

A Propaganda cinematográfica no rumo da história: imagem, som e poder

Alexandre Maccari Ferreira

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Integração Latino-Americana
da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES¹

Resumo: A propaganda cinematográfica está incorporada na grande maioria dos filmes desde os primórdios da História do Cinema. A utilização do filme enquanto forma de análise histórica possibilita ao historiador ampliar sua gama de reflexões, uma vez que as imagens, atualmente, são tratadas como fundamentais na aceitação e na recepção de determinados propósitos, sejam eles em nível de docência ou no cotidiano das pessoas. Desse modo, a realização deste trabalho visa proporcionar uma análise crítica entre os campos histórico e cinematográfico, considerando a utilização do cinema enquanto instrumento de propaganda política e agente da história, constituído, nesse sentido, de uma narrativa sonora e visual calcada na divulgação de ideologias, de questões morais, de divagações e proposições artísticas e políticas que remeteriam à aceitação e ao convencimento do espectador.

Palavras-chave: Cinema de propaganda; História e Cinema; História do Cinema.

Primeiras Considerações

História e cinema são construídos de maneira muito similar. Existem diversas possibilidades, lembram diversos gêneros (principalmente se citarmos os estudos de Hayden White)², são lidas de maneiras distintas e são criticadas de formas variadas. Evidentemente, que seria grosseiro imputar à criação histórica apenas similaridades com o cinema, já que são atividades diferentes.

O propósito do cinema está ligado tanto ao caráter artístico quanto à evolução científica dos processos de captura de imagem e som. Um filme é feito na grande maioria das vezes por uma equipe, regida por um diretor ou por um produtor. As possibilidades de recriar ambientes e de convencer o espectador são duais, no entanto, já que ao se saber que é uma

1 Pesquisador de História do Cinema. E-mail: macc.eastwood@gmail.com

2 Hayden White propõe em seus estudos a teoria de elaboração de enredo a quatro tipos de trama: estória romanesca, tragédia, comédia e sátira, ver mais em WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*, 2ed. São Paulo: USP, 1995.

obra de ficção, há a dúvida na crença de algo, mas ao mesmo tempo tem a provocação dos sentidos, que faz com que o exercício reflexivo possa ser aguçado, mesmo em filmes hollywoodianos, caracterizados como *blockbusters*.

Essa questão do cruzamento “possível” *versus* “real” é um dos principais aspectos que o cinema procura ao realizar filmes de caráter histórico. Mas também o faz quando evidencia momentos da atualidade, que refletem a situação presente. A história, por seu turno, possui uma possibilidade indagadora ao grande público muito menor, já que requer um grau intelectual mais apurado. Nesse sentido, mesmo que a história seja disciplina obrigatória em currículos do Ensino Fundamental e Médio, ela não visa às massas no sentido de cooptá-las, funcionando mais como um veículo de aprendizagem. Ao se ter um texto escrito, uma obra histórica, um leitor tem que desenvolver uma pesquisa, e aguçar seu senso intelectual, se pretender por em dúvida uma narrativa histórica. A prova é necessária, e o sentido artístico é praticamente deixado de lado.

Porém, essa ‘história escrita’, aumentou o seu espaço de análise para a história oral e para história das imagens e para novos tipos de fontes para o estudo histórico, o que proporcionou aos pesquisadores uma possibilidade mais ampla de indagar e tornar a história mais criativa aos olhos dos leitores, ainda que preservando seu sentido científico.

Morettin destaca o uso do documento fílmico, partindo da sua relevância enquanto objeto histórico, e não apenas enquanto meio exemplificativo ou como fonte de segunda mão. Morettin diz que

A avaliação acerca da pertinência histórica do documento fílmico é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode, assim, aquilatar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma idéia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes que, não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como o referencial de análise.³

Teríamos um estudo de cinema e história se pensássemos apenas a questão histórica? Cremos que é da possibilidade de aproximação entre os dois campos, sabendo os seus limites

3 MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 59.

e conhecendo suas forças, que um estudo acerca ou do filme ou do cinema é possível. Pensamos, dessa maneira o cinema ou a história em primeiro lugar? Pensamos ambos, enquanto cinema-história, o que vislumbramos ao utilizar fontes cinematográficas enquanto princípio e fim histórico, mesmo que respeitamos e referimos os diversos documentos escritos, uma vez que esta própria dissertação será um documento redigido por muitas palavras e não filmada.

