeito” entre o homem e a “ordem cósmica”. Um tempo em que o homem possuía o dom de uma “apreensão mimética” e a vida na terra era regida pela influência dos astros, que ele sabia decifrar a cada momento de sua vida. Para o autor, o que nos sobrou desse tempo foram as “semelhanças extra-sensíveis” herdadas pela linguagem, que, “percebidas conscientemente, são como a pequena ponta do iceberg, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina de semelhanças das quais não temos consciência”²³.

Para Benjamin a linguagem como herdeira desta etapa, é um “arquivo de semelhanças extra-sensíveis” que criam “correspondências naturais”, e que, por sua vez, “estimulam e despertam” a perdida “faculdade mimética” do homem. Essas semelhanças são percebidas em um relampejar, não podem ser fixadas e se oferecem ao olhar “de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros”²⁴

As “semelhanças extra-sensíveis” se escondem também na linguagem do discurso cinematográfico. O espectador alemão, que sentado na sala escura assistia o cinejornal sobre o Brasil, era exposto as “semelhanças extra-sensíveis” encobertas no fluxo das imagens. O

²³ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 109.

²⁴ Idem p. 110.

filme *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, ao retratar um Brasil repleto de semelhanças com a Alemanha, apresentava ao espectador uma imagem de si mesmo. Ao ver na tela do cinema o colono alemão que, apesar da distancia, preservava os hábitos e a cultura germânica, o espectador experimentava naquelas cenas a confirmação da unidade da qual acreditava fazer parte.

A imagem-semelhança que emerge em meio as seqüências cinematográficas tem através da vivencia que Benjamim denomina “semelhanças extra-sensíveis”, o poder de criar uma “correspondência natural” entre os alemães e o Brasil apresentado na tela. Na dominação da natureza brasileira, no corpos dos colonos que se exercitam, nos clubes de preservação das tradições germânicas, o espectador alemão era levado a vivenciar a experiência mítica de um povo, transportado para o paraíso perdido onde solo e sangue se misturam provendo a unidade sonhada. Nas imagens do Brasil o espectador via o seu próprio rosto, a face do povo alemão.

As semelhanças entre Brasil e Alemanha se destacam no filme para dar ao espectador o sentimento de pertencimento ao todo. As seqüência cinematográficas “seriam como o esforço ou o dom de fazer o espírito participar daquele segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas” e, subitamente, desvelam a unidade germânica dos espectadores.

1.2) Imagem-semelhança

A primeira imagem que vemos no cinejornal *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, de 1934 é o logotipo da Ufa²⁵. Ele surge em *fade*, centralizado na tela, acompanhado de uma música eloqüente. Símbolo criador de vínculos, dotado de credibilidade e de poder. “A Ufa apresenta” garante ao espectador a tranqüilidade necessária para se deixar embalar pelas imagens no escuro de cinema.

Após os créditos iniciais, onde constam, além do logotipo da produtora, os nomes dos responsáveis pela realização e o título do filme, vemos em contra-luz araucárias gigantes, sobre as quais aparece um céu que, em preto e branco, imaginamos de um azul anil. Nuvens densas deslizam sobre o céu como se estivessem ali apenas para afirmar o movimento da imagem. Corte. A câmera está agora dentro da floresta, as árvores já não são mais gigantes que vemos de baixo para cima. Esses são apenas planos de introdução, estão lá para que dê

²⁵ A Ufa já era em 1934 o maior conglomerado cinematográfico da Alemanha e apesar de ainda não pertencer ao governo, já realizava as propagandas do Partido Nazista. A história da produtora será tratada com mais detalhes no capítulo 4.

tempo da música completar sua frase, para que o corte no som seja preciso e natural. Surge um mapa do sul do Brasil interrompendo a música, o locutor começa a falar:

No interior do Sul da América, onde as fronteiras do Brasil se tocam com as fronteiras da Argentina e Paraguai, se desenvolveu uma colônia onde muitos alemães acharam uma nova casa. Nesta área de uma antiga província Argentina, a chamada “Misiones”, são realizadas ainda hoje atividades de colonizadores jesuítas.

Acompanhando a voz em *off* vemos o mapa ser complementado com o nome dos países que fazem fronteira com o Brasil, entra também em *sincronia* com o locutor o nome da província argentina Misiones. Sabemos que o filme é sobre o Brasil, isso nos foi dito no título apresentado nos créditos iniciais, porém, a montagem rompe com nossa expectativa, a imagem das araucárias gigantes que vimos no primeiro plano nos enganou, só agora percebemos que elas não estão em terras brasileiras.

Ao começar pela Argentina, o filme afirma que houve um trajeto percorrido pelos cinegrafistas antes de chegarem ao Brasil, dessa forma a viagem assume um caráter expedicionário e os cinegrafistas se transformam em pesquisadores. São viajantes que se aventuram por terras distantes, para levar a platéia alemã informações e curiosidades sobre um mundo desconhecido.

Construindo um clima de expedição, os cinejornais remetem aos filmes de viagem que já eram realizados desde os primórdios do cinema. Na realidade, a viagem como tema já estava presente nos panoramas europeus do século XIX, considerados precursores da imagem cinematográfica. Uma espécie de pintura mural em tamanho gigantesco, colocada, em geral, sobre uma estrutura giratória em torno de uma plataforma central. Provocava a sensação de imersão no espectador que tinha a impressão de estar vendo o universo representado pela pintura acontecer diante de seus próprios olhos.

O panorama foi o dispositivo imagético de “comunicação de massa que dominou a Europa ao longo do século XIX”²⁶, inaugurando uma nova forma de consumo e de arte, ele trouxe para o espaço coletivo uma experiência que até então era exclusividade da elite. Os

²⁶ PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo In: *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Rio de Janeiro: Livros Labcom, 2007 p.21.

temas pintados nos panoramas eram em geral ligados à viagem, belas paisagens, praias, países distantes:

a viagem, o longínquo, abrangendo tanto as cidades patrimoniais (Roma, Florença, Atenas, Constantinopla), quanto as paisagens sublimes (A Suíça, os Alpes), ou ainda os lugares exóticos como Calcutá e Rio de Janeiro, lugares freqüentemente ligados a política colonial e imperial que garante assim sua promoção e se converte em objeto de contemplação (COMMENT Apud AMANCIO, 2000: 14).

Os panoramas, entendidos como produto de comunicação de massa, incorporavam o discurso imperialista, a representação afirmava os estereótipos presentes no imaginário da época. Essas grandes instalações iniciaram um processo que iria alcançar o seu auge com a invenção do dispositivo cinematográfico, espaços de recepção conjunta onde a imaginação individual e “as fantasias singulares são logo substituídas ou contaminadas por um imaginário coletivo feito de estereótipos e de clichês”²⁷.

Quando, em 1896, os irmãos Lumière enviaram para diferentes países homens equipados com seus cinematógrafos, eles estavam dando continuidade ao processo iniciado pelos panoramas: a representação de terras distantes, a afirmação dos clichês e a realização de um desejo caro ao homem europeu do século XIX e o de domínio e expansão sobre o resto do mundo.

Quando, em 1934, a Ufa enviou seus cinegrafista para a América do Sul, ela também dava continuidade ao processo iniciado pelos panoramas. Porém, na primeira metade do século XX, algumas questões que ainda estavam presentes nos irmãos Lumière foram reformuladas e apresentadas de forma diferente. O desejo de dominação imperialista foi substituído na Alemanha nazista pelo pan-germanismo que, diferentemente do imperialismo, não estava baseado na dominação e exploração comercial, não almejava a produção de lucro e se sustentava mais sobre a conquista política do que sobre a dominação econômica. Como afirma Hannah Arendt, o pan-germanismo

nada tinha a oferecer além de uma ideologia e de um movimento. Isto, porém, era bastante numa época em que preferia uma chave da história à ação política, quando os homens, em meio a desintegração da comunidade e a atomização social, precisavam ater-se a alguma coisa a qualquer preço (ARENDT, 2007: 256)

²⁷ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. p. 15.

Por fazer parte desse projeto de expansão de caráter ideológico, os cinejornais da Ufa trataram de forma distinta a questão dos estereótipos e do clichê. Não encontramos nesses filmes uma simples reprodução das fantasias acerca dos países tropicais que já estavam presentes no imaginário do século XIX. A clássica imagem de um país exótico só aparece em determinados momentos, com objetivos bem específicos, na maior parte das vezes o que vemos é a construção de uma imagem que lembra em muito o estereótipo do homem alemão, como no caso do filme de 1934 que analisamos neste capítulo.

O viajante, por ter uma visão guiada por um modelo pré-existente, nunca lança um olhar completamente novo sobre a realidade na qual é jogado pela primeira vez. Na representação do desconhecido o que conduz o olhar é aquilo que lhe é familiar: “vocabulário, catálogo de imagens, coleção de referências, um repertório prévio é sempre exigido para qualquer atividade criativa que no âmbito da “reprodução” ou representação do real, tenha como perspectiva a sua semelhança, seu contraste ou sua negação”.²⁸ No caso do filme *Deutsche Ansiedler in Sudbrasilien*, o que guia o olhar dos viajantes é a busca pela semelhança, e o repertório que trazem na bagagem é a própria cultura alemã.

Após uma rápida passagem pela província de Missiones, o filme retorna ao mapa do Sul do Brasil. Dessa vez, o locutor irá identificar três estados brasileiros: Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. O *off* explica que estes estados possuem uma significativa população de colonos alemães, e que em todo Brasil o número de colonos chega a 750 mil. A partir desse momento, fica clara a diferença entre a viagem desses cinegrafistas e o trabalho dos primeiros viajantes que estiveram à serviço dos irmãos Lumière: enquanto os últimos fizeram de tudo para captar a excentricidade, para produzir imagens causadoras de espanto, os alemães tentaram ao máximo dotar as imagens do Brasil de uma certa familiaridade.

A sequência seguinte ao mapa é a de uma floresta tropical, dois planos fixos mostram um conjunto de árvores. Logo em seguida vemos em close a mão de um colono ateando fogo na vegetação, ele caminha em plano geral pela mata enfumaçada. Pelo *off* que acompanha as imagens percebemos que trata-se de uma reconstituição, o homem que vemos atear fogo representa os antigos colonos, aqueles que na “*maioria das vezes não conheciam nada além da mata fechada*”²⁹.

²⁸ Idem. p. 40

²⁹ Como afirma o *off* do cinejornal.

Nessa parte inicial do filme o espectador aprende como foi dura a vida dos primeiros colonos alemães que chegaram ao Brasil, momento em que a terra hospedeira ainda é mostrada em sintonia com a imagem clichê dos países tropicais. Uma paisagem inóspita, pouco habitada, que precisa sofrer transformações para se tornar produtiva e civilizada. Porém, essa situação não dura muito, em pouco tempo os colonos alemães dominam a natureza selvagem brasileira e transformam a paisagem em uma bela plantação de milho.

Uma série de planos da mata em chamas são colocados entre a imagem do colono ateando fogo e o processo do plantio de milho. Apenas paisagem acompanhada por trilha sonora, artifício clássico do cinema para indicar passagem de tempo. Quantos anos terão se passado? Quanto tempo terá sido necessário para que os alemães transformassem as terras brasileiras em sua nova casa?

Durante o século XIX, cerca de 57 milhões de europeus migraram para as Américas com a intenção de aqui permanecerem³⁰. Camponeses, trabalhadores assalariados, intelectuais, homens levados ao “Novo Mundo” em busca de terra, liberdade e enriquecimento. No Brasil, a primeira grande leva de imigrantes era destinada, em sua maioria, ao trabalho assalariado. Nas lavouras eram contratados em regime de colonato. Nos centros urbanos se direcionavam ao setor fabril, ao artesanato e à prestação de serviços.

Na Região Sul, entretanto, “os imigrantes desenvolveram explorações relativamente independentes da economia central, dedicando-se, quase exclusivamente, à produção agrícola em pequenas propriedades”³¹. Grande parte desses imigrantes era de origem germânica, no século XIX o Brasil só perdia para os Estados Unidos em matéria de imigração de falantes de alemão.

Quando o cinejornal se refere aos primeiros colonos alemães que chegaram ao Brasil ele está fazendo uma volta ao século XIX, a passagem de tempo indicada pela sequência da mata em chamas, possibilita uma elipse que transporta o espectador para meados do século XX, quando a Região Sul do país já havia se consolidado como grande pólo de colonização germânica. A partir desse momento, o filme mostrará os êxitos alcançados pela colônia alemã na tentativa de transformar o país hospedeiro no mais parecido possível com sua terra natal.

Plantação de milho, construção de estradas, desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte são alguns dos triunfos listados pelo cinejornal. Planos de uma

³⁰ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998. p. 19

³¹ Idem. p. 20

família trabalhando no campo, da criação de gado e de cavalos, de balsas que cruzam os rios transportando carroças, um longo clipe onde as imagens das conquistas se misturam com cenas de mulheres lavando roupa, uma senhora na máquina de fiar e crianças brincando. Ao fundo, uma música alegre pontua o clima de felicidade que transparece naquela paisagem campestre.

O locutor se manifesta em poucos momentos, em um deles enumera as conquistas dos colonos, em outro se refere ao trabalho no campo, onde

o início da futura plantação se tornava visível. Existe uma frase que diz: A primeira geração trabalha, a segunda ainda sofre e a terceira acha seu pão. Casa e pão têm que ser produzido pelos próprios colonos. A família e vizinhos estão focados em seu novo lar. Homem e mulher, crianças e idosos têm que trabalhar juntos.

Nesta seqüência estão presentes diversos elementos que são familiares ao espectador que, sentado em uma sala de cinema em Berlim, assistia o jornal semanal. Elementos com os quais ele poderia se identificar e que lhe permitiam reconhecer-se em homens que estavam a mais de 10.000 quilômetros de distância.

Uma das marcas da ideologia Nacional-Socialista é a exacerbação do nacionalismo. A Alemanha havia sido unificada apenas no final do século XIX. Nos anos de 1930, o Partido Nazista se dedicou à criação de mecanismos que ajudassem o povo a se identificar como nação. Como afirma Benedict Anderson, a nação é uma comunidade unida por laços imaginários, a língua, a cultura e as tradições, substituíram as ligações feitas por sexo e por herança para que os feudos das aristocracias locais dessem lugar ao Estado Nação.

Desejando constituir uma nação coesa e forte, o Partido Nazista lançou mão da propaganda para a afirmação desses “vínculos imaginados”³². Empenhada na conquista dos corações e mentes do povo alemão, a propaganda oficial incentivava a formação de uma “comunidade imaginada” unida pela crença nos poderes da nação e do progresso, pelo amor ao chefe e às antigas tradições e, principalmente, pela defesa da superioridade da raça ariana. Para a consolidação de sua “comunidade imaginada”, a ideologia nazista resgatou o princípio do sangue que havia sido deixado de lado nos processos de formação da maior parte das nações européias. A lógica do sexo e da herança íntegra, no pensamento hitlerista, os

³² ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

“vínculos imaginados” da comunidade germânica.

Na sequência do cinejornal descrita acima estão presentes alguns desses elementos usados pela propaganda para ajudar na criação da “comunidade imaginada”. A crença no progresso se materializa nas imagens das transformações feitas por colonos alemães em terras brasileiras. São eles os responsáveis pelo desenvolvimento da região. A importância da tradição aparece na fala do locutor que exalta a união da família e da comunidade em torno do plantio de milho. Essas são qualidades que devem estar presentes em qualquer alemão, esteja ele dentro ou fora de sua pátria, sua missão deve ser a de perpetuar a raça, manter comunidade coesa e promover o progresso.

A exaltação do progresso e a defesa da tradição era um dos aspectos contraditórios da ideologia nazista. Ao mesmo tempo em que almejava o progresso, amava os valores tradicionais, como afirma Umberto Eco, “(...) embora o nazismo tivesse orgulhoso de seus sucessos industriais, seu elogio da modernidade era apenas o aspecto superficial de uma ideologia baseada no sangue e na terra”³³.

As imagens do Brasil parecem resolver essa contradição. Os cinegrafistas encontram aqui um lugar onde é possível amar a terra e investir no progresso. O clássico dilema entre campo e cidade, tradição e modernidade, é solucionado no modo de viver dos colonos alemães.

Além dos êxitos do passado o cinejornal se dedica também a mostrar o investimento no futuro. Após o clipe onde vemos o progresso trazido pelas colônias, o espectador é apresentado a uma escola de colonos alemães. “*Diligência e solidez alemã fizeram com que escolas fossem levantadas mesmo que estas estivessem no meio da mata e nos dias de hoje pode-se enumerar 1500 escolas alemãs no Brasil*”.

Crianças enfileiradas cantam regidas pelo professor de música. Descendentes de alemães que possuem sua própria escola, separadas dos nativos e de outras nacionalidades, podem cultivar os laços com a pátria mãe.

Apesar do entusiasmo em relação ao Brasil, é importante ressaltar, no entanto, que o cinejornal deixa clara a fundamental separação entre os colonos alemães e o resto do país. Nas imagens não há interação, não vemos os descendentes de alemães conviverem com

³³ ECO, Umberto. O fascismo eterno. In: *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 40

brasileiros, os espaços de socialização mostrados no filme são sempre exclusivos para os alemães. A sequência da escola serve para enfatizar a relevância dessa distinção, afirma a necessidade de separação para que os laços de sangue e a tradição sejam preservados.

Um dos principais objetivos do pan-germanismo era garantir que o emigrado não perdesse seus laços de identificação com a Alemanha. Com a ascensão do nacional-socialismo seriam criadas uma série de entidades interessadas na preservação da germanidade no exterior.

A base ideológica [do pan-germanismo] era que as fronteiras alemãs não seriam delimitadas pelo território, mas sim pela chamada “raça ariana”. Onde houvesse o sangue germânico, haveria simbolicamente a Alemanha, enquanto nação universal. Os alemães ao redor do mundo – intimamente ligados pelo laço de sangue – formariam a sonhada *Volksgemeinschaft* (Comunidade do Povo). O objetivo era chamar cada um deles onde quer que tivessem para seu dever de servir a Pátria. (DIETRICH, 2007, 145).

A influência da doutrina nazista nas colônias germânicas do Sul já estava presente desde 1920, mas com o fortalecimento do movimento nacional-socialista essa presença assumiu uma importância maior e passou a contar com o apoio de novas organizações, como o Instituto Alemão Para o Interior (DAI) e a Organização do Partido Nacional-Socialista para o Exterior (A O).

A A O recomendava aos seus integrantes que não participassem da política local dos países de hospedagem, e que não propagassem suas idéias à não-alemães, pois, como afirmava Hitler, “o nazismo não era uma mercadoria exportável”, devia servir apenas ao Reich³⁴.

As práticas dessas organizações eram dirigidas somente aos alemães ou àqueles tornados alemães pela concessão da cidadania. No Brasil foram formadas três grandes organizações: a Juventude Hitlerista, a Comunidade de Trabalho Feminino Alemão e a Frente de Trabalho Alemão, mecanismos voltados à manutenção e coesão da comunidade teuta.

Segundo os “madamentos” dos divulgadores do nazismo no exterior, os alemães deveriam ter cuidado de não se “misturar” com os estrangeiros, não devendo nem mesmo usar a língua local. Os teutos miscigenados eram vistos como “traidores do povo ariano”, só equiparáveis aos “abomináveis” comunistas, considerados como destruidores da língua alemã (Idem p. 147).

³⁴ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998. p. 142.

Da criação de instituições de trabalho à construção de escolas separadas, a mensagem difundida era sempre a mesma: “Lembra-te que és um alemão”³⁵. Mensagem que está presente na imagem das crianças no coral, elas são a garantia de que a cultura alemã e a raça aariana se manterão puras e vivas mesmo distantes de casa.

Imagem que encarna o espírito pan-germanista, que se baseava na idéia de que “onde essa raça se mantivesse pura, ali se encontraria um pedaço do solo alemão”. A *pan* sobre o rosto das crianças cantando transforma o Brasil neste “pedaço do solo alemão”. Plano que faz o elo de ligação entre os dois países, ponte que atravessa o Atlântico unindo os dois territórios, fazendo do sul da América um prolongamento do Estado germânico. Dentro deste espírito o cinejornal segue mostrando os espaços de socialização dos colonos alemães:

Onde alemães se encontram clubes são formados, nos quais a visita de um bom visitante é sempre bem vinda. Uma mistura de sinceridade e bem-estar. Dependendo da pessoa e da possibilidade o esporte e a ginástica são importantes atividades a serem praticadas.

A voz em *off* é acompanhada pela imagem de homens distintos vestindo terno e gravata. Em plano médio vemos um grupo de colonos saindo de uma casa. Em fila indiana, eles passam pela lente da câmera, indo em direção ao extra-campo. No próximo plano a câmera se posiciona em *plongée*, close dos pés caminhando sobre a terra batida. Pés que continuam o mesmo movimento que vimos em plano médio, seguem em compasso rumo ao fora de quadro, porém, neste plano irrompe um elemento estranho. Entre os pés dos senhores distintos, vestindo sapatos brancos, surge um homem descalço. Em meio à marcha de sapatos o pé nu rompe com a monotonia da imagem.

Sapatos sempre foram símbolo de *status*, limpos e bem cuidados, eles afirmam a dignidade daqueles que os vestem. Na história do cinema são inúmeros os personagens que denunciam sua miséria pelos sapatos surrados. Mas aqui o que temos não são sapatos velhos, e sim a sua ausência. Pés descalços não são mais pobres que sapatos gastos.

Dentre a rigidez do movimento dos colonos, caminhando em linha reta, engravatados e calçados, o pé desnudo, em contato direto com o solo, atribui sensualidade à imagem. A pele do colono se mistura com a terra úmida em uma proximidade até então não mostrada.

³⁵ Idem p.14.

Solo e sangue pulsam na imagem, criando por um rápido momento uma relação de intimidade.

O andar seguro do colono, seus pés misturados a terra, mostrados em primeiro plano, saltam aos olhos como as “semelhanças extra-sensíveis” de Benjamin, um único instante fugaz, com a “velocidade de um relâmpago”, capaz de capturar o espectador alemão para dentro das imagens. Os pés mostrados em close não estão ali para denunciar uma suposta pobreza, eles são como raízes, transformam definitivamente a terra brasileira em solo germânico, aproximam de vez essas duas instâncias, consolidando a ponte que havia sido construída na sequência anterior, das crianças no coral. Este plano sintetiza a concepção de identidade germânica nazista, definida pela origem e pela herança. Origem a ser comprovada no solo, herança a ser comprovada no corpo.

Após o close dos colonos caminhando, os vemos sentados ao ar livre, olham para fora de quadro e, em contra plano, a imagem de homens enfileirados vestindo camisetas brancas. Descobrimos então para onde caminhavam os pés descalços, aqueles eram pés de um esportista. A fala do locutor ressalta a importância do esporte, a sequência mostra os colonos praticando exercícios de ginástica.

A curiosidade desta sequência está no fato de ela não corresponder às imagens que habitam o nosso imaginário de como o esporte e o corpo foram registrados pelas lentes dos cineastas que filmaram durante o nazismo. A paisagem, os instrumentos usados para a prática do esporte, a roupa dos esportistas, tudo deixa transparecer o quanto foi preciso improvisar para tentar realizar aqui o que o nazismo indicava em sua cartilha.

Em um primeiro momento, a câmera está posicionada longe da cena, vemos em plano geral um grupo de colonos em volta de duas barras de ginástica. A alguns metros do chão um colono desenvolve piruetas em cima da barra. Corte para um plano próximo, vemos, agora com detalhe, os movimentos do ginasta. O lugar de terra batida, um descampado em meio à mata, as barras de madeira e o próprio posicionamento da câmera dotam a imagem de certa rusticidade. Nada que remeta aos planos elaborados usados por Leni Riefenstahl para registrar a perfeição do corpo ariano.

