

CINEMA E PROPAGANDA POLÍTICA NO FASCISMO,
NAZISMO, SALAZARISMO E FRANQUISMO*
*Cinema and political propaganda in Fascism, nazism,
Salazar, and Franco regimes*

Wagner Pinheiro Pereira**

RESUMO

O propósito deste artigo é realizar um estudo do cinema produzido durante os regimes fascista, nazista, salazarista e franquista. As produções cinematográficas desse período são significativas para a compreensão das ideologias que orientaram esses regimes e para a discussão da relação entre cinema e política. Em termos gerais, analisaremos a política governamental e os principais temas apresentados nos filmes.

Palavras-chave: cinema, nazi-fascismo, Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to accomplish a study of the cinema produced during the fascist, nazis, salazar and franco regimes. These cinematographic productions are significant for the comprehension of the ideologies that oriented these regimes and for the discussion of the relationship between cinema and politics. In general terms we will analyze the governmental policy and the main themes presented on the films.

Key-words: cinema, nazi-fascism, World War II.

* A realização do presente artigo contou com a valiosa colaboração da professora Dra. Maria Helena Rolim Capelato (FFLCH - USP).

** Pós-graduando em História Social (FFLCH - USP), sob a orientação da professora Dra. Maria Helena Rolim Capelato.

O cinema como arma de propaganda política

A primeira metade do século XX foi marcada pela ascensão e consolidação dos regimes que utilizaram os meios de comunicação de massas como instrumentos de propaganda política e de controle da opinião pública.

A propaganda política,¹ entendida como fenômeno da sociedade e da cultura de massas, consolidou-se nas décadas de 1920-1940, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação. Valendo-se de idéias e conceitos, a propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer regime, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica;² tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação³ do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre o conjunto da vida coletiva. Em regimes dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando a assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas.

1 As reflexões sobre propaganda política aqui apresentadas são baseadas no estudo de: CAPELATO, M. H. R. *Multidões em Cena. Propaganda Política no Vargasismo e no Peronismo*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 35-36.

2 Nas palavras de Hannah Arendt, “nos países totalitários, a propaganda e o terror parecem ser duas faces da mesma moeda”. Cf. ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 390.

3 Sobre a importância e utilização do conceito de representação política na historiografia ver: CAPELATO, M. H. R.; DUTRA, E. R. de F. *Representação política. O reconhecimento de um conceito na Historiografia Brasileira*. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. (Orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papyrus, 2000.

Dentre todos os meios de comunicação utilizados para exercer tal influência psicológica, o cinema foi bastante privilegiado.⁴ Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), teve início, de forma generalizada, a sua utilização como arma de propaganda política, no entanto, ainda de forma modesta e ingênua. Os filmes de propaganda desse período não possuíam o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes fascistas e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Porém, deve-se dizer que não foram apenas os regimes fascistas os que tomaram consciência da importância do cinema como arma de propaganda. De forma precursora, Lênin, desde os tempos da Revolução Russa de 1917, já afirmava: “o cinema é para nós o instrumento mais importante de todas as artes”. Nas “democracias ocidentais”, o cinema de propaganda também desempenhou um papel de destaque, embora houvesse, por parte dos regimes democráticos, a preocupação de orientá-lo para que a mensagem política da propaganda não fosse apresentada de forma tão direta e agressiva, como ocorreu com a propaganda produzida pelos regimes fascistas.

Devido à complexidade de estilo desses três grandes cinemas políticos – “fascista”, “democrático” e “comunista” –, neste artigo, limitaremos nossa exposição ao modelo de “cinema fascista” produzido durante o fascismo italiano, o nazismo alemão, o salazarismo português e o franquismo espanhol.

Cinema e propaganda política no fascismo

A fase inicial de consolidação do regime fascista italiano foi caracterizada pela utilização desordenada dos meios de comunicação de massas. Somente a partir de 1933, com a instituição do Subsecretariado para Impren-

4 Marc Ferro afirma que o cinema foi utilizado, pela primeira vez, como arma de propaganda política pelos ingleses, em 1901, durante a Guerra dos Bôeres (1899-1902). Cf. FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993. p. 83. No entanto, somente podemos falar da produção de um “cinema de propaganda” a partir da Primeira Guerra Mundial, momento em que ocorreu a sua utilização de forma mais sistemática e em maior escala.

sa e Propaganda, ocorreu a primeira tentativa organizada para o controle de todos os veículos de comunicação, que iria ser realizada plenamente a partir da criação do Ministério de Cultura Popular, o Miniculpop (1937), que passou a controlar a imprensa, o rádio, o cinema e todas as atividades artísticas e culturais italianas.⁵

Desde a ascensão de Benito Mussolini ao poder, o Estado fascista demonstrou um interesse especial pelo cinema. A passagem da ideologia preconizada pelo Duce para as telas de cinema teve uma importância fundamental para o fascismo. No entanto, chama a atenção que isto não tenha ocorrido logo no início do governo fascista. O cinema permaneceu à margem dos problemas do pós-guerra e da primeira etapa do fascismo; somente em 1929, com as filmagens de *Sole*, de Alessandro Blasetti, foi realizado o primeiro filme político importante do regime fascista.⁶

De qualquer forma, a organização da indústria cinematográfica italiana para objetivos educacionais e propagandísticos começou a ser elaborada bem cedo: L'Unione Cinematografica Educativa, a Luce foi instituída em 1924; a Federação Fascista das Indústrias de Espetáculos, em 1925, e a Lei de Ajuda da Produção Cinematográfica, em 1931. Finalmente, em 1937, Mussolini inaugurou a Cinecittà, a versão italiana de Hollywood, declarando ser “o cinema a arma mais forte do regime fascista”.⁷

Todavia, ao contrário do que aconteceu na Alemanha nazista, a indústria cinematográfica italiana não sofreu um controle ideológico tão intenso. O momento de maior presença do Estado ocorreu com a criação do Istituto Nazionale Luce, uma entidade destinada à produção oficial do *Cinejornali* (o cinejornal fascista) e de alguns filmes marcados de significação ideológica. Segundo Luigi Freddi, o “czar do cinema italiano” e chefe da Direzione generale per la Cinematografia de 1934 a 1939,

...o Istituto Nazionale L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa), com sua ultramoderna instalação no sudeste de Roma, produziu e distribuiu os documentários e noticiários do

5 BRUNETTA, G. P. *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e política cinematográfica*. Milão: Mursia, 1975. p. 47 e 103-105.

6 Cf. PAOLELLA, R. *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967. p.428.

7 Apud GILLI, J. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985. p.103.

regime. Os noticiários, Cinejornali, foram mudos desde 1928 a 1932, e com a introdução do sonoro a partir de então. Embora, não estando sujeitos a nenhuma ordem do Ministério de Imprensa e Propaganda, os noticiários eram examinados normalmente pelo próprio Mussolini antes da sua distribuição.⁸

Em linhas gerais, o estilo e o formato dos cinejornais semanais, exibidos em todos os cinemas comerciais do país, eram similares aos noticiários das “democracias ocidentais”, salvo a exaltação das atividades fascistas e uma grande insistência nos assuntos esportivos. O primeiro acontecimento que se apresentava era geralmente alguma informação internacional, seguida por assuntos esportivos, ou um esportivo e algum assunto tipicamente italiano; havia sempre algum acontecimento relacionado com o Duce, o secretário do Partido ou uma cerimônia pública em que aparecia um deles ou a família real; as últimas imagens apresentavam a beleza de certos animais ou crianças, ou alguma cena do mundo do espetáculo. Havia também a presença da voz de um narrador, com estilo de radialista, sempre muito cortante e militar, à maneira dos cinejornais norte-americanos da “Marcha do Tempo” (“The March of Time”).⁹

Os documentários do Istituto Luce eram mais bem produzidos e entretidos que os cinejornais. Como no caso de *A Noi*, um documentário dedicado à Marcha sobre Roma e às viagens de Mussolini a Milão e Turim.