Por outro lado, Ivan Gaskell é cético nas análises de um historiador quanto ao uso da imagem, escrevendo que ele “está antes de tudo preocupado com a interpretação do passado, não com a prática visual e com as questões críticas atuais”⁴ ainda que ressalte que “os historiadores levantaram questões sobre o material visual de maneiras proveitosas [...] que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência”⁵. Para esse autor, a capacidade compreensiva do saber ler uma imagem, em suas mais diversas peculiaridades é um fator que pode afastar o historiador do objeto cinematográfico.

Pensamos que Gaskell tem razão quando se mostra preocupado em destrinchar as mais diversas possibilidades de análises da imagem. Nosso trabalho, justifica-se sobre essa idéia do cinema enquanto objeto histórico, mas também enquanto história, com fases de produção, e direcionada às massas, o que, como trabalhos o cinema de propaganda, é muito pertinente.

A propaganda cinematográfica vai à História

Quando procuramos a abordar certas representações artísticas é interessante formar uma soma de elementos que possibilita uma melhor compreensão das partes constituintes de uma obra cinematográfica. Por isso, pensamos em elaborar uma sistematização ou tipologia que visa uma delimitação de filmes que têm por lugar-comum o propósito propagandístico.

É elementar que poderíamos, partindo da história do cinema, enquadrar todos os filmes com algum sentido de propaganda, seja ela com interesse comercial, ideológico ou político. Contudo, há obras que se notabilizaram por esse sentido de cooptar, convencer, ou mobilizar os espectadores. E um período que marcou a produção cinematográfica com esse propósito foi o cinema das décadas de 1930 e 1940. São inúmeras as obras que tiveram a intencionalidade de angariar a admiração de povos em distintos espaços geográficos, levando-

4 GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 267.

5 Idem, p.267.

os a defender causas, a compreender o porquê da ação política de seus governos ou ainda a validação das concorrências, escolhas ou renúncias necessárias no processo histórico em que viviam.

Marshall McLuhan tece fortes críticas acerca dos ideais propagandísticos do Estado norte-americano, valendo-se dos meios culturais como o cinema hollywoodiano. Escreve McLuhan:

Pondo de lado os critérios da arte cinematográfica, essa espécie de ação para o controle social direto é política. Visão não só a proporcionar mais e mais sensação, mas também à exploração de todas as tendências emocionais e preferências como outra tanta matéria-prima para ser trabalhada pelo controle centralizado com finalidades de superlucros. É claro que os manipuladores dos controles são irresponsáveis e assim continuarão provavelmente enquanto não for reprimido o fluxo de mercadoria e lucros.⁶

Esse autor escreveu esse texto em 1947, ou seja, após a grande ‘onda’ de filmes diretos de propaganda de Guerra, o que na verdade, apenas converteu-se em seguir uma política ideológica no cinema hollywoodiano, agora contra o grande vilão comunista, que se agigantava.

Mas retornemos aos filmes do início da década de 1940. Nesse momento, produziram-se várias obras que tiveram relação com o período e a temática da guerra. Filmes como **Rosa de Esperança** (1941)⁷, de William Wyler, constituíram-se como motor do incentivo de luta dos norte-americanos contra o poder nazista. Ainda é possível citar, em um sentido próximo, a obra **A canção da vitória** (1942), de Michael Curtiz, em que através de uma biografia musical de um importante artista, George M. Cohan, mobiliza-se os espectadores para apoiar a luta norte-americana durante a Segunda Guerra Mundial.

Uma década antes, os filmes alemães como **O triunfo da vontade** (1934), de Leni Riefenstahl, vendiam a imagem de supremacia e de grandiosidade do poder nazista,

6 McLuhan, Marshall. A propaganda norte-americana. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) *Cultura de Massa: As artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973, p.505

7 Ver nosso estudo sobre o filme em FERREIRA, Alexandre Maccari. A arte de propagar a esperança. In: FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer. *Uma história a cada filme – Ciclos de Cinema Histórico*. V.1. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2006, p.115-122.

mesclando um sentido documental com uma construção de elementos propositalmente direcionados ao sentido propagandístico.

