

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

Gustavo Dutra de Souza

O CINEMA NO FRONT DE BATALHA:
Os documentários de propaganda da Segunda Guerra Mundial

Porto Alegre - RS

2014

Gustavo Dutra de Souza

O CINEMA NO FRONT DE BATALHA:
Os documentários de propaganda da Segunda Guerra Mundial

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação, habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Nísia Martins do Rosário
Co-orientador: Prof. Ms. Alex Ferreira Damasceno

Porto Alegre - RS

2014



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado “O cinema no front de batalha: os documentários de propaganda na Segunda Guerra Mundial”, de autoria de Gustavo Dutra de Souza, estudante do curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Prof^a Dr^a Nísia Martins do Rosário

Gustavo Dutra de Souza

O CINEMA NO FRONT DE BATALHA:

Os documentários de propaganda da Segunda Guerra Mundial

Monografia apresentada à Banca do curso de Comunicação Social, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação – Habilitação em Jornalismo.

Conceito final: _____

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Nísia Martins do Rosário

Prof. Ms. Felipe Maciel Xavier Diniz

Prof. Ms. Rafael Hansen Quinsani

Porto Alegre, 09 de dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

À minha família, simplesmente por tudo.

Ao Alex, que esteve sempre disponível mesmo quando não foi possível estar fisicamente presente; e à Nísia, pelas contribuições que ajudaram a melhorar este trabalho.

Aos professores – não só os da faculdade – que marcaram minha vida, cujas palavras e aulas transcenderam o conteúdo de sala de aula e ajudaram a ampliar visões de mundo.

Não posso deixar de mencionar a própria UFRGS, cuja assistência e estrutura tornaram possível que eu realizasse o ensino superior. Sem essa assistência (que, no entanto, ainda deve ser aperfeiçoada para oferecer essa chance a mais pessoas), tudo teria sido muito mais difícil.

Aos irmãos Lumière, por terem criado o cinema; e a todos os milhares de pessoas que contribuíram para desenvolver essa arte que fascina a todos nós – e que me levou a desenvolver grandes amizades que provavelmente não viriam a acontecer sem sua existência.

Aos amigos que fiz nos últimos cinco anos, sem os quais esse tempo não teria tido um milésimo da relevância pessoal que teve, nem permitido que eu aprendesse tanto. Carol, Sabrina, Rafael e Zé, em especial, merecem uma menção do fundo do coração pela presença em momentos bons e ruins, trocas de filmes e livros, conversas inspiradoras e parceria fundamental ao longo de todo esse período.

RESUMO

Esta monografia analisa os documentários *Sieg im Westen* (1941), *Razgrom Nemetskih Voisk pod Moskvoi* (1942), *Prelude to War* (1942) e *The Nazis Strike* (1943), realizados com fins de propaganda por Alemanha, União Soviética e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Como fundamento teórico, foram usados textos de Marc Ferro sobre a relação Cinema-História e de Bill Nichols sobre as características do gênero documentário. A análise é feita segundo uma perspectiva sócio-histórica, tendo como objetivo compreender como esses filmes constroem um discurso histórico acerca do papel de cada país na guerra. Os três países empregaram estratégias diversas de discurso a partir de diferentes recursos da linguagem cinematográfica e contextos políticos específicos. Como resultado, percebe-se que o apelo que tais filmes fazem a seu público é semelhante, mas baseado em motivos bem distintos.

Palavras-chave: Cinema, História, documentário de propaganda, Segunda Guerra Mundial

ABSTRACT

This monograph analyses the documentaries *Sieg im Westen* (1941), *Razgrom Nemetskih Voisk pod Moskvoi* (1942), *Prelude to War* (1942) and *The Nazis Strike* (1943), produced for propaganda purposes by Germany, the Soviet Union and the United States during World War II (1939-1945). Texts by Marc Ferro about the Cinema-History relation and by Bill Nichols about documentary genre characteristics were used as a theoretical basis. The analysis is made according to a social-historical perspective, aiming to understand how these movies built a historical discourse concerning the role of each country in the war. The three countries have used diverse discourse strategies from different resources of film language and specific political contexts. As a result, it is perceived that the appeal such films make their audience is similar but based on very different reasons.

Keywords: Cinema, History, propaganda documentary, World War II

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Mapa da Alemanha do século XVII.....	35
FIGURA 2 – Mapa da Alemanha pós-Paz de Vestfália.....	35
FIGURA 3 – Hitler trabalha junto ao povo.....	37
FIGURA 4 – Detalhe do efeito da munição dos tanques alemães.....	40
FIGURA 5 – Tropas francesas encurraladas pela estratégia alemã.....	41
FIGURA 6 – Queda de avião.....	42
FIGURA 7 – Tropas nazistas em Paris.....	43
FIGURA 8 – Plano do efeito da artilharia alemã.....	43
FIGURA 9 – Estratégia alemã isola tropas francesas.....	44
FIGURA 10 – Soldados russos avançam com esquis.....	47
FIGURA 11 – Recolhimento de mortos e feridos.....	47
FIGURA 12 – Suástica aos pés de alemães presos.....	48
FIGURA 13 – <i>Partisans</i> retornam da batalha.....	48
FIGURA 14 – Mulher e criança mortos.....	49
FIGURA 15 – Força coletiva.....	51
FIGURA 16 – Cartazes de propaganda pendurados em Mozhaisk.....	51
FIGURA 17 – Monumento de Borodino.....	51
FIGURA 18 – Destruição de símbolos religiosos.....	54
FIGURA 19 – Linha de produção de bebês.....	56
FIGURA 20 – Animação: invasão da Polônia.....	60
FIGURA 21 – Animação: cerco de Varsóvia.....	60
FIGURA 22 – Himmler.....	60
FIGURA 23 – População polonesa em sofrimento.....	60
FIGURA 24 – Mundo livre vs. Mundo escravo.....	66

SUMÁRIO

1.	Introdução.....	9
2.	Cinema, História e documentário.....	13
	2.1. A relação Cinema-História.....	14
	2.2. Teoria do documentário.....	16
	2.3. Metodologia de análise.....	21
3.	A Segunda Guerra Mundial: história e produção cinematográfica.....	24
	3.1. A Alemanha nazista.....	25
	3.2. A União Soviética de Stalin.....	28
	3.3. Os Estados Unidos.....	30
4.	Os documentários de propaganda.....	34
	4.1. <i>Vitória no Ocidente</i> (1941).....	34
	4.2. <i>A Derrota das Tropas Nazistas Perto de Moscou</i> (1942).....	44
	4.3. <i>Prelúdio de uma Guerra</i> (1942) e <i>Ataque Nazista</i> (1943).....	51
	4.4. Leituras sócio-históricas.....	60
5.	Considerações finais.....	64
	Referências.....	67

1. INTRODUÇÃO

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière realizaram a primeira exibição pública do cinematógrafo; um episódio que se tornou uma pequena anedota na história do cinema, quando o público saiu correndo apavorado, temendo ser atropelado pelo trem visto na projeção. Desde então, a ilusão da imagem em movimento se tornou muitas coisas: uma arte reconhecida junto às formas tradicionais, uma das indústrias mais lucrativas do mundo e um meio de difusão de eventos, histórias e ideias.

É acerca desse terceiro aspecto que o presente trabalho buscará contribuir. À medida que a técnica cinematográfica foi se desenvolvendo, no início do século XX, percebeu-se que o cinema não era uma forma de apenas registrar acontecimentos de maneira neutra, mas poderia ser usado de modo a construir um discurso. Esse processo começou na ficção cinematográfica, notadamente com o ilusionista francês Georges Méliès, pioneiro em levar as narrativas tradicionais (com “começo, meio e fim”) para o cinema. Não demorou muito, porém, para que se percebessem usos políticos para a nova arte. Os bolcheviques russos, em particular, foram alguns dos primeiros a perceber seu potencial como ferramenta de luta revolucionária. Na época da ascensão dos comunistas ao poder em 1917, Lênin já afirmava: “o cinema é para nós o instrumento mais importante de todas as artes.” (cf. PEREIRA, 2003, p. 103). Não por coincidência, foi na Rússia que se deram algumas das inovações mais importantes no desenvolvimento da linguagem cinematográfica (a partir da escola construtivista encabeçada por cineastas como Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin), pois se acreditava que o potencial do cinema para atingir grandes públicos ao mesmo tempo facilitaria a difusão dos ideais da revolução.

Evidentemente, tal potencial não passaria despercebido na era da ascensão dos meios de comunicação de massa, que coincidiu com a ascensão das grandes narrativas ideológicas do século XX e conseqüente conflito entre elas. Intenso como foi, esse embate ganhou uma apropriada definição como “Era dos Extremos” pelo historiador britânico Eric Hobsbawm (1998) – um embate moldado na maior parte do tempo pela dicotomia entre o capitalismo da parte ocidental do mundo e o comunismo cuja força ideológica emanava de Moscou. Nesse sentido, o surgimento dos movimentos de extrema-direita que conquistaram o poder em boa parte da Europa entre as décadas de 1920 e 1940 marcou a fase mais dramática do “breve século XX”.

A democracia só se salvou porque, para enfrenta-lo, houve uma aliança temporária e bizarra entre capitalismo liberal e comunismo: basicamente a vitória sobre a Alemanha de Hitler foi, como só poderia ter sido, uma vitória do Exército Vermelho. De muitas maneiras, esse período de aliança capitalista-comunista contra o fascismo – sobretudo as décadas de 1930 e 1940 – constitui o ponto crítico da história do século XX e seu momento decisivo. De muitas maneiras, esse é um paradoxo histórico nas relações entre capitalismo e comunismo, que na maior parte do século – com exceção do breve período do antifascismo – ocuparam posições de antagonismo irreconciliável. (HOBSBAWM, 1998, p. 17).

O momento definidor do qual fala Hobsbawm atinge seu clímax na Segunda Guerra Mundial. Segundo o historiador, o mundo que sobreviveu a ela teve suas crenças e instituições moldadas pelos que pertenciam ao lado vencedor, com os perdedores mantendo-se em silêncio ao serem enquadrados como “o inimigo” num drama moral de Bem *versus* Mal. (1998, p. 14). Não é por acaso que mesmo hoje, passados 75 anos desde a invasão da Polônia pela Alemanha – ação que colocou exércitos do mundo inteiro em movimento –, a Segunda Guerra Mundial continua a ser um campo de estudos fértil para diversas áreas do conhecimento em função da magnitude do capital humano e militar que mobilizou. Descrições como a de Hobsbawm dão ideia da dimensão colossal que o conflito assumiu em diversos âmbitos:

Quando a Alemanha invadiu a URSS e trouxe os EUA para a guerra – em suma, quando a luta contra o fascismo se transformou por fim numa guerra global –, a guerra tornou-se tão política quanto militar. Internacionalmente, transformou-se numa aliança entre o capitalismo dos EUA e o comunismo da União Soviética. Dentro de cada país da Europa [...] esperava unir todos os dispostos a resistir à Alemanha ou à Itália, ou seja, formar uma coalizão de resistência que fosse de um lado a outro do espectro político. Como toda a Europa beligerante, com exceção da Grã-Bretanha, estava ocupada pelas potências do Eixo, essa guerra de resistentes era essencialmente uma guerra de civis, ou de forças armadas de ex-civis, não reconhecidas como tais pelos exércitos alemães e italianos: uma luta selvagem de *partisans*, que impunha opções políticas a todos. (HOBSBAWM, 1998, p. 164-165)

Tamanho impacto sobre a humanidade se refletiu na arte produzida após 1945. Essa importância cultural da Segunda Guerra se fez especialmente presente no cinema, sendo provavelmente o evento verídico mais retratado nas telas desde então. Mesmo assim, a narrativa “Segunda Guerra Mundial” parece longe de se esgotar, pois continua servindo de base para novos filmes lançados anualmente. As abordagens são tão diversificadas quanto possível, podendo abranger (citando apenas alguns exemplos) as incontáveis batalhas do período e seus combatentes (*Eu Tinha Dezenove Anos*, 1968; *O Barco: Inferno no Mar*, 1981; *O Resgate do Soldado Ryan*, 1998), os sacrifícios feitos pelos civis afetados (*Roma, Cidade Aberta*, 1945; *Lore*, 2012), as relações de dominação nos territórios invadidos (*Vá e Veja*, 1985; *Na Neblina*, 2012), os bastidores do poder (*A Queda: As Últimas Horas de Hitler*,

2004), a perversidade indizível do Holocausto (*A Lista de Schindler*, 1993; *O Pianista*, 2002) e até mesmo fantasias que usam o período como pano de fundo graças à facilidade com que o nazismo se presta ao drama moral “Bem versus Mal” citado por Hobsbawm, uma combinação apreciada em narrativas ficcionais de apelo popular (*Bastardos Inglórios*, 2009; *Capitão América: O Primeiro Vingador*, 2011). Da mesma forma, o tema também rendeu inúmeros documentários realizados posteriormente, com abordagens igualmente diversas (*Shoah*, 1985; *Eu Fui a Secretária de Hitler*, 2002; *Noite e Neblina*, 1955; *Arquitetura da Destruição*, 1989).

Esta monografia faz uma aproximação de um capítulo relativamente menos lembrado na relação entre o cinema e a Segunda Guerra: como o conflito foi relatado em documentários no cinema enquanto ocorria. Depois de ser desenvolvido pelos cineastas ligados ao regime bolchevique, o cinema de propaganda política-ideológica recebeu enorme importância dos regimes europeus de extrema-direita. Os nazistas alemães são sempre especialmente lembrados pela expertise que demonstraram neste campo, o que deu a nomes como Leni Riefenstahl, Veit Harlan e Fritz Hippler uma memória histórica questionável (na melhor das hipóteses) ou desprezível (na pior). A maior parte dos estudos sobre a propaganda nazista no cinema, no entanto, se foca nas peças de doutrinação ideológica (geralmente as obras de Riefenstahl, rodadas antes da guerra) ou nos panfletos antisemitas. Retratar a si mesmas na guerra, no entanto, foi uma ação que a Alemanha e todas as principais nações beligerantes fizeram empregando o cinema.

Antes de analisar esses retratos, no entanto, são necessários alguns passos. O segundo capítulo deste trabalho será dedicado a explorar os marcos teóricos da relação Cinema-História. É um campo de estudos bastante recente (começou a se estruturar a partir da década de 1970), e, portanto, ainda relativamente pouco explorado. Partindo dos escritos do francês Marc Ferro, um dos autores pioneiros no ramo, serão explicadas as justificativas que defendem o uso do filme como documento histórico, pois mais parcial que este seja (afinal, a imparcialidade de uma fonte histórica não existe, ainda mais num contexto tão extremo). Em seguida, serão empregados os marcos do pesquisador Bill Nichols para buscar uma aproximação do conceito de documentário, de modo geral, e documentário de propaganda, de modo mais específico. Finalmente, a metodologia de análise é adaptada a partir da perspectiva oferecida por François Vanoye e Anne Goliot-Lété.

O terceiro capítulo oferece uma contextualização histórica do período, trazendo informações dos movimentos políticos de Alemanha, União Soviética e Estados Unidos nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial. Além de Hobsbawm, serão empregadas outras fontes mais específicas. Paralelamente, será abordado o desenvolvimento das indústrias

cinematográficas dos três países ao longo do mesmo período, de modo a esclarecer melhor o papel que estas desempenharam durante o conflito. Este conteúdo será baseado principalmente na obra de referência *Film history: An introduction*, do casal de pesquisadores norte-americanos Kristin Thompson e David Bordwell.

O quarto capítulo será dedicado à análise dos quatro documentários selecionados para este trabalho: *Vitória no Ocidente (Sieg im Westen)*, da Alemanha; *A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou (Razgrom Nemetskih Voisk pod Moskvoi)*, da União Soviética; *Prelúdio de uma Guerra (Prelude to War)* e *Ataque Nazista (The Nazis Strike)*, partes iniciais da série *Por Que Lutamos (Why We Fight)*, dos Estados Unidos. A análise destes filmes será orientada por uma perspectiva sócio-histórica, com o objetivo de apreender, a partir da construção narrativa, aspectos que possam identificar o papel histórico, político e ideológico que cada país buscava construir para si mesmo e para seus inimigos. Não é uma tentativa, evidentemente, de avaliar o impacto social que esses filmes possam ter provocado, o que é, hoje em dia, praticamente impossível – e sim, de compreender o discurso que movia a estratégia de comunicação desses países e identificar elementos que o constroem.

2. CINEMA, HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO

A Segunda Guerra Mundial foi retratada no período tanto na ficção quanto no documentário, de maneira obviamente filtrada pelas ideologias que a nortearam – algo muito mais evidente do que nos filmes produzidos posteriormente ao conflito, claro, uma vez que tais obras tinham óbvias intenções propagandistas. Isso resultava numa exacerbação dos papéis dados a ambos os lados, o que, sob a ótica atual, pode parecer grosseiramente impreciso se a análise levar em conta apenas os fatos. Ainda assim, tais filmes contam uma história que é História – ao menos, no sentido de servir a esta como documentos de conjunturas históricas reais. Para este trabalho, foram selecionados exemplares das filmografias dos três atores ideológicos mais importantes da história da Segunda Guerra: a Alemanha de Hitler, a União Soviética e os Estados Unidos. A escolha dos objetos empíricos deste trabalho obedece aos seguintes critérios: terem sido produzidos e lançados ao longo da duração oficial do conflito – entre 1º de setembro de 1939 e 2 de setembro de 1945 – e se apresentarem ao espectador como documentários de propósito informativo. Todos são, evidentemente, produtos de contextos de produção distintos, assim como os discursos construídos por eles refletem a situação particular de seus países durante a guerra. É importante ressaltar que estes filmes nunca foram lançados comercialmente no Brasil, sendo acessíveis somente pela Internet; e mesmo os filmes alemão e soviético foram muito difíceis de encontrar, dadas as poucas referências existentes e talvez pela dificuldade que existia na época de se preservar esse tipo de material. Os Estados Unidos, ao contrário dos outros dois, não sofreram invasão territorial, e a série de filmes analisada aqui foi selecionada em 2000 para preservação pela Biblioteca do Congresso americano por seu valor histórico. Não por acaso, são os filmes encontrados com melhor qualidade de imagem e som.