8 FREDDI, L. *Il Cinema*. Roma: L'Arnia, 1949. v. 1, p. 388-391.

9 As informações sobre o cinejornal fascista foram extraídas de: TANNENBAUM, E. R. *La experiencia fascista*. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975. p. 309-310. Segundo o autor, “o mundo refletido pelos noticiários era extremamente artificiais em toda parte, sobretudo na Itália fascista. Não existia o crime, o sexo, o feio, a brutalidade. Os italianos não viam nada que estivesse relacionado com as conseqüências da depressão no seu próprio país através de seus noticiários, houve somente dois planos de trabalhadores numa paralisação na Alemanha em 1931 e uma greve de condutores de ônibus em Viena, em 1933. Em 1938 e 1939 apareceram, em algumas ocasiões, cenas de greves na França e nos Estados Unidos; o comentário do narrador de uma greve na cidade de Nova York em meados de agosto de 1939 afirmava, com evidente ironia, que essas eram ‘as delícias dos países democráticos que não se regiam pela disciplina sindical (fascista) e pelas leis corporativas’. A Guerra da Etiópia, por exemplo, foi extensamente tratada, mas se deu pouca informação da Guerra Civil Espanhola; inclusive em setembro de 1939, só uma ou duas cenas de cada cinqüenta tratavam da guerra germano-polaca. As principais imagens dos noticiários apresentavam vigorosos líderes italianos em cerimônias públicas, atletas masculinos e femininos de todos os tipos, e um caleidoscópio de imagens sem relação e sem significado, de lugares em que a maioria dos italianos nunca poderiam sonhar em visitar, como as pistas de neve nos Alpes ou as piscinas de Los Angeles”.

Em *Dell'acquitrino alla giornata di Littoria* mostrava-se o “antes” e o “depois” da transformação dos pântanos de Pontino; não havia comentário, unicamente um fundo musical para mostrar o papel benéfico do regime neste empreendimento; o filme finalizava com um discurso do Duce na nova cidade de Littoria. Já *Il cammino degli eroi* (“O Caminho dos Heróis”), ao tratar da conquista da Etiópia, apresentava cenas da complexa preparação que precederam a campanha militar, especialmente em relação aos serviços auxiliares como o transporte, os equipamentos médicos, a construção de carretas e pontes e a fabricação de todo tipo de equipamentos. Em nenhum momento eram mostrados os etíopes, nem mesmo nas escassas cenas de guerra.¹⁰ A idéia central do filme era apresentar a conquista da Etiópia como uma grande “expedição civilizadora” realizada pelos fascistas.

Diferentemente do Istituto Luce, os produtores de filmes comerciais não conseguiram nenhuma ajuda financeira do governo até princípios da década de 1930. Desde 1919, o mercado italiano esteve dominado pela produção norte-americana, que conquistou o mundo durante a época do cinema mudo, enquanto a indústria italiana pereceu por falta de capitais, métodos e temas modernos. Somente em 1934 o governo se dispôs a salvar os produtores cinematográficos italianos impondo certos limites nas exportações estrangeiras, fomentando a exibição de filmes italianos e estabelecendo um pequeno fundo para financiar certas produções. Além disso, buscou-se ressuscitar outros negócios em bancarota, ajudar a reequipar estúdios e a construir, entre 1936-1937, o gigantesco complexo da Cinecittà. Também houve, através do Ente Nazionale Italiano Cinematografico (Enic), uma iniciativa do Estado fascista em outorgar créditos, subsídios e prêmios aos produtores e distribuidores de filmes.¹¹

Devido aos investimentos e incentivos, Mussolini obteve um poderoso cinema de entretenimento popular que passava a rivalizar com Hollywood em termos de narrativa e sofisticação estilística. Como a discussão de assuntos contemporâneos foi acompanhada de uma vigilante censura, o resultado foi a proliferação de entretenimentos escapistas como os

10 Cf. TANNENBAUM, op. cit., p. 310-311.

11 Ibid., p. 311.

glamourosos filmes de *telefono bianco*.¹² Isso não significa dizer, contudo, que não houve interesse do regime em produzir filmes de propaganda política. Segundo Jean A. Gili, os filmes de propaganda explícita, ou seja, aqueles que continham mensagens políticas imediatamente decifráveis, podem ser distinguidos por meio de cinco temas principais e recorrentes nos seus enredos: 1) a exaltação do fascismo; 2) o nacionalismo; 3) o militarismo; 4) o colonialismo e o imperialismo; e 5) o anticomunismo.¹³

A partir da década de 1930, foram produzidos alguns filmes explicitamente políticos. O primeiro deles, *Camicia nera* (“Camisa Negra”, 1933), dirigido por Gioacchino Forzano, era uma produção comemorativa dos dez anos da Marcha sobre Roma. Seu enredo tinha o propósito de apresentar uma síntese histórica da ascensão dos fascistas: a Primeira Guerra Mundial veria a Itália como vencedora, mas o Tratado de Versalhes terminaria despojando-a do triunfo. Os soldados italianos voltavam das trincheiras quase escondidos, para deparar-se com o desemprego. O Estado parlamentarista burguês mostrava-se incapaz de solucionar a crise social. Perante esta situação, Mussolini liderou a Marcha sobre Roma, e da luta política realizava-se uma resenha dos primeiros dez anos do governo fascista. Outra importante produção do período foi *Vecchia guardia* (“Velha Guarda”, 1934), de Alesandro Blasetti, que tinha como objetivo exaltar o “squadrismo” numa pequena cidade contra o “perigo vermelho”, antes da chegada de Mussolini ao poder.

No entanto, como ocorreu na Alemanha nazista, os filmes de propaganda direta não agradaram ao público italiano, o que acabou levando o governo a evitar a produção de novas “epopéias fascistas”. Assim, buscou-se relacionar as conquistas fascistas do presente com os grandes feitos da Roma Antiga. Essa temática se encaixava perfeitamente com os desejos imperialistas de Mussolini que conseguiram arrastar o país a uma série de lutas sem grandes benefícios. Filmes estimulantes desse imperialismo colonial foram: *Scipione l’Africano* (“Cipião, o Africano”, 1937), de Carmine

12 Foram chamados filmes de “telefone branco” os melodramas, operetas e comédias de costumes que tinham seus enredos desenvolvidos em ambientes elegantes, cujo representante máximo eram os telefones brancos, símbolo de *status* e de elegância ultramoderna.

13 GILLI, op. cit., p. 90.

Gallone, que procurava traçar um paralelo histórico entre as conquistas fascistas na África e a incursão da Roma Antiga nas Guerras Púnicas; *Ettore Fieramosca* (1938), *Squadrone bianco* (“Esquadrão Branco”, 1936) e *Bengasi* (1942), ambos de Augusto Genina; e *Giarabud* (1942) de Goffredo Alessandrini.

Durante a Segunda Guerra Mundial foram produzidos diversos filmes dedicados à glorificação do soldado e à exaltação da preparação bélica das forças armadas: *Squadrone bianco* (1936), de Augusto Genina, tinha como protagonistas os soldados italianos que lutavam na Líbia; *Luciano Serra, pilota* (1938), de Goffredo Alessandrini e Vittorio Mussolini, exaltava o heroísmo dos aviadores italianos através das aventuras do piloto Luciano que, durante quase 15 anos após o final da Primeira Guerra Mundial, desafiando o desejo dos seus pais, vive como um aventureiro da aviação, atuando em números aéreos circenses na América do Sul. No entanto, aos 40 anos de idade, o herói egoísta é redimido pelo seu patriotismo e decide retornar à Itália e marchar como soldado voluntário para a Guerra da Etiópia. Seu filho Aldo, também um piloto, vai para a guerra, mas acaba sendo morto pelos etíopes. Na cena final, a medalha de ouro ganha pelo seu pai é colocada no peito do herói morto, Aldo;¹⁴ *Uomini sul fondo* (1941) e *Marinai senza stelle* (1943), de Francesco Robertis, chefe do serviço cinematográfico da Marinha, eram dedicados aos marinheiros italianos;¹⁵ e *L’Uomo della Croce* (1942), de Roberto Rossellini, contava a história de um padre italiano que, na frente russa, pegou em armas para combater ao lado dos camisas negras.

Além dos filmes de guerra que exaltavam os triunfos militares da Itália, também foram produzidos, com a colaboração dos estúdios da Cinecittà, alguns filmes dedicados à Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Um dos grandes sucessos deste período foi *L’assedio del’Alcazar* (“O Cerco de Alcázar”, 1940), em que estrelaram artistas espanhóis dentro do marco de co-produções Itália-Espanha realizado entre 1939 e 1943. Outros filmes merecem destaque: *Santa Maria* (intitulada “La muchacha de Moscú”, na Espanha, 1941), de Edgard Neville, foi considerado o primeiro filme italiano

14 TINAZZI, G. (Org.). *Il cinema italiano dal fascismo all’antifascismo*. Padua: Marsilio Editori, 1966. p. 70.

15 SAVIO, F. *Ma l’amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Milão: Sonzogno, 1975. p. XIII.

antibolchevista; Já *Noi vivi* (“Nós que vivemos”, 1942) e *Addio, Kira* (“Adeus Kira”, 1942), de Goffredo Alessandrini, não agradaram às altas hierarquias políticas que, ao que tudo indica, perceberam na descrição do Estado bolchevista russo algumas semelhanças com o próprio regime fascista.