Ainda assim, as imagens resistem ao corte da ilha de montagem. Elas permanecem para provar o esforço do colono alemão de seguir as práticas exaltadas pelo chefe da pátria mãe. Tentativa de manter um corpo moldado dentro dos padrões da raça ariana.

Na sequência seguinte voltamos ao mapa apresentado no início do filme. Sobre ele a voz do locutor: *“Não apenas pequenas, mas também grandes cidades alemãs foram fundadas, assim temos como exemplo a florida colônia de Blumenau no estado de Santa Catarina”*. A câmera apresenta a cidade. Planos de descrição embalados por uma música que concede um tom bucólico.

O locutor volta a comentar: *“Com o crescente bem-estar, fábricas eram construídas e, em volta delas, bonitas vilas se tornavam freqüentes”*. A imagem apenas ilustra a fala exibindo as fábricas e as colinas. Vemos então um monumento, a pedra fundamental da cidade, novamente a voz em *off*:

Para os pais da colonização foi colocada uma estatua no estado do Rio Grande do Sul, que deve traduzir gratidão e lembrança, e, em uma esquecida rua de uma pequena vila, também no Rio Grande do Sul, ainda de pé, uma casa colonial na qual a pedra de nascimento da Igreja Evangélica foi enterrada levando consigo uma longa história.

A sequência termina aqui. O seu sentido ecoa mais uma vez na fala: *“Lembra-te que és um alemão”*. A visita ao sul é encerrada, os cinegrafistas alemães partem para São Paulo, último destino de sua jornada. Novamente o mapa localiza o espectador. Sem rodeios o locutor entra no assunto que interessa, nada nessa grande cidade parece chamar atenção, apenas a semelhança captura o olhar dos cinegrafistas. Ao contrário de Blumenau, São Paulo não merece planos que a descrevam.

Em *tilt*, a câmera apresenta um imponente prédio que pelo *off* ficamos sabendo ser uma escola alemã: *“Passando agora o foco para as grandes cidades, em São Paulo, na central do comércio de Café, foi construída uma escola alemã estrangeira”*. Toda São Paulo se resume à escola alemã, os únicos não descendentes a aparecerem no cinejornal são dois homens que cruzam o plano puxando um burro sem rabo, a câmera mesmo que tente, desviando suas lentes para cima, não consegue evitá-los. O movimento em *tilt* não é rápido o suficiente para excluir o Brasil das imagens.

É importante lembrar que este cinejornal foi realizado quatro anos antes da proibição da existência de escolas estrangeiras em território brasileiro. Em 1938, Vargas lançou uma série de medidas repressivas contra comunidades de imigrantes, inclusive a alemã. Essas

medidas atingiram diretamente as escolas que passaram por um processo de nacionalização³⁶; aulas em outras línguas que não o português foram interditadas e os diretores originais foram substituídos por brasileiros.

Apesar das afinidades com os regimes fascistas, a idéia de uma fidelidade de sangue era inaceitável, pois o Estado Novo incentivava a formação de sua própria comunidade nacional. Em um relatório escrito em 1937 o embaixador da Alemanha no Brasil afirmou que “o presidente [Vargas] estava obcecado com a idéia de eliminar as diferenças étnicas existentes na população brasileira, e criar uma raça homogênea, como uma língua e uma cultura uniformes”³⁷.

Porém, em 1934, ainda era possível encontrar escolas completamente germanizadas, é a esse fato que o cinegrafista se dedicará na sua visita a São Paulo. Dentro da escola a câmera refaz o mesmo movimento do plano anterior, mas agora na direção oposta, do topo do prédio ao chão. No pátio interno crianças animadas correm para a hora do recreio. Isto é o que se quer mostrar, a câmera, que antes se desviava do chão, agora pára calmamente para registrar a alegria dos estudantes alemães. Um pátio para meninas e outro para meninos. Elas brincam de roda, eles correm dispersos, tudo como deve ser.

Um outro grupo de estudantes mais velhos recebe aula de geografia ao ar livre, sentados em semi-círculo, prestam atenção no professor que indica regiões no mapa. O que ele estaria ensinando? A localização da Alemanha? O locutor interrompe a música: “*Pessoas de diversas regiões que beiram a cidade levam suas crianças para esta escola. Nela as práticas são iguais às realizadas em nossas escolas aqui na Alemanha*”.

Nesta fala nos chama atenção dois aspectos distintos. O primeiro é a eterna afirmação da semelhança, mais uma vez o locutor iguala Brasil e Alemanha, assegura que nada se altera na vida de alemães que vivem em terra hospedeira. O segundo é o uso da palavra “aqui”. Quando o locutor declara que as “*práticas são as mesmas que aqui na Alemanha*”, ele está definindo o público do cinejornal, este filme não poderia estar sendo mostrado em nenhum outro lugar. Não é um filme para colonos alemães no Brasil, não é um filme para apresentar ao resto da Europa as relações que a Alemanha possui com América do Sul, este é um produto de propaganda pensando para ser exibido apenas à plateia alemã.

³⁶ Na campanha de nacionalização de Vargas não só as escolas foram alemãs foram proibidas, também o Partido Nazista foi colocado na clandestinidade em 1938.

³⁷ RITTER, Karl Apud RAHMEIER, Andrea. *Alemanha e Brasil: as relações diplomáticas em 1938*. Comunicação apresentada no IX Encontro Estadual de História, Rio Grande do Sul – ANPUH-RS. Publicada em Vestígios do Passado: a história e suas fontes no site <http://www.ech2008.anpuh-rs.org.br> visitado no dia 10/11/2009.

No livro *Minha Luta*, Hitler analisa longamente qual deve ser o papel da propaganda dentro da Alemanha. Para ele, a sua função é chamar a atenção da massa sobre determinados fatos e necessidades. “A arte [da propaganda] está exclusivamente em fazer isso de uma maneira tão perfeita que provoque a convicção da realidade de um fato, da necessidade de um processo, e da justeza de algo necessário”³⁸.

Para Hitler, “toda a propaganda deve ser popular e estabelecer o seu nível espiritual de acordo com a capacidade de compreensão do mais ignorante dentre aqueles a quem ela pretende se dirigir”³⁹. Talvez seja por isso que o cinejornal insista em repetir, de diferentes formas, sempre o mesmo tema. Temos a impressão de que todas as seqüências estão atravessadas pela mensagem de que o espírito alemão é capaz de resistir ao calor dos trópicos.

Como afirma Hannah Arendt, a propaganda nazista se concentrou na exploração do conceito de *volksgemeinschaft*. A idéia de uma nova comunidade germânica que se baseava na igualdade não de direitos, mas de natureza, “e na suprema diferença que os distinguia dos outros povos”⁴⁰. Uma comunidade racial onde divisões de classe ou de partidos seriam superadas pelo espírito da raça.

A *volksgemeinschaft* era também a tentativa nazista de combater a promessa comunista de uma sociedade sem classes. Na ideologia comunista a proposta de acabar com as diferenças sociais e de propriedade tinha a conotação óbvia de que todos desceriam ao nível dos operários. Já a *volksgemeinschaft*, propunha que todo alemão poderia virar um dono de fábrica, um conquistador do mundo.

É essa proposta que está por trás do cinejornal, abordar a colonização germânica no Brasil é transformar o homem comum alemão em um conquistador da América. “A vantagem ainda maior da *volksgemeinschaft* era que a sua criação não precisava esperar por alguma data futura e não dependia de condições objetivas: podia ser realizada imediatamente no mundo fictício do movimento”⁴¹, a vinte e quatro quadros por segundo.

O cinejornal caminha para a seqüência final. Meninos sem camisa se lambuzam em uma terra encharcada, com ferramentas agrárias eles parecem preparar o solo para uma futura plantação. Meninas praticam educação física no pátio da escola. O locutor reaparece: “A

³⁸ HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983. p. 121.

³⁹ Idem p. 121.

⁴⁰ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 410.

⁴¹ Idem.

responsabilidade e um trabalho saudável com o corpo é incentivado e cobrado. A palavra felicidade está presente neste novo lar como encontrada em todo povo alemão”.

A idéia de um povo feliz, responsável e saudável dá unidade a comunidade ariana. Essas são qualidades que não estão presentes apenas nas imagens mostradas, elas são inerentes também ao espectador que é incluído na fala do locutor quando este se refere à totalidade do povo alemão. Ao mostrar os alemães em terra brasileira o cinejornal pretende convencer o espectador de sua própria felicidade. Os colonos seguem o exemplo da Alemanha tentando reproduzir no Brasil os hábitos da terra natal, os alemães seguem o exemplo dos colonos, mantendo na sua pátria os hábitos que devem ser copiados por aqueles, um infinito jogo de espelhos. Nas imagens desse cinejornal os homens são levados a exercitar a “capacidade mimética” de que Benjamin nos falara antes, dentro do cinema aprendem a se comportar como verdadeiros alemães.

Para encerrar o cinejornal, meninas se alongam e dançam na quadra de ginástica. Dessas vez as imagens se aproximam mais do que concebemos como o típico formato nazista de registrar o esporte. Organização, simetria, ritmo, qualidades impressas no plano e no corpo das crianças. Dezenas de meninas executam os mesmos movimentos em sincronia perfeita. A câmera se posiciona em diferentes ângulos construindo formas geométricas com a disposição dos corpos. Tudo para construir a “imagem de um corpo mecanizado”⁴², que se reveza entre o esporte e o trabalho. Corpos alinhados que não se deixam levar pela sensualidade dos trópicos, que apontam para o futuro, para “um amanhã que cantará, pelo melhor dos mundos, o mundo dos atletas, dos trabalhadores, dos semideuses da sociedade tecnocrática organizada”⁴³.

O cinejornal termina com a imagem de meninas dançando, saltitantes elas vão de um lado ao outro se direcionando para fora do quadro. Os cinegrafistas se despedem do Brasil. Na memória do espectador esse último instante deixa a sua marca. Ao fim do filme, paira na sala de cinema uma inevitável felicidade; juventude, saúde, destreza, transbordam desta última cena do cinejornal. Os saíotes esvoaçantes e as belas pernas das meninas são como o prêmio final. Neste último plano do cinejornal fica consolidada a estratégia de sedução que percorre todo o filme.

⁴² MICHAUD, YVES. *Visualizações: o corpo e as artes visuais*. In: História do Corpo: as mutações do olhar. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (org). Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 541.

⁴³ Idem p. 548.

Da construção de uma imagem-semelhança surge a possibilidade de identificação entre países tão distantes. Ao cortar do quadro a diferença, os alemães integram o Brasil ao seu território, estendendo à América do Sul os anseios de um mundo pan-germânico. A platéia alemã ao final do cinejornal sai com as mãos carregadas de comprovações que, muito além das possíveis diferenças existentes entre ele e o alemão que reside no Brasil, o que existe é uma profunda unidade construída a partir dessa experiência de “semelhança extra-sensível” a qual acabou de ser submetida.

Capítulo 2

Imagem-malícia: uma longa viagem

2.1) Hitler como cineasta

Dois anos após o cinejornal *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, a Ufa voltou a apontar suas lentes para o Brasil. Em 1936 a produtora realizou o filme *Auf Grober Fahrt*, que acompanha a viagem do navio escola Karlsruhe.

Nesse mesmo ano se realizaram as Olimpíadas de Berlim. A Alemanha, que recebeu os jogos Olímpicos, já era um país inteiramente nazificado. Há dois anos Adolf Hitler vinha realizando seu projeto de “purificação” nazista do Estado Alemão. Em 15 de setembro de 1935, Hitler substituiu a Bandeira da República de Weimar pelo símbolo da suástica do Partido Nazista. Ainda nesse ano, foram decretadas as Leis de Nuremberg, que interditaram aos judeus o exercício de funções públicas, impediram o casamento misto entre “alemães legítimos” e judeus, e retiraram destes o estatuto de cidadãos.

Apesar da clara política anti-semita, a Alemanha ganhou o direito de sediar os Jogos de Verão e de Inverno contra a Espanha, por 43 votos à 16. Esta foi a primeira vez que o país voltou às grandes competições desportivas desde a Primeira Guerra Mundial. O Partido Nazista não perdeu a chance de fazer do evento olímpico um grande palco de propaganda, o órgão de esporte do Reich, o *Reichssportblatt*, declarou: “Com estes jogos foi posto em nossas mãos um inestimável meio de propaganda”⁴⁴. Todas as medidas foram tomadas para que as equipes e os atletas representassem a imagem de uma nação que empenhava vigor e saúde:

As equipes alemãs são praticamente profissionalizadas para melhor garantirem as vitórias nacionais, demonstrar recursos coletivos de carne e sangue. A organização dos encontros é quase militar, para melhor demonstrar o mesmo poder mobilizador. Tudo, nesses jogos, lembra uma ordem: multidões contínuas, onipresença dos oficiais, fórmulas codificadas a todo o instante repetidas. Tudo aí é símbolo: uniformes e insígnias, bandeiras e cruzeiros gamadas. Cada momento da cerimônia esportiva é confiscado pelo signo político. Cada referência olímpica se vê afogada na referência nazista. (VIGARELLO, 2008: 462)

⁴⁴ Apud VIGARELLO, Georges. Estádios: o espetáculo esportivo das arquibancadas às telas. In: *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ: 2008. p. 462

O Partido Nazista investiu também na divulgação dos jogos olímpicos e realizou a mais intensa cobertura midiática feita até então. Mais de 300 estações de rádio transmitiram os jogos em 25 idiomas diferentes. Estes foram, também, os primeiros jogos Olímpicos a serem televisionados, ainda que apenas em Berlim, calcula-se que aproximadamente 150 mil pessoas tenham assistido aos jogos em salas de transmissão espalhadas pela capital⁴⁵. Leni Riefenstahl, “a cineasta preferida de Hitler”⁴⁶, também documentou os Jogos Olímpicos e, no seu desejo de exaltação do corpo e da beleza, explorou a técnica cinematográfica estabelecendo um novo padrão estético para os documentários⁴⁷ nazistas.

O filme *Olympia*, que ficaria pronto dois anos mais tarde, foi inteiramente financiado pelo governo e facilitado pelo ministério de propaganda em todas as etapas da filmagem⁴⁸. O filme foi apresentado pela primeira vez na comemoração do quadragésimo aniversário de Hitler, em 29 de abril de 1938, mais tarde, no mesmo ano, ganharia Medalha de Ouro no Festival de Veneza. Juntamente com *O Triunfo da Vontade*, realizado dois anos antes, sobre o congresso de Nuremberg, *Olympia* encarna a definição do ideal da estética nazista. Em uma entrevista ao *Cahiers du Cinema* em setembro de 1965, Riefenstahl afirmou sobre seu trabalho:

Eu posso simplesmente dizer que me sinto espontaneamente atraída por tudo o que é belo. É, a beleza, a harmonia. E talvez esse cuidado com a composição, esta aspiração pela forma, seja efetivamente uma coisa alemã. (...) O que quer que seja puramente realista, uma fatia da vida, que é mediano não me interessa... Sou fascinada pelo o que é belo, forte, saudável, que é vivo. (RIEFENTHAHL Apud Sontag: 1986, 68)

Beleza, harmonia, saúde, força, são alguns dos conceitos bases da estética fascista. No cinema de Riefenstahl eles se traduzem na maneira como ela filma os corpos dos atletas, nos planos e pontos de vistas elaborados, na utilização de movimentos de câmera, no cuidado com

⁴⁵ Dados retirados do site www.historylearningsite.co.uk, “The 1936 Berlin Olympics”. Visitado em 5/12/2009

⁴⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990

⁴⁷ Leni Riefentahl sempre definiu *Olympia* e o *Triunfo da Vontade* como documentários, negando qualquer vestígio de propaganda política. Na entrevista dada aos *Cahier Du Cinema*, ela afirma: “Nem uma única cena é representada” e acrescenta, “Tudo é genuíno. E não há nenhum comentário tendencioso, pela simples razão de que não há comentário. É história – história pura”. (in Sontag: 1986, 66). A falta de comentário em off não retira das imagens o seu apelo propagandístico, pelo contrário, apenas evidencia o desejo de apropriação da estética documental pela propaganda política.

⁴⁸ Goebbels criou uma companhia falsa em nome de Leni Riefenstahl porque achava insensato que o governo aparecesse como produtor de um filme que pretendia cobrir um evento de caráter internacional, ressaltando não apenas as qualidades dos atletas alemães mas de todos os atletas. Essa atitude evidencia mais uma vez, a clareza que Goebbels tinha em relação a necessidade de se fazer uma propaganda “dissimulada”.

a fotografia. Em *Olympia*, todo o aparato técnico cinematográfico está a serviço da celebração da coragem, da exibição da habilidade física, da vitória dos mais fortes sobre os mais fracos.

Esta produção cinematográfica hitlerista ocupa um papel central na história do cinema. Quando Gilles Deleuze apresenta a crise da imagem-movimento, que levaria ao surgimento da imagem-tempo, ele identifica a saturação da imagem-ação, levada a cabo pela produção cinematográfica de Hitler, como sendo um dos principais personagens envolvidos nessa crise.

Baseando-se nas teorias do filósofo francês Bergson⁴⁹, Deleuze define o cinema como a arte do movimento: a única onde o que vemos não é a representação do movimento, mas o movimento em si, em seu fluxo constante, “em suma, o cinema não oferece uma imagem à qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento”⁵⁰. Nessa imagem-movimento que é constante devir, Deleuze enxerga ainda outras variedades, imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação⁵¹.

Deleuze identifica o cinema realizado anteriormente à Segunda Guerra Mundial, como sendo parte desse regime da imagem-movimento, onde a imagem-ação ocupa lugar de destaque. O autor define a imagem-ação⁵² como sendo aquela onde o movimento das personagens, os seus atos e ações, podem efetivamente transformar o universo aonde se encontram.

Nesse regime, as imagens se dão por causa e efeito, por ação e reação, a tomada de decisão de uma personagem leva a uma mudança no enredo. Fazem parte da imagem-ação, por exemplo, os filmes americanos que têm uma narrativa clássica. Neles há quase sempre uma fórmula a ser respeitada, apresenta-se uma situação, por algum motivo essa situação original é abalada e a personagem age no sentido de restaurar o estado original.

Quando Deleuze se refere ao filmes do Terceiro Reich, afirma que essa produção teria levado a imagem-movimento à saturação por explorar ao máximo a imagem-ação, estendendo

⁴⁹ Deleuze resgata a filosofia do movimento desenvolvida por Bergson em *Matéria e Memória*. Ainda que o filósofo não apreciasse o cinema, Deleuze encontra nessa arte a representação ideal das teorias de Bergson: “Apesar da crítica muito sumária que Bergson um pouco mais tarde fará do cinema, nada pode impedir a conjunção da imagem-movimento tal como ele a concebe, com a imagem cinematográfica” (DELEUZE, 1983: 9).

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1983. p. 11

⁵¹ Segundo Deleuze um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem, cabendo à montagem o papel de combinar essas três variáveis, mas ainda assim, a obra apresenta a predominância de um dos tipos de imagem, podendo-se falar de uma imagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo predominante.

⁵² Dentro de um filme a imagem-ação corresponderia também ao plano médio, enquanto as imagens-afecção e percepção corresponderiam ao primeiro plano e ao plano conjunto. Porém, como afirma Deleuze, mais do que a unidade mínima de um filme, a imagem-ação é uma forma e até uma fórmula de se fazer cinema.

a ação transformadora pretendida por suas personagens para além dos limites da tela. O cinema produzido na Alemanha Nazista é um cinema que convoca o espectador à ação, ele amplia a fórmula da narrativa clássica à platéia, não é somente a personagem que age no mundo, os próprios espectadores são incitados pela imagem a uma tomada de posição.

Marie-Jose Mondzain, ao falar do cinema de Leni Riefenstahl⁵³, afirma que a cineasta produziu um tipo de imagem que demandava a incorporação do espectador, exigindo que ele fizesse parte do coro. Os filmes de Leni Riefenstahl teriam o mesmo apelo das grandes missas, onde o indivíduo se sente parte de um corpo único. Na criação de uma imagem fascinante, Leni Riefenstahl interditava ao espectador o direito de escolha. Para Mondzain o cinema de Riefenstahl, apesar de esteticamente elaborado, não pode ser considerado uma obra de arte, porque nele não há espaço para a liberdade.

Ao interditar a liberdade, ao exigir o engajamento do espectador na imagem, o cinema hitlerista se coloca no lugar que era originalmente ocupado pela propaganda, acabando por romper com “o noivado revolucionário da imagem-movimento com uma arte das massas transformadas em sujeito, dando lugar às massas assujeitadas enquanto autômato psicológico, e a seu chefe como grande autômato espiritual”⁵⁴.

Como afirma Susan Sontag, todos os filmes realizados por Leni Riefenstahl encomendados pelo Partido Nazista, “celebram o nascimento do corpo e da comunidade mediado pela adoração de um líder irresistível”⁵⁵. É a essa comunidade que Deleuze se refere ao falar das “massas assujeitadas”, uma comunidade tomada pela paixão, pela adoração ao grande líder, desejo que justifica os atos extremos, levando à glorificação da guerra e à fascinação da morte.

Para Deleuze, o cinema hitlerista apresenta a última face da imagem-ação, antes que ela se transforme em imagem-tempo, e que não seja mais possível agir⁵⁶. Quando a política se apropria da retórica da arte e é vista “como a mais elevada e mais compreensiva de todas as

⁵³ Marie-José Mondzain se referiu ao cinema de Leni Riefenstahl na conferência “A partilha das imagens”, realizada na Escola de Comunicação da UFRJ no dia 25 de novembro de 2009.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990. p. 313

⁵⁵ SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986. p. 69

⁵⁶ Deleuze identifica diversos fatores para o surgimento de um novo regime da imagem. Entre esses fatores estão a vacilação do sonho americano, o surgimento de uma nova consciência das minorias, a influência sobre o cinema de novas formas narrativas encontradas pela literatura, e a Segunda Guerra e seus desdobramentos. Diante da revelação das atrocidades cometidas pelo nazismo e os horrores da Guerra, surge a necessidade de uma nova imagem. Artistas e cineastas entendem que o cinema como existia parece não ter sido capaz de revelar a miséria do mundo, pelo contrário, a imagem-ação esteve a serviço daqueles que produziram e mascarão esse horror. Diante do caos em que o mundo se encontra, nenhuma ação parece ser capaz de restaurar o estado das coisas. Dessa percepção, nasce um novo estatuto da imagem que Deleuze vai chamar de imagem-tempo. Entre os principais movimentos atrelados à essa nova imagem, Deleuze identifica o Neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague.

artes”⁵⁷, surge um cinema onde o “movimento automático coincide com a automatização das massas, a encenação do Estado, a política transformada em arte: Hitler como cineasta...”⁵⁸.

Nesse cinema que convoca, que chama o espectador à ação, estão também os cinejornais feitos pela Ufa no Brasil. Não é à toa que, em meio à agitação dos Jogos Olímpicos, à cobertura da Guerra Civil Espanhola e à produção dos filmes de ficção - fundamentais para desbancar o cinema estrangeiro - a Ufa ainda consiga tempo para realizar um cinejornal sobre o Brasil. Registrar a viagem do navio escola Karlsruhe faz parte de um projeto maior, imagem-ação que convoca as platéias alemãs à tarefa de germanização do mundo.