O filme alemão, *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*, em tradução livre), foi lançado em 1941. A obra tem pretensões informativas e, embora não possua créditos, sabe-se que foi produzido por vários diretores sob supervisão de Fritz Hippler, um dos principais nomes da propaganda nazista no cinema (seu trabalho mais conhecido é o documentário antissemita *O Eterno Judeu*, um dos filmes mais infames já realizados em toda a História). Com 1h e 48min de duração, o documentário apresenta a visão nazista acerca do pós-Primeira Guerra e os motivos que conduziram a Alemanha ao novo conflito, enfocando as campanhas vitoriosas que levaram à dominação da Holanda, da Bélgica e da França.

O objeto soviético é *Razgrom Nemetskih Voisk pod Moskvoi* (*A Derrota das Tropas Nazistas Perto de Moscou*, em tradução livre), documentário dirigido por Leonid Varlamov e Ilya Kopalin. Lançado em 1942 e com 1h e 06min, o filme louva uma importante vitória do Exército Vermelho sobre os alemães, que falharam na tentativa de invadir a capital russa numa batalha que se estendeu entre outubro de 1941 e janeiro de 1942. Assim como os outros, também se pretende informativo, mas não economiza ao ressaltar a selvageria dos nazistas contra os russos. É um exemplo menos comum da cinematografia de informação soviética do período, onde o formato mais usual de exibição eram “álbuns mensais” de filmes curtos (*live-action* ou em animação) realizados para inspirar a resistência dos civis e dos soldados no *front* de batalha. (cf. FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 23).

O terceiro objeto, referente aos Estados Unidos, abarca as duas primeiras partes da série *Why We Fight* (*Por Que Lutamos*), com direção geral do cineasta Frank Capra (também não creditado) a partir de encomenda realizada pelo Departamento de Guerra, ligado ao Exército. A série completa é composta de sete filmes, mas apenas os dois primeiros – *Prelúdio de uma Guerra*, de 1942, 52min; e *Ataque Nazista*, de 1943, 40min – serão abordados neste trabalho, já que são os mais relevantes na contextualização do papel dos EUA na guerra e na propagação dos motivos pelos quais os soldados dos EUA deveriam empreender uma guerra do outro lado do Atlântico e do Pacífico.

2.1. A relação Cinema-História

A importância dos filmes como documentos históricos demorou muito a ser reconhecida, segundo Marc Ferro (2010). Embora os poderes estabelecidos tenham feito uso do cinematógrafo desde sua invenção para fins militares ou de propaganda, por muito tempo o cinema sofreu sob uma ótica elitista, que o via como mera diversão para as massas iletradas. As imagens produzidas não tinham autoria reconhecida oficialmente, o que dificultava ainda mais sua citação como fonte histórica. Mesmo com as transformações que o século XX, as revoluções marxistas e o surgimento de novas correntes historiográficas (como a Escola dos Annales e a Nova História) trouxeram para o ofício do historiador, as imagens continuaram a ser encaradas com certa desconfiança, mesmo depois que o cinema adquiriu o status de “arte”.

“Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece terrivelmente verdadeira.” (FERRO, 2010, p. 31) – e isso começou a ser reconhecido apenas na década de 1970, época em que Ferro escreveu seu pioneiro ensaio *O filme: uma contra-análise da sociedade?* (depois incluído no livro *Cinema e História*). Agentes e produtos

culturais, mesmo que não objetivem produzir representações históricas, sempre trazem características que revelam a época em que foram produzidas – de certa forma, ratificando a afirmação do cineasta e crítico Eric Rohmer de que “todo filme é também um documentário”. É possível apreender tais informações por meio da análise fílmica a partir de uma perspectiva sócio-histórica. Ferro (2010, p. 89-90) cita, como exemplo, a forma diferenciada com que ingleses e franceses abordaram a ameaça nazista em seus cinejornais: os primeiros destacaram o alistamento de crianças e os campos de concentração, enquanto os últimos focaram-se na ameaça militar representada pelos alemães. Os enfoques distintos podem ser explicados pela relação entre os países inimigos: a França, que tinha uma extensa fronteira com a Alemanha, temia que sua ascensão militar provocasse uma invasão (temor que se mostrou justificado), enquanto a Inglaterra, de acesso geográfico mais difícil e que nunca chegou a ser invadida, podia concentrar-se em aspectos mais ideológicos e morais do nazismo.

É claro que se investirmos numa análise da autenticidade das imagens veiculadas em tais documentários, ela se tornará extremamente limitada – Ferro aponta que a interpretação das imagens em projetos que pretensamente são “registro do real” é de difícil precisão em obras dos primórdios do cinema. O aspecto mais importante no presente trabalho é o que o discurso construído pelas imagens fala sobre o contexto da época de sua produção. Diante do registro destas imagens, existem escolhas (conscientes ou inconscientes) e pontos de vista – um processo ainda mais notável na montagem. É importante trabalhar com os conceitos de revelação e construção quando pensamos na relação entre História e cinema: os registros nada têm de inocentes ou naturais. Isso se tornou mais notório após a contribuição do historiador Jacques Le Goff¹ (cf. KORNIS, 2008), que, inspirado por Foucault, criticou o uso de documentos enquanto evidência histórica inquestionável. Aplicando suas ideias ao cinema, Kornis afirma que os filmes passaram a ser vistos como “fontes preciosas para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores e das ideologias de uma sociedade ou de uma dada época.” (2008, p. 23). Na mesma linha de pensamento, Jorge Nóvoa afirma que

Um gesto, as pessoas nas ruas, o estilo dos edifícios, o interior das casas, a indumentária dos personagens em um bar, a expressão de seus rostos, tudo tem a sua importância exatamente porque constituem a matéria de uma outra história, distinta da história narrada. “É preciso considerar a história a partir das imagens”, diria Ferro. Não procurar nelas apenas a confirmação ou a negação de um outro saber, o da tradição escrita. Para considerá-las tal qual, ainda que seja para evocar outros

¹ Kornis faz uma interessante citação de Le Goff sobre a questão das fontes históricas serem sempre questionáveis: “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa.” (p. 22-23)

saberes, ou para captá-los melhor, faz-se necessário associar o produto cinematográfico ao mundo que o produz. A hipótese da qual se parte é que o cinema é história, imagem ou não da realidade, documentário ou ficção. O postulado que a forma é o de que as crenças, as intenções, ou seja, o imaginário humano, tudo faz parte da história. (1995, p. 4)

No entanto, essa aproximação ainda não é abrangente o suficiente. Um dos principais motivos pelo qual o cinema, mesmo sendo uma fonte histórica importante, não pode jamais ser tomado como “espelho do real” passa pela questão da ideologia dominante na sociedade que o produz. Por esse motivo, encarar obras cinematográficas sob uma perspectiva de “falso” ou “verdadeiro” pode até ser uma proposta válida como exercício, mas não se aprofunda nos mecanismos de construção de um discurso histórico. Meios de comunicação de massa como o cinema são reprodutores de ideologias oficiais, de acordo com os vários teóricos da Escola de Frankfurt²; e esse processo torna-se ainda mais evidente numa situação de guerra. Assim, independente de a ideologia ser encarada em sua vertente neutra (conjunto de ideias que norteiam uma sociedade) ou crítica (de orientação marxista, que a trata como máscara da realidade com vistas à alienação), é de suma importância levá-la em conta numa análise como a proposta aqui – especialmente quando se trabalha com ideologias tão contrastantes como as que estiveram no centro da Segunda Guerra Mundial.

“Um filme, seja ele qual for, sempre vai além do seu próprio conteúdo. Além da realidade representada, eles permitem atingir, de cada vez, uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível.” (FERRO, 2010, p. 47). É por isso que, para além de exercícios de usar os filmes para corroborar ou não o fato histórico, o cinema cumpre um papel importante na construção da memória coletiva. Compreender esse processo é uma das prerrogativas essenciais da relação Cinema-História. Isso exige estruturar uma base de conhecimento teórico e histórico que será desenvolvida no presente trabalho, antes de enveredar pelas análises propriamente ditas. Afinal, como sustenta Kornis,

Não existe um conteúdo independente de como ele é narrado e, por essa razão, a valorização do conteúdo nas narrativas audiovisuais pouco explica sobre a natureza da fonte. O historiador pode atuar como realizador ou consultor de filmes e/ou

² Sobre os meios de comunicação de massa, autores da Escola de Frankfurt afirmavam que eles estavam sujeitos à mesma lógica do desenvolvimento existente em outras esferas da sociedade capitalista, assumindo um caráter industrial e colocando-se – incluindo o cinema – dentro do sistema da indústria cultural. “Segundo esse pensamento, a indústria cultural constitui-se num processo de mercantilização das formas culturais que ao serem padronizadas e racionalizadas, ocasionam uma atrofia no pensar e no agir dos indivíduos. Os bens produzidos não surgem espontaneamente das massas, mas eles são planejados para as massas e, em decorrência disso, são vazios de conteúdo artístico. [...] O cinema, como os outros meios de comunicação, faz parte de um sistema que se encontra sob a dominação do capital. Para Adorno e Horkheimer, o poder da técnica sobre a sociedade é o poder dos mais fortes sobre a sociedade” (QUINSANI, 2010, p. 45-46). Em outras palavras, seriam instrumentos de dominação dos poderes estabelecidos.

ficção televisiva sobre o passado – e existem várias experiências nesse sentido –, mas isso não garante um conhecimento mais verdadeiro do passado histórico. E isso é válido tanto para a ficção quanto para o documentário. Esses lugares de memória, como quaisquer outros, merecem análises críticas acerca de sua construção. (2008, p. 15-16).

2.2. Teoria do documentário

O pesquisador Bill Nichols começa seu livro *Introdução ao Documentário* (2005) a partir de uma diferenciação básica, mas necessária para teorizar o documentário: o que separa a narrativa ficcional da documental – afinal, a história do cinema é rica em exemplos que desafiam essa definição, com destaque para o clássico *Nanook do Norte* (1922), no qual as ações dos esquimós ali retratados foram orientadas pelo diretor Robert Flaherty. Nichols, também adepto da afirmação que todos os filmes são documentários, define as obras de ficção como “documentários de satisfação de desejos”, enquanto as de não-ficção seriam “documentários de representação social”.

Ambos os modelos dependem da crença do espectador para funcionar como experiência narrativa. Mas enquanto o filme de ficção se contenta em suspender a incredulidade a fim de que quem o assista aceite o mundo do filme como verossímil (por mais absurda que seja a história contada), o documentário emprega a retórica para que o espectador aceite o mundo ali representado como um espelho do seu próprio. Esse processo, que estabelece uma base material para a crença, se baseia tanto nas imagens quanto na argumentação empregada pelos realizadores. Ou seja, todo documentário exhibe um ponto de vista. Da mesma forma, Nichols afirma que os documentários significam ou representam interesses de outras pessoas.

A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado. [...] Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. *O Pentágono à Venda* (1971), produção da rede de notícias CBS sobre as formas de as forças armadas norte-americanas se promoverem e garantirem para si uma fatia considerável da arrecadação de impostos federais, apresenta-se como representante do povo norte-americano que investiga o uso e o abuso de poder político em Washington. Também representa os interesses da rede CBS em promover-se como instituição independente da pressão do governo, comprometida com uma tradição firmemente estabelecida de jornalismo investigativo. (NICHOLS, 2005, p. 28-29)

Consequentemente, os documentários apresentam e defendem um ponto de vista do mundo a partir dos interesses que representam. Assim, ao invés de simplesmente defender

causas alheias, “os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões” (NICHOLS, 2005, p. 30). Isso explica por que a forma de comunicação mais tradicional do documentário é, como define Nichols, “*Eu falo deles para você*” (p. 40), ou seja, o cineasta explica os temas ou atores sociais para o espectador. Evidentemente, esse formato não se limita ao modelo (citado pelo autor) estabelecido por Flaherty em *Nanook do Norte*, evoluindo a partir de contingências históricas e de modificações na linguagem cinematográfica.

Nichols afirma que, inicialmente, a apresentação de um filme como documentário poderia ser suficiente (embora ainda seja muito importante, dependendo da instituição ou do indivíduo que o produziu), mas que essa fronteira se tornou mais difusa a partir do legado de obras como as produzidas no período do neorrealismo italiano (assim como as inspiradas por essa corrente, que se notabilizou pela ênfase em temas sociais, pelo emprego de atores não profissionais e pela estética seca) e pelas que se enquadram no gênero *mockumentary* ou pseudodocumentário (filmes de ficção que apresentam discurso e opções estéticas características do documentário tradicional, podendo também incluir interação dos atores com pessoas reais. Esta opção é usada com alguma frequência em obras de comédia e de horror). No entanto, várias convenções clássicas que definem o gênero se aplicam às obras analisadas neste trabalho. Talvez a principal delas seja “a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p. 54). Essa organização frequentemente é beneficiada por uma estrutura inspirada nas histórias de ficção:

O filme começa propondo um problema ou tópico, em seguida, transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação então, leva a uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou aceitar como sua.” (NICHOLS, 2005, p. 54).

Variações são possíveis como ao apresentar o próprio emissor do discurso como a solução do problema – recurso típico da propaganda, como Nichols aponta ao citar como exemplo talvez o mais emblemático documentário de propaganda já realizado: *O Triunfo da Vontade* (1936), de Leni Riefenstahl.

Outra característica clássica do documentário é que a montagem em continuidade não é definida pelo espaço geográfico da cena, mas pelas relações reais e históricas do tema abordado no filme. Esse recurso se faz especialmente necessário para que o documentário

construa um argumento convincente de que sua causa é válida. O autor prefere definir esse método como “montagem de evidência”.

Se, por exemplo, saltarmos de uma mulher em casa, sentada, descrevendo como era trabalhar como soldadora durante a Segunda Guerra Mundial, para a tomada de um estaleiro num jornal cinematográfico da década de 1940, esse corte implica que a segunda tomada ilustra o local de trabalho e o tipo de trabalho que a mulher da primeira tomada descreve. De maneira alguma o corte perturba a sequência embora não haja continuidade espacial ou temporal entre as duas tomadas. (2005, p. 57)

Conforme foi dito anteriormente, todo documentário é um ponto de vista sobre algum assunto. Portanto, o conceito de “verdade” é uma discussão contraproducente no que concerne o gênero, já que a forma objetiva com que se apresenta ao espectador não impede que o documentário seja desonesto. Isso se aplica especialmente para documentários de propaganda como os que serão analisados neste trabalho, pertencentes a um gênero que se notabilizou na Segunda Guerra e que dá às obras características similares. Furhammar e Isaksson (1976) afirmam que o teórico André Bazin considerava estes filmes “totalitários”, já que sua formatação não permitia que o espectador tirasse suas próprias conclusões sobre o que estava assistindo: o discurso já vinha pronto. Como os presentes filmes se apresentavam ao espectador como documentários, ganhavam uma aura de autenticidade que obras de ficção não conseguem alcançar. Segundo os autores, “assistir a um bem construído filme de propaganda pode ser uma experiência particularmente ambivalente. O objeto político pode muito bem ser repulsivo, mas se se considera só o que ocorre e o que é dito e feito no filme tem-se que, como membro da plateia, escolher o lado certo.” (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 148). Os autores também resumem a maior parte dos filmes de propaganda em uma fórmula básica (e que se encaixa perfeitamente numa narrativa de guerra), na qual um mundo idílico e simpático é ameaçado de destruição por uma força exterior abominável, requerendo esforços heroicos para defendê-lo (1976, p. 52).³

Muitas estratégias dos filmes de propaganda derivam das teorias russas sobre a montagem, segundo as quais a manipulação da imagem permite manipular também os conceitos e impressões do espectador sobre a realidade. No caso dos documentários realizados com este propósito,

³ Furhammar e Isaksson seguem esse raciocínio expondo a similaridade dessa fórmula com os grandes sucessos de bilheteria (especialmente de Hollywood), alegando que o condicionamento dessas respostas do espectador diz muito sobre as normas estéticas, religiosas e políticas do ramo da indústria do cinema. “Para satisfazer a maior quantidade possível de público, os sucessos populares têm que se basear em valores seguramente estabelecidos – como acontece geralmente com a propaganda” (1976, p. 52). Assim, não é absurdo afirmar que os documentários de propaganda também buscam a “satisfação de desejos” preconizada por Nichols para os filmes de ficção, mesmo que não se apresentem como tal.

a seleção e a meia verdade são os pontos fundamentais [...], e é um fato psicológico que as meias verdades sirvam do mesmo modo que as verdades inteiras como base para as ilusões cinematográficas do que é real. Os mestres da montagem russos descobriram que pode se construir solidamente a ilusão a partir de pequenas peças, cuidadosamente escolhidas e combinadas. Tudo que na realidade não fosse apropriado ou acidental podia ser eliminado no estágio dos cortes, e o efeito das imagens poderia ter mais peso através de uma edição rítmica e de uma abordagem didática. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 146)

Voltando aos escritos de Nichols, é importante, neste gênero, que ele defina bem a quem representa – no caso, a nação que deve vencer o inimigo. Por isso, é importante o investimento no conceito de identidade nacional de modo a fortalecer uma comunidade imaginada (para usar a expressão consagrada por Benedict Anderson⁴). “A ‘comunidade’ evoca sentimentos de interesse comum e respeito mútuo, de relações recíprocas mais próximas dos laços familiares do que de obrigações contratuais.” (NICHOLS, 2005, p. 181). Nichols, no entanto, não ignora que a construção de tal conceito de comunidade está imbuído de ideologia, algo que seus membros enxergam como orgânico. O cinema pode contribuir para o fortalecimento dessa ideologia, como Nichols cita, por exemplo, o retrato de comunidade em construção coletiva propagado pelo cinema soviético da década de 1920. Trata-se de uma lógica que visa criar um consenso entre o público.

Uma das maneiras com que Nichols tipifica os documentários é a partir do formato de suas narrações. Documentários como os de propaganda se encaixam no modo expositivo de narração, um modelo que privilegia “uma estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética” (2005, p. 142). Esses filmes costumam empregar um narrador onisciente, com “voz de Deus”, que pode ser visto na tela ou não, que transmite a credibilidade não de um *ponto de vista*, mas de um *fato*. O que os torna marcantes, avaliando seus atributos cinematográficos, é a dependência que têm da informação verbal.

Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o

⁴ Em seu livro *Comunidades Imaginadas*, o historiador britânico Benedict Anderson explica o conceito do título como a reunião de grupos sociais a partir de elementos que são, em última análise, características culturais construídas no decorrer das décadas. Ao longo do tempo, as necessidades de tais grupos sociais se alteram: da Antiguidade até a Idade Média, as concepções comunitárias não eram baseadas na identidade nacional – os povos tendiam a criar narrativas que os colocavam como centro do universo, gerando, com isso, “uma concepção de temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas” (2009, p. 69). O enfraquecimento destes conceitos, afirma Anderson, teria, entre outros fatores, contribuído para o crescimento do nacionalismo a partir da Idade Moderna.

comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na verdade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme. Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito. (NICHOLS, 2005, p. 143-144).