Durante os anos da “República de Salò” (1943-1945), o governo fantoche de Mussolini apoiado pelos nazistas, planejou construir uma indústria cinematográfica com alguns cineastas e artistas que não abandonaram o ditador italiano após a sua deposição. O aspecto mais característico desse período do cinema fascista foi a produção de filmes sem sentido político e repletos de antigos clichês que já não conseguiam conquistar a adesão dos italianos. Segundo afirma Edward Tannenbaum: “a conclusão que parece a mais certa é que na Itália fascista, mais do que em nenhum outro país, com exceção da Alemanha nazista, os espectadores de cinema navegavam adormecidos em um falso sentimento de segurança e de orgulho nacional, ao não ver-se enfrentados no cinema com nenhum dos problemas sociais do mundo real”.¹⁶

Cinema e propaganda política no nazismo

Na Alemanha, o interesse do governo pela utilização do cinema para fins propagandísticos surgiu na Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A Universum Film Aktien Gesellschaft, mais conhecida como Ufa, foi um projeto estimulado e financiado pelo alto comando militar alemão para tentar reequilibrar a guerra de informação/propaganda sustentada com a Tríplice Aliança.¹⁷ Na República de Weimar (1918-1933), o governo continuou mantendo a empresa e um terço das ações. Por volta de 1927, o controle acionário

¹⁶ TANNENBAUM, op. cit., p. 323.

¹⁷ Cf. KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988. p. 50.

passou a Alfred Hugenberg, que financiava secretamente diversos grupos nacionalistas. Um dos apoiados foi Adolf Hitler, que passou a aparecer e ganhar notoriedade nos cinejornais da Ufa, melhorando sensivelmente sua imagem política e o desempenho eleitoral dos nazistas. Com a ascensão de Hitler ao poder, Hugenberg se tornou ministro da economia, deixando a companhia nas mãos do ministro da propaganda do Terceiro Reich, Joseph Goebbels.¹⁸

O cinema foi, indubitavelmente, o setor que recebeu maior atenção e investimentos do regime nazista.¹⁹ Desde o início de sua carreira política, Adolf Hitler já reconhecia o enorme potencial oferecido pelas imagens – em especial pelo cinema – na veiculação de ideologias e na conquista das massas.²⁰ Assim, o cinema esteve fortemente vinculado ao crescimento partidário e à escalada eleitoral dos nazistas. Antes mesmo da ascensão de Hitler ao poder, foram produzidos os primeiros filmes de propaganda nazista. Dessa época destacaram-se os curtas-metragens eleitorais: *Parteitag der NSDAP in Nürnberg* (“O Congresso do NSDAP em Nuremberg”, 1927), *Hitlers Braune Soldaten Kommen* (“Os Soldados Marrons de Hitler Chegam”, 1930), *Hitlerjugend in den Bergen* (“A Juventude Hitlerista nas Montanhas”, 1932), *Triumphfahrt Hitlers durch Deutschland* (“Viagem Triunfal de Hitler pela Alemanha”, 1932), *Hitler über Deutschland* (“Hitler sobre a Alemanha”, 1932) e *Deutschland erwacht!* (“Desperta, Alemanha!”, 1932).

A partir da criação do Ministério do Reich para Esclarecimento Popular e Propaganda (Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), em 13 de março de 1933, ocorreu o processo de “nazificação” das atividades artísticas e culturais alemãs, que representou uma suposta “de-

18 Sobre a história da Ufa e a sua relação com os governos da República de Weimar e do Terceiro Reich ver: KREIMER, K. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1992.

19 Segundo Marc Ferro, “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”. FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 72-73.

20 As observações de Adolf Hitler sobre o papel do cinema e da propaganda política para a consolidação do regime nazista na Alemanha foram apresentadas em: HITLER, A. *Mein Kampf*. Munique: Zentralverlag der NSDAP/Franz Eber Nachf GmbH, 1934.

puração” da arte e a conseqüente destruição das instituições culturais da República de Weimar. Como exemplo do enorme interesse de Hitler e Goebbels pelo cinema, cabe destacar que a Reichsfilmkammer (Câmara do Cinema do Reich) foi fundada no dia 14 de julho de 1933, antes de todos os outros departamentos da Reichskulturkammer (Câmara de Cultura do Reich). Logo nos primeiros anos do governo de Hitler, o Ministério da Propaganda iniciou um processo de absorção das companhias e estúdios cinematográficos, chegando, no ano de 1942, a assumir o controle total da produção cinematográfica na Alemanha.

Durante os 12 anos de regime nazista, estima-se que foram produzidos mais de 1.350 longas-metragens, que buscaram de várias formas enaltecer o nazismo, estimulando a grande maioria da população alemã a participar da experiência nazista, além de colocar a Alemanha em segundo lugar na produção cinematográfica mundial, atrás apenas dos Estados Unidos da América. No entanto, é importante destacar que, submetida às leis de mercado e seguindo a orientação de Goebbels (valorização da produção de filmes de propaganda indireta), a maior parte da produção cinematográfica nazista foi dedicada ao “entretenimento”, sendo filmes aparentemente escapistas, mesmo quando diluíam em seus enredos alguma conotação político-ideológica.²¹

Como o nazismo, no começo dos anos 1930, ainda estava buscando construir uma imagem idealizada do regime, os seus primeiros filmes foram partidários e patrióticos, apresentando os comunistas e os judeus como os grandes inimigos da Alemanha. Nos filmes nazistas o “bem” e o “mal” eram ordenados de modo a provocar violentas emoções e não deixar dúvidas no espectador sobre qual lado escolher. Nos primeiros filmes os comunistas eram sempre retratados de forma sutilmente caricatural até

21 O livro *Nationalsozialistische Filmpolitik*, de Gerd Albrecht, contabiliza as produções cinematográficas que figuraram no “Terceiro Reich”: elas constituíam 941 dos 1094 filmes, incluindo 295 melodramas e biografias, 123 filmes policiais e épicos de aventura. Quase metade delas – para ser preciso, 523 – eram comédias e musicais. Tais filmes parecem demonstrar que o regime nazista criou espaço para diversões inocentes; eles refletem, apontam os historiadores revisionistas, que a esfera pública não era completamente subjugada pelas instituições estatais. Cf. ALBRECHT, G. *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart: Enke, 1969. p. 96-97. Já Siegfried Kracauer discorda dessa visão, afirmando que “todos os filmes nazistas foram, de certa forma, filmes de propaganda – mesmo os filmes de mero entretenimento que parecem estar distantes da política”. KRACAUER, op. cit., p. 321.

gradualmente serem revelados como força maléfica. Mais adiante apareceriam filmes dedicados aos ingleses, aos eslavos, aos russos, aos judeus etc. A diferença estava na combate direto dentro dos mais antigos, o que imprimia o caráter político e doutrinário; já nos filmes posteriores, buscou-se associar indiretamente determinado povo ou raça com as noções de perversidade, destruição e exploração.²²

As três primeiras produções cinematográficas do Terceiro Reich, *S.A.-Mann Brand* (“O S.A. Brand”, 1933), de Franz Seitz, *Hitlerjunge Quex* (“O Jovem Hitlerista Quex”, 1933), de Hans Steinhoff, e *Hans Westmar – Einer von Vielen* (“Hans Westmar – Um Dentre Muitos”, 1933), de Franz Wenzler, destacavam a importância da juventude no movimento nazista e exaltavam a fraternidade, o companheirismo e o espírito de entrega que marcariam os primeiros mártires do nazismo como o jovem hitlerista Herbert Norkus e o S.A. Horst Wessel, que sacrificaram suas próprias vidas pela Alemanha, pelo *Führer* e pelo Partido Nazista.

Ainda em 1933, após a produção dos primeiros filmes de exortação da “vitória” nazista e dos seus heróis, foi a vez de glorificar a figura do *Führer* Adolf Hitler com a produção de *Der Sieg des Glaubens* (“A Vitória da Fé”, 1933), sob a direção de Leni Riefenstahl, para documentar o primeiro Congresso do Partido Nazista em Nuremberg após a ascensão de Hitler ao poder. Embora a produção do filme tenha gerado diversos atritos entre a cineasta e o ministro da propaganda, parece ter agradado a Hitler, sendo considerado pelos historiadores como um ensaio cinematográfico para a mais importante produção nazista: *Triumph des Willens* (“O Triunfo da Vontade”, 1935).