Pereira cita o que Adolf Hitler escreve em **Minha Luta**, acerca das massas e da propaganda:

A faculdade de assimilação das massas é muito limitada, sua compreensão muito modesta e é grande a sua falta de memória. Dessa forma, toda propaganda deveria restringir-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente pela ação de formas estereotipadas, até que o último dos ouvintes estivesse em condições de assimilar a idéia.⁸

Essas palavras do líder nazista, ainda que detratoras e um tanto fortes, na verdade simbolizam justamente o que os propósitos do cinema de propaganda nazista visavam: o convencimento e a cooptação do espectador, já que o cinema nazista, buscava em uma forma simplificada de abordagem uma propaganda direta e ofensiva.

Já outros países nesse mesmo período buscavam a propaganda de maneira um pouco mais ‘artística’ no sentido de revelar a mensagem e a ideologia a partir de narrativas mais alegóricas ou mesmo envoltas em enredos rebuscados. Pereira define bem que

o essencial da propaganda era atingir o coração das massas, compreender seu mundo maniqueísta e representar seus sentimentos. Essa seria uma das razões do êxito da propaganda nazista em relação às massas alemãs: predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional.⁹

Nos exemplos de filmes citados até então, temos como elo o caráter político-ideológico como viés de propaganda de cooptação de massas. Furhammar e Isaksson explicam que o uso das imagens servem de caminho para explicar e convencer os espectadores, ao mesmo tempo que visa atingir os espectadores, aproximando-os da tela, conforme a citação abaixo:

8 HITLER, Adolf apud PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007, p.256.

9 PEREIRA, op. cit., p.256-257.

A propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem de tudo que podem para provocar emoções, para que facilmente possam conduzi-las à sua meta política.¹⁰

Dentro da explicação propagandística do cinema, ao contrário do que se costuma pensar, Furhammar e Isaksson justificam que os filmes do gênero documentário possuem uma carga tão propagandística quanto os filmes de ficção, isso porque eles se valem do caráter da ‘verdade’ como saída para justificar certas defesas ideológicas. Expõem os autores:

Os documentários parecem refletir tão autenticamente os preconceitos da platéia que a manipulação pode ser escamoteada com mais facilidade. O realizador constrói sua própria realidade mesmo quando aparentemente está trabalhando com fatos objetivos.¹¹

Nessa medida, tanto as obras do cinema nazista de Leni Riefenstahl, como **Olympia**, quanto as obras como as do diretor norte-americano Michael Moore podem ser entendidas por esse prisma, destacando-se **Fahrenheit 11 de setembro** (2004) e **Tiros em Columbine** (2002), guardadas devidas proporções ideológicas e sentidos cinematográficos.

Elementos do cinema de propaganda

a) Estética e Imagem apurada

A estética cinematográfica possui uma relevância que a difere, nos dias de hoje, dos outros veículos de comunicação que se valem da imagem. Além do conteúdo a forma tem uma grande relevância no universo do imaginário do cinema. Diferentemente das séries de televisão e das novelas, em que o desenvolvimento das personagens e o enredo são os principais elementos de composição, no cinema, por sua duração, elementos pictóricos e estilísticos ganham profundidade.

10 FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976, p.148.

11 Idem, p.146.

Sergei Eisenstein, grande cineasta soviético, desenvolveu estudos acerca da questão da forma e do sentido do filme. Em **O Sentido do Filme**¹², Eisenstein tematiza questões de forma e conteúdo, em prol das linhas temáticas. Ele analisa planos, dentre os quais explica os aspectos audiovisuais de **Alexander Nevski**, filme que analisamos em um estudo anterior.¹³ Já em **A Forma do Filme**¹⁴, ele se concentra nas peculiaridades estéticas, descrevendo a estrutura da seqüência da batalha do gelo do mesmo filme.

Aumont, sobre a criação artística de Eisenstein no segmento da batalha do gelo, que aproximadamente trinta minutos no filme, explica que

para criar a eficácia desta seqüência, tanto as estruturas pictóricas quanto as de composição são fundidas na unidade soldada de uma imagem aterrorizante – o início de uma batalha que deve ser uma luta até o fim. [...] usando como fonte a estrutura da emoção humana, sem dúvida se apela à emoção, sem dúvida se provoca o conjunto dos sentimentos que deram origem à composição.¹⁵