É claro que, organizando as informações dessa forma, o modo expositivo de narração favorece generalizações – a criação de argumentos sucintos ao invés de análises minuciosas de determinado assunto. Nichols afirma que é um modelo que depende muito do senso comum do espectador, que “constitui a base perfeita para esse tipo de representação de mundo, já que está, como a retórica, menos sujeito à lógica do que à crença.” (p. 144-145). Na mesma linha, Furhammar e Isaksson (1976, p. 157) defendem que os filmes de propaganda sempre representam mais do que apenas a si mesmos, dizendo respeito a conceitos mais amplos. Em contrapartida, os autores também questionam a eficácia da propaganda cinematográfica, já que sua tendência ao ataque precisa ser equilibrada pelo chamado à ação positiva. Esses filmes teriam mais um caráter de defesa psicológica, pois

os propagandistas utilizam a indignação de um modo que parece paradoxal. O objetivo imediato da indignação é estimular a agressividade do espectador, mas na suposição de que o propósito principal da propaganda é conseguir novos simpatizantes ou inspirar agressividade contra o inimigo, o cinema de propaganda deve, em teoria, parar tão logo tenha conseguido a requerida indignação. É surpreendentemente raro, entretanto, que a plateia mantenha uma sensação de afronta uma vez terminado o filme. Os sentimentos agressivos são satisfeitos com o desenvolvimento da intriga, em que funcionam a justiça e a vingança. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 204)

2.3. Metodologia

Como nos mostra a teoria sobre as relações entre o cinema, a História e o documentário, nenhum filme pode ser visto como um ente neutro ou inocente, uma vez que passa inexoravelmente por um indivíduo ou um grupo de pessoas com intenções e objetivos próprios. Se a ideologia já desempenha um papel importante na construção do discurso cinematográfico em circunstâncias regulares, torna-se ainda mais determinante em situação de guerra, particularmente numa tão marcada pelos contrastes entre nazismo, comunismo e capitalismo democrático. Por isso, se faz necessário escolher uma metodologia que nos permita analisar os filmes inseridos em suas respectivas ideologias e contextos de produção.

Como não serão analisadas outras fontes de discurso além do cinema documental sobre a Segunda Guerra para este trabalho (embora utilizemos outras fontes como apoio), a metodologia empregada será a de análise fílmica – adaptada, no entanto, para as

particularidades dos objetos. Assim sendo, o problema proposto para essa pesquisa é: quais discursos os filmes selecionados produzem sobre a Segunda Guerra Mundial? Levando em conta a digressão teórica realizada sobre o documentário e a propaganda no cinema, os aspectos mais importantes na construção desses discursos são o texto narrativo e a montagem em sua vertente de evidência (não ligada à continuidade temporal ou espacial da cena). Serão, portanto, priorizados no processo de análise.

No entanto, essa análise será pouco produtiva sem o devido contexto, já que nada é um agente isolado na História. Baseado nos textos de François Vanoye e Anne Goliot-Lété, a análise será desenvolvida sob uma perspectiva sócio-histórica, buscando compreender esses filmes como produtos de sua época.

Nosso propósito será mais de interrogar o filme, na medida em que oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade em que se inscreve. A hipótese diretriz de uma interpretação sócio-histórica é a de que um filme sempre “fala” do presente (ou sempre “diz” algo do presente, do aqui e do agora do seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 55)

Para facilitar esse processo, o próximo capítulo trará um breve apanhado da participação na Segunda Guerra Mundial dos países abordados – focando não apenas em sua história política, mas também oferecendo uma contextualização da indústria cinematográfica em cada um deles, possibilitando compreender de modo geral como elas se articularam no esforço de guerra. Vanoye e Goliot-Lété alertam para armadilhas em que alguém que se proponha a fazer interpretações sócio-históricas podem cair, como assumir uma pretensa “realidade” a partir de um documentário cinematográfico ou usá-los como forma de “ler” uma sociedade inteira em todos os seus aspectos passados, presentes e futuros – armadilhas estas, evidentemente, desautorizadas pela base teórica até aqui construída.

“O filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real, pode ser em parte seu reflexo, mas também sua recusa.” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 56). A partir dessa constatação, os autores elencam uma série de aspectos que podem ser importantes para o trabalho do analista:

- Os papéis sociais representados na tela, com suas hierarquias e organizações;
- A maneira seletiva de apresentar fatos e eventos;
- A maneira de conceber o tempo;

- O que é solicitado do espectador como resposta ao discurso do filme (identificação, simpatia ou rejeição).

O emprego desses aspectos no processo da análise justifica a escolha de objetos de três procedências diferentes – os três atores políticos mais importantes da Segunda Guerra. Afinal, embora este trabalho tenha uma intenção comparativa entre os filmes selecionados – que, por se enquadrarem todos dentro de um mesmo gênero, podem ter semelhanças em sua maneira de se dirigir aos espectadores, mesmo que as ideias ali representadas sejam diferentes –, é mais voltado a oferecer um panorama abrangente dos discursos históricos e políticos que circularam nas principais sociedades que viveram a Segunda Guerra Mundial.

3. A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: HISTÓRIA E PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Maior e mais destrutivo conflito bélico já registrado na história da humanidade, a Segunda Guerra Mundial tomou lugar oficialmente entre 1º de setembro de 1939, com a invasão da Polônia pela Alemanha nazista; e 2 de setembro de 1945, com a rendição do Império Japonês após os ataques nucleares dos Estados Unidos. Na Ásia, o clima de instabilidade iniciou em 1931, quando o Japão invadiu a região chinesa da Manchúria e ali estabeleceu um Estado-fantoches (“Manchukuo”), o que culminou em sua retirada da Liga das Nações (contribuindo para o crescente descrédito da entidade). Na Europa, as tensões geopolíticas começaram a ficar gradualmente mais fortes a partir da ascensão do Partido Nazista ao poder na Alemanha em 1933, beirando o insustentável com o expansionismo de Hitler a partir de 1938 e resultando na guerra no ano seguinte.

Embora tenha envolvido um número muito maior de países beligerantes do que a Primeira Guerra Mundial, com batalhas acontecendo em vários pontos do planeta, a Segunda Guerra foi pautada por três atores: a Alemanha, com planos de dominação mundial; a União Soviética, única potência europeia capaz de rivalizar militarmente com a Alemanha; e os Estados Unidos, que entraram tardiamente no conflito (em 1942) tanto em função de ataques do exército japonês no Pacífico quando pela situação difícil dos Aliados na Europa Ocidental. Cada um dos três era orientado por uma ideologia distinta: o nazismo, o comunismo stalinista e o capitalismo democrático, respectivamente.

Retomando a perspectiva de Hobsbawm, compreende-se que a aliança ocorrida entre URSS e EUA é uma anomalia única na história do século XX, assim como a percepção que os dois países tiveram acerca um do outro no período. Tal anomalia só foi possível em função do surgimento de uma terceira entidade, que ambos os lados concordaram (mesmo que não imediatamente) em encarar como uma ameaça com potencial para destruí-los, forçando uma trégua temporária em sua batalha ideológica particular. Essa busca pela união se fazia especialmente presente em territórios ocupados, onde adversários políticos históricos se obrigaram a resistir juntos contra um inimigo comum – a imposição da realidade era assumir uma posição, não havendo espaço para neutralidade.

Antes de adentrar em como cada um trabalhou estes aspectos em suas propagandas cinematográficas, será feita uma contextualização tanto da situação política quanto do estado

das indústrias do Cinema em cada um destes países. O objetivo deste capítulo é apresentar os contextos nos quais estão inseridos os filmes analisados posteriormente.

3.1. Alemanha nazista

Derrotada na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha sofreu terríveis sanções dos vencedores, tendo suas Forças Armadas praticamente extintas e pagando indenizações que prejudicaram muito a economia do país, que também foi obrigado a ceder territórios para a França e a Polônia. O regime imperial foi derrubado, cedendo lugar à República de Weimar (SHILLING, 1988, p. 9-10). Alto desemprego, inflação elevada, corrupção política e descontentamento social se fortaleceram com a Grande Depressão de 1929, que voltou a arrasar o país quando este começava a se recuperar. Tais fatores favoreceram um crescimento significativo da direita e da extrema-direita, especialmente entre as classes altas e frações da classe média. Nas eleições parlamentares de 1930, os nazistas se tornaram a segunda maior bancada do *Reichstag*, assumindo o primeiro lugar em 1932. O presidente Paul von Hindenburg era relutante a oferecer a Hitler o cargo de chanceler, mas isto acabou acontecendo em função de uma série de acordos políticos entre os nazistas e direitistas moderados a fim de estabelecer um regime mais autoritário. O incêndio do *Reichstag* em fevereiro de 1933, atribuído a revolucionários de esquerda, deu ao Partido Nazista a força necessária para suprimir a oposição em poucos meses, decretando o regime de partido único em julho e abandonando a Liga das Nações em outubro do mesmo ano. (cf. ZEMOR, 2000)

Dez anos antes, Hitler e os nazistas haviam tentado um fracassado golpe de Estado que lhes rendeu alguns meses na prisão. Durante o cárcere, Hitler escreveu o primeiro volume de *Mein Kampf*, obra parcialmente autobiográfica que estabeleceu muitos alicerces ideológicos de seu governo. A segunda parte, escrita já fora da prisão, é notável por discorrer sobre as justificativas racistas que futuramente embasaram o Holocausto. Ainda assim, é difícil estabelecer uma base teórica aprofundada do nazismo, já que *Mein Kampf* é um dos poucos documentos que tem esta pretensão. Afinal, anti-intelectualista convicto e adepto do princípio de liderança infalível (*Führerprinzip*), Hitler não permitia que seus discursos fossem compilados a fim de evitar que suas eventuais contradições fossem percebidas. O texto aborda tópicos como o culto ao Estado, psicologia das massas, divisão social com justificativas darwinistas, antissemitismo – todos, evidentemente, rejeitando tanto o socialismo quando aspirações democráticas (cf. SHILLING, 1988, p. 29-46). Ainda segundo o autor,

A prática política de Hitler deve ser vista como um elo entre pensamento aristocrático – antidemocrático e antissocialista – e as massas alemãs, desesperadas pela humilhação nacional do pós-guerra e atormentada pela crise econômica (...). Ele plebeizou o pensamento aristocrático à proporção em que tentava aristocratizar a plebe através do apelo à identidade étnica e racial. (p. 37)

Quando assumiu o poder em 1933, o governo de Hitler se empenhou em “nazificar” todos os aspectos da vida do povo alemão, conferindo especial importância à juventude e aos meios de comunicação de massa. A Juventude Hitlerista (JH) era o meio mais eficaz de doutrinação ideológica entre os jovens alemães. Segundo Eric Michaud (1996), foi criada antes da chegada dos nazistas ao poder, com números pouco expressivos (pouco mais de 100 mil membros). Como Hitler, mesmo com as reformas na educação estatal que obrigaram os professores a jurar lealdade ao nazismo, não acreditava que a escola pública sozinha seria capaz de mobilizar a população jovem da Alemanha, reuniu ao movimento diversas agremiações juvenis e iniciou um maciço programa de recrutamento, o que rendeu à JH um rápido crescimento (chegou a cerca de 5,4 milhões de membros em 1936). Eventualmente a adesão ao programa tornou-se obrigatória, sob pena de punição aos pais com prisão ou perda da guarda dos filhos. A JH investia em práticas esportivas, acampamentos e disciplina militar, acompanhados de doutrinação nazista.

Antes do ingresso na JH propriamente dita (onde os rapazes ficavam dos 14 aos 18 anos, ao que se seguia tempo de trabalho em outras estruturas do Partido Nazista), havia anos de preparação que se iniciavam aos 6 anos. Para as meninas, havia o alistamento como *Jungmädel* (Jovens Donzelas, dos 10 aos 14 anos), seguido de ingresso na *Bund Deutscher Mädel* (BDM, Liga de Moças Alemãs), onde permaneciam até os 21 anos. O treinamento das *Jungmädel* era semelhante ao dos meninos, posteriormente focando-se em cuidados de saúde, trabalhos domésticos e preservação da beleza. Insistia-se com as integrantes da BDM que o principal papel das mulheres era gerar filhos arianos sadios para servir ao Reich, o que não raro provocava gestações fora de relações matrimoniais – uma prática que o partido não via com maus olhos; em certa medida até estimulava (a ponto de, a partir de 1935, ser instaurado o “casamento biológico”, estritamente para gerar prole), já que os acampamentos da BDM e da JH frequentemente eram próximos. Segundo a direção nazista, isso garantiria o crescimento contínuo do exército alemão.

Na comunicação de massa, o planejamento minucioso dos nazistas também é notável. Dirigido por Joseph Goebbels, um dos principais interlocutores de Hitler, o Ministério de Cultura Popular e Propaganda mantinha censura contra os jornais impressos e o mercado editorial e estabeleceu monopólio sobre a transmissão radiofônica. Ao cinema foi

dada enorme importância por seu potencial sobre as massas. Inicialmente deixado sob controle privado (mas com intenso subsídio e censura do Ministério da Propaganda), os nazistas gradualmente nacionalizaram a indústria cinematográfica, comprando, entre 1937 e 1938, direitos de controle sobre as principais companhias produtoras do país, completando o processo em 1942 com a aquisição de empresas independentes e a reunião de todas as companhias na gigante Ufa-Film (referida como “Ufi”, para diferenciá-la da antiga UFA⁵), que também incluía empresas da Áustria e da Tchecoslováquia anexadas (cf. THOMPSON, BORDWELL, 2003).

Com tanta ênfase em doutrinação e necessidade de ampliação dos contingentes militares (em ruptura flagrante com as diretrizes do Tratado de Versalhes), Hitler investiu em dois conceitos que justificaram o expansionismo germânico: *anschluss* e *lebensraum*. O primeiro pregava a união dos germânicos sob uma única bandeira, o que justificou a anexação da Áustria em março de 1938 – ação que encontrou pouca resistência entre os austríacos – e dos Sudetos, região ocidental da Tchecoslováquia com alta população germânica. O segundo denotava a necessidade de “espaço vital” para os arianos, que deveriam se expandir em direção ao leste, por meio da força se necessário – o que embasou os planos de invasão do Leste Europeu e da União Soviética. A inação da Inglaterra e da França estimulou Hitler a seguir com as anexações, culminando no Pacto Germano-Soviético, firmado em 23 de agosto de 1939. O tratado acordava a divisão do território polonês entre os dois países, assim como zonas de influência, em troca de não-agressão militar. Em 1º de setembro, Hitler ordenou a invasão da Polônia, causando a declaração de guerra pela Inglaterra e pela França (cf. ZEMOR e CASTRO, 1998).

O modelo *blitzkrieg* (guerra rápida) empregado pela Alemanha venceu rapidamente a resistência militar na Polônia e na Europa Ocidental, cujo ponto mais marcante foi a queda da França, em junho de 1940, permitindo à Alemanha concentrar-se em conquistar o Reino Unido. Embora a invasão à Inglaterra nunca tenha acontecido, os bombardeios aéreos causaram muita destruição no território britânico. Em 1941, a Alemanha deflagrou a Operação Barbarossa, ação militar dedicada a invadir a União Soviética (rompendo o pacto firmado dois anos antes – algo que ambas as partes sabiam que aconteceria cedo ou tarde). Embora tenha conseguido impor pesadas baixas ao Exército Vermelho e conquistar territórios

⁵ A UFA (sigla de *Universum Film Aktiengesellschaft*) foi uma companhia fundada pelo governo alemão em 1917, e centralizou a maior parte da indústria cinematográfica ao anexar diversas produtoras (inclusive as principais da Alemanha). Com a crise que seguiu a derrota na Primeira Guerra, a UFA foi privatizada, o que diminuiu a ênfase que o estúdio dava à propaganda durante o conflito. Nesse período, a UFA ganhou prestígio ao produzir os primeiros sucessos de Ernst Lubitsch e o clássico expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. (cf. CÂNEPA, 2006, p. 65-66)

importantes, o exército alemão não conseguiu realizar os principais objetivos da operação (tomar Moscou, Leningrado e Stalingrado), começando um recuo forçado a partir de 1943, depois da vitória decisiva dos soviéticos na Batalha de Stalingrado. O ingresso dos Estados Unidos na guerra eventualmente provocou a guerra em duas frentes – exatamente o que Hitler tentara evitar no início do conflito. O avanço anglo-americano pelo oeste e soviético pelo leste foi empurrando os nazistas de volta à Alemanha até sua rendição, em 6 de maio de 1945.

3.2. A União Soviética de Stalin

Com a queda do regime czarista em 1917, ainda durante a Primeira Guerra Mundial, a Rússia adotou o primeiro regime comunista da História. O processo de implantação foi longo e penoso para o povo russo em função de uma guerra civil e da estrutura econômica frágil do país. Com a morte de Lênin em 1924, iniciou-se uma feroz disputa pelo poder na cúpula do Partido Comunista que terminou com a vitória de Josef Stalin, que já vinha acumulando poder na estrutura nos anos anteriores. O regime de Stalin foi marcado pelo autoritarismo e pela deturpação do ideário marxista, embora sua fase mais dura só comece de fato a partir dos anos 1930.

Durante a década de 1920, o governo soviético prestou grande atenção ao cinema, estimulando a experimentação entre os cineastas com o propósito de difundir os ideais comunistas – o que era facilitado pelo controle governamental, já que as companhias cinematográficas existentes na Rússia foram estatizadas após a Revolução. Os filmes de diretores importantes do período – Vertov, Eisenstein, Pudovkin – são marcados não apenas pelas características formais inovadoras, mas pela pregação que fazem com relação à nova Rússia, destinada à prosperidade a partir do governo dos trabalhadores. Obras de Eisenstein como *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927) e *O Velho e o Novo* (1929) são exemplos importantes dessa iniciativa.