Planejado para se tornar o “auto-retrato” definitivo do regime nazista e do seu líder, *O Triunfo da Vontade* foi uma das poucas intervenções diretas de Hitler na área; o *Führer* escolheu novamente a cineasta Leni Riefenstahl para realizar a filmagem e solicitou-lhe algo “artístico” para “documentar” o Congresso do Partido Nazista em Nuremberg, realizado em 1934. Esse documentário mítico e mistificador foi em grande parte “encenado”, pois as cenas de espetáculos de massa ocorreram de forma previamente

22 Cf. FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 188-193.

te organizada para a realização da imagem cinematográfica.²³ Nesse filme, a propaganda revelou-se aplicada com tanta perfeição à realidade que, segundo Erwin Leiser,²⁴ torna-se difícil distinguir onde termina a realidade e começa a encenação. Não é mais possível perceber se a câmera filmou uma parada militar real ou se tudo foi apenas encenado para ela: teria o congresso criado o filme ou foi o filme que criou o congresso?

Após *O Triunfo da Vontade* não foi realizado nenhum filme que glorificasse a figura do *Führer* de forma excessivamente direta. Assim, sem apresentá-lo visualmente, foi produzida uma série de biografias dedicada aos “homens notáveis” do passado alemão, na tentativa de criar um paralelo com o *Führer*. Para esta finalidade, serviram líderes políticos (o rei Frederico, em *Der grobe König*, 1942, e *Bismarck*, 1940), poetas (*Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies*, 1940), compositores (*Friedemann Bach*, 1941), escultores (*Andreas Schülter*, 1942), médicos e cientistas (*Robert Koch der Bekämpfer des Todes*, 1939, *Diesel*, 1942, e *Paracelsus*, 1943) etc.

A concepção da política como espetáculo foi novamente trabalhada por Leni Riefenstahl em *Olympia* (“Olímpia”, 1938), um longo documentário dividido em duas partes – “Festival das Nações” e “Festival da Beleza” – consagrado aos XI Jogos Olímpicos realizados em Berlim. Transcendendo a simples reportagem das Olimpíadas de 1936, transformou-se num hino de louvor à Alemanha de Hitler e aos ideais de beleza, perfeição física e pureza racial.

Outro tema tratado pelo cinema nazista foi o nacionalismo alemão e a superioridade da raça ariana. O *kulturfilm* de nome *Der Ewige Wald* (“A Floresta Eterna”, 1936), de Hans Springer e Rolf von Sonjewski-Jamrowski, realizou uma alegoria da história e do cotidiano alemão, simbolizados pela relação fraternal dos camponeses com sua floresta. A mensagem do filme buscava definir a fonte de força do ideal da “raça superior” (*herrenvolk*), baseada nas virtudes do passado alemão, da raça ariana e do solo sagrado alemão, que não podia ser confinado nas fronteiras artificiais impostas arbitrariamente pelo Tratado de Versalhes, ou seja, justificava a necessidade do “espaço vital” (*Lebensraum*) da Alemanha.

23 KRACAUER, op. cit., p. 342.

24 LEISER, E. “*Deutschland erwache!*” *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Berlin: Rowohlt, 1968.

O filme que levou até os extremos a temática de exaltação da perfeição da raça ariana foi *Ich Klage an!* (“Eu Acuso!”, 1941), de Wolfgang Liebeneiner, que tinha a pretensão de testar a reação da opinião pública em relação à lei que iria legalizar a eutanásia, através de um drama-romântico que explorava nobres sentimentos para justificar a série de assassinatos que seriam cometidos em nome da pureza da raça ariana e da grandeza da Alemanha: um médico, desesperado com a doença incurável da esposa, decide matá-la para evitar que sua amada continuasse sofrendo inutilmente, sem a mínima esperança de cura. Durante o julgamento do marido, seriam discutidas as implicações morais e racionais do método da eutanásia. Todavia, segundo Francis Courtade e Pierre Cadars,

Ich Klage na! não obteve o efeito desejado: o público pareceu mais tocado pela morte da heroína do que pelos argumentos dos médicos, professores e juízes a favor da eutanásia. (...) O fim do filme era testar se uma lei deixando impune o homicídio sob pedido e sob reservas médicas e jurídicas receberia uma acolhida favorável da opinião pública. O teste foi negativo, a lei jamais passou...²⁵

Em oposição aos filmes que exaltavam a superioridade da raça ariana, havia os que deixavam explícita a inferioridade dos demais países e etnias. Os primeiros seres considerados inferiores foram os judeus. Todas as representações cinematográficas de judeus colocavam o espectador diante de personagens maldosos, feios, demoníacos e animalescos. Imagens como essas eram elaboradas para reforçar a mentalidade anti-semita alemã, ressaltando a necessidade de exclusão dos judeus da Alemanha. O objetivo principal da mensagem propagandística era produzir reações negativas, incitando o ódio e o desprezo aos judeus. Dessa forma, o judeu aparecia no cinema como o destruidor do “povo” (*volk*), na figura do conspirador, do suário, do banqueiro desonesto, do comunista etc. Na propaganda nazista, também era muito comum representar os judeus sob a forma de insetos, cogumelos venenosos, ratos, cobras viscosas, vermes, doenças etc.²⁶

25 COURTADE, F.; CADARS, P. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972. p. 142.

26 Apud CARNEIRO, M. L. T. *Holocausto*. Crime Contra a Humanidade. São Paulo: Ática, 2000. p. 32-33.

Na década de 1940 foram produzidos alguns filmes anti-semitas. O primeiro deles, *Die Rotschilids* (“Os Rotschilids”, 1940), de Erich Waschneck, mostrava como os judeus da família Rotschild se beneficiaram financeiramente com as guerras napoleônicas e com as discórdias entre as nações européias. Já *Jud Süß* (“Judeu Süß”, 1940), de Veit Harlan, baseado em fatos “pretensamente” históricos, contava a história de um ministro de finanças do século XVIII, sedutor de mulheres e explorador do povo que, por meio do dinheiro e da posição de prestígio, havia não só conseguido usurpar o poder no Condado de Württemberg, mas também causado o suicídio de uma jovem ariana após violentá-la. *Der Ewige Jude* (“O Judeu Eterno”, 1940), de Fritz Hippler, foi apresentado como um “documentário educacional sobre os problemas do judaísmo internacional”, estigmatizando os judeus, com algumas seqüências “didaticamente” explicadas. O filme se propôs a mostrar a verdadeira essência dos judeus, escondida “por detrás de suas máscaras”. Além disso, o filme descrevia a infiltração judaica na sociedade, política e cultura alemã, enfatizando seu caráter errante e comparando os judeus aos ratos marrons, que também se espalhavam pela Europa. Nessa mesma linha foi realizado o documentário *Der Führer Schenckt de Juden eine Stadt* (“O Führer doa uma cidade aos judeus”, 1944), em que a dura realidade do campo de concentração de Theresienstadt foi maquiada para parecer que os judeus tinham uma “vida opulenta” dentro do “paraíso terrestre” dos campos de concentração nazistas.

As etnias inferiores, contudo, não se esgotavam na figura dos judeus: os eslavos de nacionalidade polaca, theca e russa foram alvo de ataques tanto ou mais agressivos. Os polacos, por exemplo, foram apresentados em duas ocasiões como torturadores de alemães nos filmes: *Heimkehr* (“Regresso à Pátria”, 1941) e *Feinde* (“Inimigos”, 1942). O caso dos russos foi mais complexo. Ainda que considerados pela propaganda nazista como hordas de bárbaros sobre os quais o comunismo exacerbava suas inatas tendências criminais, durante a vigência do Pacto Germano-Soviético, eles foram apresentados sob uma perspectiva mais benévola. Mas, a partir de 1941, filmes como *Dorf im roten Sturm* (“Cidade Atacada pelos Vermelhos”, 1935/1941), *GPU*. (1942) e *Sowjetische Paradies* (“O Paraíso Soviético”, 1942) voltaram a apresentar os russos como brutos e alcoólatras, que violentavam mulheres e assassinavam civis.

