



Elias Mol

Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930

MAURICIO LISSOVSKY

Historiador, doutor em Comunicação, professor do PPGCOM da
Escola de Comunicação/UFRJ

THAIS BLANK

Montadora, mestre em Comunicação pelo PPGCOM da Escola de Comunicação/UFRJ

Resumo: Nos anos que antecederam à Segunda Grande Guerra, a UFA produziu vários cinejornais enfocando o Brasil. Este ensaio retoma a teoria do fílmico em Roland Barthes para examinar alguns deles. Apesar de sua função primordial de propaganda, reencontramos aqui, nos gestos do montador, os sintomas de um pan-germanismo em pânico diante dos trópicos e os procedimentos que visam salvar o cinema da catástrofe que todo fotograma encerra.

Palavras-chave: Pangermanismo no Brasil. Cinejornais alemães. Montagem. Fotograma.

Abstract: In the pre-War years the nazi-German company UFA produced several newsreels on Brazil. This essay evokes Roland Barthes' theory of the *filmic* in order to examine some of them. Despite its primary function of propaganda, we find here, in editor's gestures, the symptoms of a pan-Germanism that fears the tropical environment and the editing procedures that aim to save cinema from the catastrophic dimension of the photogram.

Keywords: Pan-Germanism in Brazil. German newsreels. Editing. Photogram.

Résumé: Dans les années antécédentes à la Seconde Grande Guerre, la société nazi-allemande UFA a réalisé plusieurs films d'actualité sur le Brésil. Cet essai évoque la théorie de le fílmico chez Roland Barthes afin d'examiner certains d'entre eux. Malgré sa fonction primordiale de propagande, nous retrouvons ici, dans les gestes de l'éditeur, les symptômes d'un pan-Germanism qui craint l'environnement tropical et les procédures de montage qui visent à protéger le cinéma de la dimension catastrophique de le photogramme.

Mots-clés: Pan-Germanism au Brésil. Films d'actualité allemandes. Montage. Photogramme.

Ao longo de toda a década de 1930, o espectro de uma nova guerra ronda a Europa. Os preparativos para o conflito não se resumem à corrida armamentista. O rearmamento dos espíritos – as ações com vistas elevar o “moral” da população civil – também estão entre as prioridades. Sob a ditadura de Vargas, o Brasil é uma peça importante que ainda não decidiu de que lado irá alinhar-se.

O papel do cinema como instrumento de propaganda política, antes e durante a Segunda Guerra, é um tema recorrente de pesquisa. No entanto, perduram algumas importantes lacunas na bibliografia acerca do assunto, particularmente no que diz respeito ao Brasil. Durante a década de 1930, e até 1941 – quando a inclinação pelos Aliados finalmente consolidou-se –, Estados Unidos, Itália, Japão e Alemanha produziram documentários e cinejornais acerca de seu virtual parceiro no Sul da América. São Brasil imaginados para encher os olhos de suas próprias platéias nacionais, filmes cujo sentido só pode ser verdadeiramente apreendido quando reencontramos neles a urgência que os informa: o senso de perigo, a ferida aguda do Real, que a montagem procura “resolver”.

Retomando as reflexões de Roland Barthes sobre o fotograma e as proposições de Walter Benjamin acerca da imagem dialética – que relampeja em um momento de perigo –, este texto analisa três fotogramas extraídos de documentários e cinejornais alemães realizados pela Ufa (*Universum Film A.G.*). Foram selecionados em um universo de cinco filmes produzidos no período. Destes, quatro abordam os vínculos entre o Brasil e a Alemanha, expressando-os de duas maneiras recorrentes: linhas marítimas entre os dois países e a vida dos colonos alemães no sul do Brasil (com ênfase em seus vínculos às tradições e à cultura da pátria mãe). Apenas um destes filmes distingue-se dos demais, explorando, em tom etnográfico, a excentricidade e o exotismo brasileiros.¹

Os fragmentos que escolhemos são representativos das três temáticas mencionadas. Dois deles foram retirados de *Auf Grober Fahrt*, de 1936, que acompanha a viagem do navio-escola *Karlsruhe*; o terceiro foi extraído de *Eine Brasilianische Rhapsodie* (1940), filme etnográfico sobre a Ilha de Marajó. Reconhecemos nos fragmentos selecionados destes filmes os sinais da catástrofe iminente do sentido. Catástrofe inerente a toda seqüência cinematográfica e que, em um texto clássico, Roland Barthes relacionou à dimensão do fotograma (BARTHES, 1984: 43-59).