Em 1930, o Primeiro Plano Quinquenal centralizou a indústria do cinema soviético na *Soyuzkino*, que tinha como propósito torná-la mais eficiente e livrar o país da necessidade de importar equipamento para filmar. Se as metas técnicas foram atendidas (tanto que a URSS realizou sua transição para o cinema sonoro com pouco auxílio estrangeiro), a falta de eficiência no processo de produção continuou a ser um problema. Em 1934, o regime stalinista, já consolidado, estabeleceu as diretrizes do “realismo socialista”, único estilo artístico considerado correto pelo Estado soviético até meados dos anos 1950, quando iniciou-se o processo de desestalinização. O “realismo” advogado pelos stalinistas nada mais era que

associação com os ideais comunistas, não com a vida comum do povo soviético, pois as obras desse período são marcadas por imagens idealizadas e otimistas da sociedade sob o comunismo.

As obras de arte do realismo socialista deveriam ser livres de formalismo, experimentações estilísticas ou complexidades que as tornariam difíceis de entender. Assim, o realismo socialista suplantou o estilo da Montagem da produção cinematográfica. A fim de servir ao partido e ao povo, a arte deveria educar e fornecer modelos de comportamento, particularmente ao retratar um “herói positivo”. (THOMPSON, BORDWELL, 2003, p. 263, tradução nossa⁶).

Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, o poder estabelecido na União Soviética tinha consciência da intenção de Hitler de invadir o país, o que levou seu cinema a investir numa considerável propaganda anti-germânica – na qual *Alexandre Nevski* (1938), de Eisenstein, é citado frequentemente como exemplo. Marc Ferro (1998) argumenta que o filme fala tanto sobre a Rússia medieval quando a pré-Segunda Guerra, com os invasores teutos aludindo claramente aos alemães. Essa propaganda anti-Alemanha, no entanto, foi temporariamente suspensa a partir da firmação do Pacto Germano-Soviético, quando as energias do país voltaram-se para os territórios que o acordo lhe dava direito (as regiões orientais da Polônia e da Finlândia e as Repúblicas Bálticas). Filmes como *Alexandre Nevski* foram retirados de circulação durante o período em que o pacto foi respeitado.

A trégua não durou muito tempo. Em 1941, Hitler lançou a Operação Barbarossa, que avançou rapidamente sobre a parte europeia da União Soviética, conquistando territórios importantes na Bielorrússia e da Ucrânia. Diferente do que aconteceu no *front* ocidental, onde as tropas nazistas eram relativamente coniventes com as populações locais em função dos conceitos raciais da ideologia (algo restrito aos caucasianos, já que outras minorias étnicas continuaram sendo perseguidas), os eslavos eram tidos como racialmente inferiores, e as brutalidades cometidas ali estão entre as maiores de todo o conflito. Nenhum país envolvido na Segunda Guerra teve tantos mortos em combate quanto a União Soviética (cerca de 23 milhões, de acordo com as estatísticas oficiais), grande parte delas decorrente das principais ofensivas do exército alemão: o cerco a Leningrado, que durou 2 anos e 4 meses; e a Batalha de Stalingrado, frequentemente considerada a batalha mais brutal da História humana, com mais de 1,5 milhões de baixas.

⁶ “Socialist Realist artworks were supposed to be free from formalism, stylistic experiments or complexities that would make them hard to understand. Thus Socialist Realism ruled out the Montage style of filmmaking. In order to serve the party and the people, art was supposed to educate and provide role models, particularly in portraying a “positive hero”.

A fim de manter a indústria cinematográfica funcionando, os principais estúdios foram deslocados para o leste do país e para as outras repúblicas soviéticas: as importantes *Mosfilm* e *Lenfilm*, por exemplo, mudaram-se para Alma-Ata, então capital do Cazaquistão (cf. THOMPSON, BORDWELL, 2003, p. 268-269), e o processo foi acompanhado de um crescimento da atuação feminina na indústria cinematográfica. A confusão decorrente desta transferência diminuiu a produção de longas-metragens ficcionais. Durante este período, predominaram os “álbuns mensais”, coletâneas de curtas documentais ou em animação voltados a informar sobre o andamento da guerra. (cf. FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 25). Nestas circunstâncias, as pressões da cúpula do Partido Comunista sobre a indústria do cinema relaxaram, mas retornaram com força após o fim da guerra.

3.3. Os Estados Unidos

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica dos EUA se fortaleceu e ganhou domínio mundial. Nessa época, Hollywood se consolidou como o mais importante pólo mundial de produção de filmes, com obras que atingiram enorme popularidade junto ao público. Com isso, passou a atrair realizadores estrangeiros – um processo que se tornou mais intenso a partir de 1933, com vários cineastas alemães, austríacos e judeus fugindo do nazismo, como Fritz Lang, Billy Wilder e Otto Preminger. Mesmo com a violenta convulsão social representada pela Grande Depressão, o cinema manteve-se relativamente “à parte” da crise. Afinal, os filmes já eram na época diversões de baixo custo para as massas, e os tempos difíceis fortaleceram gêneros como as comédias *screwball*⁷ e os musicais.

Diferente do que aconteceu na URSS e na Alemanha, nunca houve nos Estados Unidos uma tentativa de nacionalizar a indústria cinematográfica – o que não significa que o governo não tenha feito uso dela, mesmo antes da guerra. Na época do *New Deal*, Roosevelt estimulou a produção de documentários, especialmente a partir do *New York Film and Photo League*, um coletivo de cineastas de esquerda. Documentários como *The Plow That Broke the Plains* (1936) e *The River* (1937), que se concentravam nas grandes obras públicas que o governo financiou para estimular a geração de empregos, alcançaram considerável sucesso. Com a boa aceitação de *The River*, Roosevelt formou a *US Film Service*, companhia dedicada

⁷ Subgênero da comédia muito popular nessa época, marcado, entre outras coisas, pelas trocas rápidas de diálogos, pelas situações de sugestão sexual e pelas personagens femininas autônomas. *Aconteceu Naquela Noite* (1934), de Frank Capra, é considerado um pilar definidor do gênero.

a realizar filmes para várias agências governamentais, mas a ineficiência administrativa provocou seu fechamento em 1940 (cf. THOMPSON, BORDWELL, 2003).

Quando do início da Segunda Guerra Mundial, os EUA mantiveram uma posição de relativa neutralidade, evitando envolver-se diretamente no conflito, mas favorecendo os Aliados em suas relações comerciais. Tal postura era apoiada pela população, que por um longo tempo foi contrária à entrada do país no conflito (baseado em pesquisas Gallup da época), embora o apoio a uma vitória Aliada crescesse – nas palavras de Hobsbawm, um embate “entre o que o século XIX teria chamado de ‘progresso’ e a ‘reação’” (1998, p. 146), o que produziu a já citada conjuntura única na história do século XX, uma vez que isso implicava numa expectativa de vitória dos comunistas russos sobre os alemães.

Quando perguntados, em janeiro de 1939, quem os americanos queriam que ganhasse, se irrompesse uma guerra entre a União Soviética e a Alemanha, 83% foram a favor de uma vitória soviética, contra 17% de uma alemã. Num século dominado pelo confronto entre o comunismo anticapitalista da Revolução de Outubro, representado pela URSS, e o capitalismo anticomunista, cujo defensor e principal exemplar eram os EUA, nada parece mais anômalo do que essa declaração de simpatia, ou pelo menos preferência, pelo berço da revolução mundial em detrimento de um país vigorosamente anticomunista e cuja economia era reconhecivelmente capitalista. (...) As linhas divisórias cruciais nesta guerra civil não foram traçadas entre o capitalismo como tal e a revolução social comunista, mas entre famílias ideológicas. (HOBSBAWM, 1998, p. 145-146)

Diferente dos outros países abordados neste trabalho, a propaganda cinematográfica nos EUA assumiu características diferentes, já que, embora o Estado tivesse alguma participação nesse esforço, o controle produtivo da indústria manteve-se majoritariamente sob mãos privadas. Desde o início da guerra, os estúdios hollywoodianos passaram a investir nos personagens alemães como vilões de suas produções (dentre as quais *Casablanca*, de Michael Curtiz, talvez seja o exemplo mais notável da época), com o tempo também passando a realizar uma franca campanha anti-Japão, que gerou perseguições à comunidade nipo-americana (cf. FRIEDRICH, 1988, p. 118-125). Quando o exército precisou realizar seus próprios esforços de propaganda no cinema, voltou-se para nomes consagrados do sistema de estúdios de Hollywood.

Em 7 de dezembro de 1941, o exército japonês lançou um ataque sem declaração formal de guerra à Pearl Harbor, uma base naval dos EUA no Havaí. A ação levou ao ingresso definitivo do país no grupo dos Aliados, declarando guerra aos países do Eixo. A partir daí, a mobilização dos estúdios na propaganda contra os países inimigos (Alemanha e, mais claramente nos meses finais da guerra, o Japão) tornou-se bem mais evidente. Exemplos bastante recorrentes deste esforço são dois curtas-metragens produzidos pelo estúdio de

animação de Walt Disney: *A Face do Führer* (1942), que retrata um pesadelo do pato Donald no qual ele se vê como habitante da Alemanha nazista e é aterrorizado por caricaturas de Hitler, Mussolini e Hirohito; e *Educação para a Morte: A Criação de um Nazista* (1943), baseado num livro de mesmo título e produzido tendo em mente as Forças Armadas como público prioritário. Este curta retrata o crescimento de um garoto alemão desde a infância até seu destino inevitável de alistar-se na *Wehrmacht*, onde encontrará a morte.

A indústria, de modo geral, mobilizou-se muito no esforço de guerra. Vários nomes importantes da Hollywood do período, diretores e atores, ingressaram nas Forças Armadas. Além de Frank Capra, outros cineastas hollywoodianos se envolveram diretamente no esforço de guerra; notadamente John Ford, que se juntou à Marinha e filmou operações militares contra o Japão no Pacífico em 16mm, resultando no documentário premiado com o Oscar *The Battle of Midway* (1942); e William Wyler, que serviu na Força Aérea e dirigiu *The Memphis Belle: A Story of a Flying Fortress* (1944), que aborda a última missão de um avião-bombardeiro sobre a Alemanha. Estrelas respeitadas e populares como Henry Fonda, Clark Gable, James Stewart, Bette Davis e Lana Turner também se envolveram por meio de alistamento militar ou de espetáculos para arrecadação de donativos (cf. FRIEDRICH, 1988, p. 113-117).

Na cerimônia do Oscar de 1943⁸, a maioria dos filmes premiados abordava a guerra de alguma maneira. O vencedor principal foi *Rosa de Esperança*, de William Wyler, que conta a história de uma família britânica de classe média durante os bombardeios nazistas na Inglaterra. A categoria de Melhor Documentário teve um número recorde de títulos indicados (25), todos de alguma maneira relacionados ao conflito. Quatro foram premiados, inclusive *Prelúdio de uma Guerra* e *A Derrota das Tropas Nazistas Perto de Moscou* (que foi lançado nos EUA em uma versão 10 minutos mais curta, sob o título *Moscow Strikes Back*, ou *Moscou Contra-Ataca*). *A Face do Führer* também levou a estatueta de Melhor Curta-Metragem de Animação⁹.

Na maior parte do tempo em que efetivamente participaram da guerra, os Estados Unidos mantiveram foco no Pacífico, buscando conter o avanço militar do Império Japonês no hemisfério oriental. A iniciativa de forçar a Hitler um temido segundo *front* veio a ocorrer em junho de 1944, quando as tropas Aliadas invadiram a Normandia e, com a contribuição dos *partisans* locais, expulsaram os nazistas da França poucas semanas depois. Os exércitos

⁸ Disponível em <http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1943>

⁹ Curiosamente, o caráter ultra-propagandístico deste curta e de *Educação para a Morte* fez com que a Disney o retirasse de circulação por um longo tempo, só os lançando novamente para o público na década de 2000.

Aliados foram reconquistando terreno na Frente Ocidental da Europa nos meses seguintes enquanto os soviéticos forçavam a retirada das tropas alemãs de seu território. Na Conferência de Yalta realizada em fevereiro de 1945, definiu-se, entre outras coisas, a partilha de zonas de influência na Alemanha (entre França, Inglaterra, EUA e URSS) assim que esta fosse derrotada, o que aconteceu em maio do mesmo ano. A queda alemã e as ameaças de ataque, no entanto, não impediram que o Japão recusasse a rendição às potências ocidentais vitoriosas. Em resposta a isso, os Estados Unidos lançam bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, forçando a rendição incondicional do país e, indiretamente, pondo fim à trégua político-ideológica temporária com a URSS.

4. OS DOCUMENTÁRIOS DE PROPAGANDA

Este capítulo realizará a análise proposta dos quatro documentários selecionados para esta monografia: *Vitória no Ocidente* (1941), *A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou* (1942), *Prelúdio de uma Guerra* (1942) e *Ataque Nazista* (1943). A partir da observação dos filmes, a análise será feita priorizando os recursos cinematográficos mais comuns dos documentários de propaganda, segundo Nichols: o texto narrativo e a montagem de evidência – lembrando também, quando for necessário, de outros recursos cinematográficos que contribuem para a criação de uma mensagem, como trilha sonora e fotografia.

Feita a primeira parte da análise, as informações obtidas permitirão que os aspectos defendidos por Vanoye e Goliot-Lété para uma leitura sócio-histórica de um filme sejam empregados. A partir daí, buscar-se-á compreender como os documentários representam suas sociedades e figuras de autoridade, como compreendem seu lugar na história, como buscam apresentar essa história ao público e o que demandam deste como retorno pelo esforço narrativo realizado.

4.1. *Vitória no Ocidente* (1941)

A responsabilidade pela produção de *Vitória no Ocidente* coube ao *Oberkommando des Heeres*, o Alto Comando do Exército do Reich. Quando lançado no início de 1941, a Alemanha havia sido bem-sucedida na maior parte de suas campanhas militares (seu único plano frustrado até então foi não ter conseguido empreender a invasão das Ilhas Britânicas, apesar do forte bombardeio à Inglaterra). O esquema de guerra-relâmpago (conhecido como *blitzkrieg*) garantiu à Alemanha nazista uma superioridade tática à qual os outros exércitos europeus não conseguiam fazer frente. Somente em 1940, a Alemanha ocupou a Noruega, a Dinamarca, a Holanda, a Bélgica, o Luxemburgo e a França; e também conseguiu a adesão da Hungria, da Eslováquia e da Romênia ao Eixo.

Vitória no Ocidente foi realizado por diversos diretores trabalhando sob a supervisão de Fritz Hippler, membro da SS e ocupante de um posto elevado no Ministério da Propaganda. No ano anterior, Hippler lançara o documentário antisemita *O Eterno Judeu*, seu trabalho mais conhecido. *Vitória no Ocidente* é dividido em duas partes: a primeira é dedicada a esclarecer os motivos que levaram a Alemanha a empreender a nova guerra, enquanto a segunda documenta a campanha militar que invadiu a Holanda, a Bélgica e, por fim, a França. Abrindo com imagens de uma cerimônia militar, o narrador faz o seguinte voto:

Eu ofereço a Deus esse juramento sagrado de dedicar obediência incondicional ao Führer do Reich Alemão e seu povo, Adolf Hitler, comandante-em-chefe das Forças Armadas, e estarei sempre pronto, como um soldado, a arriscar minha vida por esse juramento. (VITÓRIA..., 1941)

“Este filme torna conhecida a luta do povo alemão, que ao longo de séculos foi convocado muitas vezes para defender as fronteiras do espaço em que vivia. Entre três rios (...) está essa bela terra pela qual devemos lutar incessantemente: a Alemanha.”, diz o narrador enquanto as imagens exibem belezas naturais do país, agricultores trabalhando na colheita do trigo e tranquilos centros urbanos. A trilha sonora é serena, transmitindo um espírito de benevolência.

Em seguida surge um mapa da Europa (ver FIGURA 1). O narrador passa a explicá-lo: “1648: após trinta anos de guerra civil e a Paz de Vestfália, o Primeiro Reich Alemão foi fragmentado (ver FIGURA 2). A França e a Inglaterra aproveitaram a luta interna do povo alemão para fundar seus impérios.” No final do século XIX, o “genial” Bismarck teria aproveitado a consciência de um “perigo comum” para unificar os territórios alemães num Segundo Reich, que teria se desenvolvido de modo pacífico e próspero – algo que as imagens ilustram com maquinários industriais e portos em movimento, sugerindo uma economia pujante. É ressaltado que as possessões coloniais da Alemanha eram apenas “uma fração” daquelas sob poder da Inglaterra.



FIGURA 1 – Mapa da Alemanha do século XVII.



FIGURA 2 – Mapa da Alemanha pós-Paz de Vestfália.

O narrador argumenta que a potência militar e econômica que a Alemanha se tornou no início do século XX levou a Inglaterra a temer a perda de sua posição dominante no mundo, passando a empregar boicote e sabotagem no país. “A consequência foi a Guerra

Mundial”. Um mapa passa a ser marcado com os inimigos do Segundo Reich. “Durante quatro anos e meio, a Alemanha lutou praticamente contra o mundo inteiro. O exército alemão foi vitorioso em todos os *fronts*.”, diz o narrador enquanto os movimentos militares da guerra de 1914-1918 são ilustrados, com direção à França, aos Bálcãs, ao Oriente Médio e à Rússia. A Inglaterra, no entanto, teria usado métodos desonestos para vencer a guerra: “um bloqueio de fome contra mulheres e crianças, que cruzou a fronteira entre *front* e pátria. A fragilidade política do regime alemão foi sua ruína.” (VITÓRIA..., 1941)

São ilustradas as perdas territoriais impostas pelo Tratado de Versalhes, “um estupro contra a Alemanha”. São exibidas as ruínas e a destruição das armas alemãs. A trilha assume um tom mais trágico ao explicar as tragédias sociais do país durante a década de 1920: “O tributo forçado pelo inimigo, inflação e desemprego trouxeram ao povo alemão a mais amarga das aflições.” Vemos trabalhadores visivelmente abatidos e em dificuldades. A montagem ilustra o crescente desespero da população alemã, oscilando entre imagens de trabalhadores abatidos e manchetes de jornal citando os muitos problemas econômicos.

Nessa época de decadência, Adolf Hitler, soldado da linha de frente da Guerra Mundial, fundou o Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães. Sua ideia se tornou uma tocha, que foi carregada pela SA. De sete homens, seu grupo cresceu para um poderoso exército político. (VITÓRIA..., 1941)

O exército alemão é glorificado, com a argumentação de que, mesmo reduzido, conseguiu manter o brilho das forças armadas de outrora, dando a Hitler a base para a reconstrução do poder militar do país, uma “tradição alemã”. Enquanto as imagens exibem paradas militares ao som de uma trilha sonora de tom patriótico, o narrador diz que as dificuldades de reconstruir o exército pela falta de armas eram suplantadas pelo desejo de romper com as humilhações impostas por Versalhes.