Ao verificarmos como exemplo um segmento do filme **Alô, amigos**, no qual Pateta apresenta o modo de vida do *gaucho* argentino, podemos acompanhar um dos métodos utilizados pelos desenhistas de Disney. Que foi o da observação do real e o da inspiração no trabalho do pintor argentino Florencio Molina Campos, mas aplicando um tom de ingenuidade e pureza à imagem.¹⁶

Sobre isso Betton explica que

As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico.¹⁷

12 EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

13 Ver FERREIRA, Alexandre Maccari. *O cinema histórico de Eisenstein: propaganda, política e sublevação em Alexander Nevski*. 2006. 73f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Graduação em História). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

14 EISENSTEIN, Sergei, *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

15 AUMONT, Jacques. *A imagem*. 9 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p. 143.

16 Ver mais em AUGUSTO, Sérgio. O veneno e a inocência. In: *Revista Bravo!* Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p.56-61.

17 BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.61.

Então, nesse sentido, a aplicação da cor, não é uma mera colocação sem motivos. Disney foi um dos primeiros cineastas a aplicar o uso do *Technicolor*, recurso visual que possibilita uma observação mais viva e real das cores. Em outros filmes de propaganda, outros elementos podem tornar mais próximo a imagem do espectador, como a constituição dos interiores de uma casa, o figurino utilizado, a própria montagem cinematográfica, os planos de filmagem. Assim, grande maioria dos filmes revela em sua composição elementos diferenciados, que buscam como fim o espectador e a sua aceitação e admiração, como algo que lhe é comum, e portanto, como algo que é de sua vida.

b) Musicalidade

A música é utilizada no cinema desde as primeiras exibições, quando era acompanhada ao piano, ou com uma pequena banda que acompanhava a projeção. A motivação musical pode ser observada pela necessidade de provocar emoções, uma vez que um filme sem som é puramente visual. E os sentidos humanos requerem de provocações para reagirem a alto. Uma explosão sem som, ou um ataque surpresa sem preparação musical não surtem o mesmo efeito.

Filmes como **O triunfo da Vontade**, de Riefenstahl e **A greve**, de Eisenstein, são obras que se valem de uma música que trabalha em sincronia com as imagens, o primeiro em tom épico e o segundo ressaltando uma tonalidade motivadora. Já dramas como **Rosa de Esperança**, de Wyler, a música tem como intenção ressaltar a tristeza, a espécie de insegurança que se vivia no período na Inglaterra.

O uso da música possui uma posição de destaque na feitura do filme, pois, ela tem a capacidade de atingir e envolver o espectador na obra que lhe é exibida. Assim, segundo Betton:

A música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e ‘de libertá-lo do terrível peso do silêncio’, Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade.¹⁸

18 Idem, p.47.

Assim, para o cinema de propaganda o uso do som, e em especial da música, funciona como uma espécie de libertador da 'alma' sendo um elemento de fundamental relevância nesse tipo de filme é o sentido musical e melódico, pois possibilita envolver os telespectadores em um mundo onde o poder da música ainda pode libertar, tranquilizar, demonstrar união e sobretudo amizade.

c) *Ênfase temática à amizade*

A amizade é um aspecto que merece destaque no cinema de propaganda. Pois são as relações entre amigos que possibilitam o crescimento, a alegria, a harmonia do ambiente e o sentido da busca do espectador. Afinal, personagens como Donald, Pateta e Zé Carioca querem ser nossos amigos.

Em outros filmes o sentido coletivo da obra dá razão a essa perspectiva de amizade. Tanto em **Outubro**, de Eisenstein quanto no musical **A canção da Vitória**, de Curtiz, a função dos amigos proporcionam viradas nas tramas, seja pela revolução como no caso do primeiro, seja pela união patriótica, como no segundo exemplo.

Em **Alô, amigos**, como o próprio título propõe estamos em um plano duplo. O primeiro da relação de amizade entre os produtores dos filmes, norte-americanos, e os que servirão como tema, os latino-americanos, e um segundo momento que é a própria ação da obra. Na Argentina, Pateta e cavalo ou *pingo*, como esclarece o narrador do filme, são os amigos inseparáveis que vagam solitariamente pelo Pampa argentino.

No mesmo filme, a primeira ação de Zé Carioca ao reconhecer o famoso Donald é dar um forte abraço, ao passo que Donald com a mão estendida, não compreende tamanha afetuosidade.