Deste modo singular de pensar o cinema, proposto por Barthes, e que gerou tão poucos experimentos posteriores,

1. Para efeito desta publicação não foi possível obter os direitos de reprodução das imagens comentadas no artigo. Os filmes mencionados integram atualmente o acervo do *Bundesarchiv*, em Berlim, não tendo sido digitalizados. Os autores agradecem ao pesquisador Antonio Venâncio e ao cineasta Eduardo Escorel o acesso a estes materiais. Para uma análise mais detalhada de toda a série, ver BLANK, Thais. *Imagens do Brasil nos cinemas alemães: os cinejornais sobre o Brasil de 1934 a 1941*. Dissertação apresentada como pré-requisito para obtenção do título de mestre na Escola de Comunicação da UFRJ, 2010.

queremos reter primeiramente a hipótese que toda imagem óbvia carrega consigo uma obtusidade. Um “a mais”, um “rombo”, um “postição”. Uma década depois, por insistência do próprio *Cahiers du Cinéma* que originalmente publicou o ensaio sobre o “terceiro sentido”, essa intuição reaparece em *A Câmara Clara*, no conceito de *punctum*: agora não mais “rombuda”, mas pontiaguda, perfurante. (BARTHES, 2000) Mas é ainda de um “significante sem significado” que se trata, de uma “aberração” – como são ditos aberrantes certos ângulos obtusos – de algo que não representa nada, por isso mesmo, indescritível. E, no entanto, uma “cicatriz” em que o sentido é marcado: uma “significância”.

Ainda que o ensaio de Barthes dedique-se especialmente a Eisenstein, a noção não é estranha ao campo do documentário. De fato, o único fotograma não-eisensteiniano evocado pelo autor é uma “imagem documentária” do “fascismo vulgar”, retirado, como os nossos, de um filme produzido para fins de propaganda: Goering, uniformizado e condecorado, cercado de oficiais, funcionários e pajens, retesa o arco para lançar uma flecha. Nesta imagem, Barthes vai “designar” o “suplemento obtuso”: “a idiotice loura (disfarçada ainda) do jovem porta-flechas, a moleza das mãos e da boca (...), as unhas compridas de Goering (...), o servilismo dengoso do sorriso imbecil do homem de óculos” (BARTHES, 1984: 53).

Barthes relaciona o “suplemento” ao que é propriamente fílmico no cinema, por razões que são, a um tempo, paradoxais e complementares: o “suplemento” é inseparável do “horizonte diegético” do qual provém e para onde ruma, mas é igualmente um “obstáculo” à sua progressão, pois é por intermédio deste seu suplemento obtuso que o fotograma demanda da montagem. Neste sentido, como escreve Barthes, filme e fotograma estão em uma “relação de palimpsesto sem que se possa dizer que um é *acima* do outro ou que um é *extraído* do outro” (BARTHES, 1984: 57-8). O fotograma barthesiano é tanto um excesso como um fragmento.

Investigar o fotograma, ao modo de Barthes, é reencontrar sua potência de interrupção, sua “força de desordem” (BARTHES, 1984: 50), a deriva que nos abriria para outro filme. É por essa razão que, segundo o autor, quase não haveria cinema fílmico. E, no entanto, há cinema. Há cinema, talvez, *contra* o fotograma. Há cinema porque este descobre na montagem os modos de controlar a deriva fílmica e diluir a potência disruptiva do fotograma. Neste sentido, a montagem cinematográfica não pode ser pensada apenas como subordinada e decorrente das

necessidades da narrativa (como o fazem as teorias clássicas do cinema), mas imposta pelos riscos à narrativa que o caráter implosivo do fotograma encerra. Toda uma outra fenomenologia do montador cinematográfico decorre daí: não mais, ou não somente, o produtor de sentido, o livre criador de associações, mas um personagem fóbico que se precipita sobre o fotograma quando não é possível mais ao plano sustentá-lo. Quando o fílmico se torna, para o cinema, um intolerável.

O excesso e o fragmento, a deriva e a interrupção, foram reunidos por Walter Benjamin no que chamou “imagem dialética”, onde “diferentes elementos do passado ascendem a um grau de atualidade mais elevado do que no tempo em que existiram” (MOSES, 1997: 126). Georges Didi-Huberman propõe retomar esta noção para pensar toda imagem como constituída tanto de largas durações como de quebras de tempo, de latências e de sintomas, de memórias enterradas capazes de contrair todos os tempos históricos. Nessa perspectiva, uma disciplina da história das imagens seria necessariamente anacrônica, onde os objetos são “fibras de tempo entrelaçado, campos arqueológicos a se decifrar” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 168). O procedimento de investigação neste campo seria, basicamente, o da “montagem”. Montagem que, como se tem constantemente assinalado, é também desmontagem que rompe com a continuidade da história. Para Didi-Huberman (2008: 173), a “imagem-dialética” desmonta a história como o faz uma criança que deseja entender o mecanismo de um brinquedo, retirando suas peças do lugar, suspendendo o seu funcionamento normal.