“30 de janeiro de 1933 se torna o ponto de virada da história nazista. Um novo político-soldado aperta as mãos de um soldado regular do exército. O soldado da linha de frente da Guerra Mundial cumpriu sua tarefa.” (VITÓRIA..., 1941). O filme assume um tom de orgulho e otimismo enquanto exhibe Hitler ajudando numa obra (ver FIGURA 3) e novas paradas militares. É alegada a necessidade de compensar rapidamente a grande desvantagem militar da Alemanha frente às potências ocidentais inimigas, especialmente a Inglaterra. Isso leva a grandes investimentos na indústria bélica e a instituição do serviço militar obrigatório em 1935. “De maneira firme, o Führer continua a perseguir seu grande objetivo: quebrar as correntes de Versalhes e reunir todos os germânicos”. A partir daí, são expostos os passos

para essa agregação: a remilitarização da Renânia, região na fronteira com a França, e a anexação da Áustria e dos Sudetos da Tchecoslováquia. De acordo com o registro, as tropas alemãs são recebidas calorosamente pela população. “O plano das potências ocidentais de usar a Tchecoslováquia como base aérea foi debelado.” O narrador informa que Hitler criou planos de defesa que exigiam esforços coletivos do povo alemão para evitar ataques dos ocidentais, com destaque para a Linha Siegrid, próxima à fronteira ocidental do país. Em seguida, é dito que “os tchecos se colocaram sob a proteção do Reich alemão, colocando um fim ao seu status de vassalos das potências ocidentais”.



FIGURA 3 – Hitler trabalha junto ao povo.

Com isso, argumenta o filme, a única esperança de aliança da França e da Inglaterra ficou com a Polônia – onde os alemães que lá viviam “sofriam o mais duro terrorismo.”. O mapa exibido ressalta como o corredor polonês (instituído pelo Tratado de Versalhes) dividia o território alemão, o que Hitler teria tentado contornar diplomaticamente. “O regime de Varsóvia respondeu a essas propostas com demonstrações militares e com um terrorismo ainda mais forte contra a população germânica que lá vivia.” Isso corresponderia aos interesses da França e da Inglaterra, ansiosas por um confronto com a Alemanha, que teria se sentido instada a responder à altura. “A Polônia disparou contra nosso território pela primeira vez na noite de ontem com soldados regulares. [...] Agora atiraremos de volta”, declarou Hitler no *Reichstag* em 1º de setembro de 1939. Uma sequência de animação sobre um mapa ilustra o movimento das tropas alemãs na Polônia. “Em 18 dias o inimigo foi completamente derrotado. Varsóvia se rendeu. A Alemanha tem seu lado leste livre.”

Isso teria deixado as tropas alemãs livres para concentrar-se na Linha Siegrid. “Com prontidão inabalável para a paz e consciente da própria força, o Führer enviou uma oferta de paz às potências ocidentais, que foi recusada por elas em sinal de fraqueza”. As

manchetes exibem a declaração do início da nova guerra. Segundo o narrador, os Aliados tentariam conter a Alemanha avançando sobre a Escandinávia, o que teria sido evitado quando Hitler, em abril de 1940, antecipou a ação inimiga. É dado um tom de urgência e arrojo às ações do Reich, sustentando que a ação alemã antecipou em apenas 10 horas o plano da marinha britânica, freando seu avanço a partir da ocupação da Dinamarca e da Noruega e garantindo uma forte defesa marítima. Restava a defesa terrestre, passível de ser atacada com o fim do inverno europeu.

A confiança do exército e de toda a nação alemã pertence ao Führer, em cujas mãos está o destino da Alemanha. Só ele sabe quando a hora da grande decisão chegará. Ele também sabe, no entanto, que esta nação o apoia amorosamente e está pronta para se mobilizar ao seu comando quando a decisão chegar. (VITÓRIA..., 1941)

Com essa declaração, o filme anuncia o fim da primeira parte. O restante será dedicado a retratar o processo de invasão da França, que levou junto consigo a Holanda e a Bélgica. É esclarecida neste momento a procedência das imagens que seguirão: cinegrafistas de uma equipe de filmagem própria do exército (“que também lutou e sofreu suas próprias perdas”) e filmes apreendidos das tropas inimigas durante seu avanço. Ao informar ao povo alemão dos próximos movimentos do exército, Hitler faz a seguinte declaração em 10 de maio de 1940:

Soldados da frente ocidental: a hora da batalha decisiva pelo futuro da nação alemã chegou. O povo alemão não tem ódio ou hostilidade contra os povos inglês ou francês. Entretanto, hoje fica uma questão de vida ou morte: o perigo ameaçador que tememos nos últimos meses agora se materializou. França e Inglaterra tentam um grande subterfúgio no sudeste da Europa para disfarçar seu plano de chegar até nós pela Bélgica e pela Holanda. [...] Soldados da frente ocidental, com isso, a hora para vocês chegou! A batalha que começa hoje definirá o futuro da nação alemã pelos próximos mil anos. (VITÓRIA..., 1941)

Em seguida, o narrador informa que divisões francesas e inglesas se instalaram na cidade de Lille, vizinha à Bélgica, que teria aberto suas fronteiras voluntariamente para a passagem dos exércitos das potências ocidentais. Assim, a iniciativa da guerra parece ser inteiramente Aliada. Seguem imagens de avanços das tropas franceses e britânicas pelo continente, que estariam destruindo pontes de modo a dificultar a marcha dos alemães.

Um novo mapa animado é exibido para ilustrar as posições dos exércitos, dizendo que há fortificações militares inimigas no interior dos países neutros, mesmo que as fronteiras estejam desguarnecidas. Assim, Hitler teria engendrado um plano de ataque de modo a neutralizar essas forças. Logo o filme passa a exibir o início da operação, com ataques via

terra e ar. Paraquedistas alemães são lançados dentro do território belga para garantir a passagem das tropas. A montagem alterna entre combates urbanos e em campo aberto. O narrador diz que a defesa Aliada foi desenvolvida de modo a ser impenetrável, mas sofre com os ataques aéreos da *Luftwaffe*. As tropas terrestres precisam contornar os percalços provocados pela destruição das pontes, construindo estruturas novas rapidamente enquanto os soldados são mostrados se locomovendo de todas as maneiras possíveis (até bicicletas) ao som de uma trilha sonora heroica.

O tom empregado pelo filme é de profundo orgulho pelos feitos dos soldados do Reich, que supostamente conseguiam continuar avançando (mesmo que mais devagar) sob fogo inimigo e assombravam o mundo com a eficiência de seus ataques, conquistando cidades em prazos curtos. A narrativa continua com uma explicação detalhada das estratégias empregadas pela *Wehrmacht* em sua operação de invasão da Holanda. Filmagens ressaltam que o avanço se tornou difícil em função dos muitos rios da região e das pontes destruídas, mas que ele continua acontecendo ininterruptamente. A ocupação do país é rápida e as negociações com o alto comando militar adversário holandês neutralizam o perigo para os alemães no território. O próximo passo, segundo o narrador, é a invasão da Bélgica, onde se encontraria concentrado o poder inimigo. O poderio militar alemão é louvado quando o narrador anuncia a primeira batalha de blindados da guerra contra o exército francês. A montagem ajuda a construir a expectativa pelo confronto enquanto os preparativos são feitos e os observadores se colocam a postos. Segundo o narrador, seria a primeira vez que a França usaria tanques pesados em combate. A montagem da batalha valoriza o som dos disparos, dispensando a trilha sonora. No final da sequência, são mostrados detalhes da destruição promovida pelos tanques alemães (ver FIGURA 4) – como dito elogiosamente pelo narrador, capazes de penetrar uma blindagem de 70mm. Bem-sucedido em seu esforço, o exército do Reich avança.

“A Linha Maginot, símbolo da segurança da França, orgulho e glória do povo francês, tem um papel importante no plano das equipes militares das potências ocidentais.” (VITÓRIA..., 1941). Passam a ser exibidas imagens (evidentemente capturadas dos franceses) da estrutura de defesa construída pela França no pós-Primeira Guerra, deixando claro o complexo esquema de organização dos *bunkers*, cuja logística e transporte internos impressionam. O narrador afirma que o inimigo faz propaganda diária na qual afirma que a Linha Maginot seria impenetrável. “Eles dizem: nós somos mais fortes, portanto nós vamos vencer. Quase metade do mundo – cerca de 600 milhões de pessoas – estão do nosso lado.”, diz a narração quanto o mapa ilustra essas alianças – largamente fundamentadas nas

possessões coloniais inglesas e francesas, como fica claro quando são exibidas imagens de um filme francês que glorifica a participação das colônias africanas no exército.



FIGURA 4 – Detalhe do efeito da munição dos tanques alemães.

O narrador alega que a força do ataque alemão via Holanda foi “uma completa surpresa” para os adversários. Em seguida, assume um tom didático ao ilustrar a nova estratégia do exército para contornar a invencibilidade da Linha Maginot: seguir para o oceano, forçando o recuo das tropas inglesas e cercando as unidades francesas na região. O tom dado ao avanço alemão é intrépido, mesmo sob fogo inimigo. Uma nova montagem alterna entre uma batalha campal enquanto engenheiros do exército coordenam a rápida construção de uma ponte e as tropas atravessam o rio como podem. Os ataques da Alemanha começam a penetrar o bloqueio estabelecido ao norte da França, como o mapa ilustra. O narrador ocasionalmente lembra as dificuldades enfrentadas.

Em seguida vemos casas sendo queimadas e soldados passando por revista. “O 9º Exército Francês está destruído”, anuncia o narrador. Ao som de uma canção de guerra, os alemães marcham até a costa do Canal da Mancha. A estratégia é bem-sucedida, encurralando os remanescentes das tropas francesas (ver FIGURA 5), que tentam furar o bloqueio estabelecido pelos alemães ao sul, mas falham. As imagens deixam claro tanto a potência bélica representada pela Alemanha quanto a tenacidade da resistência inimiga. O narrador informa que a os ingleses começam a reconhecer a inevitabilidade da derrota e tentam chamar suas tropas de volta para a segurança.



FIGURA 5 – Tropas francesas encurraladas pela estratégia alemã.

“Traído pela Inglaterra, o rei da Bélgica se rende”, diz o narrador enquanto são exibidas imagens da reunião dos comandos militares alemão e belga. “600 mil homens desistem. Para eles, a guerra acabou.” Os belgas interagem alegremente com os soldados alemães nas ruas. “Os ingleses agora destroem impiedosamente a terra que antes defenderam. Aviões britânicos iniciam um ataque aéreo a Dunquerque. Enquanto isso, tentam evacuar suas tropas remanescentes com navios de guerra e incontáveis transportes.” A batalha que segue emprega arrojadas tomadas aéreas. Ao mesmo tempo, o ataque terrestre segue. Seguem muitas imagens de destruição enquanto os alemães recolhem seus feridos e mortos. Há muitos cadáveres na estrada. Dunquerque resiste até 4 de junho. Ao exibir a destruição deixada, o narrador assume um tom irônico: “Isso é o que as rádios inglesas chamam de retirada bem sucedida”. Sobre as imagens dos prisioneiros de Dunquerque, o narrador relata:

No fim da batalha, 24 navios de guerra e 66 transportadores foram destruídos pela Força Aérea Alemã. Em 24 dias, dois países foram forçados a se render e o exército francês foi destruído. A força expedicionária britânica foi capturada ou expulsa do continente e, com a ocupação da costa do canal, a base para a batalha contra a Inglaterra foi conquistada. (VITÓRIA..., 1941)

É lembrado, no entanto, que a França ainda não foi completamente derrotada e necessita de mais reforços do exército alemão, requerendo uma adaptação das estratégias de batalha. A logística do exército do Reich é apregoada como um feito “que entrará para a história das guerras”, com o fornecimento rápido e eficiente de munição, combustível e rações para as tropas pelas rotas formadas a partir dos territórios invadidos (onde as linhas férreas e pontes destruídas são reconstruídas pelas divisões de engenharia do exército). É feito um elogio ao esforço coletivo de todos os setores do exército e também aos trabalhadores da indústria bélica, que, segundo o narrador, tornaram a vitória alemã possível. “Com essa

marcha de grandes sucessos, alguns dias de descanso são permitidos”, diz o narrador, ao que se seguem imagens pitorescas do cotidiano dos soldados alemães, que são vistos se lavando, cuidando de animais, se divertindo e visitando igrejas. Ao mesmo tempo, os altos oficiais planejam os próximos movimentos.

Alguns dias depois, o alto comando militar do Reich anuncia o início de um novo combate contra o exército francês. Enquanto o narrador ressalta o esforço conjunto das tropas terrestres e da *Luftwaffe*, são exibidos registros impressionantes das manobras dos pilotos. Quando a França lança mão de defesa aérea terrestre e dos seus próprios aviões, a montagem valoriza a tensão da batalha e inclui a queda de algumas aeronaves (ver FIGURA 6). Após a montagem da batalha, o narrador informa que em 5 de junho os blindados alemães receberam ordens de iniciar seu ataque terrestre, o que quebra a nova tentativa francesa de formar um bloqueio. Depois de anunciar que os franceses colocaram novos tanques em campo, a narração ressalta que a *Wehrmacht* continua a avançar e se encontra cada vez mais próxima de Paris. Os lados são definidos de modo sutil quando o narrador diz que os inimigos incendiaram seus próprios depósitos de combustível antes de sua retirada e que os esforços dos alemães evitaram a destruição de uma catedral.



FIGURA 6 – Queda de avião.

O mapa ilustra o ataque simultâneo da Alemanha em outra frente, quando o exército do Reich, já dentro do território francês, avança para o leste do país na direção da Linha Maginot. A montagem valoriza a construção da ação, sempre ressaltando a potência das metralhadoras e canhões alemães. O mapa exibido em seguida explica que a estratégia alemã no início da operação obrigou a França a reduzir o contingente na Linha Maginot, tornando-a mais vulnerável. Após uma montagem de tropas avançando, o narrador anuncia a chegada à região do rio Marne, palco de batalhas importantes durante a Primeira Guerra. As imagens

registram o perigo de ações de engenheiros e soldados para construir uma ponte sob fogo cerrado. Em seguida, vemos os alemães enterrando alguns companheiros e colhendo flores para seus túmulos. Ao som de cânticos de batalha, eles avançam em direção a Paris. O narrador volta a ressaltar a intrepidez do avanço alemão mesmo com Paris sendo fortemente defendida. É anunciada a conquista de Paris em 14 de junho, “como resultado de estratégia superior”. A bandeira com a suástica é hasteada na capital francesa e as tropas marcham pelo Arco do Triunfo (ver FIGURA 7). É enfocada uma cerimônia de condecoração de combatentes na batalha com Cruzes de Ferro.

“Com a tomada de Paris, o último grande obstáculo caiu. De fato, o *front* inimigo está desmoronando”, diz o narrador. De acordo com o mapa, as tropas nazistas se espalham pelo país, ainda encontrando focos de resistência do exército francês – com destaque para a cidade de Verdun, outro palco de uma violenta batalha na Primeira Guerra. O ataque contra a cidade é intenso. “A mais dura blindagem se quebra frente à força da artilharia alemã” (ver FIGURA 8) As tropas alemãs marcham diante do memorial da Batalha de Verdun (vencida pela França em 1916) e a tomada da cidade acarreta a queda das localidades em seu entorno.



FIGURA 7 – Tropas nazistas em Paris.



FIGURA 8 – Plano do efeito da artilharia alemã.

“Os soldados alemães param na fronteira com a Suíça”, diz o narrador, o que resalta o respeito da diplomacia alemã pelo país, que preferiu manter-se neutro. O mapa volta a aparecer e explica que a estratégia empregada pela Alemanha provocou a fragmentação do exército francês, que era cercado em contingentes cada vez menores e mais isolados. (ver FIGURA 9) “Os corajosos soldados franceses ainda cumprem seu dever defendendo posições-chave na Linha Maginot. O complexo mecanismo de defesa funciona pela última vez.” Surgem novas filmagens do interior dos *bunkers* franceses. É anunciado que o exército alemão começou a bombardeá-los. Ainda assim, o avanço do Reich é dificultado pela

geografia do terreno e pela resistência dos franceses, que continuam a operar do subterrâneo até o fim. “Aqui também, o espírito de sacrifício dos jovens militares nacional-socialistas alemães, inspirados pelo Führer e sua ideia, superam armamento e materiais cientificamente projetados”, a narração afirma enquanto uma bandeira com a suástica é hasteada sobre uma casamata da Linha Maginot.

Quase 2 milhões de prisioneiros franceses, 6 comandantes-em-chefe dos exércitos franceses. 29 mil oficiais e todo o armamento de mais de 130 divisões, assim como as fortificações, uma quantidade imensurável de armas, munição, equipamento, ração, combustível e barricadas, caíram em mãos alemãs. O regime francês enfrenta o colapso da única maneira que pode: oferecendo um cessar-fogo. (VITÓRIA..., 1941)

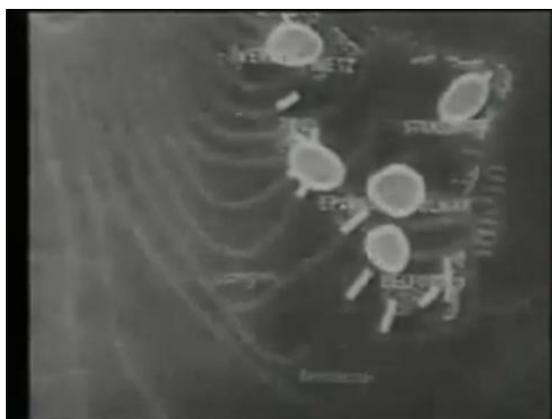


FIGURA 9 – Estratégia alemã isola tropas francesas.

É registrada a chegada de Hitler à França. A negociação de armistício com o governo francês, realizada no fim de junho, é conduzida no mesmo vagão em que ocorreu o processo similar que pôs fim às hostilidades em 1918. O mapa da França é exibido, ilustrando a divisão entre o território ao norte, sob jurisdição alemã, e ao sul, que se tornou conhecido como “França de Vichy” (supostamente independente, mas que na prática era um Estado-fantoches respondendo a Berlim). De volta à Alemanha, Hitler saúda e elogia os vitoriosos na batalha com as seguintes palavras: “Como os grandes vitoriosos dessa grande batalha da história mundial, devemos agradecer, acima de tudo, aos soldados alemães. Onde quer que seja enviado, ele se distingue da maneira mais valorosa”. O filme se encerra exibindo imagens das tropas marchando sob uma trilha patriótica.