Os inimigos de guerra também foram retratados pelo cinema. Por exemplo, os ingleses foram mostrados como covardes e capitalistas esno-

bes em: *Die Rotschields* (“Os Rotschields”, 1940) e *Titanic* (1942); e como imperialistas que escravizavam pequenas nações e povos indefesos em: *Mein Leben für Irland* (“Minha Vida pela Irlanda”, 1941), *Ohm Krüger* (“Tio Krüger”, 1941), *Carl Peters* (1941) e *Germanin* (1943). Os franceses foram amplamente ignorados pela propaganda nazista, pois a única referência apareceu em *Sieg im Westen* (“Vitória no Ocidente”, 1941), quando algumas imagens e comentários discretamente sugeriram que os franceses eram desorganizados e inferiores como soldados. No caso dos norte-americanos não houve tempo suficiente para a produção de filmes de propaganda. Apenas um curta-metragem, *Herr Roosevelt pläudert* (“A Conversa de Roosevelt”, 1942), realizou uma mistura não muito clara de anti-semitismo e anticapitalismo.²⁷

Com o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o cinema nazista produziu quatro tipos de filmes de propaganda de guerra: 1) os cinejornais semanais, intitulados *Die Deutsche Wochenschau*; 2) os documentários de campanhas militares: *Feldzug in Polen* (“Campanha da Polônia”, 1939), *Feuertaufe* (“Batismo de Fogo”, 1940) e *Sieg im Westen* (“Vitória no Ocidente”, 1941); 3) os filmes ficcionais (musicais, romances, dramas, aventuras) de guerra: *Wunshkonzert* (“Concerto a Pedidos”, 1940) *Stukas* (1941), *Die grobe Liebe* (“O Grande Amor”, 1942); e 4) os filmes históricos: *Bismarck* (1940), *Die Entlabung* (“A Demissão”, 1942) e *Der grobe König* (“O Grande Rei”, 1942).

Quando a derrota alemã na Segunda Guerra Mundial provava ser inevitável, buscou-se mitificar a futura ressurreição da Alemanha para viver as glórias prometidas de um Reich que deveria durar mil anos. Para isso, Goebbels investiu grande quantidade de dinheiro e de recursos materiais em *Kolberg* (1945), uma superprodução colorida que narra a heróica resistência do povo da cidade de Kolberg diante do exército napoleônico. Através desse filme, acreditava-se poder animar a destroçada moral nacional. Certamente, esse objetivo não se concretizou, entretanto, esse exemplo demonstra muito bem como Hitler e Goebbels tentaram finalizar a “epopéia nazista” com uma colossal produção cinematográfica, repleta de cenas espetaculares. A intenção era vencer pela arte o que havia sido impossível na

27 Cf. FURHAMMAR, op. cit., p. 193-195.

realidade histórica. Isto mostra o quanto o cinema era importante para o nazismo. Por fim, se os nazistas não saíram vitoriosos da Segunda Guerra Mundial na realidade, procuraram ganhar a guerra no mundo da fantasia cinematográfica. Era o triunfo do “Reich dos Mil Anos” de Adolf Hitler.²⁸

Cinema e propaganda política no salazarismo

O cinema foi considerado um instrumento importante de propaganda do regime salazarista. Desde o início, António de Oliveira Salazar compreendeu que não poderia abdicar desse veículo para impor a sua doutrina política. Afirmava que o cinema seria importante para “informar” primeiro e para “formar” depois.²⁹ Salazar criou em 26 de outubro de 1933 o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), nomeando como diretor António Ferro, um intelectual modernista que se interessava pelo cinema e que, por isso, buscou mobilizar esse veículo como um instrumento de propaganda do regime salazarista.³⁰ Vale lembrar, conforme já apresentamos, que o cinema foi habilmente utilizado como arma de propaganda política pelos Estados “fascistas” e Portugal não poderia ser exceção, apesar da preocupação constante de Salazar em apresentar o seu regime como “original”, procurando, desse modo, distanciar-se dos outros “fascismos” europeus.

O Salazarismo valorizou o cinema como instrumento de propaganda do regime, sobretudo a “informação”. Em 1935, o SPN realizou a primeira sessão dos “cinemas ambulantes”, que percorreria o país exibindo filmes de propaganda nacionalista. António Ferro chamou-lhes as “caravanas de ima-

28 PEREIRA, W. P. *O triunfo do Reich dos Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha Nazista (1927-1945)*. São Paulo, 2000. Monografia (Iniciação Científica) – FFLCH-USP/Fapesp, p. 243.

29 Cf. SALAZAR, A. de O. Fins e necessidade de propaganda nacional. In: SALAZAR, A. *Discursos*. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935. t. 1, p. 257.

30 Para maiores informações ver os livros de António Ferro sobre o cinema: FERRO, A. *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931; FERRO, A. *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

gens”. No entanto, é necessário ressaltar que a censura foi vigilante: os filmes, quer fossem portugueses ou estrangeiros, eram “visados pela Inspeção Geral dos Espetáculos”.

Em 1938, teve início a produção de um cinejornal, o *Jornal Português*, que, produzido pela Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, foi o responsável por apresentar aos portugueses a imagem oficial dos acontecimentos políticos, culturais ou cotidianos, tais como: “Os Falangistas Espanhóis em Lisboa”, a “Inauguração da Ponte de Anjeja” ou o “Futebol no Estádio Nacional”. Até 1941, havia um quadro dedicado às “Figuras do Mês”, em que apareciam os principais líderes políticos e personalidades portuguesas ou figuras internacionais. Em linhas gerais, o cinejornal sempre dava atenção especial às festividades, às instituições e às realizações do Estado Novo. Dessa forma, houve um grande número de matérias dedicadas às Forças Armadas, à Mocidade Portuguesa, à Legião Portuguesa, às visitas do Chefe de Estado e às festividades relativas aos aniversários de Salazar, às Comemorações do Duplo Centenário e às campanhas do governo, como a de “Produzir e Poupar”.

O *Jornal Português* continuou sendo produzido até o número 95, quando foi substituído em 11 de março de 1953, por “Imagens de Portugal”, que seguiu o mesmo estilo do seu antecedente. Temas como “30º Ano da Revolução Nacional”, as “Comemorações do Dia de Portugal” coexistiram com outros menos formais, como “Novos Habitantes do Jardim Zoológico”, procurando prender a atenção do espectador e angariar simpatias e adesões para a atuação do regime.³¹

Os documentários foram, porém, em termos de propaganda, o núcleo mais importante. Os seus centros de produção foram, entre outros, a SPAC (Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas), a Agência Geral das Colônias, através das Missões Cinematográficas, ou o próprio SPN, que, a partir de 1944, mudou de nome, sendo então chamado de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), passando a ter ampliadas as atividades de “proteção ao cinema”.³²

31 Informações extraídas de: PAULO, H. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil*. O SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva, 1994. p. 112-114.

32 Cf. Lei n. 2027, de 18 de fevereiro de 1948, e Decreto-lei n. 37369, 11 de abril de 1949, apresentados em FERRO, *Teatro e cinema...*, op. cit., p. 115.

Assim, produzidos pela SPAC para o SPN, os documentários do regime salazarista, geralmente exibidos como suplementos do *Jornal Português* – como por exemplo, *A Manifestação Nacional a Salazar* (1941), de António Lopes Ribeiro –, eram bem elucidativos das intenções propagandísticas. Também produzida pela SPAC, a *Inauguração do Estádio Nacional* (1944) ficou célebre pelo apuro técnico e estético da realização de António Lopes Ribeiro, provavelmente influenciado pelo documentário alemão *Olympia* (1938), de Leni Riefenstahl. Aliás, as obras públicas tiveram sempre uma divulgação especial, ou através da inauguração de uma obra em particular ou da divulgação desta atividade do Estado Novo – como por exemplo *Quinze Anos de Obras Públicas* (1948), produzido pela SPAC e realizado por António Lopes Ribeiro.

O SPN produziu, por exemplo, o filme *As Festas do Duplo Centenário* (1940), de Lopes Ribeiro, que com *A Exposição do Mundo Português* (1941), de Carneiro Mendes, apresentaram alguns acontecimentos políticos do Estado Novo português, tais como: uma dupla celebração da Fundação da Nacionalidade (1140) e da Restauração da Independência (1640). Já a Agência Geral das Colônias dedicou-se aos filmes ligados ao Ultramar, de que são exemplo *Exposição Histórica da Ocupação* (1937) e *Guiné: Berço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro.³³

Podemos verificar, desse modo, como a propaganda salazarista foi amplamente transmitida através dos documentários, que procuraram divulgar as realizações de Salazar e os grandes acontecimentos da vida cívica, política e cultural do Estado Novo.