Os cinejornais da Ufa, assim como os filmes produzidos por Leni Riefenstahl, são marcados pelo desejo de controle total sobre a imagem por parte dos realizadores. Diretores, fotógrafos e montadores se empenham para apresentar às suas platéias uma realidade estável e única, onde não há espaço para a ambigüidade e onde, principalmente, não há lugar para questionamentos sobre a missão da qual a grande nação germânica teria sido incumbida.

Para a construção dessa imagem totalizante, os realizadores lançam mão de diversos artifícios, truques de montagem, estratégias do cinema para projetar na tela uma realidade inquestionável. Entre essas estratégias podemos citar a utilização do som, que foi determinante para que o cinema pudesse servir aos interesses da propaganda. O cinema falado contribuiu para nacionalização das produções na medida em que o público passava a estar delimitado pelas fronteiras lingüísticas:

É certo que o cinema falado representou, inicialmente, um retrocesso; seu público restringiu-se delimitado pelas fronteiras lingüísticas, e esse fenômeno foi concomitante com a ênfase dada pelo fascismo pelos interesses nacionais [...] se numa perspectiva interna o cinema falado estimulou os interesses nacionais, visto de dentro ele estimulou a produção cinematográfica numa escala ainda maior.

Nos cinejornais da Ufa os interesses nacionais estão claramente explicitados na fala do narrador. A voz em *off*, presente em quase todos os filmes, exerce sobre as imagens o papel de juiz que dá a sentença final, “voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma

⁵⁷ GOEBBELS, Joseph In SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986. p. 73.

⁵⁸ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990. p. 313

onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência das imagens”⁵⁹. Voz que guia os espectadores pelas imagens e dota de um único sentido o que está sendo mostrado.

No entanto, apesar do esforço empregado pelos realizadores desses cinejornais, acreditamos que as imagens não podem ser inteiramente domadas. Por mais hábil que seja o montador há sempre um espaço aberto, um rasgo por onde passam os outros sentidos, o indesejável que espera ser reconhecido. Nesse capítulo nos dedicamos então a procurar esses espaços, imagens que maliciosamente resistiram ao controle dos realizadores e encarnaram sua condição de sujeito⁶⁰ porque possuem algo a nos dizer.

Para Didi-Huberman, a imagem-malícia se faz visível, ela é, ao mesmo tempo, fonte de pecado e de conhecimento, ferramenta que permite a desmontagem da história. O autor afirma que “falar de imagem-malícia é antes de tudo falar do mal estar da representação”⁶¹.

São essas imagens, difíceis de serem vistas em um primeiro momento, que procuramos em meio à semelhança criada entre Brasil e Alemanha nos cinejornais da Ufa. Imagens que, em meio ao controle absoluto, rompem com o ritmo da montagem e colocam em crise o modelo de visibilidade do Brasil almejado pelos realizadores alemães.

2.2) *Imagem-malícia*

A longa viagem realizada pelo navio Karlsruhe não se restringiu apenas à vinda ao Brasil. Pelo mapa apresentado no início do cinejornal, vemos que o Navio cruzou todo o litoral da América do Sul, chegando ainda aos Estados Unidos. Uma linha branca desenhada no mapa representa o trajeto do navio, rabiscando uma ponte estreita capaz de cruzar todo o Atlântico.

Os cinegrafistas da Ufa encontraram um Brasil marcado por acontecimentos políticos. Em 1935, foi promulgada a Lei de Segurança Nacional, que ficou conhecida como a “lei monstro”. A LSN definiu crimes contra a ordem política e social e suspendeu os direitos constitucionais. Em 1936, a aplicação da lei foi reforçada com a criação do Tribunal de Segurança Nacional, órgão da Justiça Militar encarregado de julgar pessoas acusadas de promover atividades contra a segurança externa do país e contra instituições militares,

⁵⁹ Idem p. 280

⁶⁰ Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman afirma que é preciso fazer uma história interna das imagens, dando a elas a condição de sujeito.

⁶¹ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 178.

políticas e sociais⁶². Onze meses após a sua criação, a LSN foi usada para colocar na ilegalidade a Aliança Nacional Libertadora, movimento de oposição ao integralismo e ao governo de Vargas. A organização congregava comunistas, socialistas, liberais e católicos, e se inspirava nas frentes populares surgidas na Europa com o objetivo de combater o avanço do nazi-fascismo.

Em 23 de novembro de 1935, a ANL deflagrou uma revolta em Natal com sargentos, cabos e soldados do 21º Batalhão de Caçadores. Essa foi a primeira revolta de uma série de insurreições que aconteceram em Recife e no Rio de Janeiro. Apesar de fracassados, esses levantes comunistas desencadearam uma intensa reação por parte da polícia política, e o comunismo passou a ser visto como o inimigo número um pelas elites civis e militares.

Amedrontados com o “perigo vermelho”, os parlamentares aprovaram uma série de medidas repressivas propostas pelo presidente Vargas. Entre o final de 1935 e o início de 1936, centenas de civis e militares foram presos, a prisão de diversas lideranças comunistas e a apreensão de documentos em seu poder, forneceram a justificativa para a decretação do estado de Guerra que vigoraria até meados de 1937, conferindo ao governo poderes de repressão quase ilimitados.

Ainda em 1936, foi criada a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo, encarregada de investigar a participação de funcionários públicos e outros em crimes contra as instituições políticas e sociais. O atestado de ideologia passou a ser exigido para todos aqueles que exercessem cargos públicos e sindicais⁶³.

Foi nesse país, marcado por um clima de intensa repressão e perseguição política, que os marinheiros do navio Karlsruhe aportaram. O Rio de Janeiro, primeiro destino do navio apresentado pelo cinejornal, foi uma das cidades mais afetadas pela repressão. Quando o Tribunal de Segurança Nacional foi extinto, nove anos após a sua criação, já havia condenado cerca de 4 mil pessoas, sendo a maioria na Capital Federal⁶⁴.

Apesar de estar sob intensa mobilização política, a capital do país visitada pelos cinegrafistas parece não merecer muita atenção. A vinda do navio Karlsruhe ao Rio de Janeiro, seqüência inicial do filme, ocupa apenas um sexto do tempo do cinejornal. Nela

⁶² *Anos de Incerteza (1930 - 1937) : Tribunal de Segurança Nacional* In: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/TribunalSegurancaNacional> Visitado no dia 5/01/2010

⁶³ *Anos de Incerteza (1930 - 1937): Radicalização política* In: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica> Visitado no dia 5/01/2010

⁶⁴ ESCOREL, Eduardo. *Os Golpes do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Tatu Filmes, 2009

vemos a entrega do sino do navio alemão Weber que afundou em águas brasileiras, um rito oficial onde representantes das duas marinhas trocam cumprimentos e seguem o protocolo cerimonial.

Na seqüência não há nenhuma menção ao fato de esta cidade ser a capital do país, ao contrário do que acontece nas filmagens do Sul – onde o espectador é abastecido por uma série de informações sobre a vida social e política da região – o locutor se mantém praticamente mudo, explicando apenas sobre o que se trata a cerimônia que assistimos. O Rio de Janeiro é somente um porto que não desperta maiores curiosidades sobre os cinegrafistas da Ufa, o interesse pelo Brasil, como no filme de 1934, continua a ser direcionado pela busca da semelhança.

Logo após o primeiro plano do cinejornal, o mapa onde vemos o trajeto do navio, somos apresentados a três planos de introdução que mostram a orla do Rio de Janeiro. Ao contrário dos cinejornais americanos realizados no mesmo período, em que são freqüentes imagens da praia de Copacabana repleta de banhistas, os cinegrafistas da Ufa procuram ângulos onde a civilização não apareça. Copacabana continua a ser mostrada, imagem clichê que não pode estar de fora. Mas a posição distante da câmera revela apenas um fino contorno de areia e uma silhueta montanhosa ao fundo, o que vemos parece ser uma ilha inabitada.

A cidade que vivia sob medo e perseguição política é apresentada pelo cinejornal alemão como uma bela paisagem bucólica. A música que acompanha as imagens reforça o tom melancólico.

Após essa rápida introdução, o espectador é apresentado à cerimônia de entrega do sino. Marinheiros alemães desfilam pelo bairro da Glória, ao lado deles alguns civis acompanham a solenidade. Dois representantes de alta patente, das marinhas alemã e brasileira, trocam cumprimentos. O locutor surge pela primeira vez em *off*: “*Entrega do sino do navio alemão Weber que afundou*”. Sobe som, ouvimos uma marcha militar, imagens da banda que acompanha a cerimônia.

Os planos da banda militar parecem justificar diegeticamente a presença da música, as imagens dão a entender que o que ouvimos é a música executada no momento da filmagem. No entanto, a montagem não favorece o *sink*, e a marcha militar acaba entrando como um som de fundo como o resto da trilha sonora.

Ao som da marcha as imagens resumem a cerimônia, quatro planos que descrevem a entrega do sino. No plano de encerramento vemos a população que assiste e participa

levantando os braços na saudação nazista. Isso é tudo, o navio parte para o Sul onde se desenrola o cinejornal. O Rio de Janeiro é apenas um belo porto, onde os alemães precisam cumprir a tarefa de resgatar aquilo que lhes pertence.

A saída do Rio é indicada por um *fade out* no final da sequência. Um bote aparece em meio ao mar em plano geral, a câmera se aproxima, o locutor nos conta que crianças de uma escola de colonos recentes de Joinville estão sendo levadas para conhecer o navio Karlsruhe. Em *plongée*, a câmera registra a subida das crianças. A cena filmada com cuidado indica a importância dessa passagem, ao cruzarem a rampa que liga o bote ao Karlsruhe, as crianças alemãs adentrarão um novo mundo, uma pequena Alemanha flutuante, um universo encantado de felicidade e fartura.

Dentro do navio os pequenos colonos recebem refresco e comida, se divertem e pedem mais, nós podemos ouvir a sua satisfação: “*para mim também*”, “*obrigada*”, “*eu quero mais*”, “*eu também*”, “ *muito bom*”, “*não coma tão rápido*”, “*como muito mais rápido que isso*”... Entre goles de refresco e colheradas de sopa, ouvimos os gritinhos infantis que ressaltam o clima de felicidade, a descontração que atravessa essas imagens acentua o contraste em relação a sequência anterior. São apresentadas, em seguida, duas facetas da cultura alemã: de um lado, séria, solene, de outro, feliz, bondosa e amável.

Em meio à essa sequência, entre colheradas de sopa e brincadeiras infantis, um elemento nos saltou aos olhos. Após a subida ao navio, um marinheiro serve refresco às crianças. Uma menina loira se posiciona no canto esquerdo do quadro, do lado direito, agachado sobre a tina, o marinheiro enche três copos de suco que a garotinha tenta equilibrar em suas mãos. “No momento em que o marinheiro serve o primeiro copo para a menina, ouvimos um som que se distingue dos gritinhos infantis: o tilintar de pedras de gelo chocando-se com o fundo do copo”⁶⁵.

O que nos surpreende aqui é este ser o único som sincronizado em todo o filme. Ao contrário da sequência anterior, do Rio de Janeiro, em que o montador parece não se preocupar com a impressão de realidade, onde música e imagem estão claramente em descompasso, o som do gelo se encaixa perfeitamente. Por que motivo o montador da Ufa teria em sua moviola decidido sincronizar com perfeição esse único som?

⁶⁵ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009

Este ato do montador, quase setenta anos depois, reaparece como fratura, abrindo um “rasgo no tecido da representação”⁶⁶. O som do gelo interrompe o fluxo normal das imagens, exigindo de nós, que o ouvimos agora, que interrompamos também a fluidez do cinejornal alemão. Diante desse estranhamento, parece impossível não nos perguntarmos “como foi possível que, em meio a dez minutos de desfiles militares, demonstrações de ginástica e dança, algazarras infantis, apenas o som destas pequenas pedras de gelo chocando-se com o fundo do copo tenha encontrado um modo de ainda hoje ecoar em nossos ouvidos?”⁶⁷

O som do gelo se impõe à imagem narrando uma outra história, adicionando ao plano o extra-campo, nos fazendo acrescentar à imagem “o que todavia já está nela”⁶⁸. Acrescentamos a felicidade das crianças ao receberem um refresco gelado, a preocupação dos marinheiros de não servirem um refresco qualquer, o cuidado do montador em sincronizar o tilintar das pedras.

Através do som, o gelo nos conta a sua própria história: objeto que se transforma em artefato lúdico misturado à saliva e ao suco, entre o copo e a boca das crianças; água de aspecto vítreo, transparente. A ludicidade e a transparência contribuem para que o tilintar ecoe ainda mais alto. O gelo é como a linha do mapa apresentado no primeiro plano do filme, o elo de ligação entre os colonos e a pátria mãe. Fabricado pela tecnologia alemã, é um presente a estas crianças condenadas ao calor dos trópicos. Como se em contato com as bocas quentes, o gelo pudesse, por um momento, reativar as lembranças, a memória de uma terra de clima frio. “Teria o gelo, como a *madeleine* de Proust, o poder de transportar ao passado?”⁶⁹

Não é por acaso que o locutor identifica as crianças como pertencentes a uma escola de “colonos recentes”. Por “recentes” devemos entender ainda próximos da Alemanha, ainda ligadas a um passado que as preserva na pureza do sangue ariano, e as mantêm alemães na medida em que conservem “certas intrínsecas e misteriosas qualidades do corpo e da alma”⁷⁰. “Mas por “recentes” também se deixa antever o risco de que, com o passar do tempo, tais vínculos se percam e a memória esmaça”⁷¹.

⁶⁶ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 129.

⁶⁷ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p. 85

⁶⁹ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

⁷⁰ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 258

⁷¹ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

Por ser o único objeto dotado de áudio sincronizado durante todo o filme, o gelo ganha força, chamando a atenção do espectador alemão. O som sincronizado do tilintar das pedras funciona como uma espécie de close “sonoro”. Como afirma Kracauer, o plano próximo possui uma função especial dentro da gramática cinematográfica. Para o autor, a “tela se revela particularmente interessada no pequeno, no normalmente omitido”, são estes elementos quase imperceptíveis que alimentam uma parte essencial do tratamento cinematográfico. O primeiro plano possui uma função reveladora: das ações mínimas, de um aperto de mãos, de um tropeço, de um jogo incidental com os dedos, resultam os “hieroglíficos visíveis” da dinâmica invisível das relações humanas. Dinâmica capaz de revelar também a “vida interior das nações”⁷².

Os cinegrafistas da Ufa não acharam necessário filmar um plano detalhe do gelo, o momento em que o marinheiro serve o suco é registrado em um enquadramento frontal e distante, no entanto, esta carência, foi compensada pelo montador que, ao sincronizar o áudio com a imagem, supre a ausência do close. Se o gelo não podia ser visto pela distância do enquadramento, que pelo menos fosse ouvido, pois esse momento não poderia passar em branco. Graças ao som esse plano assume a mesma função dos closes de Kracauer, um instante de revelação.

A transparência do gelo, o seu aspecto vítreo, lembra o brilho das jóias. O presente dado pelos marinheiros é um pequeno luxo concedido às crianças alemães, crianças que se distinguem das outras por carregarem um sangue, que assim como o gelo, é puro, limpo e sem marcas. E, muito provavelmente, indica a superioridade do engenho e da indústria alemã frente ao subdesenvolvimento tropical brasileiro.

O som do gelo resume, em único instante, a prática assumida pelo movimento pan-germanista. Para garantir “a consolidação de um imaginário social acerca da nação para além de suas fronteiras”⁷³, e produzir nas colônias do Sul do Brasil uma coesão cultural, fazendo com que seus habitantes passassem a se conceber prioritariamente “como alemães no Brasil”, o pan-germanismo disseminava “a culpa pelo esquecimento”⁷⁴.

A culpa se faz necessária quando o perigo é iminente, “o gelo derrete, tal como se esvaem as lembranças dos colonos e desfazem-se os laços das crianças com a terra de seus ancestrais. No afã de preservá-lo de seu inelutável destino, faz-se tilintar. O som das pedras de

⁷² KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985. p.15.

⁷³ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998. p. 15.

⁷⁴ Idem.

gelo chocando-se no fundo do copo, no entanto, é mais que gelo: é a sirene de alarme de um pan-germanismo em pânico”⁷⁵.

Do interior do navio Karlsruhe vamos às ruas de Joinville, onde os marinheiros desfilam. A sequência é mais uma vez embalada pela marcha militar. Os homens uniformizados, vestidos de preto, parecem tomar conta da pequena cidade. Uma série de planos acompanha a parada, em *plongée* vemos o desfile do alto de uma casa, depois, em um plano frontal, os marinheiros marcham em direção à câmera, em um terceiro momento, o cinegrafista se encontra completamente misturado à multidão que acompanha o evento, passam diante da lente rapazes com bicicletas, senhores distintos, mulheres bem vestidas, quase não é possível distinguir os marinheiros que desfilam do resto da população.

A força da sequência, intensificada pelo tom eloquente da marcha militar, lembra um outro tipo de imagem que será explorada à exaustão pelos cinegrafistas alemães alguns anos mais tarde. A entrada em Joinville nos remete às intermináveis cenas de conquistas de territórios na Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, os cinejornais fizeram questão de retratar a entrada dos alemães nas cidades conquistadas, na maioria das vezes encenadas, essas sequências mostram soldados abrindo os portões das fronteiras, o exército alemão marchando sobre o território inimigo e, geralmente, sendo recebido com felicidade pela população.

A entrada em Joinville guarda dentro de si as imagens futuras da guerra. O desfile dos marinheiros antecipa a marcha dos soldados em território inimigo. A impressão que temos ao assistir essa sequência é que o Brasil foi mais um país conquistado. Prematuramente, ele aparece nas imagens como a Polônia de dois anos mais tarde. As imagens de Joinville guardam os fantasmas do futuro, os desejos não realizados de uma Alemanha que, antes mesmo da Guerra, já sonhava acordada com a conquista do mundo.

A tomada de Joinville continua. Um caminhão entra por uma rua larga não asfaltada, dos dois lados da rua crianças se amontoam em fila, elas recebem o caminhão erguendo os braços na saudação nazista. Desse plano geral vamos para um plano mais próximo das crianças, meninas colocadas em vestidos de algodão na altura do joelho, organizadas em fila, elas deixam os braços caídos ao longo do corpo. Não se mexem, ficam imóveis encarando a câmera como se estivessem esperando para serem fotografadas.

⁷⁵ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

À primeira vista, esse parece ser um plano sem grande importância, vemos nele a mesma paisagem do plano geral anterior, não há nenhuma ação para ser registrada, as meninas não cantam nem erguem os braços como nos dois planos seguintes, onde um coral infantil regido por um maestro entoa uma música que não podemos ouvir.

Porém, há algo estranho na fila de meninas imóveis. Entre as crianças loirinhas que encaram a câmera três meninas negras. Esse plano, que a princípio parecia não dizer muita coisa, é na verdade uma introdução, uma forma de acostumar os olhos do espectador para o que ainda está por vir. Depois da cena do coral infantil, há um plano curto que fecha a sequência de Joinville antes de cortar para a chegada do navio à Blumenau. No último plano da sequência, que dura um pouco mais de um segundo, as mesmas meninas de vestido floral erguem agora os braços na saudação nazista.

Não é difícil encontrar nas imagens do Brasil dos anos 1930, homens negros engajados no movimento integralista. De clara inspiração fascista, a Ação Integralista Brasileira pregava a exaltação do nacionalismo e flertava com teorias racistas e anti-semitas. No entanto, no esforço de elaboração de um projeto nacional viável, a AIB se viu obrigada a adaptar as teorias racistas européias à realidade brasileira, marcada por uma intensa miscigenação. O desejo de “aperfeiçoamento da raça” não poderia se tornar um entrave ao desenvolvimento e ao progresso nacional. Para resolver essa tensão, o integralismo retira a discussão racial do campo científico e a transporta para o campo da moral.

Havia o desejo de branqueamento do povo brasileiro, mas, por sustentar um discurso onde prevalecia a harmonia entre todas as raças e classes,

o branqueamento da população por meio da mistura étnica ganhava a aparência de uma simples defesa da comunhão e solidariedade cristã; e a intolerância para com grupos étnicos que queiram manter a sua cultura e identidade próprias era mascarada pela idéia de união, contrapondo-se a qualquer particularismo étnico e/ou cultural (CRUZ, 2004: 99).

No projeto de construção de uma identidade nacional o integralismo rejeitava qualquer forma de luta que pudesse dividir a nação, nesse sentido, a miscigenação racial era vista positivamente, e concebida como resultado “da história e da alma do povo brasileiro”⁷⁶. O

⁷⁶ CRUZ, Nathália. *O integralismo e a questão racial: a intolerância como princípio*. Tese apresentada na Universidade Federal Fluminense para obtenção do Grau de Doutor em História Política. Niterói: 2004 p.99.

encontro entre o índio e o colonizador europeu estaria na origem dessa história, dessa mistura teria, segundo Plínio Salgado, surgido o “homem específico brasileiro”⁷⁷.

No discurso integralista o homem branco continuava aparecendo como raça superior, mas o índio entrava em cena como sujeito que se deixava passivamente aculturar pelo colonizador, sendo responsável pela herança que iria constituir o caráter definidor da “alma nacional”, baseado na harmonia e na solidariedade presentes no encontro de 1500.

Dessa forma, o movimento integralista resolve o paradoxo presente na imagem do filme *Auf Grober Fahrt*. Negros, mulatos ou índios, poderiam ser acolhidos sem problemas, desde que reproduzissem a paz e a harmonia aparentes no processo de colonização do Brasil.

Paradoxo que já não pode ser resolvido pelos cinegrafistas da Ufa, pois enquanto o racismo integralista se baseava na idéia de exclusão pela integração, dentro de uma proposta de miscigenação racial e étnica, o racismo defendido pelo Partido Nacional Socialista, baseava-se na exclusão pela separação de raças e culturas⁷⁸.

O projeto nacionalista levado a cabo pelo Partido Nazista insistia na superioridade da raça alemã e na origem do sangue como elemento de formação da comunidade nacional, e se baseava também na crença de que o povo germânico estava rodeado por um “mundo de inimigos”. Como afirma Hanna Arendt, o nacionalismo germânico tinha características de um nacionalismo tribal. Foi com a consciência tribal que surgiu essa identificação da nacionalidade do indivíduo com a sua origem. Um nacionalismo introvertido, concentrado na própria alma do indivíduo, “que é tida como encarnação intrínseca de qualidades nacionais”. O hitlerismo partia do princípio de “que o povo é único, individual, incompatível com todos os outros, e negava teoricamente a própria possibilidade de uma humanidade comum”⁷⁹.

Nessa negação, reside a impossibilidade de inclusão do outro no projeto hitlerista. Os movimentos pan-germanistas, por exemplo, não buscavam conquistar aqueles que não se encaixavam no modelo da raça ariana. A Organização do Partido Nacional Socialista para o Exterior recomendava a seus participantes que não propagassem suas idéias para os estrangeiros, como o próprio Hitler havia afirmado, “o nazismo não era uma mercadoria exportável, devia servir apenas ao Terceiro Reich”⁸⁰.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 258.

⁸⁰ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998. p. 136.

O gesto da menina negra instaura uma crise no interior da imagem, ele é capaz de resumir a tensão existente na tentativa de aproximação entre Brasil e Alemanha. Apesar das afinidades entre governos autoritários conduzidos por ditadores carismáticos, o Brasil não poderia simplesmente abrir mão de seus negros, o projeto civilizador implementado pelo Estado Novo não os excluía, pelo contrário, visava um branqueamento cultural e racial no qual eles eram o alvo principal.