4.2. A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou (1942)

Como foi dito no capítulo de contextualização histórica, a União Soviética teve muito mais dificuldades do que os outros dois países abordados neste trabalho para manter sua produção cinematográfica em funcionamento devido à invasão empreendida pela Alemanha nazista, que focava em três das principais cidades do país: Leningrado ao norte e Stalingrado ao sul, com a capital Moscou situada entre as duas. Os cercos e invasões a esses centros urbanos (que duraram entre 1941 e 1944) estão entre as mais sangrentas campanhas militares já registradas na história das guerras. As baixas foram imensas em ambos os lados da disputa, mas os nazistas foram derrotados nas três ocasiões – que eram cruciais no plano de conquista da União Soviética – e nunca conseguiram recuperar o mesmo ímpeto.

A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou (Razgrom Nemetskikh Voysk pod Moskvoy, em tradução fonética) foi lançado em 1942, sob direção dos cineastas Ilya Kopalin e Leonid Varlamov, já experientes no ramo. Kopalin havia trabalhado na série *Kino-Pravda*, enquanto Varlamov começou a carreira no documentário como assistente de montagem em 1929, e impressionou o público com seu registro da Batalha de Stalingrado, lançado em 1943 (cf. BARNOUW, 1996, p. 138).

O filme começa exibindo imagens cotidianas de uma Moscou aparentemente pacífica, até que o narrador situa a data: outubro de 1941, sinal de que, em poucos dias, a cidade será atacada. As imagens passam a retratar armamento pesado sendo transportado pela rua e as primeiras mobilizações das tropas do Exército Vermelho. Segundo a narração, os moradores da cidade foram convocados a fortificar a cidade, erguendo barricadas nas ruas e criando bastiões de defesa nos arredores. As imagens trazem os populares (inclusive crianças) empenhados nestes trabalhos.

É ressaltado o ato de figuras do povo (mecânicos, professores, metalúrgicos, etc.) de se voluntariarem para lutar em batalhões de trabalhadores. O tom das imagens é de profunda cooperação entre essas pessoas para a luta. Ao focar uma marcha de recrutas, são visíveis algumas mulheres entre os voluntários. As que ficam fora da batalha também são reconhecidas para o esforço de guerra: “Mulheres e moças substituíram seus homens, que foram para as linhas de frente, nas fábricas. Todas as fábricas e oficinas produzem armas”. (A DERROTA..., 1942). O discurso de Stalin que segue é dirigido aos combatentes, ressaltando sua importância para o mundo por serem “as forças capazes de destruir as hordas dos invasores alemães (...). Vocês foram escolhidos para cumprir essa grande missão libertadora. Sejam dignos dessa missão. Vocês estão travando uma guerra honesta e libertadora”. A fim de inspirar os soldados, Stalin cita figuras importantes para o orgulho russo (entre elas, Alexandre Nevsky, o maior herói da história do país). “Morte aos alemães invasores! Longa

vida à nossa gloriosa pátria, sua liberdade e independência! Sob a bandeira de Lenin, adiante! Até a vitória.”, termina Stalin.

No plano seguinte, percebe-se que algum tempo já se passou desde os primeiros preparativos iniciais: as ruas estão cobertas de neve¹⁰. Os moscovitas, pesadamente agasalhados, não parecem se abater e continuam a organizar a defesa, mesmo sob condições difíceis. É enfocada, ressaltando o coletivismo da atividade, a construção de trincheiras e de barreiras de arame farpado. Segue uma longa montagem exibindo armadilhas e armamentos, enquanto um letreiro ressalta a dureza das condições, sendo necessário trabalhar noite e dia na produção de novas armas.

Começam as primeiras agressões – não são informadas imediatamente por letreiros ou pela narração. Intercaladas às imagens dos disparos, estão filmagens realizadas nas fábricas, onde os operários produzem armamentos. A ideia construída pela montagem é que nada pode parar a produção, nem os ataques alemães, pois as tropas necessitam de armamentos. Surge o letreiro informando: “Hitler lançou cerca de 80 divisões na direção de Moscou para tomar a capital soviética. Nossas forças batalharam longe da cidade para repelir os nazistas.” (A DERROTA..., 1942). A montagem valoriza a construção do clima de batalha. Os ataques aéreos alemães surgem sendo repelidos pela defesa antiaérea e as tropas inimigas têm suas primeiras perdas. Acompanhada das imagens de nazistas mortos em combate, o narrador informa: “Os fascistas pagaram caro por cada passo que deram na direção de Moscou. Tiveram que pisar nos corpos dos companheiros mortos para poderem continuar.” (A DERROTA..., 1942).

Os soldados participantes desta batalha são condecorados. É informado que cada unidade passa a criar sua própria bandeira, provavelmente como estímulo de um espírito de equipe. Seguem cenas de tropas marchando, cantando letras que expressam a importância de repelir os invasores inimigos e salvar a vida dos cidadãos soviéticos. Alguns versos ressaltam a crueldade dos nazistas para com os vencidos. O letreiro seguinte anuncia que os alemães avançam com muita dificuldade em direção a Moscou, mas que estão convencidos (enganosamente) de que estão próximos dos subúrbios da cidade.

Seguem imagens de uma reunião da cúpula militar soviética. A narração esclarece: “Por ordem do camarada Stalin, o conselho militar da Frente Ocidental preparou um contra-ataque decisivo. O objetivo era frustrar a segunda investida do inimigo, assim como começar

¹⁰ O inverno foi atipicamente rigoroso na Rússia em 1941-1942, e é apontado como um fator importante da derrota do exército nazista, que teria planejado já ter o controle de Moscou antes da chegada das baixas temperaturas (foi atrasado pela resistência em cidades anteriores à capital soviética) e não tinha todos os recursos necessários para enfrentá-las.

a esmagar os fascistas próximos a Moscou.” (A DERROTA..., 1942). Na sequência, são exibidas imagens da preparação da força aérea soviética, com atenção a detalhes do processo, como manutenção de armas e carregamento de munição. Enquanto isso, tropas terrestres escondidas em bosques tentam identificar a proximidade dos inimigos. Surge um letreiro que informa o início da contraofensiva soviética (em 6 de dezembro de 1941), seguido por imagens de canhões disparando. Os soldados que se escondiam no bosque revelam tanques ocultos, que iniciam sua investida. Graças ao ritmo da montagem e à trilha sonora heroica, o contra-ataque parece destinado ao sucesso.

A partir daí, o filme passa a focar em esforços realizados em localidades próximas a Moscou para afastar os nazistas invasores e impedi-los de chegar à capital. São exibidas ações nas cidades de Istra, Tula e Rogachev, entre outras (com os generais em cada frente sendo reconhecidos por seus esforços). Não há muita contextualização feita pelo narrador, o registro é muito mais imagético. Em cada lugar, são exibidas diferentes formas de locomoção no campo de batalha, como trenós de neve e cavalos, sempre ressaltando a dificuldade devido ao clima. Em determinado momento, é dito que paraquedistas foram lançados próximo aos flancos traseiros dos alemães, de modo a bloquear seu recuo. O transporte terrestre a pé já necessita de esquis para acontecer (ver FIGURA 10). Seguem mais imagens de ataques feitos à distância, ocasionalmente entrecortados com filmagens de cadáveres alemães. Após uma longa montagem, o narrador informa que os alemães já foram repelidos o suficiente para deixar Moscou em segurança. Começam a ser exibidas imagens dos feridos sendo recolhidos (ver FIGURA 11). Um grito de guerra convoca o avanço das tropas terrestres, que acontece apesar do grande volume de neve.



FIGURA 10 – Soldados russos avançam com esquis.



FIGURA 11 – Recolhimento de mortos e feridos.

A trilha sonora segue dando um tom animado e heroico às imagens. O narrador informa que o exército russo, tendo vencido a defesa do inimigo, passou a procurar por alemães fugitivos em aldeias e vilas da região. São enfocadas imagens de militares nazistas sendo retirados de seus esconderijos e tendo suas armas confiscadas. Em uma imagem bastante simbólica (ver FIGURA 12), uma bandeira com a suástica é pisada pelos alemães prisioneiros enquanto estes passam em fila.

“As pessoas vêm saudar seus libertadores.” (A DERROTA..., 1942). A população recebe alegremente os soldados que voltam para a cidade. É notável o pretendido espírito de colaboração: uma mulher corre a um caminhão de tropas para distribuir comida aos soldados, enquanto populares param para cumprimentá-los. É mostrado um emocionante reencontro com familiares. “*Partisans* estão deixando o bosque onde passaram 45 dias travando uma guerra feroz. Os moradores da vila de Oreshki estão recebendo seus amigos e entes queridos que lutaram contra os fascistas partindo de ataques nos bosques.” (A DERROTA..., 1942). Algumas mulheres são visíveis entre os *partisans* (ver FIGURA 13). O espírito proativo da população é ressaltado ao focar o presidente do soviete de Solnechnogorsk, que lutou no bosque, sendo recebido de volta pelos habitantes do vilarejo: “Ele volta do front de batalha direto para o seu escritório. Camaradas, irmãos! Solnechnogorsk é nossa! Longa vida a Stalin!” (A DERROTA..., 1942). O narrador informa das comemorações de rua realizadas nas cidades libertadas. O letreiro seguinte diz: “O Exército Vermelho está forçando passagem adiante, libertando cidade após cidade”.



FIGURA 12 – Suástica aos pés de alemães presos.



FIGURA 13 – *Partisans* retornam da batalha.

As imagens que se seguem a isso registram a destruição deixada pelos alemães nas cidades que ocuparam. Sua crueldade é ressaltada pela seguinte história (que também louva a coletividade dos russos): “Ao deixarem a estação de Moklets, os fascistas atearam fogo ao silo

cheio de grãos que confiscaram dos fazendeiros. 2000 fazendeiros se reuniram para apagar o fogo e salvaram os grãos.” (A DERROTA..., 1942). Conclui com imagens dos fazendeiros combatendo o incêndio. A montagem lista registros de violência que procuram demonizar ao máximo os nazistas. Um letreiro diz: “O povo soviético não vai esquecer jamais as atrocidades cometidas pelos selvagens fascistas.” Logo depois, são mostradas imagens de pessoas em sofrimento por terem perdido casas ou entes queridos. “Antes de abandonarem uma vila, os fascistas trancavam famílias em suas casas e as explodiam.” A trilha assume tom mais trágico e agressivo. “Nenhuma piedade aos assassinos! Por um ódio perverso ao nosso povo, eles queimaram a casa dos feridos do Exército Vermelho.” As imagens são gradativamente mais fortes, exibindo corpos carbonizados. Soldados prestam respeito. “Eles atiraram nos fazendeiros.” Imagens igualmente chocantes da quantidade de cadáveres. Um bebê morto é visível (ver FIGURA 14). “Bastardos! Eles estupraram e então mataram nossas mulheres! Toda vila tem traços das atrocidades fascistas.”



FIGURA 14 – Mulher e criança mortos.

Os ataques alemães a símbolos culturais também são tratados com igual indignação: “Eles queimaram completamente a pitoresca cidade de Istra. A casa de (Anton) Tchêkov foi destruída. Deixaram a famosa catedral de Nova Jerusalém, construída pelos grandes arquitetos Rastrelli e Kasakov, em ruínas.” (A DERROTA..., 1942). Seguem imagens da destruição da igreja. Um letreiro informa que “a casa do grande compositor russo Tchaikovsky foi impiedosamente destruída em Klin”. As imagens mostram homens, visivelmente pesarosos, recolhendo objetos da casa, como livros e partituras.

Os fascistas destruíram Yasnaya Polyana, a propriedade do grande escritor russo Liev Tolstoi. Destruíram a sala onde Tolstoi escreveu *Guerra e Paz*, um livro sobre o heroísmo que os russos demonstraram na guerra de 1812 contra Napoleão. Eles

ousaram sepultar seus ladrões e criminosos próximo à tumba de Liev Tolstói. (A DERROTA..., 1942)

O tom dessas cenas é ditada pela trilha sonora, que ressalta a indignação do texto. O narrador, no entanto, jamais se exalta muito.

As tropas voltam a ser enfocadas com o anúncio de que o Exército Vermelho marchou para o oeste, perseguindo os invasores em retirada. Um letreiro antecipa as imagens “dos arredores de Moscou após a derrota dos fascistas”. Elas mostram que destruição foi imensa e que algumas armas e veículos dos inimigos foram deixados para trás. É exibido um cemitério improvisado de alemães mortos, enquanto a narração oferece um relatório de espólios: “Entre 16 de novembro e 10 de dezembro, 1434 tanques alemães, 5460 caminhões, 575 armas, 339 morteiros e 870 metralhadoras foram destruídas ou confiscadas perto de Moscou, sem contar as ações da força aérea.” (A DERROTA..., 1942). A frustração do plano de Hitler é celebrada. Um plano aéreo exhibe o grau de destruição após uma batalha.

Surgem, então, novas imagens de soldados retornando para casa. “O povo soviético promoveu encontros para apoiar seu Exército Vermelho.”, diz o narrador ao focar uma convenção repleta de pessoas sorridentes. “Eles prometeram trabalhar melhor e produzir mais balas, canhões, tanques, aviões e, com isso, ajudar a derrotar o inimigo.” (A DERROTA..., 1942). O narrador anuncia que o Exército Vermelho empreenderá outra perseguição ao inimigo. Um plano aéreo exhibe os destroços e os corpos deixados na estrada para Moscou. Após uma nova batalha, a cidade de Kalinin é libertada. Os soldados soviéticos são recebidos alegremente na cidade semidestruída. Um soldado é visto arrancando uma placa escrita em alemão. A montagem e a trilha sonora conferem grande pompa ao hasteamento da bandeira soviética, encarada com grande devoção pelos habitantes.

A perseguição aos nazistas continua a ser exposta no documentário. É anunciada a libertação da cidade de Volokolamsk. Lá, “as unidades do General Katukov testemunharam um retrato aterrorizante das atrocidades fascistas.” (A DERROTA..., 1942). É mostrada uma força coletiva (ver FIGURA 15), encarada com horror pelos locais. “O povo soviético jamais esquecerá esses animais! O Exército Vermelho irá libertar todas as cidades e vilarejos soviéticos!”. Novos tiros de canhão são exibidos e um letreiro informa: “Perseguido os alemães, as tropas do general Govorov se aproximaram de Mozhaisk.” Seguem imagens de soldados em marcha. “Em 20 de janeiro, tropas soviéticas depuseram os alemães de Mozhaisk, o último reduto dos fascistas na região de Moscou.” (A DERROTA..., 1942). Os soldados são recebidos como heróis. Populares pregam na rua pôsteres de Marx, Engels, Lenin e Stalin (ver FIGURA 16) e cartazes de recrutamento. Em seu avanço, é ressaltada a

passagem das tropas por Borodino (ver FIGURA 17), localidade importante na história da Rússia, pois foi onde ocorreu uma das batalhas mais importantes da guerra de 1812 contra Napoleão (e foi retratada por Tolstói em *Guerra e Paz*). O narrador finaliza anunciando a marcha do Exército Vermelho na direção do oeste, perseguindo o inimigo em retirada.



FIGURA 15 – Força coletiva.



FIGURA 16 – Cartazes de propaganda pendurados em Mozhaisk.



FIGURA 17 – Monumento de Borodino.

4.3. *Prelúdio de uma Guerra (1942) e Ataque Nazista (1943)*

Como já foi dito em outro momento, os filmes nos quais este capítulo se focará compõem uma série maior, de sete partes, coordenada pelo cineasta Frank Capra. Embora seja sua contribuição mais notória, a série *Why We Fight (Por Que Lutamos)* não foi a única que Capra realizou para a propaganda oficial americana, tendo também dirigido documentários sobre as batalhas na África (*Tunisian Victory*, 1944), sobre os conflitos que os americanos travaram no Pacífico (*Know Your Enemy: Japan*, 1945) e um independente da série principal

sobre a Alemanha (*Here Is Germany*, 1945), que não chegou a ser lançado oficialmente por ter se tornado “velho” no momento em que os nazistas capitularam.

Os filmes da série *Why We Fight* deixados de fora da presente pesquisa foram preteridos por abordarem menos questões sócio-políticas do que os dois primeiros exemplares, concentrando a maior parte do seu foco em explicar estratégias militares (dividindo várias características tanto com *Vitória no Ocidente* quanto com *A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou*). Isso não quer dizer que não sejam objetos interessantes de serem estudados, especialmente pelas notórias discrepâncias históricas que alguns deles representam – merecendo destaque o quinto exemplar, *A Batalha da Rússia*, lançado em 1943 e um dos raríssimos exemplares da cinematografia dos Estados Unidos a manifestar aberta simpatia pela então aliada União Soviética (ainda que jamais mencione o comunismo e trate a Revolução de 1917 apenas como a queda do regime czarista). *A Batalha da China*, lançado no ano seguinte, tampouco faz qualquer menção à aliança entre os comunistas de Mao Tsé-Tung e os nacionalistas de Chiang Kai-Shek, mas curiosamente traz a *Marcha dos Voluntários* (que depois de 1949 se tornaria o hino nacional da China comunista) como tema recorrente em sua trilha sonora.

O objetivo principal da série *Why We Fight* era convencer as tropas e no público em geral da necessidade de derrotar as forças do Eixo e instilar um espírito de luta pela liberdade e de solidariedade aos Aliados – afinal, a guerra estava sendo travada do outro lado do Atlântico. No entanto, havia problemas fundamentais a serem contornados – problemas criados pela própria política externa dos Estados Unidos nos anos imediatamente anteriores, quando buscara limitar sua influência aos países latino-americanos. Assim, Furhammar e Isaksson afirmam que curar os efeitos desse isolacionismo era especialmente importante para que o esforço de propaganda fosse bem-sucedido, e isso só se daria com informação e “argumentos para serem desenvolvidos e ligados a valores geralmente aceitos” (1976, p. 57). Essa função são os principais objetivos dos filmes aqui analisados.