Com referência ao cinema de ficção, não houve um controle estatal direto sobre a produção cinematográfica. Isso não significa dizer, contudo, que grande parte do cinema de ficção não estivesse ligada ao regime ou, pelo menos, aos seus valores políticos mais fortes. O próprio controle da censura, naturalmente, não permitiria que a temática se afastasse dos ideais salazaristas. Aliás, a Inspeção Geral dos Espetáculos chegou a ressaltar a marca “nacionalista” de pelo menos um filme. Tratava-se de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, baseado no romance de Júlio

33 Informações extraídas de: PINA, L. de. *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977.

Dinis, autor muito popular e passível de ser interpretado como um apaixonado do mundo rural, do “Portugal velho” e da conciliação de classes, para quem as elites sociais só poderiam justificar-se se assentes nos valores de uma moral impoluta e na virtude do trabalho. Segundo a avaliação da censura: “A Inspeção Geral dos Trabalhos ao visar o filme *As Pupilas do Senhor Reitor* louva a firma Tobis Portuguesa e todos aqueles que intervieram na realização desta obra que levará aos Portugueses dispersos pelo mundo uma bela expressão de arte nacionalista que firmemente os ligará à Pátria comum”.³⁴

O maior empreendimento do SPN, em termos da propaganda do nacionalismo e sobretudo do anticomunismo no cinema, foi o patrocínio de longas-metragens. O primeiro deles, *A Revolução de Maio* (1937), foi patrocinado pelo SPN, pela Agência Geral das Colônias, Direção Geral dos Serviços Agrícolas e Comissariado do Desemprego e tinha o argumento assinado por Jorge Afonso e Baltasar Fernandes, pseudónimos usados pelo próprio António Ferro e António Lopes Ribeiro. *A Revolução de Maio* foi, assim, a grande aposta do regime, que procurou dar-lhe um tom ao mesmo tempo político e romântico, ao contrário do sentido épico e dramático dos filmes russos, italianos ou alemães. Tratou-se, pois, de um filme de propaganda “à portuguesa”. Em linhas gerais, o filme relatava o processo de “conversão” de um “profissional da desordem” (César Valente), que, exilado após o 28 de maio de 1926, regressa anos mais tarde a Portugal para tramocar uma revolução; mas acaba se apaixonando por uma jovem enfermeira adepta do regime e, logo em seguida, se arrepende ante a constatação das melhorias sociais introduzidas pelo Estado Novo. Na cena final, César, que havia sido encarregado de içar a bandeira vermelha como sinal para a Revolução Comunista no dia 28 de maio, desiste de fazê-lo ao ver um cidadão comum içar a bandeira portuguesa e, emocionando-se, retira o chapéu em saudação. O “agitador” rendeu-se ao nacionalismo do Estado Novo.³⁵

A segunda produção cinematográfica financiada pelo órgão de propaganda, re-nomeado SNI, foi *Camões* (1946), de Leitão de Barros. Em síntese, o filme apresentava de forma épica a trajetória do mais importante poeta

34 Apud RAMOS, J. L. O cinema salazarista. In: MEDINA, J. (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube, 1993. v. 12, p. 394.

35 Cf. PAULO, op. cit., p. 114-115.

português, traçando um paralelo entre a vida de Camões e a História de Portugal. O período áureo de Portugal correspondeu aos melhores momentos da vida de Camões (a divulgação dos seus poemas, seus romances, viagens e a redação d' *Os Lusíadas*); já a decadência portuguesa foi marcada pela morte do poeta. Foi por isso que na cena dedicada à morte de Camões, ele teve uma premonição acerca dos terríveis acontecimentos da Batalha de Alcácer-Quibir e do desaparecimento do rei D. Sebastião.³⁶ No entanto, a cena final teve um desfecho feliz com a apresentação das bandeiras e das datas dos “Ressurgimentos da Pátria”: 1640 (Restauração da Independência), 1810 (início da expulsão do exército napoleônico de Portugal), 1895 (vitória portuguesa nas guerras coloniais sob liderança de Mousinho de Albuquerque) e 1940 (marco assinalado pelas Comemorações do Duplo Centenário sob a égide do Estado Novo de Salazar). Ou seja, o Estado Novo simbolizaria o momento da recuperação das antigas glórias de Portugal.³⁷

O Feitiço do Império (1940), de António Lopes Ribeiro, foi um filme de apologia da colonização portuguesa na África. A história começa em Boston, na casa do luso-americano Francisco Morais, cujo lar, apesar de rico, respirava a “harmonia portuguesa”. Luís, filho do casal, debatia-se entre o seu americanismo e o apelo à “pobre terra portuguesa”. O pai desgostoso, todavia, consegue convencê-lo a conhecer Portugal e o seu império colonial. Ao despedir-se, lhe entrega um estojo e lhe diz: “E, quando uma coisa portuguesa te impressione ou te comova, abre este estojo e vê o que lá está”. Antes de ir para África, visita Lisboa, mas é uma viagem sem sucesso, pois nada lhe agrada, nem mesmo o Fado. Em Angola, devido a um acidente de caça, conhece Mariazinha, uma enfermeira portuguesa que também dedicava-se a ensinar “os pretinhos” a ler português e a aprender o catecismo católico, sob o olhar atento do seu pai Vitorino, o símbolo do bom

36 No filme, está presente o fenômeno messiânico do sebastianismo – mito baseado na crença da volta de um rei salvador, personificado por D. Sebastião (1554-1578?), para redimir o reino de Portugal de suas dores e pecados e para restaurar-lhe as glórias tradicionais profetizadas nas “Trovas do Bandarra” – pois, nas cenas apresentadas, o rei D. Sebastião é ferido em combate, mas continua montado no cavalo, até simplesmente desaparecer entre as brumas. Cf. PEREIRA, W. P. *Um rei para Portugal: o mito do sebastianismo nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, 1998. Monografia (Iniciação Científica) - FFLCH-USP/CNPq-Pibic.

37 PEREIRA, W. P. *Camões: uma cena do sebastianismo no Estado Novo Salazarista. O eterno encoberto: o mito do sebastianismo em Portugal, Espanha e Brasil (1554-1968)*. São Paulo, 1999. Monografia (Iniciação Científica) - FFLCH-USP/CNPq-Pibic. p. 512.

colono, simples e trabalhador. Em Moçambique, Luís assiste a um batuque, ficando seduzido pela África e pela colonização portuguesa. O “feitiço do Império” impregna-o e o leva a terminar seu noivado com a norte-americana Fay Gordon e a aproximar-se de Mariazinha. No entanto, a conversão de Luís somente se completa ao passar novamente por Lisboa, a caminho de Boston, onde volta a ouvir o Fado, então com agrado. E, contagiado de fascinação por Portugal, resolve abrir finalmente o estojo que o pai lhe dera e desvenda o seu conteúdo misterioso: dentro estava um livrinho: *Os Lusíadas*. Num final romântico e patriótico, Luís encontrara o seu grande amor e a consciência da sua verdadeira pátria.

Por fim, podemos dizer que, tal como ocorreu na Alemanha nazista e na Itália fascista, não foi no filme de ficção que a propaganda política se fez presente. Os filmes de propaganda explícita constituíram uma minoria dentro da produção cinematográfica portuguesa. No entanto, cabe ressaltar que o cinema de ficção, mesmo quando não era assumidamente um “cinema de propaganda”, tinha sempre presente alguns valores ideológicos do regime: seja na mensagem populista, ruralista e de conciliação de classes em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros, que a própria censura entendia tratar-se de uma afirmação de “nacionalismo”; na afirmação de um cinema de conversão religiosa como em *Fátima, Terra de Fé* (1943), de Jorge Brum do Canto, que narrava o processo de conversão de um professor de medicina (Dr. Silveira), racionalista e ateu, através de um milagre ocorrido em Fátima, que o faz voltar aos valores da fé e da família; no clima de conversão social já na década de 1950, no qual o filme de Perdígão Queiroga *Sonhar é Fácil* (1951) foi o exemplo final de solidariedade social entre o povo e a burguesia, o trabalho e o capital; ou mesmo no cinema histórico, na épica de *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, o filme que prolongou, em múltiplas sessões, a propaganda do Império Colonial até a década de 1960.³⁸

³⁸ Informações extraídas de: RAMOS, J. L. O cinema salazarista. In: MEDINA, J. (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube, 1993. v. 12, p. 387-397.

Cinema e propaganda política no franquismo

Os quase 40 anos do regime franquista na Espanha não podem ser vistos de uma maneira unitária ou homogênea, posto que ao longo dessas décadas foi ocorrendo uma série de mudanças políticas, sociais e culturais; transformações conjunturais provocaram alteração de mentalidade, acontecimentos internacionais repercutiram na política interna em maior ou menor grau.³⁹

As diferenças que marcaram a sociedade e a política espanhola sob o franquismo podem ser percebidas no âmbito cinematográfico.⁴⁰ No primeiro momento, marcado pelo contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), podemos constatar que a situação criada pela sublevação militar modificou sensivelmente a trajetória econômica e estética do cinema espanhol. Nesse momento, os republicanos e os franquistas dispunham de uma produção própria. Os centros cinematográficos de Barcelona, Madri e Valência, mantidos pelos republicanos até 1939, permitiram-lhes realizar uma produção cinematográfica importante, com cerca de 220 documentários.⁴¹ Os franquistas, por sua vez, tiveram uma pequena produção cinematográfica, com cerca de 32 documentários. No final, a internacionalização do conflito representou, em ambos os lados, uma intervenção estrangeira que teve sua influência nas telas de cinema.⁴²

O cinema dos franquistas se caracterizou, na sua fase inicial, por um estrito controle da Falange, o que possibilitou transformá-lo em uma eficaz arma de propaganda. No plano material, os franquistas utilizaram os

39 Segundo análise de Alexandre Cirici, o franquismo pode ser dividido em dez fases históricas: 1) período da guerra civil: 1936-1939; 2) preponderância falangista: 1939-1942; 3) predomínio dos valores da “Igreja e da Família”: 1943-1945; 4) isolamento internacional: 1945-1948; 5) ajuda americana: 1949-1952; 6) abertura ao capital estrangeiro: 1953-1956; 7) Tecnocracia Opus Dei: 1957-1959; 8) estabilização: 1960-1963; 9) planos de desenvolvimento: 1964-1969; 10) desintegração: 1970-1975. CIRICI, A. *La estética del franquismo*. Barcelona: Ed. G. Gili, 1977. p. 44-45.