A menina negra que invade a imagem da Ufa reproduzindo o gesto das colunas alemãs não está ali como elemento de aproximação entre as duas nações, dentro da ideologia nazista não cabia esse tipo de exceção. À primeira vista, a imagem parece nos falar do desejo dos cinegrafistas alemães de encontrar uma correspondência em terras brasileiras, como se o espectador alemão pudesse se deleitar com a imagem de um país onde até mesmo as “raças degeneradas” abraçam a causa nazista. Mas essa é uma visão improvável, a filosofia hitlerista não concebia a inclusão desse corpo estranho.

No pensamento hitlerista o homem é concebido como ser biológico e a sua experiência no mundo passa a ser entendida como uma primazia do corpo sobre o espírito. A identidade do homem ou da nação não é definida por elementos da cultura, da língua ou da história, e sim por características biológicas transmitidas através do sangue. Na base dessa filosofia está a idéia de encadeamento, o homem é um ser encadeado, a posição que ocupa no mundo é determinada pelas escolhas de seus antepassados. Escolhas que vão agir diretamente no corpo, mais do que simples matéria, o corpo nazista é a história encarnada, veículo de transmissão das “misteriosas vozes do sangue, dos chamados da herança e do passado”⁸¹.

Aceitar um negro, um judeu, ou qualquer outro que não carregue no sangue a história do povo germânico seria romper com esse encadeamento, seria ir contra os preceitos fundamentais da bio-política levada a cabo pelo Partido Nazista. Dentro dessa lógica não há espaço para a imagem da menina negra, e é isso que nos surpreende, apesar de tudo ela está ali.

Em todas as imagens das colônias alemãs do Sul não há sinais de presença ou convivência com negros ou outros “nativos”. É sempre da escola, do clube, da igreja luterana, que se trata. Mas o plano das pequenas colônias alemãs saudando o Führer é incontornável – tão incontornável quanto a presença insidiosa das meninas negras que vêm assistir ao desfile dos garbosos marinheiros do Reich ao lado de suas “coleguinhas” (LISSOVSKY, 2009).

⁸¹ LEVINAS, Emmanuel. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001. p. 17.

As colunas alemãs saúdam seus irmãos marinheiros que desfilam. E as meninas negras, por que o fazem também? A montagem do cinejornal sugere a resposta. Entre o primeiro plano em que as meninas olham imóveis para a câmera e o gesto, dois *inserts* do coral infantil. A inserção desses dois planos permite que o espectador alemão conclua: “As meninas negras, não estão nem no coro, nem na escola, nem na Igreja – elas simplesmente imitam as outras. São como pequenos personagens circenses, que fazem uma aparição rápida – um tempo de comédia – antes que a cortina se feche”⁸².

Para as plateias alemãs da época, o cuidado do montador evitou o espanto que causaria a imagem de negros incluídos na grande nação germânica. A distração do coral, a rapidez do plano, tudo culmina para que o gesto não tenha impacto. A ironia dos bracinhos negros só pode despertar um leve sorriso, ou, mesmo, o início de uma gargalhada: as crianças são as mesmas em toda parte, as brasileiras, sobretudo, umas “macaquinhas de imitação”.

A força desse gesto se faz agora, o aceno da menina ganha o peso dos grandes gestos históricos graças à passagem do tempo. A ironia trágica dessa imagem, o espanto terrível que nos causa uma menina negra louvando Hitler, só é possível porque agora a olhamos fora do escuro do cinema. Porque podemos paralisar a imagem, alargar a sua duração, separá-la de seus pares que a empurram para fora da visão⁸³. Não fosse isso, não fosse o tempo, a menina negra continuaria amarrada à eficácia do montador e não seria mais que o início de uma gargalhada.

O navio parte para Blumenau, vemos uma série de tomadas do rio Itajaí-Açú, que corta a cidade. As casinhas a beira do rio, a mata e as praias ribeirinhas reiteram a ideia apresentada no início do cinejornal na visita ao Rio de Janeiro, o Brasil é um oásis de paisagens bucólicas.

Sobre a bela paisagem, o locutor reaparece em *off*, depois de um longo período de ausência. “*Uma paisagem alemã no Brasil e uma cidade alemã chamada Blumenau. Que foi fundada em 1850 por Herman Bruno Otto Blumenau. Nos dias de hoje moram 20.000 alemães aqui*”. A busca pela semelhança que atravessa toda a produção da Ufa, encontra o seu lugar ao sol na fala do locutor. “*Uma paisagem alemã no Brasil*”. Contorna-se a presença

⁸² LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

⁸³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

dos negros, disfarça-se as diferenças, e é finalmente possível colar a imagem dos dois países. Já não é mais da colônia que se fala, mas sim de um pedaço de terra que é verdadeiramente a Alemanha no Brasil. Não é uma cidade de colonos, mas uma cidade alemã, chama atenção o locutor.

Talvez por isso Blumenau mereça um desfile especial. Como em Joinville os viajantes do navio Krausluhe marcham pela cidade, mas para essa conquista vestem uniformes diferentes. Ao invés da calça e blusa preta, com o clássico colarinho drapejado nas costas, que identifica os marinheiros de baixa patente, vemos homens vestindo uniformes alinhados, jaqueta e calça branca, *cap* de capitão.

Susan Sontag afirma que a estética fascista criou uma dramaturgia dos uniformes. Os homens da polícia política de Hitler, a SS, impunham respeito pelo uso de um uniforme de aparência ao mesmo tempo dramática e ameaçadora. Ao contrário dos uniformes do exército americano, “jaqueta, camisa, gravata, calças, meias e sapatos com cadarço – roupas essencialmente civis”⁸⁴, a SS vestia-se elegantemente com roupas pesadas, de corte justo que obrigavam o portador a ficar ereto. Os trajes indicavam que a SS havia sido planejada para ser “supremamente violenta, mas também supremamente bela”⁸⁵.

No cinejornal *Auf Grober Fahrt* há, desde o início, um verdadeiro desfile de uniformes. Na sequência inicial do filme, marinheiros alemães e brasileiros aparecem adequadamente uniformizados, as crianças que visitam o interior do navio Krausluhe também vestem seus uniformes escolares, camisa branca, gravata, chapéu, assim como os meninos do coral de Joinville, todos de calça curta e paletó. Em Blumenau, além dos marinheiros, as meninas que assistem o desfile também estão uniformizadas, os integrantes do partido Nazista que aparecerão na sequência seguinte, e os integralistas no final do cinejornal, também podem ser distinguidos por seus uniformes. Os uniformes possuem uma função dupla, padronizam e distinguem, definem o nós e o eles, “sugerem comunidade, ordem, identidade”⁸⁶, ao mesmo tempo em que separam e excluem.

Nas imagens aparecem uniformizados aqueles que de alguma forma podem se identificar com a grande comunidade germânica. Os marinheiros, as estudantes, os integralistas e os nazistas do Brasil, se distinguem do resto da população, afirmam sua diferença em meio à multidão que assiste ao desfile da marinha alemã. Com suas roupas

⁸⁴ SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986. p. 79.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Idem p. 78.

padronizadas, criam mais uma forma de se distanciar das meninas negras que usam vestidos de algodão.

Os marinheiros encontram os integrantes do Partido Nazista do Brasil. Na década de 1930 o Brasil chegou a ter o maior número de filiados do Partido Nazista fora da Alemanha, com 2.903 integrantes, número superior à Holanda (1.925), Áustria (1.678) e Polônia (1.379)⁸⁷. No entanto, o cinejornal não parece dar muita atenção a esse fato. O encontro entre o capitão alemão e os representantes do partido é registrado rapidamente, apenas dois curtos planos.

O primeiro é um plano americano de alguns membros do Partido Nacional Socialista Alemão (NSDAP) segurando a bandeira do partido, imóveis olhando para a câmera, o segundo, um plano geral em que vemos o capitão e o líder do NSDAP fazendo a saudação de Hitler. O brasileiro está praticamente de costas para a câmera, com os braços ao longo do corpo e as mãos fechadas em punho, percebemos pelo movimento da cabeça que ele dirige algumas palavras ao capitão. No fundo do quadro um outro integrante do partido se dirige em direção à câmera, ele segura alguma coisa na mãos e se aproxima do capitão, mas não sabemos o que será entregue, o plano é interrompido antes que ele possa completar a ação.

Assim que acaba de falar, o líder local do NSDAP, como é apresentado pelo locutor, ergue as mãos para cima, sendo seguido pelo capitão. Os dois abaixam os braços e se dirigem para um aperto de mãos, mas antes que possamos ver o cumprimento somos levados para outra seqüência.

Os integrantes do Partido Nazista do Brasil não lembram em nada as imagens dos membros do partido apresentadas por Leni Riefenstahl no congresso de Nuremberg, temos a impressão de que por mais que os cinegrafistas da Ufa tentassem, não conseguem reproduzir aqui as imagens desejadas do povo alemão.

Certamente eles não tinham as mesmas condições de filmagem de Leni Riefenstahl, não podemos comparar os orçamentos milionários e o aparato técnico a serviço de Leni com os meios disponíveis a esses cinegrafistas de filmes de atualidade. No entanto, a forma que Riefenstahl retratava a sociedade alemã era um padrão a ser seguido por todos, a cineasta executou com maestria e perfeição o modelo de cinema desejado pelo ministro Goebbels.

⁸⁷ Segundo a Historiadora Ana Maria Dietrich. “Suásticas no Brasil” – o artigo que é uma adaptação das considerações finais de sua Dissertação de Mestrado. DIETRICH, Ana Maria, *Caça às Suásticas, O Partido Nazista em São Paulo sob a mira polícia política*.

Guardadas as devidas proporções, os cinegrafistas da Ufa tentam reproduzir o que estava sendo feito na Alemanha. Imagens de paradas militares, competições esportivas, cerimônias de massa, no entanto, alguma coisa na imagem resiste a essa tentativa, imagens-malícia que rompem com a semelhança.

Essa ruptura fica clara na imagem das meninas negras, mas também se manifesta de forma mais sutil no plano dos membros do Partido Nazista. Ao invés de homens fortes e altivos, o que vemos são senhores baixinhos de postura arqueada. O homem que segura a bandeira parece fazer um esforço sobre humano para permanecer ereto, a sua postura revela o nervosismo que lhe causa aquele encontro. O outro homem ao lado, que depois sabemos ser o líder do NSDAP, não faz o mesmo esforço, deixa os ombros baixos e a postura revela uma proeminente barriga. Ao lado do capitão do navio, os membros do NSDAP no Brasil se transformam em figuras patéticas, uma versão subnutrida daquilo que se desejaria da raça ariana. O esforço dos cinegrafistas em buscar a Alemanha no Brasil não é suficiente para dotar as imagens de uma inteira germanidade, corpos imperfeitos e raças “degeneradas” insistem em rasgar a imagem.

Depois de cumprimentar os membros do Partido Nazista, o capitão é apresentado à colonos alemães, que, segundo o locutor, possuem “*a pureza ariana daqueles que lutaram pela Alemanha*”. O *off* se refere aos que estiveram nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, marco fundamental para a consolidação dos sentimentos ultra nacionalistas alemães. A perda da guerra e a humilhação causada pelo Tratado de Versalhes, estão entre os principais fatores apresentados por diversos historiadores para a elevação dos sentimentos nacionalistas na Alemanha.

No Brasil, a Primeira Guerra também funcionou como elemento de coesão e unificação das comunidades germânicas. Reunindo-se em torno do mesmo sentimento de derrota que atormentava os compatriotas alemães, os colonos no Brasil refugiaram-se no passado, iniciando um processo de reafirmação de seus valores originais. A valorização das tradições germânicas gerou um distanciamento em relação ao Brasil, fazendo com que as comunidades se tornassem cada vez mais fechadas. A rememoração e a valorização da Alemanha como pátria mãe, despontava no discurso nacional socialista da Liga Pan-Germânica, para quem o verdadeiro alemão deveria ansiar pelo retorno, ou melhor ainda, pelo dia “em que a Alemanha chegará até eles. E com ela uma definitiva vitória”⁸⁸.

⁸⁸ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998 p. 16.

A chegada dos marinheiros a Blumenau devia representar para aqueles veteranos de guerra o grande dia da vitória, vestindo terno e chapéu, eles respeitosamente cumprimentam o capitão que finalmente havia levado a Alemanha ao Brasil. No *off* do locutor o que notamos é a valorização desses personagens, definidos como detentores da *pureza* de quem lutou na Primeira Guerra.

Apesar do fracasso e do sentimento de derrota causados pela Guerra, há no discurso nazista uma valorização desse acontecimento. Em uma época em que os homens se transformam em massa, em indivíduos atomizados e isolados, a experiência da guerra resiste no imaginário como um tempo em que ainda era possível experimentar a solidariedade e a união em torno de uma mesma causa. O nazismo exigia de seus membros lealdade total e irrestrita, diante de “seres humanos completamente isolados, desprovidos de outros laços sociais, de família, amizade”⁸⁹, ele prometia, em troca, “eternizar a camaradagem das trincheiras”⁹⁰.

Os veteranos de guerra mostrados no cinejornal sobre o Brasil possuem aquilo que todos os alemães devem desejar ter: a pureza de heróis dispostos a morrer pela pátria, seja nas guerras passadas, ou nas batalhas que ainda virão.

Os marinheiros partem para Itajaí, destino final dos cinegrafistas. Repetem o mesmo roteiro das cidades anteriores. Visitam uma escola de colonos alemães, desfilam pelas ruas da cidade e terminam o passeio em uma bela festa no campo, ponto alto da integração entre os marinheiros e os colonos alemães.

Em *plongée*, provavelmente situada no alto de uma rocha, a câmera registra o baile campestre. O esforço do cinegrafista é justificado pela presença imponente da suástica nazista que no alto de um mastro balança ao vento.

Ao som de uma música tradicional, jovens uniformizadas dançam em roda em baixo da bandeira. Vemos que há um grande número de pessoas, mas apesar de ser um espaço aberto, todos se aglomeram próximos ao mastro. O cinegrafista se posicionou de maneira que pudesse registrar a aglomeração, mas as pessoas aparecem em segundo plano, na frente do quadro desponta a suástica.

Ao lado da bandeira alemã está a bandeira brasileira, não sabemos se foi a direção em que vento soprava ou a posição estratégica do cinegrafista, mas o que surge na imagem é um

⁸⁹ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 258

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Walter Benjamin, *obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

tecido quase irreconhecível. A bandeira alemã reina absoluta, abençoando o encontro entre os marinheiros e as jovens estudantes descendentes de alemães.

Quando o cinegrafista desce para filmar a festa, é isso que vemos, a alegria das belas estudantes que em seus saíotes e gravatinhas acompanham os músicos em coral. Em plano próximo, assistimos um casal que arrisca alguns passos de dança, ele respeitoso coloca as mãos quase na altura dos ombros da menina, ela se entrega à dança sem hesitação, é possível imaginar a alegria dos marinheiros que, depois de tanto tempo no mar, têm finalmente a chance de puxar uma brasileirinha para dançar.

Nesse encontro final a harmonia entre Brasil e Alemanha parece ser total. Depois de superados os obstáculos as bandeiras podem estar lado a lado, ainda que para se ver o símbolo do Brasil seja preciso certo esforço. Os marinheiros do Krausluhe, e os espectadores dos cinemas alemães, ganham como prêmio final essa bela festa no campo.

Festa que reproduz na tela o sonho das platéias alemães, uma existência ligada à terra, às tradições e à vida em comunidade. O teórico pan-germanista Friederich Wilhelm já havia evidenciado em seus textos o caráter camponês da comunidade teuta. Em seus artigos, escritos nas décadas de 1920 e 1930, ele usa a categoria camponês quase como um sinônimo da identidade cultural e social dos alemães. Em um texto de 1933, o autor disserta sobre a existência de movimentos camponeses desde a antiguidade até os dias atuais, afirmando que as formas cooperativas de produção já estariam presentes entre os germânicos bárbaros, sistema ao qual a Rússia teria se apropriado para formar o socialismo ateu. Para ele, o coletivismo agrário integra, portanto, o *ethos* alemão, e o camponês “prefigura sua identidade mais pura e primitiva”⁹¹.

É exaltando essa identidade que o cinejornal sobre o Brasil caminha para o encerramento. O curioso nessa sequência é que ela não é a última sequência do filme, mas a sua força é tamanha que fica difícil imaginar que ainda vá acontecer alguma coisa de relevante a esses marinheiros no Brasil. No entanto, os cinegrafistas da Ufa ainda conseguem fazer mais algumas tomadas antes de partir, as últimas cenas feitas em território brasileiro mostram uma parada integralista, o locutor reaparece no *off*: *“brasileiros “camisas verde” estão inseridos na paisagem. Participantes de uma organização fascista que colocou a luta contra o comunismo como principal meta a ser alcançada”*.

⁹¹ WILHELM, Friederich. Apud MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

Temos então todos os elementos, colonos alemães, nazistas, camponeses, belas estudante e brasileiros que lutam contra o comunismo, todos integrados nessa bela paisagem. O comunismo, último perigo que poderia ameaçar o desejo de expansão germânica, já está sendo eliminado pelos camisas verdes. As portas do Brasil estão abertas para receber os sonhos expansionistas da nação alemã.

Os marinheiros e cinegrafistas se despedem do Brasil em uma estação de trem. De dentro do vagão vemos a população que acena da plataforma para os queridos visitantes. Eles deixam esse país para se dirigir ao Uruguai. A visita ao Brasil parece ter ocorrido bem, os laços foram fortificados e os perigos que poderiam ameaçar o povo alemão em um “inferno tropical” foram disfarçados e encobertos.

Em nome de um pan-germanismo desejoso de expansão, os realizadores dos cinejornais disfarçaram as diferenças, no entanto, o perigo existe, e é preciso avisar aos próximos viajantes para que fiquem alertas, porque são muitas as ameaças escondidas em terras Brasileiras. É para isso que será realizado o próximo cinejornal que analisaremos, porque além das fronteiras do sul, em meio à mata tropical, se escondem negros, mestiços e mulatos que diferentemente das meninas negras de Joinville, não podem ser vistos como meros “macaquinhos de imitação”.

Capítulo 3

Imagem-sintoma: uma rapsódia brasileira

3.1) Imagem-sintoma

Em meio aos cinejornais feitos sobre o Brasil depositados no *Bundesarchive*, encontra-se um material que se diferencia radicalmente do resto da produção. O filme *Eine Brasilianische Rhapsodie*, de 1939, é um contraponto aos dois cinejornais analisados nos capítulos anteriores. Nessa viagem ao Brasil, os cinegrafistas da Ufa se afastaram das colônias do Sul e se dirigiram ao norte do país.

O cinejornal *Eine Brasilianische Rhapsodie* possui originalmente treze minutos de duração, nos quais apresenta imagens da Floresta Amazônica e da exploração da borracha brasileira. O filme chegou ao Brasil incompleto, infelizmente tivemos acesso apenas a parte inicial, um fragmento que narra os hábitos dos moradores da Ilha de Marajó.

Eine Brasilianische Rhapsodie não foi o único filme realizado pela Ufa na Floresta Amazônica, em 1938 a companhia já havia produzido um longa-metragem de ficção ambientado na selva brasileira. Dirigido por Eduard Von Bosordy, o filme reuniu elenco brasileiro e alemão para falar da exploração da borracha e da expansão do capitalismo. *Inferno Verde*⁹², como foi chamado, foi um grande sucesso de bilheteria e recebeu elogiosos comentários do ministro da propaganda do Terceiro Reich, que o definiu como sendo “muito valioso, tanto política quanto artisticamente. Uma brilhante realização da Ufa”⁹³. Os elogios de Goebbels se justificam quando lembramos que, para a economia de guerra, uma das maiores preocupações era a produção de borracha natural, o filme *Inferno Verde* tocava no cerne dessa questão.

O documentário, realizado pela Ufa no Brasil em 1939, retoma o tema da exploração da borracha, abordado um ano antes pelo filme de ficção. Alguns anos depois da realização desses filmes, no decorrer da Segunda Guerra Mundial, o Brasil assinaria um contrato de fornecimento exclusivo de borracha para os Estados Unidos. Esse acordo deu origem aos “soldados da borracha”, homens que alistados ao exército brasileiro, eram enviados à

⁹² *Inferno Verde* conta a história de um oficial em inglês que em 1876 vem ao Brasil com a intenção de romper o monopólio brasileiro da borracha natural. Sob o pretexto de uma expedição científica em busca de um tipo raro de borboleta, o oficial adentra a selva amazônica atrás das sementes de borracha. Para conquistar as sementes desejadas o inglês enfrenta ataques de índios com flechas venenosas, piranhas, crocodilos, uma anaconda gigante, febre amarela e enchente.

⁹³ GOEBBELS, Joseph. Apud FILHO, José Rocha. O inferno Verde, um filme nazista no Brasil. Encontrado no site <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2737.1.shl>. Consultado em 16 de novembro de 2009.

Amazônia com o objetivo de extrair borracha para os americanos. A “batalha da borracha” esteve no centro das negociações de alinhamento do Brasil aos Estados Unidos.

No final da década de 1930, no entanto, o Brasil ainda era visto pelos alemães como um potencial fornecedor de borracha. Os filmes *Inferno Verde* e *Eine Brasilianische Rhapsodie* foram produzidos nesse contexto e deixam claro que “o Brasil, estrategicamente, estaria nos planos do Terceiro Reich como o lugar de onde a borracha floresceria”⁹⁴.

Com o início da Segunda Guerra, a Ufa parece sentir necessidade de contar a “verdadeira” história da borracha, o filme *Inferno Verde* já havia utilizado tomadas documentais misturadas às cenas de estúdio, mas é como documentário que as imagens passariam a ter pleno *status* de verdade junto às platéias alemãs. No entanto, assim como em *Inferno Verde*, *Eine Brasilianische Rhapsodie* não fala apenas da trajetória da borracha, é sobre a relação entre brasileiros e estrangeiros que o filme chamará a atenção.

Quando os cinegrafistas da Ufa chegam a Ilha de Marajó, se deparam com uma população formada majoritariamente por índios, negros e mulatos. Para falar sobre a borracha seria preciso primeiro resolver essa questão, os homens que trabalhavam com a matéria prima desejada pelos alemães eram em sua maioria parte das “raças degeneradas”.

Ao contrário dos cinejornais realizados no Sul do país, em que a montagem, o enquadramento e a narrativa estão a serviço da construção de uma imagem-semelhança, em que as diferenças aparecem somente como desvios da imagem, o filme sobre a Ilha de Marajó tenta dar conta da diferença essencial entre Brasil e Alemanha. *Eine Brasilianische Rhapsodie* deseja advertir as platéias alemãs sobre os riscos que se escondem em meio à densa mata tropical brasileira.

O racismo e o desprezo pelos brasileiros “inferiores” que haviam sido contornados nos filmes anteriores, em prol dos sonhos pan-germanistas, explodem nas imagens da Ilha de Marajó. O medo da mistura do sangue, o pânico de que o gelo derreta, de que as crianças se esqueçam⁹⁵, surgem como um trauma não superado, como imagem-sintoma.

⁹⁴FILHO, José Rocha. O inferno Verde, um filme nazista no Brasil. Encontrado no site <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2737.1.shl>. Consultado em 16 de novembro de 2009

⁹⁵ Como vimos no capítulo anterior, as imagens do filme *Deutsche ansiedler in sudbrasilien* são atravessadas pelo medo do esquecimento pelos colonos do vínculo com a pátria mãe. Medo que aparece na sequência em que as crianças recebem o refresco com pedras de gelo dos marinheiros do navio Karlsruhe.