Prelúdio de uma Guerra (Prelude to War) foi lançado ao público em 27 de maio de 1942 – poucos meses depois do ataque à base naval de Pearl Harbor que levou os EUA a se envolverem diretamente na luta armada. Ainda nos créditos de abertura, um texto esclarece que a série foi produzida visando as Forças Armadas americanas, mas que o Gabinete de Informação de Guerra concordou em liberá-lo para o grande público, esclarecendo a procedência de suas imagens: cinejornais produzidos nos Estados Unidos, imagens das Nações Unidas e filmes produzidos pelo inimigo e apreendidos. Também abre com uma declaração de intenções: “O propósito destes filmes é fornecer informações factuais sobre as

causas e os eventos que conduziram à nossa entrada na guerra e os princípios pelos quais estamos lutando.” (PRELÚDIO... 1942). Essa declaração é seguida de uma citação do secretário da Guerra Henry L. Stimson sobreposta à bandeira americana.

O narrador (voz do ator Walter Huston) questiona o espectador sobre os motivos que teriam levado os EUA a entrar na guerra. O ataque japonês a Pearl Harbor? Os ataques do Eixo a França, Inglaterra, China e outros países aliados? A resposta, de acordo com a citação do vice-presidente Henry Wallace, seria uma luta moral “entre o mundo livre e o mundo escravo” (PRELÚDIO..., 1942). Essa fala dá o tom de como serão ilustrados os argumentos não apenas do filme, mas de toda a série: segundo Capra, é uma história tradicional de luta entre o Bem contra o Mal – e a montagem também trabalha no sentido de explorar esse contraste. O filme começa as comparações focando o “mundo livre” (Aliados), que, segundo a narração, seria fundamentado em princípios pacifistas de líderes religiosos ancestrais. Tais ensinamentos teriam justificado a ideia da igualdade entre todos os homens e, portanto, o próprio conceito de democracia (a Declaração de Independência dos EUA é usada como prova destas boas intenções). Apelos ao sentimento religioso e ao conceito de liberdade democrática serão dois dos principais pilares de argumentação ao longo do filme.

Em se tratando da religião, o apelo de Capra diz respeito não apenas à conhecida religiosidade do povo americano, mas também à sua própria. Tendo se convertido ao cristianismo em meados dos anos 1930, o diretor frequentemente usou seus filmes para veicular valores cristãos, nem sempre de forma orgânica ou sutil (o que lhe rendeu críticas, especialmente com o passar dos anos). *Prelúdio de uma Guerra* é o filme da série *Why We Fight* que dedica mais tempo à questão, especialmente ao tratar da Alemanha. Capra sustenta que lá as religiões passaram a ser fortemente perseguidas por incompatibilidade entre as ideias nazistas e as judaico-cristãs, contrastando com a liberdade de culto vigente nos países Aliados. O historiador Norman Lowe afirma que Hitler tratou da religião com cautela no início de seu governo, tendo feito acordos com líderes, mas que a perseguição aos religiosos cresceu devido à concorrência que ofereciam à Juventude Hitlerista e aos protestos que realizaram contra a campanha pela eutanásia de deficientes levada a cabo pelo regime. Capra não economiza na inclusão de imagens (evidentemente encenadas) que enfocam símbolos religiosos sendo destruídos (ver FIGURA 18), e a narração de Huston dá um tom ainda mais escandalizado com a violação ao direito básico da crença.

O discurso sobre o “mundo escravo”, representado pelas potências do Eixo, sustenta que nele “o progresso equivale a matar a liberdade” (PRELÚDIO..., 1942). Ao abordar a Itália fascista, são reconhecidos os problemas sociais e econômicos que ao país enfrentou após a

Primeira Guerra Mundial, o que provocou convulsões sociais. O texto trata a ascensão dos fascistas ao poder como um “erro de julgamento” do povo italiano, que teria preferido a solução fácil de entregar seu destino a um grupo de poucos homens às dificuldades mais recompensadoras da democracia. Razões similares são apontadas para o fortalecimento do nazismo na Alemanha (as imagens usadas nessa sequência são as mesmas de *Vitória no Ocidente*), mas acrescido de características particulares: uma suposta preferência de toda a população alemã por um governo de caráter disciplinador (leia-se: uma predisposição do povo germânico em aceitar e apoiar governos autoritários) e desejo de vingança contra as potências aliadas pela derrota na Primeira Guerra. Ao versar sobre o Japão, trata o povo nipônico como se encarasse o Imperador como uma figura divina e, portanto, infalível. As populações desses países são definidas como “rebanhos humanos”, onde a liberdade é tida como secundária frente ao domínio mundial e seus líderes apelam ao irracionalismo de seus comandados. Essa sequência se encerra conclamando a morte dos “três gângsteres”: Mussolini, Hitler e Hirohito. “Lembre-se bem destes rostos. Se algum dia os encontrar, não hesite.” (PRELÚDIO..., 1942).



FIGURA 18 – Destruição de símbolos religiosos.

Em sequência a isso, Capra enfoca o uso extensivo de crianças em atividades semimilitares pelos regimes autoritários que condena, tratando-as como corrompidas e iludidas pela “maldade” de seus líderes enquanto as crianças da democracia se empenhavam em atividades infantis essencialmente por sua natureza inocente. Associação a crianças é uma prática recorrente da propaganda política, segundo Furhammar e Isaksson:

Amor às crianças é sempre atribuído aos grandes ditadores por sua propaganda – e não é só pelos belos olhos daquelas. Não se trata apenas do ditador amar as crianças; o amor tem que ser recíproco. (...) Quando foi feita *A Batalha da Rússia* (1943) para reforçar a solidariedade americana com os russos envolvidos na guerra, foi dada muita ênfase ao fato de que mesmo as crianças entravam em luta do lado soviético –

não por causa da força das crianças num sentido militar, mas devido a sua bondade. (1976, p. 218)

A cultura militarista dos países do Eixo é frontalmente condenada: “Essa era a maneira de viver – ou melhor, a maneira de morrer – naquele mundo” (PRELÚDIO..., 1942), diz o narrador após uma longa montagem de paradas militares dos inimigos. Novamente o “mundo livre” surge como ansioso pela pacificação do mundo, citando diversas medidas tomadas no pós-Primeira Guerra para evitar novos conflitos de escala global, como a criação da Liga das Nações e a Conferência do Desarmamento realizada em Washington em 1921. O narrador também ressalta que várias dessas iniciativas foram corroboradas pelos países do Eixo, o que os caracteriza como falsos e dissimulados. Como evidência das boas intenções dos EUA, é apresentada a redução do contingente das Forças Armadas dos Estados Unidos logo após o fim da Primeira Guerra. A partir daí, segue-se uma relativa autocrítica com relação às posições tomadas pelo país nesse período, caracterizando como erro a insistência em se manter neutro com relação ao que ocorria do outro lado do Atlântico. São apontados como tropeços históricos a recusa em integrar a Liga das Nações e o fiasco proibicionista da Lei Seca.

Segundo o filme, enquanto os americanos supostamente cuidavam apenas de seus problemas internos, os inimigos levavam adiante seus planos de dominação mundial. Mussolini seria desejoso de restaurar o antigo Império Romano, continuando a expansão que buscou na África e em alguns países menores da Europa. O Império Japonês teria um plano secreto¹¹ que envolveria a conquista de parte significativa da Ásia: a China, o Sudeste Asiático, a Oceania e a metade oriental da Rússia, o que lhe garantiria o controle do Pacífico e facilitaria uma invasão ao continente americano. Os nazistas teriam como objetivos a África, o Oriente Médio, a Europa e a metade ocidental da Rússia e a América. O final dessa narrativa seria os exércitos japonês e alemão atacando os Estados Unidos em dois flancos – uma informação trazida em tons ameaçadores: “É! Os conquistadores japoneses descendo a Pennsylvania Avenue! Esse era o objetivo final. Vocês deveriam ter visto o que eles fizeram com os homens e mulheres de Nanquim, Hong Kong e Manila” (PRELÚDIO..., 1942), diz o narrador em tom de indignação.

¹¹ O plano a que a narração se refere é conhecido como “Memorial Tanaka” e é tratado como uma espécie de *Mein Kampf* nipônico que ditaria as estratégias do Japão para a dominação do mundo. A autenticidade do documento é questionada até os dias de hoje.

Para facilitar seus propósitos, o inimigo lançaria mão de propaganda para iludir tanto os seus cidadãos quanto os dos países aliados¹² e buscaria ampliar sua força militar por meios questionáveis. É abordada a prática dos “encontros reprodutivos” promovidos pelos nazistas para ampliar o contingente do Exército em longo prazo – referência clara à política do “casamento biológico” e à proximidade dos acampamentos da Juventude Hitlerista e da Liga de Moças Alemãs (buscando afirmar a fragilidade do conceito de “família” devido a tais práticas). A sequência é concluída com a imagem alarmante de uma “linha de produção” de bebês (ver FIGURA 19). A justificativa inimiga de expansão por falta de matéria-prima também é contestada com a apresentação de dados sobre gastos e produções militares. “Imaginem se eles tivessem gasto esse dinheiro para a paz e não para a guerra!” (PRELÚDIO..., 1942).



FIGURA 19 – Linha de produção de bebês.

Daí em diante, *Prelúdio...* passa a ilustrar a escalada dos eventos que levaram à eclosão da guerra. Primeiro, é enfocada a invasão da Manchúria pelo Japão: “Foi naquele dia, em 1931, que a guerra que estamos lutando começou.” (PRELÚDIO..., 1942). A narração lamenta a falta de medidas mais duras da comunidade internacional contra o Império japonês, que limitou-se a deixar a Liga das Nações. Essa leniência teria sido um fator que estimulou o Japão a, no ano seguinte, empreender a invasão a Xangai, numa ação militar famosa pela violência acima da média. Imagens do ataque são empregadas como forma de ilustrar a desumanidade do inimigo.

¹² A acusação de “fazer propaganda” parece irônica, visto que *Prelúdio de uma Guerra* também o faz, mas tem a ver com a diferença existente na língua inglesa entre *advertising* e *propaganda*. A primeira seria a propaganda ligada ao comércio, tradicional, e nada tem a ver com a segunda, que seria marcada pela doutrinação ideológica escancarada e pela mentira. Isso agregou ao termo inglês *propaganda* uma conotação fortemente pejorativa; quem faz *propaganda* é o inimigo.

Passando à Itália, a narração traz o fato de que novas convulsões sociais estavam eclodindo no país, indicando descontentamento com a política fascista. Mussolini teria usado a guerra externa para distrair a população do fracasso de sua política e lançou mão de uma política expansionista em direção à África, tomando a Etiópia como colônia¹³. A situação da Etiópia é retratada de modo a torná-la uma vítima quase patética da Itália, com seu exército pouco desenvolvido e força aérea nula – o que confere aos fascistas uma “maldade” ainda maior.

O filme conclui lamentando todos os erros e inações que provocaram a guerra, mas alerta que, graças a eles, agora a liberdade do mundo inteiro estaria sob ameaça. “Se perdermos, perdemos tudo.” (PRELÚDIO..., 1942). Segue letreiro com uma citação de George C. Marshall, chefe de Estado-maior das Forças Armadas¹⁴: “A vitória das democracias só será completa com a derrota total das máquinas de guerra da Alemanha e do Japão”.

A Alemanha, como inimigo prioritário, é deixada para ser tratada no filme seguinte, *Ataque Nazista (The Nazis Strike)*, que foi lançado no ano seguinte após o sucesso da primeira parte (as partes 3, 4 e 5 também foram lançadas ainda em 1943). O narrador começa sua contextualização da história recente da Alemanha estabelecendo que o desejo de dominação mundial dos germânicos precedia muito a ascensão dos nazistas – na verdade, já podia ser observado na época da unificação sob a liderança de Otto von Bismarck, tendência continuada pelo *kaiser* Wilhelm II no pré-Primeira Guerra. Ambos ganham citações enaltecendo a superioridade da Alemanha frente ao resto do mundo. Hitler, portanto, seria apenas um sucessor natural dessas duas figuras históricas.

Parte das imagens empregadas neste filme para ilustrar o Partido Nazista saiu de *O Triunfo da Vontade (Triumph des Willens, 1935)*, de Leni Riefenstahl, cuja estratégia de comunicação era admirada por Capra (cf. BARNOUW, 1996, p. 142). As imagens grandiosas do congresso do partido em Nuremberg captadas pela diretora são acompanhadas da seguinte narração:

Nos últimos 75 anos, essa loucura já custou ao mundo mais de 20 milhões de mortos, mais de 60 milhões de feridos e mais de 200 milhões de casas – sem contar os milhões mortos por doenças causadas pela guerra e os bilhões e bilhões de dólares em propriedades destruídas. (ATAQUE..., 1943)

¹³ Segundo Norman Lowe, o fascismo nunca chegou a criar raízes sociais tão profundas na Itália como o nazismo fez na Alemanha. Mussolini falhou em fazer do fascismo um exemplo de eficiência social, o que provocou a queda de sua popularidade e, conseqüentemente, o movimento expansionista em direção à África.

¹⁴ Marshall também foi o responsável pela contratação de Capra para dirigir a série, segundo Erik Barnouw em *El Documental: historia y estilo* (1996, p. 141-142)

Torna-se claro, portanto, que o inimigo escolhido não é a ideologia nazista, mas o povo alemão. A destruição promovida por este é comparada às invasões bárbaras e às conquistas do antigo imperador mongol Gengis Khan. As ideias de expansão de Hitler, ao serem comparadas aos impérios da Antiguidade, ganham um caráter ainda mais megalomaniaco, mesmo sob uma pretensa abordagem científica. A narração afirma que os nazistas investiram muito em estudos geopolíticos para traçar sua estratégia de dominação mundial e avaliar as riquezas de cada ponto do planeta. “Para eles, o mundo é medido em apenas duas coisas: trabalho e matérias-primas” (ATAQUE..., 1943).

Esse expansionismo, mesmo já defendido nos primórdios da ideologia nazista, teria começado a ser colocado em prática graças à falta de respostas adequadas da comunidade internacional às invasões promovidas pelo Japão e pela Itália nos anos anteriores. Antes do expansionismo militar, no entanto, a Alemanha teria investido em estender seu braço ideológico a outros países, por meio de missões diplomáticas e da criação de partidos e coletivos de inspiração nazista em outros países, como Inglaterra, Suécia e os próprios Estados Unidos. Esses grupos seriam responsáveis por semear instabilidade a partir de manifestações de rua violentas.

A questão racial é tangenciada: o narrador comenta a pretensão dos alemães de se colocar como “raça superior”. Próximo ao início da Segunda Guerra, Hitler teria declarado que “toda pessoa com sangue alemão, não importa onde viva, pertence ao Reich Nazista” (ATAQUE..., 1943) – informação que o filme rebate ao incluir uma lista de membros do alto escalão do Exército americano que seriam descendentes de alemães. Essa política de superioridade racial seria mais uma a justificar a política do *anschluss*. Os campos de concentração são citados, mas como forma de supressão de opositores políticos – não é feita menção a planos de extermínio racial, mas a política de encarceramento massivo é atribuída a Heinrich Himmler, um dos principais mentores do Holocausto.

O rearmamento da Alemanha é tratado como uma grande conspiração maléfica, que teria como partes o gradual rompimento com o Tratado de Versalhes e a militarização social desde a infância. A partir daí, é traçado um histórico das agressões que conduziram ao estopim da guerra, começando com a remilitarização da Renânia, região fronteiriça à França e sob regulação internacional após a Primeira Guerra. Em 1938, empreendeu a anexação da Áustria, uma “invasão-teste” para ver como o mundo reagiria (e uma citação de Hitler de 1935, dizendo não ter intenção de anexar o país vizinho, é empregada para ressaltar sua falta de caráter).

A anexação da Áustria, além de cumprir o propósito de reunir os germânicos sob uma única pátria, também visava fragilizar a defesa da Tchecoslováquia. A região dos Sudetos foi anexada devido à proporção de população germânica que lá vivia. A reação do Ocidente é considerada leniente pela narração, visto que as potências aliadas então desejavam a todo custo evitar uma nova guerra. É exibido o registro da chegada do primeiro-ministro britânico Neville Chamberlain a Londres, apregoando o compromisso de Hitler em não fazer novas expansões territoriais em direção ao Leste Europeu – promessa quebrada em seis meses, quando os nazistas anexam o restante da Tchecoslováquia, mais uma vez sem respostas apropriadas da comunidade internacional.

No entanto, os aliados já começavam – tardiamente – a entrar em alerta. França e Inglaterra começaram a realizar conferências militares com a URSS, e a Alemanha fez o mesmo. É citada a apreensão global com o Pacto Germano-Soviético, mas a narração busca explicá-lo em termos pragmáticos:

Era fantástico demais para fazer sentido. E não fazia. A Alemanha tinha esperança de conduzir a Rússia a uma falsa sensação de segurança. E os russos precisavam de tempo para se preparar para o conflito que sabiam que estar chegando. Eles também tinham lido o livro de Hitler, *Mein Kampf*, e sabiam que ele tinha os olhos voltados para as ricas terras da Rússia. (ATAQUE..., 1943)

Ainda assim, a falta de respostas efetivas foi mais um estímulo para reivindicação de Hitler sobre a cidade de Danzig. Em 1º de setembro de 1939, inicia-se a invasão, causando a declaração de guerra por França e Inglaterra. O filme apresenta uma explicação didática sobre as vantagens e desvantagens do território polonês do ponto de vista militar. É criada uma narrativa que retrata a Polônia como um povo valente, mas incapaz de resistir ao modelo *blitzkrieg* empreendido pelo Reich e à sua incomparável superioridade bélica¹⁵ (para retratar as estratégias, são empregadas sequências em animação¹⁶, recurso recorrente no restante da série *Why We Fight* – ver FIGURAS 20 e 21). O último foco de resistência militar dos poloneses cai em 27 de setembro, e é feita referência ao seu destino: o campo de extermínio como “raça inferior”. Em seguida, uma montagem contrapõe imagens de figuras nazistas com o sofrimento dos poloneses vencidos (ver FIGURAS 22 e 23). O avanço alemão teria sido

¹⁵ Esse retrato de uma Polônia militarmente débil se justifica do ponto de vista da propaganda, que precisa desmoralizar o inimigo por completo, mas o historiador polonês Mieczyslaw Biskupsky o trata como ofensivo em seu livro *Hollywood's War with Poland: 1939-1945*, também ressaltando que o papel benevolente dado aos russos no filme é fraudulento, visto que o Pacto Germano-Soviético previa a divisão do país entre as duas potências. (p. 149-150)

¹⁶ Os mapas animados da série *Why We Fight*, bastante didáticos, foram produzidos pelos estúdios de Walt Disney.

interrompido ao encontrar as tropas soviéticas na metade oriental da Polônia – um “aviso” ao Reich e suas pretensões. Hitler, temendo uma nova guerra em duas frentes, teria decidido parar temporariamente seu avanço.