Outro aspecto que é destacado no outro filme de Disney, **Você já foi à Bahia?** é o caráter de certa subserviência das personagens Panchito, representante do México, e Zé Carioca. Eles, ainda que amigos, enviam presentes à Donald que, depois, anda e provoca inúmeras ações de luta contra os próprios amigos, em busca de mulheres.

Mas, tais ações podem ser compreendidas no âmbito da animação e da representação, já que as personagens desse filme trabalham como os três mosqueteiros, aludindo à obra de Alexandre Dumas, como propõe o título original do filme **The Three Caballeros**.

Dessa forma, relação entre amigos, que lutam por uma causa comum, ou que se une em prol da felicidade da maioria da população é uma característica que jubila os contatos do

cinema com o cotidiano das pessoas e um dos elementos primordiais da Política de Boa Vizinhança.

d) Aproximação entre personagem e espectador

A ênfase à família é o principal elemento de aproximação entre personagem e espectador. O amor pelas crianças, a admiração pela juventude como ‘futuro da nação’, o cuidado e o carinho pelas mulheres, a admiração pela altivez dos homens, são elementos que glorificam e caracterizam esse tipo elemento comum em produções de caráter propagandístico.

A grande maioria dos filmes propagandísticos revela justamente a tendência em ressaltar personagens de ficção como espécie de heróis que estão presentes em nosso imaginário, mas que são também capazes de se mostrar próximos e nos ajudar em caso de qualquer problema.

Essa aproximação entre a personagem e o espectador evidencia o, também, o caráter da necessidade do cineasta em convencer o público que sua invenção possui uma verossimilhança capaz de revelar elos aproximativos e, enfim, unificadores.

e) Luta entre bons e maus

Mesmo em gêneros díspares como animação, drama, epopéia ou documentário a presença da luta entre bons e maus é uma constante. Esse, maniqueísmo que pertence aos mais diversos níveis de abordagem.

No cinema, a luta pode se dar em dois planos: a objetiva e a subjetiva. Na primeira, temos a exposição do embate dentro da própria narrativa, evidenciando o conflito de maneira prática e direta. Já na segunda, a evidência parte justamente do nível de profundidade da trama, estando o confronto subentendido no enredo. Nessa abordagem, o nível de conhecimento da produção influencia no caráter compreensível, na medida em que se compreendermos uma conjuntura histórica, poderemos detectar o embate ideológico do filme, que tende a demonizar o seu inimigo.

Turner enfatiza que os filmes são produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. Assim, “o cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história.”¹⁹

19 TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p.69.

Nesse sentido, o embate entre “mocinhos” e “bandidos”, que conduz grande parte das tramas cinematográficas, também pode ser compreendido como uma alegoria de um confronto objetivo, direto e ao mesmo tempo subjetivo, como ocorre em **Alexander Nevski**, de Eisenstein.²⁰

A visão que tendemos ter do outro também é um aspecto que influencia na compreensão e no desenvolvimento de uma crítica que enfatize o caráter maniqueísta de certas produções. Kracauer destaca que

Percebemos todos os objetos numa perspectiva que nos é imposta não só pelo nosso meio mas também por tradições inalienáveis. As nossas concepções sobre um estrangeiro refletem necessariamente hábitos nativos de pensamento. Por mais que tentemos restringir esse fator subjetivo, como, de fato, somos obrigados a fazer no interesse de uma objetividade maior, encaramos o outro indivíduo de uma posição que é decididamente nossa. Tão impossível nos é instalarmos num vácuo quanto o seria fundir-nos com ele.²¹

Assim a nossa capacidade em destacar o bom e o mau, reflete uma questão de perspectiva. Já que, por exemplo, para os nazistas, Hitler era o bem, enquanto os judeus simbolizavam o mal.

f) Proposta Ideológica Subjacente

Talvez dos elementos que compõem estes sete pontos, que não está em primeiro plano, mas que dá razão para o cinema propagandístico seja, de fato, a intenção política que se destina a feitura de uma obra que será direcionada para um grande número de pessoas.

Historicamente, podemos observar que intenções políticas estiveram presentes desde os primeiros anos do cinema, passando a serem ressaltados a partir da década de 1910, com filmes como o norte-americano **O nascimento de uma nação** e o italiano **Cabíria**. Mas foi,

20 Para saber mais leia FERREIRA, Alexandre Maccari. *O cinema histórico de Eisenstein: propaganda, política e sublevação em Alexander Nevski*. 2006. 73f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Graduação em História). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

21 KRACAUER, Siegfried. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) *Cultura de Massa: As artes populares nos Estados Unidos*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 303.

em especial, com os soviéticos e, mais tarde com os nazistas, que esse cinema ganhou mais notoriedade.