Para Didi-Huberman, a imagem-sintoma é aquela que ressurge como uma doença antiga voltando a importunar o nosso presente, trazendo velhos traumas e memórias que haviam sido recalçados. O documentário sobre a Ilha de Marajó traz à tona o discurso recalçado nas produções anteriores, nele as meninas negras deixam de ser “macaquinhos de imitação” para se transformarem em mulheres perigosas.

Os cinejornais anteriores não falam das mulatas brasileiras, não buscam a imagem sensual de um país tropical, mas, como uma “doença antiga”, o desejo pelas mulatas volta a importunar os alemães quando eles chegam a Ilha de Marajó. O projeto pedagógico de *Eine Brasilianische Rhapsodie* consiste em ensinar o perigo que essas mulatas representam.

Esse fragmento sobre os habitantes Ilha de Marajó conta uma outra história sobre as relações entre Brasil e Alemanha. Em meio à tentativa de construção de uma imagem-semelhança ele parece carregado de um sentido de urgência, um alerta de que apesar das afinidades, apesar das colônias do sul, os alemães precisavam ficar atentos ao andarem por uma terra de “raças decaídas”.

3.2) O sintoma da raça

O filme *Eine Brasilianische Rhapsodie* é um contraponto ao resto da produção alemã, não apenas pelo conteúdo que evoca, mas também pela sua forma. Ao abrir mão da semelhança apresentada nos outros cinejornais e buscar a representação de um Brasil exótico, a Ufa utiliza uma gramática cinematográfica marcadamente diferente dos demais cinejornais.

Nos créditos iniciais do filme, os realizadores são identificados pelo título de “doutor”, o que dá ao que será mostrado e narrado *status* de verdade científica. O filme possui um caráter de investigação e pesquisa, seguindo a tradição do documentário etnográfico inaugurada por *Nanook do Norte* de Robert Flaherty. Assim como este cineasta, os cinegrafistas alemães se aventuram por uma terra distante, selvagem e desconhecida, onde encontram um povo com costumes distintos e que mereciam ser estudados. Como em *Nanook*, os planos são elaborados e os personagens encenam para a câmera situações sugeridas pelo narrador.

Nannok do Norte e *Eine Brasilianische Rhapsodie* possuem em comum o interesse didático por mostrar o modo de viver do outro, mas Flaherty não esconde seu espanto e sua curiosidade por um mundo que ele “descobre” junto conosco. Ainda que estranhos aos

aspectos apresentados no filme, os espectadores de *Nanook* são convidados a se envolver com os personagens da trama. Já no cinejornal da Ufa, a distância entre o espectador e os habitantes da ilha de Marajó é cuidadosamente mantida. “Se o espectador pode surpreender-se com o que vê, o lugar da narração não é o do espanto, mas de um “já sabido”, anunciado desde os créditos iniciais no título de doutor que aparece antes dos nomes”⁹⁶.

No primeiro plano do filme uma câmera se movimenta em *travelling* em meio à mata tropical, a fotografia expressionista dota o plano de uma aura de mistério, logo nessa primeira imagem o espectador percebe que essa não se trata de uma reportagem como as outras. O movimento da câmera corresponde à visão subjetiva de um personagem, o explorador alemão que nos guiará por essa história.

O plano da mata densa revela uma natureza substancialmente diferente do que havia sido apresentado nos outros cinejornais que vimos nos capítulos anteriores. No filme de 1934, “a mata fechada”, como diz o narrador, é rapidamente transformada em plantações produtivas nas mãos dos imigrantes alemães. Já no cinejornal de 1936, a referência à natureza aparece nos primeiros planos em que vemos imagens do mar quebrando nos rochedos e na vida campestre dos colonos. Nesses dois filmes, a natureza não é mostrada como algo essencialmente brasileiro.

A natureza de *Eine Brasilianische Rhapsodie* é outra, adentramos agora no coração da Floresta Amazônica, onde a força natural resiste à dominação da civilização e se conserva ameaçadora e misteriosa. Essa é a primeira vez que o Brasil é apresentado pelos cinejornais alemães de acordo com o imaginário europeu da época, um país tropical, essencialmente natural e exótico.

O imaginário de um Brasil exótico começou a ser construído ainda em 1500, quando as cartas de Pedro Vaz de Caminha revelaram esse lugar ao mundo. O Brasil pré-colonial retratado nas cartas de Caminha era um “espaço de lendas onde se misturam a figura do Éden e a desmesura humana”, paraíso e perdição que evocava “retrospectivamente uma mitologia da sedução do trópico, com uma paisagem paradisíaca e sua gente sensual e receptiva”⁹⁷.

Desde 1500, o Brasil foi inscrito no imaginário europeu como a terra selvagem, que se; por um lado, era virtuosa em sua beleza natural, por outro, era ameaçadora às virtudes do homem. Lugar que, em sua origem, foi receptáculo de homens degradados, expulsos das

⁹⁶ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

⁹⁷ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. p. 22.

metrópoles, chegavam às colônias com a função de entender os costumes da terra e obter informações sobre as suas riquezas.

Paraíso ou realidade, nele se soltara, exaltado pela ardência do clima, o sensualismo dos aventureiros e conquistadores. Aí vinham esgotar a exuberância de mocidade e força, e satisfazer os apetites de homens a quem já incomodava e repelia a sociedade européia. Foi deles o Novo Mundo. Corsários, flibusteiros, caçulas de antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados ou remissos, pobre diabos (...) (PRADO apud AMANCIO, 21).

É a essa terra sensual e perigosa que chegam os cinegrafistas da Ufa muitos séculos mais tarde, revelando para as platéias alemãs uma faceta do país que, até então, havia sido evitada nas filmagens realizadas no sul. A imagem da Floresta Amazônica é explorada como símbolo do exotismo tropical, “a Amazônia desempenha um papel de especial relevância para a manutenção de uma mitologia baseada em alternativas potencialmente ambíguas, de trânsito simbólico entre o real e o maravilhoso”⁹⁸.

Ao adentrar na selva brasileira, o *travelling*, a música e a fotografia expressionista, transportam o espectador para esse universo simbólico que, inicialmente, nos parece mágico, um mundo maravilhoso como o das fábulas infantis, onde a floresta sempre esconde os maiores perigos. Porém, ao invés de lobos e ursos, os perigosos seres que esta floresta oculta são os brasileiros. O cinejornal se apropria da estrutura das fábulas, onde o universo encantado possui uma função pedagógica e a história pretende transmitir um ensinamento.

Da mata somos conduzidos ao interior de um bar, cenário principal dessa história. Garrafas vazias, cigarros, jogos de cartas, dança, homens e mulheres misturados em meio ao suor, a fumaça e a umidade tropical. Corpos que não lembram em nada o corpo disciplinado dos colonos alemães.

A primeira imagem do bar é um plano geral onde vemos, na frente do quadro, dois homens negros bebendo, um deles ajeita o chapéu de palha na cabeça. Ao fundo um homem atrás do balcão se ocupa das tarefas do bar. O ambiente está cheio de gente, a imagem é movimentada, pessoas que entram e saem do quadro, homens que se movem sem parar.

Percebemos, logo de início, que esse não pode ser um lugar freqüentado por colonos alemães, nada nele lembra a organização dos clubes onde os alemães se encontram. A própria

⁹⁸ Idem p. 83.

imagem parece desorganizada, o enquadramento deixa corpos pela metade, movimentos confusos, nos quatro segundos de duração do plano o que conseguimos reter da imagem é uma massa embaralhada e agitada.

A voz do narrador é imediatamente convocada. Sob a locução imagens de homens jogando e bebendo cachaça. Planos gerais da mesa de jogos se alternam com closes dos jogadores, eles se olham, fazem sinais, imagens que revelam a desonestidade e as artimanhas do jogo. Suas vestimentas a pobreza do lugar, quase todos usam chapéu de palha, camisas surradas e abertas. No meio desses homens miseráveis, somos apresentados a outra personagem, entre um plano e outro do jogo a imagem de uma linda mulata. De cabelo chanel bem penteado, brincos de argola, ela se vira para a câmera e dá um enorme sorriso.

Da mulata voltamos à mesa de jogos para depois sermos conduzidos ao salão de dança. Planos bem elaborados de casais que se esbarram, a câmera está levemente em *plongée*, uma luz pontual ilumina o rosto dos dançarinos. Nesse bar parece reinar um clima de felicidade, não fosse o tom crítico do narrador, o espectador alemão poderia se deixar levar pela beleza das imagens, pela sensualidade das mulheres e a descontração dos homens, que, apesar de pobres, não parecem insatisfeitos.

No entanto, a narração em *off* é introduzida no primeiro plano da seqüência, e o tom crítico da fala desfaz qualquer suspeita de que o esmero das filmagens pudessem revelar alguma intenção de exaltar o lugar ou as pessoas que o habitam:

Em algum lugar beirando a mata fechada muitas aventuras ocorrem, onde negros, mestiços, europeus, índios, mulatas e crioulos formam uma mistura de diversas raças. Aqui eles gastam seu suado salário, que foi batalhado o mês inteiro, com pingas e jogos.

A voz do narrador desqualifica o lugar ao classificá-lo pejorativamente como “mata fechada”, desqualifica também os personagens, que são seduzidos pela diversão fácil dos jogos de azar e da bebida. O narrador faz questão de identificar quem são os freqüentadores desse bar, sem dúvida entre eles não há nenhum alemão legítimo, nesse pequeno inferno estão apenas as raças inferiores e aqueles que se deixaram misturar. A voz em *off* coloca no mesmo patamar, índios, crioulos, mulatas e os europeus que se abandonaram às seduições da Ilha de Marajó.

Na história das colonizações há inúmeros casos de homens que se encantaram pelos costumes locais e abandonaram não apenas o desejo de voltar à metrópole, mas também os hábitos europeus, se integrando nas comunidades nativas.⁹⁹ O pan-germanismo não poderia correr esse mesmo perigo, a unificação alemã havia tido como uma das suas principais bases a idéia de origem comum e de unidade pelo “parentesco de sangue”. A necessidade de “expansão do espaço vital”¹⁰⁰ não poderia significar uma ameaça aos pilares da nação. O projeto pedagógico do filme de Marajó é ensinar às platéias alemãs o que acontece aos europeus que rompem com cadeia sanguínea.

A teoria racista que serviu de base para a bio-política nazista, e que atravessa as imagens desse cinejornal, possui as suas origens na Alemanha do século XIX, quando intelectuais nacionalistas se lançaram no projeto de unificação e afirmação dos Estados Alemães ante o domínio estrangeiro. Incapazes de despertar os sentimentos nacionais através dos meios culturais como idioma e história, os intelectuais se voltaram para a importância do “parentesco de sangue” e da origem comum.

Da ausência de reminiscências históricas comuns e da aparente apatia popular pelo futuro destino comum, nasceu uma exortação nacionalista dirigida a instintos tribais como eventual substituto daquela aparente unidade nacional que constituía, aos olhos de todo mundo, a esplêndida força da nação francesa (ARENDDT, 2007: 196)

No início do século XX, o pensamento racista alemão se desenvolveu juntamente com o darwinismo, desse encontro surgiu uma ideologia que “interpreta a história como uma luta natural entre raças”¹⁰¹. Teria condições de dominar o mundo aquele que fosse o mais apto, e que se mantivesse em constante evolução da espécie. Nesse pensamento, a origem do povo não possui apenas um papel fundador, ela é o elemento principal que deve ser conservado como atestado de preservação da raça.

Visando o progresso da nação alemã, o nazismo implementou uma política que era antes de tudo biológica, para manter a pureza da raça o governo de Hitler atuou diretamente sobre os corpos da população. Casamentos, nascimentos e copulação, tudo devia ser

⁹⁹ Em o Brasil dos Gringos Tunico Amâncio cita uma série de casos de homens que expulsos das suas metrópoles reconstruíram suas vidas no exílio e não quiseram voltar para a metrópole quando a oportunidade lhes foi dada. “(...) em meados de 1600 um número embaraçosamente grande de bons ingleses decidiu tornar-se bons índios” (p. 26).

¹⁰⁰ A necessidade de “expansão do espaço vital” se baseava na idéia de que o sagrado solo alemão onde, repousavam as virtudes do passado germânico, não poderia ser confinado as fronteiras artificiais impostas arbitrariamente pelo Tratado de Versalhes.

¹⁰¹ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 189.

controlado para que não nascessem seres “degenerados”, que pudessem colocar em risco a evolução da espécie ariana. Para o pensamento hitlerista, o pecado original era reproduzido toda vez que um europeu compartilhava seu sangue com o de uma raça inferior.

O Estado nacional-socialista tinha como principal preocupação o seu patrimônio vivente. Não eram mais as terras e as riquezas, mas a vida em si, que entrava em primeiro plano nos cálculos do Reich, tornando-se a base de uma nova política que estabelecia “o balanço dos valores vivos de um povo” e se propunha “a assumir os cuidados do corpo biológico da nação”¹⁰². Os princípios dessa bio-política eram ditados pela eugenia, compreendida como a ciência da hereditariedade genética de um povo.

Para o nazismo, “o homem que desconhece e menospreza as leis raciais, em verdade, perde, desgraçadamente, a ventura que lhe parece reservada. Impede a marcha triunfal da melhor das raças, com isso, estreitando também, a condição primordial de todo progresso humano”¹⁰³.

O Brasil, que ocupava no imaginário europeu o lugar das terras da sedução, representava para os alemães um terrível perigo, até mesmo Hitler se preocupou em falar do problema específico da América do Sul:

A América do Norte, cuja população, decididamente, na sua maior parte, se compõe de elementos germânicos, que só muito pouco se misturam com os povos inferiores e de cor, apresenta outra humanidade e cultura que a América do Sul, onde os imigrantes, quase todos latinos, se fundiram em grande número, com os habitantes indígenas. Bastaria esse exemplo para fazer reconhecer clara e distintamente, o efeito da fusão das raças. O germano do continente americano elevou-se até a dominação deste, por se ter conservado mais puro e sem mistura; ali continuará a imperar, enquanto não se deixar vitimar pelo pecado da mistura do sangue (HITLER, 1983: 186).

O bar surge assim, como um microcosmos da América do Sul, ele representa o destino daqueles europeus que se deixam levar pela sedução de uma cultura inferior. Nesse bar estão todos os perigos, desde as diversões imorais como os jogos e a bebida, até ameaça de uma sexualidade desviada.

¹⁰² AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 154.

¹⁰³ HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983. p. 188.

3.3) O feminino e a forma

Após a cena em que os casais dançam com o rosto colado no salão, a narrativa do cinejornal se concentra em mostrar a história de uma mulata sedutora. A figura feminina já havia aparecido de relance em meio aos planos do jogo de cartas, mas a partir deste momento ela se torna a personagem principal.

Vemos um homem gargalhando encostado na parede, não sabemos com que ele se diverte até que a câmera nos mostra, em contra plano, os pés de mulher que giram sobre a mesa. A câmera se afasta e, em contra *plongèem* se coloca no ponto de vista dos homens que observam a dança. Como se disputasse lugar entre chapéus de palha o espectador olha para a mulata que gira sensualmente sobre a mesa. A marajoara possui uma sensualidade exacerbada que não era recomendada às mulheres germânicas.

Em 1938, um jornal nazista voltado para o público feminino publicou duas páginas com imagens de mulheres. Na página da esquerda se via uma colagem de mulheres seminuas, glamourosas, fortemente maquiadas, na página da direita fotografias bem organizadas de meninas com longos cabelos longos, sem maquiagem, praticando esportes e danças folclóricas. Sobre a colagem de mulheres sensuais o jornal dizia: “Você pensa: encantador e divertido?”, “Nós pensamos: sujo e repulsivo!”. Sobre as fotos das meninas loiras: “Você pensa: chato?”, “Nós pensamos: saudável e belo!”.¹⁰⁴

O jornal fazia uma crítica aos modelos de representação da mulher na mídia da época, propondo a substituição da imagem feminina sedutora pelo ideal da mulher nacional-socialista. O artigo que acompanhava as fotografias afirmava que o que estava sendo apresentado nos cinemas e nos shows de variedade era um tipo de mulher hostil ao casamento e à família, a encarnação viva da esterilidade, enquanto a idéia nacional-socialista era profundamente afirmadora da vida. Para o editorial do jornal, a mulher havia se tornado um artefato de entretenimento e o seu corpo havia sido adulterado, deixando de ser belo e saudável para se transformar em um objeto de cobiça sexual.

A reportagem afirmava ainda que uma bela mulher não havia sido feita para ser freira, mas também não deveria se comportar como uma coquete. No artigo desse jornal vemos que há uma preocupação em não pregar a castidade, o que se deseja é encontrar uma sexualidade ideal, distante do erotismo, ligada à idéia de natureza e voltada, sobretudo, para a procriação.

¹⁰⁴ Apud: ACHEID, Antje. *Hitler's Heroines*, 2003.

O nazismo não era uma ideologia casta, mas pregava uma sexualidade controlada e direcionada.

Contrastando com a castidade assexual da arte comunista oficial, a arte nazista é tanto lasciva quanto idealizante. Uma estética utópica (a perfeição física, a identidade como um dado biológico) implica um erotismo ideal: a sexualidade convertida no magnetismo dos líderes e na alegria de seus seguidores. O ideal fascista é transformar a energia sexual numa força “espiritual”, para o benefício da comunidade. O erótico (isto é, as mulheres) está sempre presente como uma tentação cuja mais admirável resposta é uma heróica repressão ao impulso sexual (...). A estética fascista é baseada no refreamento das forças vitais; os movimentos são restritos, contraídos e reprimidos” (SONTAG: 1986, 74).

Susan Sontag em “Fascinante Fascismo” analisa as fotografias realizadas por Leni Riefensthal sobre os Nuba, tribo que vivia nas montanhas do sul do Sudão. O livro de fotografias, publicado em 1974, foi mais uma tentativa de Riefensthal de se desvencilhar do estigma de cineasta do nazismo. O que Sontag mostra em seu artigo é que a opção por fotografar negros africanos não é suficiente para que Leni Riefensthal se distancie da sua produção anterior, muito pelo contrário, na escolha da tribo dos Nuba e na estética das fotos continuam presentes os mesmos elementos fascistas que marcaram a carreira cinematográfica de Riefensthal.

No livro de fotografias, Riefensthal enaltece a figura dos Nuba como homens “possantes e energéticos”, que com seus “imensos músculos salientes” se atiram ao chão, “lutando não por prêmios materiais, mas pela renovação da vitalidade sagrada da tribo”. Dentro dessa sociedade guerreira descrita por Riefensthal, as mulheres possuem um papel muito específico, excluídas de todas as funções cerimoniais, são meras procriadoras, “as noivas ou mulheres dos lutadores são tão interessadas quanto os homens em evitar qualquer contato íntimo... seu orgulho de ser a noiva ou a esposa de um forte lutador substitui sua amorosidade”¹⁰⁵.

Na tribo descrita com entusiasmo e adoração por Riefensthal, as mulheres sabem o seu lugar, se preocupam em não desviar a força vital dos homens, deixando que eles se concentrem no mais importante, a luta. Assim, como os nossos cinegrafistas da Ufa, que viajaram para o sul do Brasil e procuraram apenas por semelhanças, Riefensthal encontra numa tribo da África tudo aquilo que havia sonhado para Alemanha dos anos 1930.

¹⁰⁵ RIEFENTHAL, Leni In SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986. p. 71/72.

A mulata da Ilha de Marajó, ao contrário das mulheres dos Nubas, das colonas alemães do sul do Brasil e das meninas das fotografias do jornal alemão, não sabe o seu lugar. Sobe na mesa despudoradamente seduzindo os homens com ares de cigana. Flores no cabelo, saia rodada, mangas bufantes, a mulata marajoara lembra as ciganas européias, mulheres sensuais e misteriosas, pertencentes a uma das “raças inferiores” as quais Hitler pretendia exterminar no seu plano de “higienização da raça”.

A seqüência da dança caminha para o encerramento: um casal conversa e bebe, alguns homens jogam dados e por último, um plano próximo revela sobre a mesa uma pilha de dinheiro, entra em quadro uma mão masculina que recolhe os montinhos de notas dispostos lado a lado, o “*suado salário, que foi batalhado o mês inteiro*” e que é gasto “*com pingas e jogos*”.¹⁰⁶ *Fade out*, a imagem escurece. A seqüência que se inicia contará o que acontece com aqueles que se deixam seduzir pelos falsos encantos das mulatas.

A imagem ressurgir do *fade out*, o casal que havíamos visto na seqüência anterior continua sentado bebendo, eles brindam com seus copos de cachaça. A mulata que dançava sobre a mesa agora toca um violão em plano médio, em seguida, um plano detalhe revela a habilidade dos dedos sobre as cordas do violão. A montagem insiste no detalhe, vemos uma mão feminina sobre a mesa, uma mão masculina coloca um anel de prata em seu dedo. No próximo plano as mesmas mãos de mulher continuam em quadro, elas se abrem sobre a mesa vazia e, como que por um passe de mágica, surge por baixo delas uma coleção de colares de pedra preciosas, uma das mãos agarra os colares fechando-se em punho, revelando assim a intenção de roubo.

O que chama atenção nessa seqüência é que, apesar do caráter etnográfico da obra, a filmagem e a montagem não tentam esconder a encenação da trama. Aqui, mais do que simular realismo e espontaneidade, importa a força das imagens. Artifícios retóricos como angulações extremas, closes e planos detalhes são explorados pelos realizadores do filme, tudo para que a trama envolva o espectador. É pelos planos detalhes que ficamos sabendo que a mulata que dança sobre a mesa e toca o violão não é mesma que rouba as jóias. A primeira tem as unhas curtas, cortadas rentes ao dedo, a segunda possui unhas longas e afiadas como garras.

A diferença feminina das mãos nos faz lembrar que a dançarina e musicista não era a única mulata do salão, nos foi mostrado diversas vezes um casal sentado no canto bebendo

¹⁰⁶ Como o locutor diz em *off*.

cachaça. É ela a ladra, a morena que, com ares inofensivos, embebedava o parceiro. Terá sido um complô? Enquanto uma distraía com a dança a outra afanava as jóias? A montagem sugere que sim.

A óbvia construção da trama não termina por aqui, os sucessivos artifícios retóricos que atravessam o filme explodem no plano em que mulher rouba jóias que estavam sobre a mesa. Os colares que surgem por debaixo das mãos abertas aparecem pelo uso da trucagem, a invenção Méliès, um cineasta mágico que queria fazer desaparecer pessoas, é usada sem pudor para fazer aparecer colares. Toda uma gramática que pertence ao universo do ficcional é apropriada pelos realizadores alemães para que a história contada seja eficiente e deixe sua lição de moral.

A trucagem esconde as mãos de quem colocou os colares sobre a mesa, ela suprime essa informação e nos deixa com a pergunta, de quem são as jóias roubadas pela mulher? Quem naquele bar povoado por seringueiros e bêbados, teria jóias como estas? De onde surgiram essas jóias que aparecem de repente?

Seguindo a narrativa do filme, pensaríamos naturalmente que as jóias teriam saído do bolso de um dos garimpeiros distraídos pelas mulatas. No entanto, ao usar a trucagem e suprimir essa informação, ao fazer com que as jóias apareçam “do nada”, o filme indica a existência de um extra-campo, um lugar que não pode ser alcançado pela objetiva da câmera.

A trucagem abre uma fratura dentro do filme, aponta para existência de um lugar invisível. Desse *espaço-fora-da-tela* surgem as jóias como imagem-sintoma, se fazendo vista, incluindo na narrativa o espectador alemão. As jóias não estavam no bar, não pertenciam aos marajoaras “que, com suas vidas dissipadas, jamais teriam sido capazes de amealhá-las. Não são como o dinheiro suado conquistado por estes boiadeiros e seringueiros, e que facilmente desaparece entre pingas e jogos.”¹⁰⁷ Jóias são riqueza acumulada, patrimônio e tradição de um povo milenar que se envolvia na trama do outro lado da tela.