FIGURA 20 – Animação: invasão da Polônia.

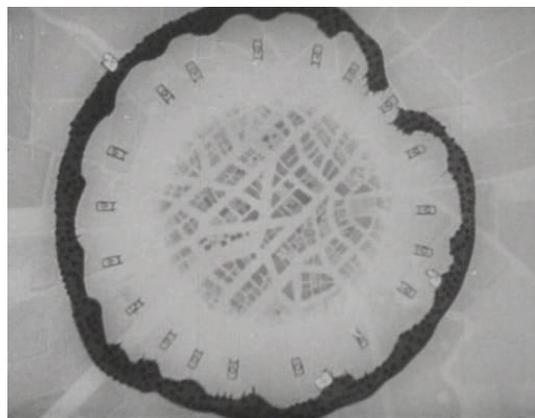


FIGURA 21 – Animação: cerco de Varsóvia.



FIGURA 22 – Himmler.



FIGURA 23 – População polonesa em sofrimento.

4.4. Leituras sócio-históricas

Como é possível perceber a partir dessa análise, cada país demandava respostas parecidas – mas baseadas em argumentos diferentes – de seu público-alvo. Argumentos como esses são absolutamente contingentes à época em que um filme desse gênero é produzido. Citando um exemplo de contexto diverso, Wagner Pereira (2003) diz que quando a derrota da Alemanha na guerra se tornou inevitável, o governo investiu muito dinheiro na superprodução *Kolberg* (1945), cuja história buscava animar a combalida moral nacional e “vencer pela arte o que havia sido impossível na realidade histórica.” (p. 116-117).

Se há algo notório em comum em todos os filmes analisados, é a importância que conferem ao sentimento de coletividade. Mesmo no caso de países governados por líderes

autoritários como Hitler e Stalin (historicamente conhecidos pelo culto à própria personalidade que promoveram), o coletivo é tratado como a força que derrotará o inimigo. Ao líder da nação é reservado o papel de referência moral. No caso dos EUA, as referências morais buscadas são ainda mais antigas, o que lhes garante um apelo mais transcendental e fortalece o sentimento de confiança na coletividade. Se há uma palavra para descrever o que os três filmes buscam conseguir de seu público, é *mobilização*.

Essa importância conferida ao coletivo nem sempre foi bem recebida, no entanto. Segundo o autor Robert Edwin Hertzstein¹⁷, Goebbels buscou retardar o lançamento de *Vitória no Ocidente* de várias maneiras e insistiu com os propagandistas para que não fosse promovido. Isso se deu porque o ministro da Propaganda do Reich acreditava que o filme não dava a centralidade devida a Hitler ou ao Partido Nazista. De fato: a figura de Hitler é surpreendentemente pouco invocada durante o filme, mesmo com sua duração longa para uma obra do gênero (1h48min). Da mesma forma, questões que se tornaram tradicionalmente associadas à ideologia nazista pelos estudos no pós-guerra não estão diretamente presentes (com exceção da breve referência à política pangermanista, que foi usada para justificar a indexação de países e territórios vizinhos).

O efeito que o filme busca gerar em seus espectadores é criar uma ótica sobre a Alemanha como vítima de políticas traiçoeiras impostas pelos países vencedores da Primeira Guerra – notadamente, França e Inglaterra – e em posição de isolamento mundial. O status dado a Hitler é de um herói do povo alemão, responsável por tirá-lo da situação abjeta em que se encontrava e por recolocá-lo como uma presença importante no mundo, militar e economicamente (e também alguém do povo, no rápido plano em que o enfoca trabalhando). As agressões que conduziram à nova guerra, segundo o filme, nunca partiram da Alemanha, embora esta estivesse mais preparada para travá-la do que os inimigos (o grande argumento evidenciado pela montagem é o da *superioridade militar* alemã). Ao tratar dos combates, no entanto, *Vitória no Ocidente* raramente inferioriza seus oponentes com adjetivações, fazendo inclusive alguns acenos à bravura dos combatentes franceses (o tratamento mais negativo é reservado aos britânicos, mas estes têm pouco destaque na obra).

Essa maneira de apresentar os fatos ajuda a construir a imagem da Alemanha como um agente internacional essencialmente pacífico que busca estabelecer a diplomacia sempre que possível: a dominação da Tchecoslováquia é tratada como voluntária pelo país¹⁸ e a neutralidade suíça é mantida. Assim, é como se a invasão da Holanda, da Bélgica e dos países

¹⁷ De acordo com a referência citada em http://en.wikipedia.org/wiki/Sieg_im_Westen.

¹⁸ Não obstante o governo tcheco tivesse acordos militares de defesa mútua com a França e a União Soviética.

escandinavos fossem nada mais que um mal necessário frente às agressões dos Aliados. Da mesma forma, mais do que à Hitler ou à ideologia nazista, o mérito do sucesso das empreitadas militares da Alemanha caberia às cabeças do alto comando militar e ao esforço coletivo dos soldados do Reich.

No caso de *A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou*, a situação é um pouco diferente. Assistindo ao filme, parece-nos que ele representa uma exceção ao que Bill Nichols apresenta como característica do documentário de propaganda tradicional, pois confere menos importância ao texto narrativo do que à imagem. O texto, frequentemente curto e objetivo (exceto quando fala diretamente do inimigo) é usado como gancho para a montagem de evidência, ao invés desta servir como simples confirmação do que está sendo dito. Stalin é visto em apenas um momento do filme, e é pouco citado no restante.

Embora – como dito – haja um forte apelo ao sentimento coletivo em *A Derrota...*, este não é empregado para propagar os ideais comunistas (como seria de se esperar). A estratégia empregada por Kopalin e Varlomov segue um tom bastante pragmático, buscando coação menos por um discurso verbal do que por um discurso estético. Não há grande investimento em política ou ideologia, nem contextualização histórica; seu apelo é mais prático por um motivo muito evidente: o país enfrentava uma invasão violentíssima. Diferente de países como os Estados Unidos e (à época) a própria Alemanha, o público de *A Derrota...* precisava ser estimulado a lutar ou colaborar com o esforço de guerra não por uma causa política, mas pela própria sobrevivência. Assim, a única alternativa – e argumento principal da montagem – era ressaltar a *crueldade gratuita* dos alemães, determinados que estavam a destruir todos os patrimônios econômicos e culturais da URSS. Dessa forma, o Exército Vermelho era retratado como bastião da liberdade apoiado pela coletividade. Não há quaisquer justificativas históricas para o ataque a Moscou – ele simplesmente *está acontecendo* e *precisa* ser rechaçado.

Passando aos filmes da série *Why We Fight*, nota-se que, mesmo com o foco no coletivo, há ali expresso um grande apreço pelas liberdades individuais e poucas citações a grandes lideranças – estas são grandes referências morais ou históricas, mas só. Isso, claro, não é gratuito: Marc Ferro (2010) afirma que a convocação de Capra para trabalhar na série se deu pela ideologia presente em seus trabalhos anteriores. Conhecido principalmente pela direção de comédias, Capra se aventurou nos anos imediatamente anteriores à guerra em filmes de teor mais político – com destaque para *A Mulher Faz o Homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) – que primam pelo espírito conciliatório, “identificando-se totalmente ao sistema americano, sempre legitimado e, finalmente, glorificado” (FERRO, 2010, p. 193).

Diferente de outros nomes da história do cinema americano, que se tornaram mais valorizados na década de 1960 com o conceito de “autoria” inaugurado pelos cineastas oriundos da revista *Cahiers du Cinéma*, Capra já era um realizador conhecido e admirado pelo público numa época em que os diretores tinham caráter menos de artistas do que de empregados dos grandes estúdios. Essa identificação do público com seus filmes provém da marca principal de sua obra, que tem sua principal fase entre a Grande Depressão e pouco depois do fim da Segunda Guerra: histórias em tom de fábula que celebram o “*little people*”, o homem comum que vence as adversidades da vida graças a uma combinação de bondade, honestidade, fé, trabalho e sorte.

A História, da maneira com que Capra a expõe na tela, é e sempre foi uma luta tradicional de homens bons contra homens maus – que, de forma tipicamente hollywoodiana, deve terminar com a vitória dos bons. Dessa forma, a série *Why We Fight* apresenta o discurso ideológico mais identificado com seu país dentre os filmes analisados neste trabalho. Para garantir o apoio da causa que defende (e os americanos precisavam muito mais disso do que alemães e soviéticos por estarem geograficamente distantes da ação militar), o diretor constrói um jogo de oposições usando o texto narrativo e (em menor grau) a montagem entre os dois lados da guerra, cujo caráter é menos político do que moral. Por mais malignos que sejam os inimigos da forma retratada pelo cineasta, os filmes sempre procuram terminar num tom positivo de modo a convencer os espectadores do argumento da *superioridade moral* da causa Aliada. Essa identificação do público com a visão ali presente se faz notável quando ao observar a popularidade que os filmes tiveram entre as tropas Aliadas (cf. BARNOUW, 1996, p. 143-144).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram abordados nesta monografia quatro documentários provenientes das três principais potências militares e ideológicas do período da Segunda Guerra Mundial – potências estas que, segundo Eric Hobsbawm, foram as grandes forças motrizes da história do século XX. A análise feita buscou compreender como cada um deles comunicou a seu público informações sobre a luta que estavam travando e qual percepção buscava acerca delas. Para isso, o trabalho buscou se fundamentar em teorias que articulam o Cinema e a História, com destaque para o uso do filme como fonte histórica, e em definições do gênero documentário e sua vertente direcionada à propaganda. Da mesma forma, foi recuperado o contexto político da Segunda Guerra Mundial e as condições distintas da produção cinematográfica dos três países estudados.

Em termos dos recursos cinematográficos, notam-se diferenças que tem a ver com os próprios estilos cinematográficos de cada país. *A Derrota das Tropas Nazistas perto de Moscou* constrói a maior parte da sua narrativa a partir da montagem, conferindo um grau menor à palavra ou ao narrador, valorizando a tensão gerada pelas sequências de batalha e requerendo a euforia do espectador ao informá-lo das vitórias soviéticas – algo necessário pela relativa escassez de imagens da batalha em si: a maior parte das filmagens traz ataques à distância ou os soldados partindo para ataques terrestres. A narração, quando surge, busca uma sobriedade informativa, quebrada apenas pela indignação com que busca retratar os soldados do Reich como monstruosidades ambulantes que matam, destroem e conspurcam a Rússia por pura maldade.

Prelúdio de uma Guerra e Ataque Nazista seguem a estratégia cinematográfica oposta: possuem sua parcela de imagens que buscam impressionar o espectador, mas fundamentam sua argumentação na figura do narrador, que fala ao longo de quase toda a duração dos filmes. Não é um mero capricho de Frank Capra como realizador (como dito, ele se destacou na direção de *screwball comedies*, que valorizavam textos rápidos e quase ininterruptos), mas também uma necessidade do filme, uma vez que seu público precisava ser convencido de sua responsabilidade inerente frente a uma guerra travada muito longe do país – e o tom indignado com que o narrador entrega informações sobre o Eixo (em contraste com a benevolência com que apresenta os Aliados) contribui para o convencimento num nível mais emocional – algo que também pode ser atribuído pelo longo envolvimento do diretor com o cinema de ficção (segundo Barnouw, Capra nunca havia dirigido um documentário

antes), que deixava o texto menos “engessado” do que o dos outros filmes analisados, realizados por profissionais que haviam construído suas carreiras no documentário.

Por sua vez, *Vitória no Ocidente* se apresenta como um híbrido entre essas duas tendências. Como os nazistas valorizavam muito o cinema em sua estratégia de comunicação política, o exército tinha seus próprios cinegrafistas entre as tropas, segundo o filme – e as imagens registradas aqui captam detalhes potencialmente mais perigosos para os indivíduos que participavam da produção. Com isso, a montagem consegue criar uma forte impressão da superioridade militar germânica. No entanto, o narrador se faz necessário para evitar que o Reich pareça um agressor gratuito, dando a essas operações militares uma perspectiva menos belicosa. O tom do narrador, surpreendentemente, busca certa objetividade informativa (especialmente em sua segunda metade), sendo raro o uso do texto para diminuir ou vilanizar os inimigos.

Isso, aliás, diz respeito a como cada país justificava seu próprio envolvimento com a guerra. À primeira vista, é claro que cada um elege a si mesmo como “herói”, cabendo ao inimigo o posto de “vilão”. As motivações, no entanto, podem ser mais escancaradas (em *Vitória..., Prelúdio... e Ataque...*) ou subentendidas (em *A Derrota...*). Parte da contextualização histórica apresentada em *Vitória...* corresponde à muitas das interpretações atuais para a ascensão do nazismo na Alemanha – notadamente, a situação econômica caótica do país pelas dívidas contraídas no pós-Primeira Guerra, hiperinflação e desemprego. No entanto, o filme trata isso como uma mera repulsa contra a Alemanha nutrida por França e Inglaterra, que estariam buscando atacá-la de qualquer maneira. Assim, a justificativa percebida é em parte *política* e em parte *necessidade de autodefesa*.

No caso dos filmes americanos, a diferenciação é mais clara. É empregada visualmente a representação de um mundo iluminado oposto a um mundo de trevas (ver FIGURA 24). Por mais que os filmes invistam numa contextualização histórica (incluindo autocríticas com relação a posições passadas), os inimigos são apresentados como se sempre tivessem sido “maus”¹⁹. Sendo a História, nessa visão, uma luta do Bem contra o Mal da qual o Bem deverá sair vitorioso, a justificativa busca um apelo muito mais ao *senso moral* do espectador. Assim, alemães e japoneses são retratados como bárbaros que não respeitam a democracia, a liberdade religiosa, a instituição familiar e a inocência das crianças.

¹⁹ O tom empregado ao retratar a Itália é levemente mais brando, já que ilustra a oposição feita pelo povo italiano a Mussolini. Isso pode ser decorrente de dois fatos: o próprio Capra era ítalo-americano e a Itália jamais representou uma ameaça militar tão grande quanto a Alemanha e o Japão – tanto que sequer é mencionada na citação de George C. Marshall que clama pela derrota do Eixo, presente em todos os filmes da série *Why We Fight*.



FIGURA 24 – Mundo livre vs. Mundo escravo.

Já *A Derrota...* tem uma perspectiva muito mais imediatista do que os outros filmes, pois dedica seu foco a um único acontecimento sem a contextualização de como ele veio a ocorrer. Isso sem dúvida se dá pela URSS, diferente dos outros dois países, estar sob invasão inimiga durante a realização do filme. Seu tom mais urgente e a dispensa de explicações históricas se justificam pelo básico que o filme traz: um chamado pela *sobrevivência* da Rússia enquanto nação. Para isso, o filme emprega não apenas registros de brutalidades dos alemães contra a população soviética, mas agressões a bens históricos e culturais da Rússia que tornam a Alemanha um inimigo muito mais vil, que ameaça até a integridade simbólica do país.

Como tais conclusões evidenciam, filmes desse gênero não tem como sobreviver a uma análise que busque “veracidade histórica”. Como objetos de propaganda política produzidos numa época de ânimos acirrados de todos os lados, a única leitura dos fatos que permitem é a deles mesmos, como disse Bazin (cf. FURHAMMAR, ISAKSSON, p. 148). Alguém que os assistisse inserido em seu contexto histórico ou sem conhecer as implicações históricas do período teria boas chances de aceitar seus pontos de vista – mais uma vez, devido à credibilidade inata conferida ao gênero documentário, que, supostamente, não deveria “mentir” para o espectador (ignorando o fato que todo filme, documentário ou não, assume um ponto de vista que pode ou não ser respaldado pelo mundo real). O valor dos documentários de propaganda como documentos históricos não reside em seu caráter de registro do real (inexistente), mas em suas estratégias de comunicação para convencer o público de sua época acerca do valor (ou não) de uma causa – o que fornece elementos para uma análise sobre a sociedade e a política que influíram em sua produção.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ATAQUE Nazista. Direção: Frank Capra. Documentário, p&b, EUA, 40'36", 1943. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=vMBjJPDIfk>>. Acesso em: 10 nov. 2014.
- BARNOUW, Erik. *El documental: historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1996.
- BISKUPSKY, Mieczyslaw B. *Hollywood's War with Poland, 1939-1945*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2010. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=7hHXK2RNthcC&pg=PA151&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 12 nov. 2014.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- CASTRO, Nilo André Piana. A ascensão do Nazismo e a construção do III Reich. In: PADRÓS, E.S.; RIBEIRO, L.D.T.; GERTZ; R.E. (orgs.). *Segunda Guerra Mundial: De crise dos anos 30 ao Armagedon*. Porto Alegre: Folha da História, 2000.
- A DERROTA das Tropas Nazistas Perto de Moscou. Direção: Ilya Kopalin e Leonid Varlamov. Documentário, p&b, URSS, 66'21", 1942. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gZGe1XuCazU>>. Acesso em: 13 nov. 2014.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HOBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008
- LOWE, Norman. *História do mundo contemporâneo*. Porto Alegre: Penso, 2011.

MICHAUD, Eric. “Soldados de uma ideia”: os jovens sob o Terceiro Reich. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (org.). *História dos jovens (Volume 2)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: *Revista O Olho da História* nº 1, 1995. Disponível em <d.yimg.com/kq/groups/13407446/1032837962/name/Cinema_tX_NOVOA_apologiacinemahistoria.pdf>. Acesso em: 21 out. 2014

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 101-131, 2003. Editora UFPR.

PRELÚDIO de uma Guerra. Direção: Frank Capra. Documentário, p&b, EUA, 52’26”, 1942. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=x5DSd5LJfAA>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A revolução em película: Uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola*. 2010. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/26721>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

SHILLING, Voltaire. *O nazismo: breve história ilustrada*. 3ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Film history: An introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2003.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2005.

VITÓRIA no Ocidente. Produção: Fritz Hippler. Documentário, p&b, Alemanha, 108’09”, 1941. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=A_1A9I2xx9A&list=PL9B3CCC97EC4A922E>. Acesso em: 15 nov. 2014.

ZEMOR, Fernando. Relações internacionais no período do entreguerras. In: PADRÓS, E.S.; RIBEIRO, L.D.T.; GERTZ; R.E. (orgs.). *Segunda Guerra Mundial: De crise dos anos 30 ao Armagedon*. Porto Alegre: Folha da História, 2000.