

**CONFLITOS NA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE:
PROPAGANDA E HISTÓRIA**

**Autor: Samuel Paiva
(Doutor em Ciências da Comunicação
pela Universidade de São Paulo;
professor da Universidade Cruzeiro do Sul)**

Os cinejornais produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), notadamente no período da Segunda Guerra Mundial, constituíram um meio de propaganda ideológica do Estado Novo no Brasil. Porém, trechos desses cinejornais foram utilizados em filmes de Rogério Sganzerla, em um discurso crítico em relação aos interesses do Estado Novo e Getúlio Vargas, como se percebe em filmes de sua autoria, como *Nem tudo é verdade* (1986), *Tudo é Brasil* (1998) e *O signo do caos* (2003). Essa reversão de sentidos empreendida pelos filmes de Sganzerla sobre os cinejornais do DIP nos leva a pensar em uma provável dicotomia entre um princípio de Eternidade característico de setores da propaganda em contraposição a uma noção de História própria do cinema moderno, em sua consideração da realidade em perspectivas relativas.

Ao debate sobre essas distintas “representações da realidade”, contribui a referência de Erich Auerbach, assim como a de autores que se remetem aos seus estudos. Edward Said, por exemplo, em prefácio a uma edição comemorativa dos cinquenta anos da publicação de *Mimesis*, a obra-prima de Auerbach, diz que a idéia de “representação da realidade” para este autor está relacionada à sua referência

em Giambattista Vico.¹ Em síntese, para Vico, o analista do tempo presente precisa empreender um esforço no sentido de se posicionar no lugar onde se localizava o autor ou o texto do passado analisado, procurando observar as diversas relações então possíveis, uma vez que a História é criada como um processo de desdobramentos, contradições e representações, tendo, cada época, sua própria maneira de articular a realidade. Daí porque o analista do presente deve se posicionar sobre os diversos pontos de vista da época passada, ainda que, para reconstruí-la ou representá-la, sua compreensão do “real” esteja comprometida por uma reflexão que parte do momento atual.

A partir de Giambattista Vico, Auerbach contribui para tal debate introduzindo novas questões específicas de sua observação, em especial, como filólogo que constitui a literatura ocidental como objeto, detendo-se em autores como Homero, Dante, Joyce, entre outros. O conceito de “representação da realidade”, para Auerbach, está relacionado à maneira como cada autor percebe e apresenta dramaticamente seus personagens, mostrando os seus mundos, de uma forma tal que seja possível a percepção dos vários segmentos sociais envolvidos na História. Nesse sentido, Auerbach atenta, na literatura, para o momento em que aquilo que poderíamos pensar como sendo as vozes populares passam a ser ouvidas ou representadas. E ele percebe o Cristianismo como um advento fundamental dessa inclusão das camadas populares como elemento de oposição à estética clássica.

É nesse contexto que Auerbach propõe a “interpretação figural” que, resumidamente, pode ser pensada como a possibilidade que tem a História de estabelecer conexões entre eventos do passado que prefiguram o presente ou futuro e, em contrapartida, eventos do futuro ou presente que preenchem o passado.² Um exemplo, no caso, pode ser a ligação entre o Velho Testamento e o Novo

Testamento: as profecias de um realizam-se (ou encarnam-se, segundo o jargão religioso) no outro, mas de acordo com uma perspectiva histórica.

Um exemplo ainda mais oportuno ao nosso interesse em desvendar os sentidos implicados nos filmes de Sganzerla sobre os cinejornais do DIP pode ser observado na análise de Auerbach sobre *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, texto no qual se explicita a possibilidade de Eternidade e História tal como será perceptível em alguma medida nos filmes aqui discutidos.³ O princípio de Eternidade em *A Divina Comédia* pode se conjugar com a percepção de um tempo a-histórico, perpassado, no caso, pelo “inferno”, “purgatório” e “paraíso” do imaginário cristão. Entretanto, o princípio da História se contrapõe ao de Eternidade nesses territórios metafísicos na medida em que surgem, em *A Divina Comédia*, personalidades tais como o poeta Virgílio e o próprio Dante, sujeitos históricos retratados no texto em questão. Outro dado significativo a favor da História nesse texto diz respeito à incorporação da linguagem popular, em uma época cujo parâmetro era a tradição clássica.