A trucagem transporta, como em um passe de mágica, as pedras preciosas da platéia alemã para as mãos da mulata marajoara. Os espectadores que por um momento se deixaram levar pela sedução das mulheres brasileiras, aprendem a lição. As pedras roubadas são como a pureza do sangue que não se pode perder. Aqueles que se aventurarem pelos caminhos da borracha devem saber que mulatas espreitam na selva, prontas para lhes roubar as jóias, o

¹⁰⁷ LISSOVSKY, Mauricio e BLANK, Thais. *A catástrofe do sentido: o Brasil em três fotogramas dos anos 30*. Comunicação apresentada na SOCINE, 2009.

sangue e a tradição. O sentido da fábula fica claro, lição que os alemães precisam aprender: não permitir que suas jóias desapareçam nas mãos de mulatas vestidas de ciganas.

Ao colocar o alemão como personagem invisível dentro da trama, o filme de Marajó cumpre o seu papel, assusta e pune aqueles que por um momento poderiam ter se deixado seduzir beleza das mulatas. Nessa fábula tropical, a platéia alemã aprende a temer as mulatas como as crianças temem o lobo mau.

Após a cena do roubo das jóias voltamos ao salão de dança, novamente closes bem fotografados do povo marajoara. A seqüência do bar termina por aqui, mas, antes que o fragmento acabe ainda podemos ver dois planos de extração de borracha. Depois de advertido sobre os riscos da floresta tropical, o espectador alemão está finalmente pronto para explorar a borracha brasileira.

As imagens do bar da Ilha de Marajó possuem a força de um trauma, fazem reviver o medo da degeneração da raça, imagem-sintoma que remete a experiências já vividas. Como define Patrick Charaudeau, a imagem-sintoma é “uma imagem já vista. Uma imagem que reenvia a outras imagens”¹⁰⁸. As cenas do bar de Marajó retomam as imagens dos ciganos europeus, dos judeus e de todos aqueles que ameaçavam as jóias da família alemã.

O documentário *Eine Brasilianische Rhapsodie* pode ser colocado ao lado de outras produções nazistas que visavam não apenas afirmar a superioridade da raça alemã, mas sobretudo, produzir sentimento de medo e asco. Na propaganda nazista era muito comum apresentar os judeus sob a forma de inseto, cogumelos venenoso, cobras viscosas, vermes, doenças. Mas não só os judeus foram transformados em seres abomináveis:

Os polacos, por exemplo, foram apresentados em duas ocasiões como torturadores de alemães nos filmes: *Heimkehr* (*Regresso à Pátria*, 1941) e *Feinde* (*Inimigos*, 1942). O caso dos russos foi mais complexo. Ainda que considerados pela propaganda nazista como hordas de bárbaros sobre os quais o comunismo exacerbava suas inatas tendências criminais, durante a vigência do Pacto Germano-Soviético, eles foram apresentados sob uma perspectiva mais benévola. Mas, a partir de 1941, filmes como *Dorf im roten Sturm* (*Cidade Atacada pelos Vermelhos*, 1935/1941), *GPU*. (1942) e *Sowjetische Paradies* (*O Paraíso Soviético*, 1942) voltaram a apresentar os russos como brutos e alcoólatras, que violentavam mulheres e assassinavam civis (PEREIRA, 2003: 15).

¹⁰⁸ CHARAUDEAU, Patrick. A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário. In: *LOGOS 24: cinema, imagens e imaginário*. Ano 13, 1º semestre 2006 Edição Nº 24 Rio de Janeiro. pgs. 11-20.

As mulatas e os bêbados de Marajó podem ser incluídos nessa grande lista de seres do mal dos quais os alemães deveriam manter distância.

Capítulo 4

Imagem-combate: Do rio Elbe ao Rio de Janeiro

4.1) Nazificação da produção cinematográfica

No ano seguinte a rápida passagem do navio Karlsruhe pelo porto do Rio de Janeiro em 1936, os cinegrafistas alemães voltam à capital Brasileira a bordo do navio escola *Schlesing* e da luxuosa embarcação Cap Arcona. Essas duas viagens dão origem a materiais distintos. O primeiro é uma rápida matéria jornalística produzida pela Ufa. O segundo é um filme mais elaborado produzido pela sede da Paramount na Alemanha.

A Paramount Pictures, companhia americana de cinema, já estava presente na Alemanha desde a República de Weimar (1918-1933), em 1925. Quando a Ufa se encontrava a beira da falência, a Paramount interveio juntamente com a Metro-Goldwyn-Mayer a fim de evitar o fechamento da produtora alemã¹⁰⁹. Em 1930 as empresas americana e alemã co-produziram *O Anjo Azul*, filme que lançou a atriz Marlene Dietrich e redefiniu o uso do som no cinema.

Além das obras de ficção, a companhia americana se dedicava também à realização de filmes de atualidade para o público alemão. Antes dela, outras empresas estrangeiras já haviam se estabelecido em solo germânico. Ainda nos primórdios da produção de cinejornais, a Pathé-Journal e Gaumont-Actualites já realizavam noticiários na Alemanha. As empresas francesas dominaram o mercado de filmes de atualidade até o início da Primeira Guerra Mundial, quando a situação mudou radicalmente.

Com o início da guerra, os franceses começaram a ser vistos como representantes dos noticiários inimigos, tendo que abandonar rapidamente o território alemão. A saída destas companhias fez com que os produtores locais passassem a controlar a maior parte do mercado interno de noticiários semanais, surgindo um grande número de pequenas empresas cinematográficas¹¹⁰. Quando, em 1918, a Primeira Guerra chegou ao fim, muitas companhias de noticiários semanais se viram obrigadas a se unir, devido às dificuldades econômicas reinantes. Essas pequenas empresas acabaram se fundindo à Ufa, que havia sido fundada em 1917 como a companhia cinematográfica estatal. Esse processo esteve na origem da formação

¹⁰⁹ ANTONACCI, Maria. Do cinema mudo ao falado: cenas da república de Weimar. In: *O olho da história: revista de história contemporânea*. V. 1 n. 5, 1998. P. 126-152.

¹¹⁰ Noticiários Semanal Aleman 1933-1947, un programa del Instituto Goethe.

do grande conglomerado cinematográfico alemão. Ao final da República de Weimar, apenas dois noticiários semanais dos onze mais importantes produzidos pelos alemães não eram apresentados pelo símbolo comercial da Ufa¹¹¹.

Enquanto a produção nacional se fortalecia, começava no período pós Primeira Guerra uma fase de experimentação e de abertura nas artes e na cultura alemã. Os primeiros anos da República de Weimar foram marcados pela intensa produção artística que viria a ser substituída mais tarde pela pasteurização e americanização dos produtos culturais. Como afirma Peter Gay, a República de Weimar pode ser dividida em duas grandes fases:

Se no primeiro período que vai de 1918 a 1924, foi uma época de experiências nas artes; o Expressionismo dominava a política tanto quanto a pintura e o palco, a partir de 1925, o ambiente alemão (...) refletia uma descompressão da temperatura política. Na política como na arte, a época para as experiências revolucionárias parecia ter passado (GAY apud ANTONACCI).

O segundo período da República de Weimar foi marcado também pelo lançamento do Plano Dawes que visava o pagamento das dívidas externas alemãs decorrentes do Tratado de Versalhes. Entre outras medidas, o Plano Dawes determinava que empréstimos estrangeiros, principalmente vindos dos Estados Unidos, seriam disponibilizados para a Alemanha.

A Ufa, apesar do seu crescimento, possuía sérios problemas financeiros, pois o desenvolvimento da técnica cinematográfica tornava as produções cada vez mais custosas. Como tantas outras empresas, a companhia precisou de ajuda financeira, no ano seguinte ao lançamento do Plano Dawes a Paramount e a Metro-Goldyn-Mayer socorreram a produtora alemã. Recebendo injeção de capital estrangeiro, a Ufa foi sendo influenciada cada vez mais pelo modo norte americano de produção. Os filmes expressionistas foram aos poucos substituídos por produções baseadas no modelo hollywoodiano, “ mais do que entrar na Alemanha com seus dólares (...) os Estados Unidos patrocinaram uma nova maneira de viver, que foi tomando conta da sociedade alemã, adquirindo expressão na “americanização dos divertimentos de massa”¹¹².

Quando Hitler assumiu o poder, a Ufa já havia sido transformada no grande império das indústrias de comunicação pelas mãos de Alfred Hundenberg, político conservador e

¹¹¹ Noticiários Semanal Aleman 1933-1947, un programa del Instituto Goethe.

¹¹² ANTONACCI, Maria. Do cinema mudo ao falado: cenas da república de Weimar. In: *O olho da história: revista de história contemporânea*. V. 1 n. 5, 1998. P. 126-152.

membro da direita do Partido Nacional, que havia adquirido a companhia em 1927. Com a ascensão do nacional-socialismo iniciou-se um processo de valorização e nacionalização dos produtos culturais alemães e o cinema foi um dos meios mais afetados por essa nova forma de enxergar a cultura e a arte.

Nos anos de 1920, o movimento expressionista já havia declarado a necessidade de uma afirmação da tradição e consumo da cultura alemã, como forma de resistência à crescente americanização dos modos de vida da sociedade germânica. O nazismo se apropriou desse movimento “redimensionando seu legado para plasmar imagens, signos, idéias e valores que justificassem sua forma de poder”¹¹³.

Assim que a Alemanha passou a ser governada pelo Partido Nazista, Hitler e sua equipe deram sinais de que o cinema seria uma das ferramentas principais para a afirmação de uma identidade puramente germânica. Para levar esse projeto adiante, o Estado passou a interferir na produção, fiscalizando a atividade cinematográfica e exigindo que fosse feita uma prestação de contas diretamente ao governo do III Reich. A Ufa passou nesse momento por um processo de alinhamento e adequação com as metas do Nacional Socialismo. A produção cinematográfica foi submetida à censura com a criação do Film Credit Bank, onde um comitê era responsável por julgar se os filmes seriam politicamente merecedores de crédito¹¹⁴. A fundação do Film Credit Bank em 1933 deu origem a uma nova aliança entre estado, capital bancário e indústria cinematográfica.

No âmbito específico da realização de cinejornais ocorreu, também, um processo de nacionalização e controle da produção. No mesmo ano em que foi criado o Film Credit Bank, Joseph Goebbels regulamentou a produção de informação através da Câmara do Cinema do Reich e, em 1935, o próprio ministro assumiu a direção do departamento fornecedor de noticiários semanais, o Escritório Central Alemão de Notícias Semanais¹¹⁵.

O controle estatal sobre a atividade cinematográfica culminou em 1937, com a compra da Ufa pelo Estado alemão, fazendo com que a autonomia da produção desaparecesse por completo. Quando a II Guerra Mundial começou, em setembro de 1939, os noticiários semanais já se encontravam em total sincronização com a política do III Reich.

¹¹³ Idem

¹¹⁴ KREIMEIER, Klaus. *The Ufa Story*. University of California Press: Londres, 1999.

¹¹⁵ Noticiários Semanal Aleman 1933-1947, un programa del Instituto Goethe.

Logo nos primeiros anos do governo de Hitler, o Ministério da Propaganda iniciou um processo de absorção das companhias e estúdios cinematográficos, chegando, no ano de 1942, a assumir o controle total da produção cinematográfica na Alemanha (PEREIRA: 2003, 110).

A nazificação dos produtos culturais fez com que os Estados Unidos começassem a perder espaço nas telas de cinema da Alemanha. Se, no início dos anos de 1930, o mercado alemão correspondia a 10% dos faturamentos dos grandes estúdios americanos, em 1935 as Leis de Nuremberg limitaram os filmes hollywoodianos a 20% do mercado local¹¹⁶.

Apesar das restrições, os estúdios americanos não desistiram facilmente do público alemão. Na década de 1930, a indústria hollywoodiana ainda era extremamente dependente do mercado europeu, as companhias norte-americanas preferiram se adaptar às novas regras da Alemanha nazista a correr o risco de ver os seus lucros baixarem radicalmente: “quando o governo nazista exigiu que as companhias com escritórios na Alemanha só empregassem funcionários arianos, os estúdios concordaram”¹¹⁷.

Foi em meio a esse processo de monopolização da indústria cinematográfica que a sede da Paramount na Alemanha produziu o filme *Von der Elbe zun La-Plata*, acompanhando a viagem do navio Cap Arcona à América Latina.

4.2) Imagem-combate

Os cinegrafistas empregados pela Paramount na Alemanha registraram a viagem de um dos navios mais luxuosos de sua época. Criado para navegar entre Hamburgo e a América do Sul, o Cap Arcona fez sua primeira viagem em 1927. O destino final do navio, antes de voltar ao país de origem, era a cidade de Buenos Aires, com escalas nas ilhas da Madeira e no Brasil. Famoso por cumprir sua rota de navegação no curto período de quinze dias, o Cap Arcona transportava principalmente turistas e imigrantes. Alguns passageiros ilustres viajaram a bordo dessa embarcação, entre eles o brasileiro Santos-Dumont. O título do filme, *Von der Elbe zun La-Plata*, faz referência ao rio Elbe, que desemboca próximo a Hamburgo e ao La Plata, rio que corta diversos países da América do Sul e liga a capital da Argentina ao Oceano Atlântico.

¹¹⁶ DIAS, Cristiano. Hollywood vai a Segunda Guerra. In: *Revista Aventuras na História*. Editora Abril. <http://historia.abril.com.br/revista> Visitado no dia 12/01/2010

¹¹⁷ Idem

O Cap Arcona seguiu navegando entre Hamburgo e o continente americano até o ano de 1939, quando as viagens foram interrompidas e a embarcação colocada à disposição da Marinha de Guerra alemã. A história desse navio não se resume ao seu tempo de glória, quando cruzava calmamente as águas do oceano Atlântico. O Cap Arcona protagonizou duas trágicas histórias do cinema e da guerra alemã.

Em 1943, o navio foi escolhido como locação do filme *Titanic* dirigido por Herbert Selpin, cineasta alemão que desde de 1933 realizava filmes de propaganda para a Ufa. Tida como uma das produções mais caras de sua época, as filmagens de *Titanic* foram cercadas de dificuldades. Herbert Selpin se desentendia constantemente com a marinha alemã e as duras críticas que fazia ao comportamento dos marinheiros no set de filmagem acabaram chegando aos ouvidos de Goebbels. Insatisfeito com os rumos que o filme tomava, Goebbels não só afastou Selpin da produção como ordenou a sua prisão pela Gestapo. O cineasta foi encontrado enforcado em sua cela poucos dias depois de ser preso¹¹⁸.

O filme foi concluído por outro diretor, Werner Klingler, mas não chegou a passar nas salas de cinema da Alemanha. A pré-estreia foi marcada para o início de 1943, mas, antes que pudesse acontecer, o cinema que abrigaria o evento foi bombardeado pelo fogo dos Aliados. *Titanic* foi exibido em alguns cinemas de Paris, mas acabou sendo censurado na Alemanha. Um filme que retratava a morte e o pânico em massa não parecia adequado a uma nação que vivia sob bombardeios.

A dramática história do Cap Arcona não termina por aqui. Dois anos depois de encarnar o naufrágio de *Titanic*, o navio viveria a sua própria tragédia. No final da II Guerra Mundial a embarcação começou a ser usada como navio-prisão, recebendo principalmente prisioneiros do campo de concentração de Neuengame, localizado nas cercanias de Hamburgo. Repleto de prisioneiros do regime nazista, o Cap Arcona foi atacado por um grupo da Força Aérea Aliada que tentava impedir a movimentação da marinha alemã pelo mar Báltico. Sem saber que o navio abrigava centenas de cidadãos franceses, belgas e holandeses, a força aérea bombardeou o Cap Arcona até seu afundamento. Oitocentos homens morreram no ataque, a maior parte prisioneiros de campos de concentração¹¹⁹.

Quando os cinegrafistas da Paramount registraram a viagem do Cap Arcona à América do Sul, ele era apenas uma embarcação de luxo, no entanto, o trágico destino que ele cumpre no cinema e na guerra parece já estar inscrito nas imagens de 1937. Apesar de ter

¹¹⁸ PECK, Robert. *The Banning of Titanic: a study of British postwar film censorship in Germany*.

¹¹⁹ <http://cap-arcona.com>. Visitado no dia 12/01/2010.

sido criado para fins civis, para viagens turísticas, a verdadeira vocação do Cap Arcona era ser cenário de guerra. No cinema, ele é locação de uma batalha de poder entre os marinheiros alemães e o diretor Herbert Selpin, que acaba levando ao ato extremo do suicídio. Na guerra, ele é o cenário da morte dos prisioneiros dos campo de concentração pelo fogo amigo.

O filme *Von der Elbe zur La-Plata* prenuncia essa vocação. No ano de 1937, o Cap Arcona foi cenário de uma guerra travada no interior da imagem. A Paramount, usando força de trabalho alemã¹²⁰, produziu dentro da Alemanha nazista, um filme que reflete os desejos da sociedade americana. No mesmo ano, a Ufa acompanhou a viagem de outro navio ao Rio de Janeiro, o Schlesing. Na escolha desses dois navios e na forma como abordam o Brasil, a Paramount e a Ufa revelam os mundos com que sonhavam.

Didi-Huberman afirma que toda a experiência visual é feita de um verdadeiro combate, do conflito de formas contra formas, de campos de força, de pontos de vista¹²¹. As imagens do Brasil produzidas pela Paramount e pela Ufa travam essa luta, imagens-combate atravessadas pela tensão de um mundo a beira da guerra.

A seqüência da chegada do navio *Cap Arcona* ao Rio de Janeiro é filmada de dentro da Baía da Guanabara. Da proa do navio vemos a costa carioca banhada por águas reluzentes que refletem o brilho do sol. Embalados pela música, os espectadores são conduzidos por longos *travellings*, até se aproximarem do Pão de Açúcar. Em *off* o locutor descreve a paisagem que está sendo apresentada nas imagens:

No aroma matinal o Rio nos mostra a costa Brasileira. Ela é montanhosa e íngreme, e agora o Pão de Açúcar, símbolo do Rio, guardião da Baía de Guanabara. Sua grande planície cercada por montanhas forma o porto natural mais lindo do mundo.

Os *travellings* realizados de dentro do navio transportam o espectador para uma imagem de cartão postal, afirmam o estereótipo da cidade, uma das maiores belezas naturais do mundo, como diz o locutor. A Baía da Guanabara, “imagem-síntese do Rio de Janeiro, figura geográfica, pertencente ao repertório dos cartões postais de iconografia internacional, ao lado da Torre de Pisa, da Torre Eiffel ou do skyline de Manhattan”¹²², permite ao

¹²⁰ Seguindo as leis de Nuremberg de 1935, em que as empresas estrangeiras em solo alemão eram obrigadas a contratar apenas funcionários de origem germânica.

¹²¹ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 248.

¹²² AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000. p. 13.

espectador uma conexão imediata a um conjunto de significados que aponta para uma determinada idéia de Brasil.

Às imagens da Baía seguem inúmeros *travellings* e panorâmicas vistas do alto do Centro da cidade, imagens do porto do Rio e da Lagoa Rodrigo Freitas onde desponta o Corcovado. Como se seguisse o ritmo do navio, a câmera não para de se movimentar, planos longos e descritivos, que tentam dar conta da exuberância da cidade. Nas imagens do porto vemos a movimentação da população carioca, um grupo acena para o navio, estivadores carregam sacas, homens e mulheres andam entre suas bagagens. As imagens não revelam apenas as belezas naturais, os cinegrafistas se preocupam também em apresentar o lado urbano do Rio.

De dentro da Baía da Guanabara somos levados ao topo de um morro onde vemos o Centro da cidade, dessa panorâmica voltamos à proa do navio que se aproxima do porto. A montagem realiza uma descontinuidade espacial, o montador poderia ter cortado da Baía da Guanabara para o cais do porto, o que pareceria para o espectador mais natural, no entanto, ele insere um plano feito em terra firme para depois voltar ao ponto de vista do navio. Essa descontinuidade poderia ter sido facilmente evitada, mas o montador parece ter sentido a necessidade de contrapor a exuberância natural do Pão de Açúcar ao desenvolvimento urbano da cidade.

O Rio de Janeiro é apresentado nas imagens como uma cidade desenvolvida, a natureza que a rodeia é uma natureza civilizada. Ao contrário do filme sobre a Ilha de Marajó, em que a imagem do Brasil está intimamente ligada ao imaginário de uma natureza selvagem e exótica, o filme da Paramount explora a idéia de uma paisagem encantadora, e a grande virtude do Brasil é a de conseguir conciliar o universo natural com uma civilização urbana e industrial. Seja na fala do locutor, ou nas imagens, o que é ressaltado é a convivência da natureza com o espaço urbano.

Apenas duas semanas de viagem com Cap Arcona separam Hamburgo da beleza do porto do Rio de Janeiro. Plantas tropicais encantadoras envolvem e penetram a cidade como é o caso desta rua na qual está a legação alemã. Montanhas esculpidas pelo verde olham para a cidade de 1,5 milhões de habitantes. Outras cadeias montanhosas cruzam a cidade. Cidade que cresceu até o mar aberto, onde fica Copacabana, elegante subúrbio com maravilhosa praia apta para banhistas.

Essa narração é acompanhada por belas imagens da cidade. Um *travelling* percorre a Rua Paissandu, envolvida por plantas tropicais, como diz o narrador. Em outro momento, a câmera é posta dentro de um carro que atravessa a Avenida Atlântica, pessoas caminham pela orla, um homem passa de bicicleta, inúmeros automóveis cruzam o plano. A cidade está em movimento assim como a câmera dos cinegrafistas.

As imagens do Rio de Janeiro produzidas pela Paramount não lembram em nada as cidades mostradas pela Ufa no Sul do Brasil. Nos cinejornais de 1934 e 1936 que se dirigem ao Rio Grande de Sul e Santa Catarina, as cidades são apresentadas como mero espaço de socialização da comunidade teuta, onde os clubes, igrejas e escolas tratam de preservar as tradições do povo alemão. Até mesmo na sequência de São Paulo, que encerra o filme *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, a única coisa que chama a atenção dos alemães na grande cidade é a existência de uma escola germânica.

Como vimos no primeiro capítulo, a ideologia nazista era crítica à modernidade, apesar de exaltar seus feitos industriais. Para Hitler, a vida em comunidade era um “corretivo necessário contra os perigos da vida moderna”¹²³, transformadora de homens em dados estatísticos. Blumenau e Itajaí são mostradas pelos cinejornais como suportes necessários para existência de uma comunidade agrária, essa sim exaltada pelos filmes da Ufa. O progresso, a tecnologia e a modernização industrial estão a serviço do desenvolvimento da terra, a “mata fechada” de um país tropical que os colonos alemães transformaram em belas plantações, como afirma o locutor do cinejornal *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*.

As imagens produzidas pela Ufa combatem a modernidade e o modelo americano de uma sociedade urbana e industrial. Para os nacionais socialistas o liberalismo estava morto e com ele, “todas as suas formas de manifestação foram também enterradas. Ao invés de se pensar nos interesses individuais, agora se pensa coletivamente, não no bem estar individual, mas coletivo”¹²⁴. Mesmo antes do início da Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e Alemanha já estavam em disputa ideológica:

em um cenário de crise latente, a transição da década de 1930 para 1940 foi um período de intensa disputa ideológica entre os Estados Unidos e a Alemanha na tentativa de um sobrepor-se ao outro na determinação dos acontecimentos (GALDIOLI, 2008: 94)

¹²³ HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983. p. 202

¹²⁴ MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Br.asil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998 p. 207.