Sobre isso, Marc Ferro expõe que

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura [...] O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. [...] Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem.²²

É importante mencionar que as produções cinematográficas pelo mundo também se associaram aos seus governos, principalmente neste período histórico turbulento e conflituoso.²³

Entretanto, os norte-americanos foram os que melhor conseguiram inserir no sistema capitalista o jogo propagandístico cinematográfico, pois eles sistematizaram um modo de vida através do *american way of life* que possibilitava divagar sobre a constituição do modelo de família perfeita, ao mesmo tempo que se podia introduzir bens de consumo, modas e modos, vícios, desejos e sonhos.

E além disso introduziram de forma menos direta e mais eficaz e duradoura uma ideologia. Nos filmes hollywoodianos dos anos 1920 a 1950, período que marcou a ascensão e crise dos principais estúdios de Hollywood²⁴, não tínhamos, em geral, obras que expunham o “faça isso”, até porque as personagens faziam e despertavam no espectador algo recíproco.

Nóvoa explica que

22 FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.72-73.

23 Lembramos que Getúlio Vargas também utilizou os meios de comunicação de massa em evolução no período do Estado Novo em seu benefício propagandístico.

24 SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, 1991.

[...] As películas cinematográficas demonstram, de modo incontestável, desde o início da história do cinema, a sua eficácia como instrumento formador de consciências e a sua função como agente da história.²⁵

E é essa função de agente da história que colabora para a compreensão desse fazer histórico. As obras cinematográficas detinham em sua concepção o ideário político que servia ao seu Estado.

Ainda sobre a questão ideológica Graeme Turner destaca que a “ideologia atua para obscurecer o processo da história, de modo que pareça um processo natural, que não podemos controlar, e cujo questionamento pareceria grosseiro.” Todavia, observamos que a história é o produto de interesses concorrentes, em que todos tentam focalizar seus próprios interesses como sendo aqueles da nação.²⁶

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, esse aspecto acirrou-se de maneira ampla, com a vinda de artistas para a América Latina, e também com a propaganda de Guerra nos Estados Unidos, e inclusive com a participação de astros e estrelas na própria guerra, atuando no *front*.

Considerações Finais

Cabe ao estudioso ou ao espectador atento observar que essa tipologia não é meramente um espaço de encaixe de filmes. Ela concebe elementos que são jogados aos espectadores com vistas a sua cooptação.

O fundo ideológico do cinema de propaganda é comum nas abordagens de filmes que estão ligados ao Estado, ou que têm vínculos com a intenção de acionar os diferentes meios artísticos, e os seus produtores, diretores, artistas etc.

Sobre as relações entre cinema e ideologia observamos que os conteúdos ideológicos estão ligados à idéia de produção, associados à noção econômica e a de autor, de conteúdos, em que se calca primordialmente aos modelos e aos gêneros cinematográficos, de formas, em que expõe com exemplo o caso do cinema revolucionário soviético, e de técnicas, em que associam as idéias de noção de realidade.

25 NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: *Revista Eletrônica O Olho da história*. N.1. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em 30 de Julho de 2005, p.4.

26 TURNER, op. cit., 1997, p.131.

O cinema no caso de sua estreita ligação com o Estado, pode ser tido como um ‘aparelho ideológico de Estado’, seguindo os pressupostos de Althusser uma vez que compõe um corpo de aparelhos que auxilia o poder estatal na manutenção de sua ordem, ainda que não repressiva, mas atuando junto a outros aparelhos “distintos e relativamente autônomos, susceptíveis de oferecer um campo objetivo às contradições que expressam, de formas ora limitadas, ora amplas”.²⁷

Os olhares possíveis sobre uma obra fílmica possibilitam que possamos atingir o caminho de análise, seja com uma teoria materialista sobre o tema ou a proposta que o filme se propõe, seja pela discussão teórica do filme enquanto documento ou ainda, partindo para uma abordagem semiótica em que se valoriza os *frames* dos filmes, enfatizando ao máximo o poder da imagem.

27 ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 73-74.