O experimento de análise realizado aqui procura associar a teoria fotogramática do filme, tal como sugerida por Barthes, com o método benjaminiano de conhecimento por montagem, procurando observar estes cinejornais como filmes projetados “na velocidade errada, cujas imagens aparecem entrecortadas, deixando entrever seus fotogramas, sua essencial descontinuidade” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 174). Na obtusidade de certos fotogramas, reencontramos os esforços de um montador em pânico, obrigado a gerar ali, a despeito de toda sua rotundidade, o recorte que produz o encaixe perfeito, a montagem justa. Busca-se assim testemunhar as tensões que o configuram entre óbvio e obtuso, observando em cada um destes fragmentos a necessidade e a urgência da montagem.

Montagem um: sincronização

O cinejornal *Auf Grober Fahrt* acompanha a viagem do navio-escola *Karlsruhe*, e abre com uma cartela onde podemos ver o trajeto realizado pelo navio. Uma linha branca desenhada sobre um mapa mostra que este incluiu, além do Brasil, outros países da América do Sul, tendo passado antes pelos Estados Unidos e América Central. Apesar do longo percurso, o filme se dedica a mostrar apenas a visita ao Brasil, que consistiu de uma rápida parada no Rio de Janeiro e de uma longa estada no litoral catarinense.

Quando este filme foi realizado, em 1936, o Partido Nacional-Socialista já governava a Alemanha. O regime hitlerista havia criado uma série de organizações com o intuito de ajudar os alemães que viviam no exterior a preservar e fortalecer sua cultura. A extensa colonização alemã no Sul do Brasil tornava esta região de especial interesse para as instituições encarregadas da difusão da doutrina nazista no exterior. É o caso da Organização do Partido Nacional-Socialista para o Exterior, que ajudou a criar no Brasil a Juventude Hitlerista, a Comunidade de Trabalho Feminino Alemão e a Frente de Trabalho Alemão em Solo Brasileiro. Os cinegrafistas que acompanham o navio *Karlsruhe* encontram assim, no Sul do Brasil, uma comunidade em sintonia com os ideais vigentes na Alemanha. Por intermédio dos cinegrafistas da UFA, as imagens de colonos que perpetuam a cultura germânica em comunidades distantes da pátria mãe, torna-se uma poderosa ferramenta de propaganda.

A estrutura do filme *Auf Grober Fahrt* deixa claro que o interesse da propaganda alemã acerca do Brasil concentrava-se sobretudo na captação de imagens que serviam à “reanimação dos sentimentos nacionalistas, necessários à reprodução cotidiana do poder de sedução do regime” (MAGALHÃES, 1998: 141). A passagem do navio *Karlsruhe* pela capital brasileira, seqüência inicial do filme, ocupa apenas um sexto do tempo do cinejornal. Nela assistimos à cerimônia oficial de devolução do sino do navio alemão *Weber*, que naufragou em águas brasileiras, e na qual representantes das duas marinhas trocam cumprimentos protocolares.

Toda a visita do *Karsruhe* ao Rio de Janeiro dura menos de um minuto, e sequer se menciona sua condição de capital do país. O Rio é apenas uma rápida estadia antes que o barco parta em direção ao Sul. Ao contrário do que irá acontecer nas filmagens no litoral catarinense, onde o espectador é abastecido com uma série de informações sobre a vida social e política da região, o locutor mantém-se, durante a seqüência carioca, praticamente mudo.

A partida do Rio é indicada por um *fade out* no final da seqüência. Ao ressurgir do preto, a voz do locutor nos informa que o navio chegou à Joinville. Um bote surge em meio ao mar, em plano geral. A câmera se aproxima e vemos crianças de uma escola de “colonos recentes” sendo levadas para bordo do *Karlsruhe*. Ao cruzarem a rampa que liga o bote ao navio, os pequenos teutônicos entram num universo encantado de felicidade e fartura. Ali recebem refresco e comida, divertem-se e pedem mais. Nós podemos ouvir sua satisfação: “*para mim também*”, “*obrigada*”, “*eu quero mais*”, “*eu também*”, “*muito bom*”, “*não coma tão rápido*”, “*como muito mais rápido que isso*”...

Nesta seqüência de visita ao navio, um plano nos chamou atenção. Do lado direito do quadro um marinheiro alemão está agachado junto a uma tina, ele serve alguns copos de suco a uma jovem estudante posicionada no canto esquerdo da imagem. Três copos grandes e transparentes são passados para as mãos da menina.