A Paramount, apesar de aceitar as regras da Alemanha nazista a fim de não perder o mercado alemão, não consegue retirar das imagens que produz o sonho americano de uma sociedade moderna. Enquanto a Ufa se dirige ao Brasil para mostrar o campo, as festas folclóricas, a vida em comunidade, ou então, para falar dos perigos que se escondem em meio à natureza selvagem, a Paramount aponta as suas lentes para a modernidade de uma grande capital.

A Ufa também registrou o Rio de Janeiro em três cinejornais diferentes, mas quase sempre, a cidade é apenas um local de passagem como, por exemplo, no filme de 1936, que acompanha a viagem do navio Karlsruhe. Neste filme, os marinheiros dão uma rápida parada no Rio para recuperar o sino de um navio que afundou em águas brasileiras.

Também na reportagem realizada pela Ufa em 1937, que acompanha a viagem do navio Schlesing, a cidade é apenas um local de passagem como faz questão de ressaltar a narração: *“a tripulação do barco de alunos Schlesing foi muito bem recebida em sua visita ao Rio de Janeiro, como também no Sul da Inglaterra quando já estava em seu caminho de volta para casa”*.

Nessa curta reportagem, que foi apresentada nos cinemas ao lado do registro da comemoração do quadragésimo oitavo aniversário de Hitler, vemos um grupo de marinheiros alemães desfilando na orla do Rio de Janeiro. Uniformizados e carregando uma enorme bandeira nazista que desponta no meio da imagem, são acompanhados por uma multidão. Eles se aproximam de um monumento que não podemos identificar e ali depositam uma coroa de flores decorada com a suástica. O locutor não explica do que se trata, a única narração que acompanha a reportagem é o trecho que vimos acima.

Essas imagens do Rio de Janeiro revelam a falta de interesse da Ufa pela capital, nos filmes não há qualquer informação sobre a cidade, as câmeras não se aventuram pelas ruas, não filmam os hábitos dos seus moradores. Seja na entrega do sino do navio ou na parada de marinheiros alemães, o Rio de Janeiro é apenas um palco para o desenrolar de uma cerimônia militar própria da marinha alemã.

O filme da Paramount rompe com esse modelo, a empresa americana coloca seus cinegrafistas no coração da cidade, percorrem Copacabana, espaço de lazer e sofisticação. As imagens da Paramount estão atravessadas pelo *“american way of life”*, pelo modelo americano que defendia a idéia de progresso baseada na industrialização e no consumo, na consolidação do estilo de vida e dos valores da classe média urbana. O filme produzido pela

Paramount dentro da Alemanha nazista se aproxima mais dos cinejornais realizados pelos EUA no Brasil, do que dos filmes de atualidade da Ufa.

Em 1933, o presidente Roosevelt deu início a Política da Boa Vizinhança, visando manter a América Latina como área de influência norte-americana. Entre outros instrumentos, a política do bom vizinho utilizou os produtos culturais para promover uma aproximação entre os Estados Unidos e Brasil. Havia, inclusive, um departamento de cinema, a Motion Pictures Division, cujo objetivo era promover uma melhora nas relações comerciais e culturais entre as repúblicas latino-americanas e os Estados Unidos.

Além dos filmes de ficção estrelados por Carmem Miranda, das animações do Walt Disney passadas no Rio de Janeiro e das visitas de americanos famosos ao Brasil, como Orson Welles e Nelson Rockefeller, os Estados Unidos produziram um enorme número de cinejornais sobre o país. Assim como os cinejornais da Ufa, os filmes de atualidade americanos eram realizados em grande parte para serem exibidos às suas próprias platéias nacionais.

A maior parte desses cinejornais se concentra justamente em mostrar as grandes capitais. O que está representado nesses filmes é o homem urbano brasileiro, voltado para o futuro e para o progresso. A classe média de Copacabana, que se divide entre a praia e o Municipal, o Brasil oficial das cerimônias políticas e dos funcionários públicos. Ao contrário dos filmes de ficção americanos do mesmo período, os cinejornais não lançam um olhar ávido de exotismo sobre o Brasil. Eles procuram por uma imagem-semelhança tal qual fizeram os cinegrafistas da Ufa ao registrarem as colônias alemãs no sul do país. O Brasil das companhias americanas, como a Fox, está em sintonia com os princípios morais, sociais e econômicos daquela sociedade, assim como a imagem-semelhança dos cinejornais da Ufa está em consonância com a sociedade alemã.

Esse modelo se repete nas imagens produzidas pela Paramount e pela Ufa no ano de 1937. Enquanto os cinegrafistas da Paramount registram a viagem do luxuoso navio Cap Arcona, conhecido por seu conforto, beleza e rapidez, os funcionários da Ufa viajam ao Brasil a bordo de um navio-escola, embarcação militar, cuja principal função é propiciar instrução de marinharia, guerra e náutica. Como afirma Hannah Arendt, nos anos de 1930 os sonhos imperialistas norte americanos não pressupunham, a princípio, a conquista territorial, tendo como objetivo a expansão econômica, o crescimento das produções industriais e das transações comerciais. Já a Alemanha Nazista desejava ampliar o seu “espaço vital” e, para isso, seria necessário expandir fronteiras marchando sobre novas terras.

As imagens da Ufa reproduzem o desejo de uma nação preparada para novas conquistas, daí os inúmeros desfiles militares sobre as terras brasileiras, a presença constante na imagem da bandeira nazista e a escolha por acompanhar navios que ensinam a guerra ao invés de embarcações turísticas. Antecipando-se a qualquer conquista territorial, o nazismo oferecia em sua visita aos brasileiros os símbolos da superioridade do seu modelo vencedor.

Os filmes da Paramount e da Ufa realizados no mesmo ano no Brasil travam nas escolhas que fazem uma batalha silenciosa. No que incluem e no que deixam de fora da imagem, na forma como apresentam o Rio de Janeiro às platéias alemãs, eles afirmam sua visão política e delineiam a sociedade em que desejam viver. Como afirma Ismail Xavier, o cinema é um “(...) discurso composto de imagens e de sons, é a rigor, em qualquer das suas modalidades, sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora”¹²⁵. A Paramount, mesmo em meio à censura alemã, projeta nas telas um discurso que não se alinha aos anseios do Estado germânico, as imagens produzidas pela companhia americana não são regidas pela mesmas leis que regem as imagens da Ufa, o que podemos pressentir logo no primeiro letreiro onde lemos: “Paramount zeigt”¹²⁶.

4.3) A câmera como arma de guerra

Depois da reportagem de 1937, a Ufa aportou mais uma vez no Rio de Janeiro antes que o Brasil declarasse guerra aos países do Eixo. Em 1941, a produtora voltou a filmar a capital brasileira, mas, assim como nas imagens anteriores, as ruas da cidade são apenas um palco para um desfile militar. A diferença é que, dessa vez, quem exhibe marchando as suas habilidades motoras não são os alemães e sim os próprios militares brasileiros.

É importante ressaltarmos que, entre os seis cinejornais da Ufa realizados no Brasil entre 1934 e 1941 a que tivemos acesso, o Estado brasileiro é mencionado apenas nessa última filmagem. Não há nenhuma referência anterior à política nacional, apesar dos filmes de atualidade terem sido realizados em um momento em que o Brasil passava por uma intensa transformação política. Este é o caso do ano de 1937, em que os cinegrafistas da Ufa vêm ao país a bordo do navio Schlesing.

¹²⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 14.

¹²⁶ “Paramount apresenta” em alemão.

A crise que atravessava o país, e que levaria ao golpe de Estado e à implementação de uma nova constituição, fazendo com que o Brasil se encontrasse sob um governo ditatorial até 1945, não é mencionada em nenhum dos filmes realizados pela Ufa e depositados no *Bundesarchiv*. A única referência à figura política do presidente brasileiro é feita justamente no último ano em que a produtora nazista vem ao Brasil, um pouco antes de Vargas declarar guerra aos países do Eixo.

Essa pequena reportagem de 1941 registra uma comemoração oficial do Estado brasileiro, o filme não possui narração e a única informação dada ao espectador vem escrita em uma cartela inicial: “Demonstração de nacionalidade em grande parada militar no Rio de Janeiro.” Nesse cinejornal a Ufa não se preocupa em fornecer informações ao espectador, apenas explora esteticamente a demonstração da nacionalidade brasileira. O desfile é filmado como os grandes eventos nazistas, seguindo, na medida do possível, a estética explorada por Leni Riefensthal. A historiadora Maria Antonacci ao analisar o filme *Triunfo da Vontade*, descreve as imagens da seguinte maneira:

constantes marchas em filas, numa série de imagens comuns com gestos e movimentos militarmente determinados; as tomadas de cenas das multidões comprimidas nas calçadas; as visões do alto de acampamentos e aglomerações simétricas, intercaladas por olhares benevolentes de Hitler. (ANTONACCI, 1998: 27)

Essa descrição caberia perfeitamente ao cinejornal de 1941, para isso, teríamos apenas que substituir o olhar benevolente de Hitler pelo olhar compenetrado de Getúlio que, de cima da sacada, ao lado de Góis Monteiro, então Chefe do Estado Maior do Exército, e do ministro da Educação Gustavo Capanema, observa o desfile. A sequência da parada, que não dura mais de um minuto, é mostrada de diversos pontos de vista. Planos gerais revelam a dimensão do evento, closes acompanham os militares que desfilam, em outro momento a câmera baixa parece correr o risco de ser atropelada quando a cavalaria dos Dragões da Independência atravessa a Avenida Presidente Vargas. Cenas do desfile se alternam com planos de Getúlio e sua equipe.

O único cinejornal em que aparece o presidente Vargas foi realizado justamente em 1941, ano em que o Brasil, que havia se mantido neutro até então, intensificou o processo de alinhamento aos Estados Unidos. Nesse ano foi assinado um contrato de exclusividade do fornecimento de matéria-prima brasileira, como ferro, minério e borracha, ao país americano.

Em janeiro deste ano foi assinado também um acordo que previa a instalação, no Rio de Janeiro, de duas missões militares norte-americanas, além de outras medidas.

O Estado brasileiro, que até então não havia tido espaço nos cinejornais alemães, parece despertar repentinamente o interesse da Ufa. Os cinegrafistas buscam belas imagens da parada militar, arriscam a câmera ao se aproximar da cavalaria, sobem no topo de um prédio para fazer o plano geral, posicionam suas objetivas frente a Getúlio, o filmam de baixo para cima em contra *plongée*, ângulo que, como o próprio presidente devia saber, valorizava a sua figura.

O esmero das filmagens se contrapõe à edição pouco cuidadosa do material. O trabalho do montador se reduziu a junção dos planos e a colocação de uma música militar, ao contrário de todos os outros cinejornais que vimos até agora, nessa reportagem não houve a preocupação de incluir um narrador. Os realizadores alemães não sentiram necessidade de dar detalhes do evento que filmaram, de identificar as figuras políticas que aparecem, ou até mesmo a comemoração que se realiza. Seria o Dia da Independência? O aniversário do Estado Novo? O descaso com a edição nos faz indagar qual seria o motivo dessa filmagem.

A Alemanha e o Brasil dos anos de 1930 tinham em comum o fato de serem governadas por chefes autoritários, nos dois países os governos incentivavam a formação de uma comunidade unida pelo amor ao chefe da nação. Uma comunidade formada nos “moldes de um Partido-Estado, cujo o chefe é fundamental, seja no sentido da referida constituição do Partido-Estado, seja no estabelecimento de laços emotivos com as massas a partir de uma figura carismática”¹²⁷.

Ao apontar suas câmeras para Vargas, a Alemanha representa para o chefe dessa nação a exaltação de sua figura. A dedicação dos cinegrafistas da Ufa colocava o presidente brasileiro ao lado de Hitler, Vargas estava sendo captado pelas mesmas lentes que registravam a imagem do chefe alemão. As estripulias dos cinegrafistas devem ter dado a entender que seria realizada uma grande reportagem sobre o Estado brasileiro. No entanto, o resultado final é um filme de menos de um minuto, onde os ministros Capanema e Góis Monteiro posam como anônimos ao lado de Vargas. A filmagem e a montagem das imagens desse cinejornal deixam transparecer que, mais do que o filme a ser exibido nos cinemas alemães, o que importava para a Ufa nesse momento era o próprio processo da filmagem, o circo cinematográfico que se arma.

¹²⁷ FAUSTO, BORIS, *O Pensamento Nacionalista Autoritário (1920 – 1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001 p. 7.

As câmeras da Ufa marcam presença na parada militar, se exibem ao governo brasileiro antes que ele tome a decisão final de que lado lutar. O aparato cinematográfico é usado pela produtora como arma de luta, tentativa de seduzir um país que está prestes a decidir de que lado da guerra ficará. A Ufa mostra serviço para o presidente Vargas, combate, tarde demais, os cinegrafistas americanos, que durante anos se dedicaram a captar a imagem do presidente brasileiro.

Diferentemente da Ufa, as companhias americanas se preocuparam em acompanhar e exaltar a imagem do presidente durante toda a era Vargas. Mesmo agindo contra os princípios da democracia americana, Getúlio foi retratado pelos cinejornais como uma figura simpática e encantadora. Como, por exemplo, nas imagens produzidas pela Fox em 1939, nelas Vargas aparece caminhando sorridente pelos jardins do Palácio da Guanabara, vestindo terno branco acena e sorri para as câmeras. Esse material foi usado em diversos cinejornais da Fox, no bruto, vemos que Vargas obedece pacientemente os comandos do cinegrafista, senta, levanta, sorri, anda, cumprimenta¹²⁸.

Apesar do apelo dos países do Eixo para que o Brasil mantivesse sua posição de neutralidade, o governo brasileiro romperia, no início de 1942, relações diplomáticas com a Alemanha, Itália e Japão. A declaração de guerra viria alguns meses mais tarde. A empresa americana Fox produziu nesse ano um cinejornal anunciando a entrada do Brasil na Guerra. Em off o locutor afirma: “*O presidente Getúlio Vargas alinha seu país ao lado das Nações Unidas, na defesa das democracias.*”¹²⁹

Apesar da afirmação do locutor, o Brasil continuava a manter, internamente, um governo ditatorial, combatendo na Europa países de conduta política similar ao Estado Novo¹³⁰. Os filmes americanos tentarão resolver essa contradição difundindo a idéia de que a ditadura brasileira era um mal necessário que levaria o país à conquista da democracia plena. No entanto, essa situação não poderia ser mantida por muito tempo. Ao escolher lutar ao lado dos países Aliados, Vargas colocava em xeque o seu próprio modelo de governo. Por todos os lados começaram a surgir declarações contrárias ao regime ditatorial.

As manifestações estudantis de apoio à entrada do Brasil na Guerra ao lado dos Aliados “transformaram-se em atos pela democracia e representaram uma primeira

¹²⁸ Cinejornal *President Vargas of Brasil*, 28/02/1939. Fox Movietone, arquivo Fox. Identificação: MTA04498-6.

¹²⁹ Cinejornal *Brasil declares war against Axis powers*, 25/08/1942. Fox Movietone, arquivo Fox. Identificação: MTA0317.

¹³⁰ Escorel, Eduardo. *Os Golpes do Estado Novo*, 2009. Tatu Filmes.

transgressão à ordem ditatorial”¹³¹. Depois de receberem a visita de ilustres cidadãos americanos, de verem seus artistas se mudando para Hollywood e de lutar na Itália pela causa americana da democracia, os próprios brasileiros passaram a exigir que a semelhança aos Estados Unidos se tornasse completa.

A decisão de Vargas alinhou definitivamente o Brasil ao modelo americano, a partir desse momento, não era mais possível colocar nas telas do cinema alemão a imagem de um Brasil nazificado, como haviam feito os cinejornais da Ufa. Foi à imagem e semelhança dos filmes americanos que o Brasil passou a se ver projetado.

A partir de 1942 não há mais nenhum filme da Ufa sobre o Brasil depositado no *Bundesarchive*, já os cinejornais americanos continuam a ser produzidos. Cadetes brasileiros fazem curso de aviação nos Estados Unidos, Vargas e Roosevelt se encontram em Natal, o compositor Villa Lobos é homenageado pelos americanos, Rússia e Brasil assinam pacto de cooperação, celebração do dia da vitória no Rio de Janeiro, esses são apenas alguns dos inúmeros cinejornais realizados pela Fox ao longo da II Guerra Mundial sobre o Brasil.

¹³¹ *Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) : Manifesto dos Mineiros* In: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/QuedaDeVargas/ManifestoDosMineiros>

Conclusão

A análise dos filmes alemães partindo da proposição de Walter Benjamin de “imagem dialética”, retomada por Didi-Huberman, foi o desafio a que nos propomos, uma tentativa de realizar uma história interna das imagens dando a elas a condição de sujeito¹³².

Em *Imagens apesar de tudo: memória visual do Holocausto*, Didi-Huberman afirma que, em geral, pedimos muito das imagens, esperando que elas nos digam toda a verdade, ou muito pouco, percebendo-as como registro ou simulacro. Quando esperamos muito, nos decepçamos ao descobrir que a imagem não é mais do que um resto de película. Quando esperamos pouco, excluimos a imagem de seu campo histórico, “a separamos de sua fenomenologia, de sua especificidade, de sua substância mesma”¹³³.

Ao longo dessa pesquisa, tentamos pedir das imagens a justa medida do que elas têm para nos oferecer. Afirmamos a ambigüidade do material analisado que é ao mesmo tempo documentário, cinejornal e propagando política. Olhamos para esses filmes como imagens atravessadas pela história e pelo desejo, um agregado simbólico, que, como afirma Benjamin, precisa ser desvelado.

Nos aproximamos da noção benjaminiana de imagem-dialética: “instantes de uma singularidade incomparável”, momentos específicos que são carregados “de todas as tensões e todas as contradições que incidem sobre uma conjuntura histórica”¹³⁴. A imagem-dialética é, para Benjamin, a linguagem que o historiador possui para decifrar o passado, pois objeto histórico não vem dado, ele é construído com a escritura da história, e é esse processo de escritura, de conhecimento pela montagem, que permite aos “diferentes elementos do passado ascenderem a um grau de atualidade mais elevado do que no tempo em que existiram”.¹³⁵

O que fizemos foi um exercício de adotar o método benjaminiano de conhecimento pela montagem, de nos colocarmos em meio as seqüências, acrescentando o comentário para que a história pudesse ser construída. Nesse processo descobrimos as semelhanças, malícias, sintomas e combates que se escondem em meio ao fluxo das imagens. Incorporamos os conceitos de Didi-Huberman apresentados no livro *Diante do tempo: história da arte e*

¹³² HUBERMAN, Didi. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

¹³³ HUBERMAN, Didi. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

¹³⁴ MOSES, Stephan. *El angel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Espanha: Ediciones Cátedra S. A., 1997. p.

127.

¹³⁵ Idem p. 126.

anacronismo das imagens, como forma de guiar o olhar, de aprender a buscar a origem, as forças que constituem a imagem.

Foi o olhar atento às imagens-dialéticas, que nos permitiu entender que os pés descalços do colono, no filme *Deutsche ansiedler in sudbrasilien*, são como raízes que tentam fazer do Brasil parte do solo germânico. Que o som do gelo em *Auf Grober Fahrt* é sirene de alarme de um pan-germanismo em pânico que tenta evitar o esmaecimento da memória. Que em *Eine Brasilianische Rhapsodie* a trucagem transporta a platéia alemã para dentro do filme e que em *Von der Elbe zur La-Plata* as imagens prenunciam a vocação trágica do navio *Cap Arcona*. Estas e outras imagens nos saltaram aos olhos marcando “uma cesura no movimento do pensamento”¹³⁶ e no movimento contínuo do cinema.

A idéia que guiou essa dissertação é a de que as imagens do Brasil realizadas pelos alemães falam principalmente sobre os sonhos e os anseios germânicos, sobre as tensões e as expectativas de uma nação em expansão. No livro *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, Sigrified Kracauer faz uma estudo do cinema alemão desde a República de Weimar até o cinema hitlerista, passando pelos cinejornais e pela propaganda de guerra. Nesse livro, Kracauer demonstra como o cinema expressionista de Weimar refletia as “tendências psicológicas profundas” e a “loucura institucionalizada na vida da Alemanha”. Para o autor, os filmes têm a capacidade de projetar a psique nacional por serem produções coletivas que mobilizam uma audiência de massa. O cinema transporta para a tela as obsessões perturbadoras e inconscientes do desejo e da paranóia nacional:

Por trás da história dos câmbios econômicos, das exigências sociais e das maquinações políticas, existe uma história secreta que abarca as tendências íntimas do povo alemão. A demonstração dessas tendências pelo cinema alemão pode contribuir a compreensão do período e a ascensão de Hitler. (KRACAUER, 1985: 19)

Seguindo o pensamento de Kracauer, buscamos nos cinejornais e documentários alemães a história secreta, os sonhos e os desejos guardados nos filmes, o “segredo rude” que a imagem esconde e que ao ser revelado pode mostrar “como a própria sociedade deseja ver a si mesma...”¹³⁷.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ KRACAUER, Sigrified. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. P. 313.

Analisando esses filmes pudemos perceber de que forma a propaganda nazista se apropriou da linguagem cinematográfica e de imagens do Brasil, para despertar nos espectadores alemães o sentimento de pertencimento a uma comunidade coesa e convocá-los para a missão de germanizar o mundo. Peter Gay afirma que antes mesmo do nazismo, no período da República de Weimar, os alemães já manifestavam uma “ânsia pela totalidade” que se revelou principalmente nas organizações juvenis. O autor mostra que os movimentos da juventude lutavam por uma “filosofia orgânica da vida”, romantizavam uma Alemanha primitiva, paraíso perdido “que acontecimentos catastróficos e forças traiçoeiras haviam destruído”¹³⁸. Jovens que ansiavam por uma sociedade “global e harmoniosa” e ao mesmo tempo pelo “despertar de uma germanidade genuína”¹³⁹, e concluí:

O complexo de sentimentos e reações que chamei de “ânsia pela totalidade” aparece ante o exame como sendo uma enorme regressão nascida de um grande temor: o temor do modernismo. [...] revelam uma ânsia desesperada por raízes e pela comunidade, um veemente, e por vezes, um repúdio pela razão, acompanhado pela necessidade de ação direta ou pela rendição de a um líder carismático. A ânsia pela totalidade estava inundada de ódio; o mundo político, e algumas vezes privado, de seus principais oradores, era um mundo paranóico, cheio de inimigos: a máquina desumanizante, o materialismo capitalista, o racionalismo sem deus, a sociedade sem raízes, os judeus cosmopolitas, e aquele enorme monstro que todo devorava: a cidade. (GAY, 1978: 112)

É essa “ânsia pela totalidade” que vimos refletida nos documentários e cinejornais. Eles incluem o Brasil em seu território expandindo a Alemanha para além de suas fronteiras, mesmo antes do início da guerra, e dotam de imagem e som as “intrínsecas e misteriosas qualidades do corpo e da alma” germânica, dando visibilidade aos “laços invisíveis” que unem essa comunidade, revelando também “o mundo paranóico, cheio de inimigos” em que os alemães viviam.