Com base nessas considerações conceituais, é possível agora o estabelecimento de uma aproximação maior com o nosso objeto, ou seja, o cinema. É fato que alguns críticos já se encarregaram de relacionar o pensamento de Auerbach, que tem base na literatura, dimensionando-o ao cinema. É este, por exemplo, o caso de Jacques Aumont, que discute o conceito de “figura”, tal como compreendido pelo filólogo alemão, no caso, considerando-o instrumento válido para a análise fílmica.⁴ Sem perder de vista o âmbito de tal discussão, pretendemos aqui investigar mais especificamente a questão da “representação da realidade” tal como ela pode ocorrer no confronto entre Propaganda e História.

Para essa contraposição, é interessante notar como o cinema de propaganda, em alguns momentos, é guiado por um ideal clássico, no sentido de reproduzir uma estética de inspiração greco-romana, enfatizando uma mitologia em torno do herói-protagonista de grandes feitos, imbuída de sentidos monumentais e espetaculares. Os filmes de Leni Riefenstahl, notadamente *O triunfo da vontade* (1935) e *Olympia* (1938), certamente são exemplos relevantes dessa tendência. Em *O triunfo da vontade*, Hitler surge dos céus e *encarna* sua figura entre os habitantes de uma Nuremberg mobilizada para o Congresso do Partido Nazista, no qual tudo e todos convergem para o *Führer*. As simbologias do evento, realizado em 1934, fazem-no contudo extrapolar um tempo-espaço delimitado, definindo-lhe uma teleologia iniciada antes da História (como sugerem as nuvens no início do filme) e finalizada com a chegada do “salvador” entre os mortais, assim como nas promessas de felicidade previstas em seu discurso redentor. Em *Olympia*, a estátua grega de um atleta da antiga cidade grega *ganha vida* ou *encarna* em um jovem alemão prestes a participar dos jogos olímpicos de Berlim em 1936.

Ora, é presumível que algo desse sentido de Eternidade, encontrado em produções do Terceiro Reich, seja encontrado nas produções do Brasil que, como apontam vários pesquisadores, sofreu forte influência nazi-fascista no período que antecede à entrada do país na Segunda Guerra Mundial. José Inacio de Melo Souza, por exemplo, observa, referindo-se ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (o DPDC surge em 1934) – que antecede à criação do Departamento Nacional de Propaganda (o DNP surge em 1935) e ao próprio Departamento de Imprensa e Propaganda (o DIP surge em 1939 e permanece até 1945) –, que havia já então um franco fascínio por parte dos funcionários brasileiros

pelo trabalho realizado pelos seus correlatos alemães, em especial, no ministério liderado por Goebbels.⁵

Nesse sentido, é sintomático que, analisando o *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo DIP, Melo Souza reconheça a centralidade da figura de Getúlio Vargas como um líder das massas; sua imponência em inúmeras solenidades oficiais e cívicas; sua *mise-en-scène* política simbolizada como o “pai dos pobres”; sua mítica, por exemplo, nas comemorações do seu aniversário e nos festejos do primeiro de maio; suas viagens e deslocamentos por todo o território nacional; sua demonstração de poder como chefe das Forças Armadas contra os inimigos internos (os comunistas, entre outros) e externos (a Segunda Guerra Mundial); sua preponderância sobre a burguesia nacional. Tudo orquestrado sob o controle da propaganda estatal, de uma forma tal que a ordem se tornasse incontestável e eternizada, assim como também ocorria em relação à figura de Hitler na Alemanha nazista

Entretanto, algo diverso dessa Eternidade mítica em torno de um líder salvador da pátria encontra-se nos filmes de Sganzerla. Todos eles, *Nem tudo é verdade*, *Tudo é Brasil* e *O signo do caos*, reportam-se à passagem de Orson Welles pelo Brasil, em 1942, quando ele aqui esteve para filmar, no contexto da Política da Boa Vizinhança, os episódios brasileiros da produção internacional *It's all true*, que, no caso, incluíam o *Carnaval* e a encenação da história dos *Jangadeiros* que, em 1941, tinham viajado de jangada do Ceará ao Rio de Janeiro, durante 61 dias, para reivindicar melhores condições de trabalho a Getúlio Vargas. É importante lembrar que o projeto de Welles, por não atender aos interesses do DIP, foi interrompido antes de sua finalização.