40 Devido à complexidade histórica do regime franquista, irei, no artigo, restringir a análise do cinema franquista durante sua fase nitidamente “fascista” (1936-1942).

41 Um importante estudo sobre o cinema republicano do período da Guerra Civil Espanhola foi realizado por: SALA NOGUER, R. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Ed. Mensajero, 1993.

42 Cf. HUICI, A. *Cine, literatura y propaganda*. De los santos inocentes a *El día de la bestia*. Sevilla: Ed. Alfar, 1999. p. 43.

estúdios de Cádiz e de Córdoba. Além disso, puderam contar também com o apoio dos regimes fascistas europeus na Alemanha, Itália e Portugal.

Até 1937, a Falange gozou de uma certa independência e dispôs de seu próprio Departamento de Prensa y Propaganda sob a direção de Vicente Cadenas. Antonio Calvache dirigiu o setor cinematográfico que, por falta de recursos, trabalhou com sociedades privadas como Ufilms ou Films Patria. O primeiro documentário do período, *Alma y nervio de España* (“Alma e Nervo da Espanha”, 1936), de Joaquín Martínez Arboleya, foi rodado em Marrocos. Em Abril de 1937, com a saída de Cadenas, o Departamento de Prensa y Propaganda da Falange foi elevado à categoria de órgão nacional. O órgão se converteu de imediato em um instrumento de propaganda franquista. Dos sete documentários produzidos pela Falange destacaram-se: *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (“Frente de Viscaia e 18 de Julho”, 1937), média-metragem que acusava as tropas republicanas de serem as responsáveis pela destruição de Guernica, e *Derrubamiento del ejército rojo* (“Derubada do Exército Vermelho”, 1938), sobre a Batalha de Terruel.⁴³

O tema da reconquista do território esteve sempre presente nas produções da Cifesa, tais como: *Asturias para España* (“Astúrias para a Espanha”, 1937), *Bilbao para España* (“Bilbao para a Espanha”, 1937), *Sevilla rescatada* (“Sevilha Resgatada”, 1937) e *Ya viene el cortejo* (“Aí vem o Cortejo”, 1939), de Carlos Arévalo, que apresentava as imagens do primeiro desfile organizado em Madri pelos franquistas.

Em 1938, foi criado o Departamento Nacional de Cinematografía e os serviços de imprensa e propaganda passaram a depender então do Ministério do Interior, dirigido pelo cunhado de Franco, Ramón Serrano Súñer. Cabe assinalar também a realização do *Noticiero Español*, um cinejornal produzido por García Viñolas, com destaque para os noticiários: “Llegada a la patria” (“Chegada à Pátria”, 1938) e “Prisionero de guerra” (“Prisioneiro de Guerra”, 1938). Entre os filmes desse período destacaram-se: *Juventudes de España* (“Juventudes da Espanha”, 1939) e *Vivan los hombres libres!* (“Viva os Homens Livres”, 1939), dirigidos por Edgard Neville.⁴⁴

43 Informações extraídas de: SEGUIN, J-C. *Historia del cine español*. Madri: Acento, 1995. p. 28-29.

44 Ibid., p. 29.

O conflito espanhol forçou alguns artistas a buscar no exterior a infra-estrutura necessária para a produção de um cinema de ficção. Ao final de 1937, foi fundada em Berlim a Hispano-Film Produktion, dirigida por Norberto Soliño e pelo alemão Johann Ther, com a participação de alguns antigos colaboradores da Cifesa. O cinema espanhol produzido e exibido no exterior foi marcado pela “españolada”, gênero típico espanhol que explorava intensamente o tipismo diferencial e o folclorismo das zonas rurais mais pobres da Espanha, apresentando os espanhóis de maneira estereotipada, quase sempre como ciganos ou toureiros, com trajes típicos, ou de tipo físico semelhante ao dos mouros. Como exemplo, podemos citar os filmes: *Carmem la de Triana* (1938), de Florián Rey; *El Barbero de Sevilla* (“O Barbeiro de Sevilha”, 1938), de Benito Perojo; e *España heroica* (“Espanha Heróica”, 1937), de Joaquín Reig.

A contribuição nazista se limitou a *Legión Condor* (“Legião Condor”, 1939), dedicada à glória dos pilotos alemães, e *Kamaraden auf See* (1938), de Heinz Paul. Na Itália fascista, através do Istituto Nazionale Luce, a causa franquista foi apoiada em *Arriba Spagna* (1936), *Battaglia dell’Ebro* (“Batalha do Ebro”, 1938) e *España, una, grande, libre!* (“Espanha, uma, grande e livre!”, 1939). Edgar Neville dirigiu os filmes realizados na Itália: *Frente de Madrid* e *La muchacha de Moscú*, interpretados pela sua amiga Conchita Montes; esses filmes foram caracterizados por um anticomunismo muito radicalizado. Na Portugal salazarista foram oferecidos os estúdios da Tobis em Lisboa e realizou-se a filmagem de *O Caminho de Madrid* (1936), de Anibal Contreiras.⁴⁵

Terminada a guerra, com a vitória franquista em 1939, foram realizados dez longas-metragens na Espanha, mas até 1950 houve grandes dificuldades para a realização de filmes, devido à falta de película virgem que, durante um tempo, somente se recebia da Alemanha nazista e que desde 1945 foi difícil de encontrar.

É importante verificar que a vitória franquista provocou a saída de inúmeros artistas do país e a instauração de uma censura que amordaçou até a mínima expressão de contestação. A produção espanhola se limitou a

45 CIRICI, op. cit., p. 96 e SEGUIN, op. cit., p. 30.

dar um apoio direto ao regime e a servir a seus interesses. As autoridades franquistas haviam fixado os princípios gerais da censura que inspiraram a *orden* de 2 de novembro de 1938: “dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão”. Os dois organismos censores – a Comisión de Censura Cinematográfica e a Junta Superior de Censura Cinematográfica – foram supervisionadas pelo Exército e pela Igreja, os dois pilares do regime. Até 1945, mais de dez *órdenes* configuraram um projeto censor que permitiu o controle sobre todas as etapas de criação cinematográfica. Para a produção hispânica, a censura atuou sobre o roteiro, sobre a obra acabada (imagens, sons, títulos), sobre o material publicitário e também sobre o sistema de proteção financeira do Estado que podia cobrir até 40% das despesas.⁴⁶ Quando o filme vinha do estrangeiro, a censura exercia seu direito de supervisão tanto sobre a obra quanto sobre o material publicitário, de igual forma que ocorria com os filmes espanhóis. Não obstante, a medida mais daninha foi a obrigatoriedade de dublagem dos filmes, decretada em 23 de abril de 1941. Essa lei buscava proteger a língua espanhola devido à enorme entrada de filmes estrangeiros, principalmente os norte-americanos, que colocavam em perigo a frágil produção nacional.