De um lado, temos os cinejornais sobre as colônias do sul, uma terra semelhante à Alemanha, onde os colonos levam adiante os desejos pan-germanistas de expansão. Um Brasil utópico, que possui tudo o que os alemães devem sonhar para si mesmos, a fertilidade da terra, a união da comunidade e a perpetuação da tradição. De outro, temos o Brasil dos marajoaras, “inferno tropical” onde mestiços e negros colocam em risco a integridade da raça. Imagens ameaçadoras que prometem um destino terrível para aqueles que se deixarem

¹³⁸ GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 92.

¹³⁹ Idem p. 97.

seduzir.

Esses filmes possuem em comum o projeto pedagógico de ensinar aos alemães como devem ver a si mesmos e aos outros, mostram que a grande nação alemã já está em toda parte, que uma vez que os laços de sangue são preservados o ariano se conservará para sempre alemão, que o perigo da mestiçagem ronda a platéia e que é preciso ter cuidado para não ser roubado. Um cinema absorvido pela propaganda onde ideologias são encobertas pela linguagem documental, exibindo um atestado de veracidade, de verdade, delimitando identidades e construindo modelos: o bravo colono alemão, a mulata degenerada.

Dilemas de uma sociedade faminta pela totalidade que parece ter encontrado no cinema a melhor forma de se expressar, exercendo um controle total da imagem, usando a montagem para tentar ocultar sua inerente fragmentação, tornando o espectador uma testemunha visual do mundo; viajante que atravessa o oceano para encontrar do outro lado a imagem de si mesmo. Porém, apesar do esforço, apesar do controle, vimos também que as imagens se rebelam, maliciosas, driblam o montador e resistem ao tempo para nos mostrar as ilusões, os enganos e as verdades do “passado que nos aporta”¹⁴⁰.

Benjamin e Kracauer escreveram na época em que o nazismo estava em ascensão, viram de perto o encantamento das massas pelo líder carismático e o uso do cinema como ferramenta de sedução. O próprio Benjamin chegou a pensar sobre o uso político e propagandístico das atualidades cinematográficas, em seu artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1935, ele afirma: “Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelo aparelho de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”¹⁴¹. O fascismo permite que as massas se expressem, se organizem, desfilem para as câmeras cinematográficas para que depois se reconheçam projetadas nas telas, o fascismo “vê a sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos”¹⁴².

Nos desfiles, nos espetáculos capturados pela câmera, o fascismo realizava, para Benjamin, uma estetização da política que só poderia desembocar na guerra:

¹⁴⁰ MOSES, Stephan. *El angel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Espanha: Ediciones Cátedra S. A. , 1997. p. 127.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 165-196.

¹⁴² Idem.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. E esse ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes (Benjamin, 1996: 195).

Kracauer também refletiu sobre o uso do cinema como ferramenta de sedução das massas, analisou a propaganda de guerra e os filmes de atualidade. Com um olhar crítico ele afirmava que os filmes de viagem permitiam que as camadas mais pobres viajassem através do cinema, para ele:

Viajar é uma das melhores maneiras da sociedade se manter em estado permanente de ausência espiritual, que a protege de uma reflexão consigo mesma. A viagem auxilia a fantasia nos caminhos falsos, encobre as perspectivas com impressões, conduz as maravilhas do mundo para que seus horrores não sejam vistos (KRACAUER, 2009: 321).

Os filmes realizados pelos alemães no Brasil estão entre esses dois pensamentos, filmes de viagem em que a platéia alemã “vê o seu próprio rosto”. Fazem parte da estetização da política e conduzem às maravilhas e aos horrores do mundo tropical.

É importante ressaltarmos que apesar do olhar crítico e atento, Benjamin e Kracauer não demonizaram o cinema. Ao contrario de outros pensadores contemporâneos a eles, que viram nessa arte “um passamento para escravos, um entretenimento para analfabetos, pobres criaturas estupidificadas pelo trabalho e pela ansiedade...”¹⁴³. Benjamin e Kracauer encontraram refletidos na nova técnica os efeitos da modernidade, o cinema trazia para eles inovadoras e revolucionárias potencialidades artísticas.

Nossos cafês e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundos, permitindo-nos empreender viagens aventureosas entre as ruínas arremessadas à distância (Benjamin, 1996: 189).

Na nossa análise nos aventuramos por essas viagens, tentamos liberar as potencialidades das imagens que apesar de amarradas pela ideologia e pela propaganda possuem o poder de nos arremessar à distância.

¹⁴³ DUHAMEL. Apud STAM Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 84.

Anexo

Fotogramas dos cinejornais

Imagem-semelhança

Deutsche ansiedler in sudbrasilien, 1934



Imagem-malícia

Auf Grober Fahrt, 1936



Imagem-sintoma

Eine Brasilianische Rhapsodie, 1930-1940



Imagem-combate

Deulig Tonwoche NR 277, 1937



Von der Elbe zur La-Plata, 1937



UFA auslandstonwo 529, 1941



Transcrição e tradução da locução em off

Imagem-semelhança: Deutsche Ansiedler in Südbrasilien

Im inneren Südamerikas wo die Grenzens von Brasilien, Argentinien und Paraguai einander berühren, hat sich ein Siedlungsgebiet gebildet in dem besonders viele Deutsche eine neue Heimat gefunden haben. In diesem Gebiet im inneren bei einer argentinischen Provinz nämlich Missiones, noch heute eine der Siedlungstätigkeit der Jesuiten. Nach der Vertreibung der Jesuiten verfielen die Kirchen. Aber heute noch trifft man die überall Ruinen dieser einstmals grossen Siedlung.

Sei hundert Jahren kamen deutsche Siedler in dieses Gebiet, gründeten Farmen und Dörfer und bilden noch heute einen wesentlichen Teil der Bevölkerung der Staaten Rio Grande do Sul, Santa Catarina und São Paulo, auf dem Land wie in den grossen Städten. Die Zahl der Deutschen in Brasilien beträgt jetzt 750.000. Der Siedler kennt meistens nichts als Urwald. Sei alterher wird der Wald einfach angesteckt und niedergebrannt. Seitdem verbrennt hier kostbares Holz, aber der Siedler kann es nicht verwerten. Der Boden muss rasch Ernte bringen, die Asche düngt das Erdreich für die erste Bestellung.

Die erste Rodung im dichten Wald ist noch voll von Überresten, des alten wild wuchernden Pflanzengewirrs.

Schon auch wird Meissah in die einfache Handsämaschine geschüttet, jeder Stich versäugt Säkörner wie es noch nie bestellt im Land, man kümmert sich nicht um die Reste der früheren Waldes, alles anspruchlos aber praktisch, die Werkzeuge, Kleidung, Tätigkeit. Zwischen den Trümmern alter Palmen und Farmbäume, beginnt nun das Keimen. Und nur Anfang eines künftigen Ackers wird sichtbar. Man sagt: Das erste Geschlecht arbeitet vor, das zweite leidet noch los und Dritte findet sein Brot. Haus und Brot muss selber hergestellt werden. Familie und Nachbar sind scharf an der neuen Heimat. Mann und Weib, Jungen und Alter müssen zusammen arbeiten.

Art und Klima des Landes begünstigen den Meissbau, Rinder und Pferdezücht. Und Wegebau, Brückenschlag und Fährren verbessern die Verbindung mit der Aussenwelt.

Deutschen Fleiss und deutsche Gründlichkeit, liessen nochmal Schulen im Urwald entstehen und 1500 deutsche Schulen sind bis heute in Brasilien entstanden.

Wo Deutsche versammelt sind bildet sich auch immer ein Verein und das Gasthaus in dem man fahren kann. Ein durcheinander von Ehrlichkeit und angehenden Wohlstand.

Araköpfe von all deutschen Gäulen. Je nach Personen und Möglichkeiten legte man gesarnt Sport und Turnen. Aber nicht nur kleine einzel Siedlungen auch ganze Deutsche Städte sind entstanden , so vor allem die blühende Kolonie Blumenau im Staate Santa Catarina.

Mit zunehmendem Wohlstand wurden auch Fabriken gegründet, und die darum entstandenen schönen Villen mit prächtigen Anlagen.

Den deutschen Einwanderer Vätern zum Gedächtnis steht im Staat von Rio Grande do Sul ein Denkmal und in einer schabingen Strasse ist noch ein altesdeutsches Siedlerhaus erhalten wo zum ersten Evangelische Kirche in Rio Grande do Sul das Geburtstein gelegt wurde.

Und nun zu von den deutschen Kolonien zu den grossen Städten in São Paulo im Zentrum des Kaffeehandels ertsand einer der stadtlichsten deutschen Auslandsschulen. Auch aus der Umgebung kommen viele Kinder mit dem Kraftwagen. Genau wie an unseren Schulen wird dort nach deutschen Lehrplan unterrichtet. Selbstätigkeit der Schüler und Lektierung eines gesundtem Körpers wird bewusst gefördert. Das Word Fröchlichkeit hier beansprucht herrscht in der neuen Heimat der deutschen genau so wie bei uns, im alten Vaterland.

Tradução: Colonos alemães no Sul do Brasil

No interior do Sul da América onde as fronteiras do Brasil se tocam com as fronteiras da Argentina e Paraguai se desenvolveu uma colônia onde muitos alemães acharam uma nova casa. Nesta área de uma antiga província Argentina a chamada Missiones ainda hoje são realizadas atividades de colonizadores jesuítas. Depois da expulsão destes mesmos as igrejas tombaram. Mais ainda hoje se pode encontrar ruínas por todos os lados de uma Colônia que há algum tempo teve sua glória.

Há 100 anos os colonos alemães chegaram a esta terra, fundaram fazendas e pequenas cidades e até hoje fazem parte de uma grande parcela da população urbana e rural do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. O número dos alemães no Brasil chega a 750.000. Os colonos na maioria das vezes não conheciam nada além da mata fechada. Costumeiramente a madeira era simplesmente queimada e destruída. Valiosa madeira que era transformada em carvão, mas os colonos não tinham como utilizá-la. O chão tinha que trazer frutos rapidamente e as cinzas adubavam a terra para a primeira colheita. A primeira atividade de derrubada das árvores ainda deixava para trás uma área cheia de restos da antiga mata fechada. Sem tardar o milho era semeado com uma simples máquina manual. As sementes

eram espalhadas na terra como nunca se havia feito anteriormente naquela região. As pessoas não se preocupavam com os restos da antiga mata, tudo era muito simples, mas prático, tanto as ferramentas, quanto as roupas e as atividades. Entre os destroços das paineiras e diversas árvores, começa agora a germinação. E o início da futura plantação se tornava visível. Existe uma frase que diz: a primeira geração trabalha, a segunda ainda sofre e a terceira acha seu pão. Casa e pão têm que ser produzido pelos próprios colonos. A família e vizinhos estão focados em seu novo lar. Homem e mulher, crianças e idosos têm que trabalhar juntos.

O tipo e o clima do país favoreciam a plantação do milho, a criação de bois e cavalos. E para melhorar a comunicação com o mundo externo existiu a necessidade da elaboração de estradas, pontes e barcas.

Diligência e solidez alemã fizeram com que escolas fossem levantadas mesmo que estas estivessem no meio da mata e nos dias de hoje pode-se enumerar 1500 escolas alemãs no Brasil.

Onde alemães se encontram, clubes são formados nos quais a visita de um bom visitante é sempre bem vinda. Uma mistura de sinceridade e bem-estar. Dependendo da pessoa e da possibilidade o esporte e a ginástica são importantes atividades a serem praticadas.

Mas não apenas pequenas, mas também grandes cidades alemãs foram fundadas, assim temos como exemplo a florida colônia de Blumenau no estado de Santa Catarina.

Com o crescente bem-estar fábricas eram construídas e em volta delas bonitas vilas se tornavam freqüentes. E para os pais da colonização foi colocada uma estatua no estado do rio Grande do Sul que deve traduzir gratidão e lembrança, e em uma esquecida rua de uma pequena vila, também no Rio Grande do Sul, ainda de pé, uma casa colonial na qual a pedra de nascimento da Igreja Evangélica (Protestante) foi enterrada levando consigo uma longa história.

Passando agora o foco para as grandes cidades, em São Paulo na central do comércio de Café, foi construída uma escola alemã estrangeira. Crianças de diversas regiões que beiram a cidade levam suas crianças para esta escola. Nelas as práticas são iguais as mesmas realizadas em nossas escolas aqui na Alemanha. A responsabilidade e um trabalho saudável com o corpo é incentivado e cobrado. A palavra felicidade está presente neste novo lar como encontrado em todo povo alemão.

Imagem-malícia: *Auf Grober Fahrt*

Übergabe der Schiffsglocke des versenkten deutschen Kanonenbootes Weber.

Die Deutscheschule von Neusiedlern besucht Karlsruhe

Eine Deutschelandschaft in Brasilien und eine deutsche Stadt Blumenau, 1850 von Herman Bruno Otto Blumenau gegründet. Heute wohnen 20.000 Deutsche hier.

Der Leiter der dortigen Ortsgruppe der NSDAP begrüsst den Komandanten der Kahlruhe.

Mit der Arier des Weltkrieges die für Deutschland gekriegt haben.

Die Bestatzung besucht die Schule in Itajaí im Ausflurhafen der Stadt Blumenau.

Brasilianische grünhemden begleiten die Landschaft. Mitglieder einer Fasischtischen Organization die sich den Kampf gegen den Komunismus zum Ziel gesetzt hat.

Tradução: Uma longa viagem

Entrega do sino do navio alemão Weber que afundou.

A escola alemã dos colonos recentes visita Karlsruhe.

Uma paisagem alemã no Brasil e uma cidade alemã chamada Blumenau. Que foi fundada em 1850 por Herman Bruno Otto Blumenau. Nos dias de hoje moram 20.000 alemães aqui.

O líder do grupo local da NSDAP cumprimenta o comandante da Kahlruhe.

Com a pureza ariana daqueles que lutaram pela Alemanha (na 1ª Guerra Mundial).

A tripulação visita a escola em Itajaí situada na área portuária da cidade de Blumenau.

Brasileiros “camisas verde” estão inseridos na paisagem. Participantes de uma organização fascista que

Imagem-sintoma: *Eine Brazilianische Rhapsodie*

Irgenwo am Rande des Urwaldes sind viele Abendteuer, wo viele Eingeborere, Neger und Europäer, Mestizien, Índios, Mutalten und Kriolen, ein wildes Rassen gemisch sind. Hier verdrasseln sie ihr monatlich erarbeitetes Geld, verjubeln die ganze Arbeit mit Schnaps und Spielereien.

Tradução: Uma Rapsódia Brasileria

Em algum lugar beirando a mata fechada muitas aventuras ocorrem, onde negros, mestiços, europeus, índios, mulatas e crioulos formam uma mistura de diversas raças. Aqui eles gastam seu suado salário, que foi batalhado o mês inteiro, com “pingas” e jogos.

Imagem-combate: Deulig Tonwoche

Die Bestatzung dês deutschen Schulschiff Schlesing wurde bei ihrem Besuch in Rio de Janeiro mit grosser herzlichkeit empfangen. Auch in Süd England wo die Schlesing auf der Heimkehr anlegte wurde das Schiff herzlich begrüsst.

Tradução:

A tripulação do barco de alunos Schlesing foi muito bem recebida em sua visita ao Rio de Janeiro, como também no Sul da Inglaterra quando já estava em seu caminho de volta para casa.

Von der Elbe zun La-Plata

Im Morgenduft gab Rio die Brasilienküste. Sie ist bergig und steil und nun der Zuckerhut, Wahrzeichen von Rio, Torwächter der Bucht von Guanabara, ihre weite, bergumgränzte Fläche bildet einer der schönsten Naturhäfen der Erde. Nur in zwei Wochen verbindet die Cap Arkona Hamburg mit Rio de Janeiros bestens Hafenkeit. Tropische Pflanzentracht umgiebt die Stadt und dringt in sie hinein, in dieser Strasse liegt die deutsche Gesandtschaft. Grün geformte Berge schauen in die ein und halb Millionen Stadt. Und Hügelaufläufer durchsetzen sie. Sie wuchs hinaus bis ans offene Meer. Wo Copacabana vornehme Vorstadt mit herlichem Badestrand liegt.

Tradução: Do rio Elbe ao La Plata

No aroma matinal Rio nos mostra a costa Brasileira. Ela é montanhosa e íngreme, e agora a Pão de Açúcar, símbolo do Rio, guardião da Baía de Guanabara. Sua grande planície cercada por montanhas forma o porto natural mais lindo do mundo. Apenas duas semanas de viagem com Cap Arcona separam Hamburgo da beleza do porto do Rio de Janeiro. Plantas tropicais encantadoras envolvem a cidade e penetram a cidade como é o caso desta rua na qual está a legação alemã. Montanhas esculpidas pelo verde olham para a cidade de 1,5 milhões de habitantes. Outras cadeias montanhosas cruzam a cidade. Cidade que cresceu até o mar aberto, onde fica Copacabana, elegante subúrbio com maravilhosa praia apta para banhistas.

Bibliografia

ACHEID, Antje. *Hitler's Heroines: stardom and womanhood in Nazi Cinema*. Estados Unidos: The University of Philadelphia Press, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

ANTONACCI, Maria. Do cinema mudo ao falado: cenas da república de Weimar. In: *O olho da história: revista de história contemporânea*. V. 1 n. 5, 1998. P. 126-152.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

CHARAUDEAU, Patrick. A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário. In: *LOGOS 24: cinema, imagens e imaginário*. Ano 13, 1º semestre 2006 Edição Nº 24 Rio de Janeiro. pgs. 11-20.

CRUZ, Nathália. *O integralismo e a questão racial: a intolerância como princípio*. Tese apresentada na Universidade Federal Fluminense para obtenção do Grau de Doutor em História Política Niterói, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1983

_____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990

_____. *Platão e o Simulacro*. In: *A lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIETRICH, Ana Maria. *Nazismo Tropical? O Partido Nazista no Brasil*. Tese apresentada como pré-requisito para obtenção do título de Doutor na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas: São Paulo, 2005.

ECO, Umberto. O fascismo eterno. In: *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FAUSTO, Boris. *Getúlio Vargas, o poder e o sorriso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Pensamento Nacionalista Autoritário (1920 – 1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. O Estado Novo no contexto internacional In: *Repensando o Estado Novo*. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. pgs.17-21.

GALDIOLI, Andreza Silva. *A Cultura Norte-americana como um Instrumento do Soft Power dos Estados Unidos: o caso do Brasil durante a Política da Boa Vizinhança*. Tese apresentada no Programa de Pós-graduação em Relações Internacionais San Tiago Dantas (UNESP, UNICAM, PUC-SP). São Paulo: 2008.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. In: *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*. MCDONALD, Kelvin e COUSINS, Mark, 1996.

GAY, Peter. *A cultura de Weimer*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.

HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imagenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

KLEMPERER, Victor. *LTI: A linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.

KRACAUER, Sigmund. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985.

_____. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KREIMEIER, Klaus. *The Ufa Story*. Londres: University of California Press, 1999.

KURTZ, Adriana S. *A teoria crítica do cinema de propaganda totalitária: convergências entre nazi-fascismo e a Indústria Cultural (e algumas palavras sobre Riefenstahl e o pós-moderno)*. Tese apresentada na PUCRS. Rio Grande do Sul: 1995.

LEVINAS, Emmanuel. *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado apresentada como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Signo: Tigre*. Ascendente: Lontra. História, fotografia e adivinhação em Walter Benjamin. In: *Revista O Percevejo*. Ano 6, nº 6, 1998. ISSN N. 0104-7671.

LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MAGALHÃES, Marionilde Brepohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

MICHAUD, YVES. *Visualizações: o corpo e as artes visuais*. In: *História do Corpo: as mutações do olhar*. CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (org). Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MOSES, Stephan. *El angel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Espanha: Ediciones Cátedra S. A. , 1997.

OBERACKER, Carlos H. *A contribuição teuta à formação da nação brasileira* Vol 1. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1985

PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo In: *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Rio de Janeiro: Livros Labcom, 2007

PEREIRA, Marcelo. *Cinema e Estado Novo: trabalho e nacionalismo em marcha*. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2002

PEREIRA, W. P. Cinema e propaganda política no facismo, nazismo, salazarismo e franquismo. In: *História: Questões & Debates*. Curitiba: Editora UFPR, 2003

_____. O Triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Thomé Elias (org). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Vol 5, n. 10. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1992

REZENDE Filho, Luiz Augusto Coimbra de. *Documentário e Virtualização: Propostas para uma Microfísica da Prática Documentária*. Tese de doutorado apresentada em 2005 na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. Virtualidades e referências: um breve olhar sobre Ulisses. In: *Revista Devires*. Vol. 4, número 2. Belo Horizonte, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2006

SONTAG, Susan. Fascinante Fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. São Paulo: L&PM, 1986

SOUZA, José Inácio de Melo. *Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência*. In: *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Thomé Elias (org). São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 119.

VERTOV, Dziga. Nascimento do Cine-olho. In: *A Experiência do Cinema*. Org. XAVIER, Ismail. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 245-262.

VIGARELLO, Georges. Estádios: o espetáculo esportivo das arquibancadas às telas. In: *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ, 2008

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Bibliografia Eletrônica:

DIAS, Cristiano. *Hollywoody vai a Segunda Guerra*. Revista Aventuras na História. Editora Abril. <http://historia.abril.com.br/revista> Visitado no dia 12/01/2010

FILHO, José Rocha. *O inferno Verde, um filme nazista no Brasil*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>. Visitado no dia 16/11/2009

GRANDE, Airton De. Drifters: a deriva planejada de Grierson. In: Ciberlegenda. <http://www.uff.br/ciberlegenda/artigoairtonfinal.pdf> Visitado em 18/01/2010

PECK, Robert. *The Banning of Titanic: a study of British postwar film censorship in Germany* <http://www.informaworld.com/smpp/title~db=all~content=t713423937> Visitado no dia 15/01/2010

RITTER, Karl in RAHMEIER, Andrea. *Alemanha e Brasil: as relações diplomáticas em 1938*. Comunicação apresentada no IX Encontro Estadual de História, Rio Grande do Sul – ANPUH-RS. Publicada em Vestígios do Passado: a história e sua fontes no site <http://www.eeh2008.anpuh-rs.org.br> visitado no dia 10/11/2009.

The 1936 Berlin Olympics www.historylearningsite.co.uk Visitado no dia 5/12/2009

Anos de Incerteza (1930 - 1937): Tribunal de Segurança Nacional <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3037/RadicalizacaoPolitica/TribunalSegurancaNacional> Visitado no dia 5/01/2010

Anos de Incerteza (1930 - 1937): Radicalização política
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica>
Visitado no dia 5/01/2010

Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) : Manifesto dos Mineiros
<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/QuedaDeVargas/ManifestoDosMineiros> Visitado no dia 5/01/2010

Catálogos:

Noticiário Semanal Aleman 1933-1947, un programa del Instituto Goethe. Biblioteca da Fundação Getúlio Vargas.

Filmes:

Filmes depositados no *Bundesarchiv* em Berlim (<http://www.bundesarchiv.de>)

Deutsche ansiedler in sudbrasilien, 1934

Auf Grober Fahrt, 1936

Deulig Tonwoche NR 277, 1937

Von der Elbe zun La-Plata, 1937

Eine Brazilianische Rhapsodie, 1930-1940

UFA auslandstonwo 529, 1941

Filmes depositados no arquivo Fox (<http://www.foxnews.com/movietonenews>)

President Vargas of Brasil, 28/02/1939.

Brasil declares war against Aix powers, 25/08/1942.

Outros:

Os Golpes do Estado Novo, 2009. Direção: Eduardo Escorel. Produção: Tatu Filmes. O filme ainda está em fase de finalização.

Inferno Verde, 1938. Direção: Eduard von Bosordy.