Na reconstituição dessa passagem de Welles pelo Brasil, Sganzerla recupera trechos do *Cine Jornal Brasileiro*. Mas, mesmo valendo-se de um material originalmente concebido como propaganda, nos filmes de Sganzerla a História se sobrepõe à Eternidade tanto ao privilegiar a contraposição dos pontos de vista para além daqueles comprometidos com os interesses do ditador como ao incluir diversas vozes implicadas em diversos tempos e espaços envolvidos com os eventos narrados. Para tanto, aos cinejornais do DIP são contrapostos trechos de outros cinejornais, planos ou cenas do próprio *It's all true*, de outros trabalhos do cineasta americano, especialmente, *Cidadão Kane* (1941), trechos de programas de rádio, canções da MPB, músicas americanas, etc.

É relevante notar, na organização de todos esses materiais, uma tensão estabelecida entre dois pólos principais: por um lado, Orson Welles e aqueles com quem ele se identificava, como Grande Otelo, os jangadeiros, os sambistas e os técnicos americanos envolvidos na produção ou representação de *It's all true*; por outro, Getúlio Vargas e seus assessores, por exemplo, os responsáveis pela censura do DIP. Esses pólos perpassam *Nem tudo é verdade*, *Tudo é Brasil* e *O signo do caos* sob diferentes perspectivas, impossíveis de ser resumidas neste espaço. Há, entretanto, um dado comum a todos: é impossível uma delimitação clara dos contornos que definem seja a figura de Welles, seja a figura de Getúlio Vargas. Ambos surgem multifacetados, ora pela encenação dos atores (Arrigo Barnabé interpretando Orson Welles em *Nem tudo é verdade*; Otávio Terceiro no papel de um provável Getúlio em *O signo do caos*), ora pela recuperação da quantidade enorme de material audiovisual, organizado de acordo com um princípio de montagem vertical, ou seja, segundo uma combinação assíncrona entre som e imagem que impede uma evolução cartesiana da narrativa.

Essa montagem vertical assim como a representação das figuras difusas de Getúlio e Welles propõem ao espectador um jogo no qual a compreensão do(s) filme(s) não se dá de uma forma indiscutível, determinada. O princípio de “opacidade” se instaura destituindo a “transparência” do discurso fílmico clássico. Logo, essa representação da realidade distingue-se daquela dos cinejornais do DIP, desconstruindo sua perspectiva mítica, eterna, propondo, em contrapartida, uma visão segundo a qual diversas vozes envolvidas nos eventos, de ontem e hoje, entram em questão. Torna-se relativa a própria noção de herói, como protagonista de uma narrativa marcada por uma teleologia redentora capaz de levar à Eternidade. Em lugar disso, recupera-se uma dimensão de humanidade orientada por conflitos de várias dimensões, que podem ser enfrentados no plano da História.

NOTAS:

1 – SAID, Edward W. “Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition, in AUERBACH, Erich. *Mimesis: the representation of reality in Western literature*. Trad. Williard R. Trask. New Jersey: Princeton University Press, 2003, pp. ix-xxxii.

2 – “A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica.” Ver AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997, p. 46.

3 – ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

4 – AUMONT, Jacques. “Figurable, Figuratif, Figural”, in *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996, pp. 148-173.

5 – “Notícias sobre as realizações nazistas no campo da propaganda e do anticomunismo alimentavam o centro do poder no ano de 1934. Luís Simões Lopes, oficial de gabinete do secretário da Presidência da República, em viagem à Europa como representante do Brasil à assembléia do Instituto Nacional de Agricultura, escreveu a Vargas sobre as maravilhas que viu na Alemanha. Em Berlim, cidade em que tensionava passar não mais que três dias, o obrigou à permanência de oito. Ali coligiu notas diversas e, principalmente, copiou a moderna legislação alemã sobre trabalho, propaganda etc., tão interessante lhe pareceu a organização, por exemplo, do Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda de Goebbels.” Ver SOUZA, José Inacio de Melo Souza. *O Estado contra os meios de comunicação (1889–1945)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003, p. 90.

6 – XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.