Uma novidade de 17 de dezembro de 1942 foi a criação dos Noticiarios y Documentales Cinematográficos *NO-DO*, uma iniciativa da Vicesecretaría de Educación Popular, destinada a “difundir a obra do Estado e a manter a diretriz adequada das informações”. Arias Salgado decretou que a partir de 1º de janeiro de 1943 a projeção do *NO-DO* seria obrigatória para todos os locais de exibição do país, possessões e colônias, o que representava mais de 4 mil salas de projeção. O primeiro noticiário *NO-DO* foi exibido em 4 de janeiro de 1943 e até 1945 uma boa parte das notícias de atualidades e reportagens de guerra era de reproduções dos cinejornais nazistas, elogiosos dos feitos militares do exército alemão e repletos de críticas ferozes aos comunistas russos. Com a derrota dos nazistas, o *NO-DO* mudou de caráter, tendo assumido a direção Manuel García Viñolas. A partir da penetração da influência norte-americana, da entrada do capital

46 SEGUIN, op. cit., p. 31.

estrangeiro e dos tecnocratas, a temática do cinejornal abandonou a antiga militância política explícita, convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as atividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espetáculo. A exibição obrigatória do *NO-DO* em todos os cinemas espanhóis perdurou até 22 de agosto de 1975, três meses antes da morte do General Franco (20/11/1975), mas a produção do cinejornal somente foi extinta em 1981.⁴⁷

No cinema de ficção, o gênero que predominou na primeira fase do franquismo foi o “cine de cruzada”, uma espécie de canto ao dever, à honra, ao herói e à nação, que esteve presente nos filmes: *Frente de Madrid* (1939), de Edgard Neville; *Harka* (1941), de Carlos Arévalo; *El crucero Baleares* (1941), de Enrique del Campo; *Escuadrilla* (1941), de Antonio Román; *A mí la Legion!* (1942), de Juan de Orduña; *Alas de paz* (1942), de Juan Parellada; e *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román.

Mas o modelo oficial de filme de propaganda franquista foi, indubitavelmente, *Raza* (“Raça”, 1941), adaptado do roteiro de Jaime de Andrade, pseudônimo do ditador Francisco Franco. Entre 1940 e 1941, o “Caudilho” redigiu o texto de *Raza*, cujo o roteiro parecia mostrar a “secreta” intenção de estar destinado ao cinema. Em 1941, com a criação da Cancillería del Consejo de la Hispanidad, dependente da Subsecretaría de Educación Popular, o cineasta José Luis Sáenz de Heredia, primo do fundador da Falange (José Antonio Primo de Rivera), ficou encarregado da realização desse filme, que deveria servir de modelo para as próximas produções cinematográficas dos franquistas.

Em linhas gerais, o filme realizava um panorama da Espanha de 1898 a 1939 por meio do destino da família Churruca. O relato, uma transposição biográfica do autor, tem em conta algumas das muitas frustrações de Franco e da pequena burguesia a que pertencia, para o que se constrói uma dupla imagem: o “Caudilho”, ser mítico e intocável, e o oficial de infantaria José Churruca.

47 Sobre o cinejornal espanhol “NO-DO”, ver o trabalho de: TRANCHE, R. R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madri: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.

A trama narra como a família Churruca enfrentou a guerra: o esquerdista Pedro queria ser deputado, o oficial José não tardou a se unir aos falangistas, Jaime era sacerdote e Isabel casara-se com o oficial Luís Echevarría. Enquanto o primeiro e alguns dos demais morrem defendendo suas idéias, o segundo aparece triunfante no “Primeiro Desfile da Vitória”. Sem dúvida, o mérito do filme está em ter sido um compêndio do pensamento franquista. *Raza*, caso único, não teve continuação. O curioso é que em 1950, o filme foi exibido novamente com uma nova dublagem e montagem, em que haviam desaparecido as saudações fascistas, as alusões mais diretas ao nazismo e o prólogo onde se explicava a terrível situação alcançada pela Espanha, para tratar de adequá-la à nova situação política mundial.⁴⁸

Considerações finais: cinema e história

O cinema é História, na medida em que aquilo que não aconteceu, aquilo que faz parte do imaginário, é História.⁴⁹ Filho deste século, onde triunfa o espetacular, o cinema é ao mesmo tempo objeto e agente desse triunfo, ele é o empreendedor e o arquivista, o ator e a memória.⁵⁰

O artigo pretendeu realizar uma reflexão sobre o papel desempenhado pelo cinema como instrumento de propaganda política e difusor das ideologias dos regimes fascistas. Como foi visto, tomamos o cinema como

48 Informações extraídas do verbete “Raza” (1941). Cf. TORRES, A. M. *Diccionario espasa: cine español*. Madri: Espasa Calpe, 1996. p. 393-394.

49 FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

50 COMOLLI, J.-L. Le miroir a deux faces. In: COMOLLI, J.-L.; RANCIERE, J. *Arrêt sur Histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. p. 13.

objeto de estudo e fonte para o historiador, como um veículo onde estão depositadas as ideologias, mentalidades, aspirações e representações de uma determinada sociedade, meio sobre o qual os governos tentam disseminar suas ideologias e exercer o seu poder político. Por esse motivo, decidimos analisar os cinemas fascistas, pois eles conseguiram realizar, de uma só vez, todas essas possibilidades, constituindo-se em fontes valiosas para o estudo da história cultural e política da nossa época.

Por fim, conforme afirmam Leif Furhmmar e Folk Isaksson, a velha idéia de que os filmes podem ser considerados apenas como diversão ou arte, ou eventualmente ambos, é atualmente encarada com crescente ceticismo. É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política. O cinema não vive num sublime estado de inocência sem ser afetado pelo mundo; tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado.⁵¹

Referências

- ALBRECHT, G. *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart: Enke, 1969.
- ARENDET, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- BRUNETTA, G. P. *Cinema italiano tra le due guerre: fascismo e política cinematográfica*. Milão: Mursia, 1975.
- CAPELATO, M. H. R. *Multidões em Cena*. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo. Campinas: Papirus, 1998.
- CAPELATO, M. H. R.; DUTRA, E. R. de F. Representação política. O reconhecimento de um conceito na Historiografia Brasileira. In: CARDOSO, C. F.; MALERBA, J. (Orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000.
- CARNEIRO, M. L. T. *Holocausto*. Crime Contra a Humanidade. São Paulo: Ática, 2000.

51 FURHAMMAR, op. cit., p. 6.

- CIRICI, A. *La estética del franquismo*. Barcelona: Ed. G. Gili, 1977.
- COMOLLI, J-L. Le miroir a deux faces. In: COMOLLI, J-L.; RANCIERE, J. *Arrêt sur Histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- COURTADE, F.; CADARS, P. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Eric Losfeld, 1972.
- FERRO, A. *Hollywood, capital das imagens*. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora, 1931.
- FERRO, A. *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.
- FERRO, M. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, M. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 1993.
- FREDDI, L. *Il Cinema*. Roma: L'Arnia, 1949.
- FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GILL, J. *L'Italie de Mussolini et son cinéma*. Paris: Henri Veyrier, 1985.
- HITLER, A. *Mein Kampf*. Munique: Zentralverlag der NSDAP/Franz Eber Nachf GmbH, 1934.
- HUICI, A. *Cine, literatura y propaganda*. De los santos inocentes a El día de la bestia. Sevilla: Ed. Alfar, 1999.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- KREIMER, K. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1992.
- LEISER, E. *"Deutschland erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Berlin: Rowohlt, 1968.
- PAOLELLA, R. *Historia del cine mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967.
- PAULO, H. *Estado Novo e propaganda em Portugal e no Brasil*. O SPN/SNI e o DIP. Coimbra: Minerva, 1994.
- PEREIRA, W. P. *Camões: uma cena do sebastianismo no Estado Novo Salazarista. O eterno encoberto: o mito do sebastianismo em Portugal, Espanha e Brasil (1554-1968)*. São Paulo, 1999. Monografia (Iniciação Científica) - FFLCH-USP/CNPq-Pibic.
- PEREIRA, W. P. *O triunfo do Reich dos Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha Nazista (1927-1945)*. São Paulo, 2000. Monografia (Iniciação Científica) - FFLCH-USP/Fapesp.

- PEREIRA, W. P. *Um rei para Portugal: o mito do sebastianismo nos séculos XVI e XVII*. São Paulo, 1998. Monografia (Iniciação Científica) - FFLCH-USP/CNPq-Pibic.
- PINA, L. de. *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema, 1977.
- RAMOS, J. L. O cinema salazarista. In: MEDINA, J. (Dir.). *História de Portugal*. Lisboa: Ediclube, 1993.
- SALA NOGUER, R. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao: Ed. Mensajero, 1993.
- SALAZAR, A. de O. Fins e necessidade de propaganda nacional. In: SALAZAR, A. de O. *Discursos*. 1928-1934. Coimbra: Coimbra Editora, 1935.
- SAVIO, F. *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Milão: Sonzogno, 1975.
- SEGUIN, J-C. *Historia del cine español*. Madri: Acento, 1995.
- TANNENBAUM, E. R. *La experiencia fascista*. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945). Madri: Aliança Editorial, 1975.
- TINAZZI, G. (Org.). *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*. Padua: Marsilio Editori, 1966.
- TORRES, A. M. *Diccionario espasa: cine español*. Madri: Espasa Calpe, 1996.
- TRANCHE, R. R.; SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *NO-DO*. El tiempo y la memoria. Madri: Cátedra/Filmoteca Española, 2001.