No momento em que o marinheiro serve o primeiro copo de suco ouvimos um som que se distingue dos gritinhos infantis que formavam o pano de fundo sonoro de toda a seqüência: o tilintar de pedras de gelo chocando-se com o interior do copo de vidro. Este é o único som sincronizado em todo o filme: isso nos surpreende. Como foi possível que, em meio a dez minutos de desfiles militares, demonstrações de ginástica e dança, algazarra infantil, apenas o som destas pequenas pedras de gelo tenha encontrado um modo de ainda hoje ecoar em nossos ouvidos?²

O som do gelo se impõe à imagem sugerindo uma outra história, adicionando ao plano o extra-campo, fazendo-nos acrescentar à imagem “o que todavia já está nela” (BARTHES, 2000: 85). Acumulam-se umas sobre as outras: a preocupação dos marinheiros em não servir uma bebida qualquer, a felicidade das crianças ao receber um refresco gelado, o cuidado do montador em sincronizar o tilintar dos gelos.

E o som do gelo passa a nos contar sua própria história. Misturado à saliva e ao suco, entre o copo e a boca das crianças, o gelo se converte em objeto lúdico – água vítrea, transparente, duplo do continente e, ainda assim, conteúdo. A ludicidade e a transparência do gelo contribuem para que seu tilintar ressoe ainda mais alto. O gelo é como a linha do mapa apresentado no primeiro plano do filme, um elo entre os colonos e a pátria mãe. Fabricado pela tecnologia frigorífica alemã, é um presente a estas crianças condenadas ao calor dos trópicos. Seu contato

2. Trata-se, de fato, do único som sincronizado, em todos os cinejornais alemães referentes ao Brasil.

com as bocas quentes talvez possa, por um momento, reativar as lembranças, a memória de uma terra de clima frio. Teria o gelo, como a *madeleine* de Proust, o poder de transportar ao passado? O locutor do cinejornal não identificou essas crianças como pertencentes a uma escola de “colonos recentes” por acaso. A expressão sugere que devemos percebê-las como ainda próximos da Alemanha, ainda ligadas a um passado que as preserva na pureza do sangue ariano, que as mantém alemãs na medida em que conservem “certas intrínsecas e misteriosas qualidades do corpo e da alma” (ARENDDT, 2007: 15). Mas ao chamá-las “recentes”, também desenha o risco de que, com o passar do tempo, tais vínculos se percam e a memória esmaieça.

Por ser o único objeto dotado de áudio sincronizado durante todo o filme, o gelo ganha força, chama a atenção do espectador alemão, que na sala de cinema assiste ao cinejornal sobre o Brasil. O som sincronizado do tilintar das pedras funciona como uma espécie de close “sonoro”. Como afirma Kracauer, o plano próximo possui uma função especial dentro da gramática cinematográfica. Para o autor, a “tela se revela particularmente interessada no pequeno, no normalmente omitido”, adquirindo uma função reveladora: das ações mínimas, de um aperto de mãos, de um tropeço, de um jogo incidental com os dedos, resultam os “hieroglíficos visíveis” da dinâmica invisível das relações humanas. Dinâmica capaz de revelar também a “vida interior das nações” (KRACAUER, 1985: 15).

Aos cinegrafistas da Ufa não lhes ocorreu filmar um plano detalhe do gelo, ainda que tenham construído e enquadrado cuidadosamente a cena da distribuição do refresco. Mas esta carência foi compensada pelo montador que, ao sincronizar o áudio com a imagem, supre a ausência do close. Se o gelo não podia ser ressaltado pela distância do enquadramento, que pelo menos fosse ouvido, pois esse momento não poderia passar em branco. Graças ao som, o plano assume a mesma função dos closes de Kracauer: é um instante de revelação.

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

Mas o gelo derrete, tal como se esvaem as lembranças dos colonos e desfazem-se os laços das crianças com a terra de seus ancestrais. No afã de preservá-lo de seu inelutável destino, é forçado a tilintar. O som das pedras de gelo chocando-se no fundo do copo, no entanto, é mais que gelo: é a sirene de alarme de um pan-germanismo em pânico.

Montagem dois: *insert*

Depois de receberem os filhos dos colonos em seu navio, os marinheiros do *Karlsruhe* desfilam pelas ruas de Joinville e são admirados por seus habitantes. Um caminhão entra por uma rua larga não asfaltada. De ambos os lados da via, crianças comprimem-se em fila. Elas acolhem o caminhão erguendo os braços na saudação nazista. Desse plano geral passamos a um plano mais próximo das crianças, meninas em vestidos de algodão na altura do joelho, dispostas lado a lado, os braços caídos ao longo do corpo. Imóveis, encaram a câmera como se estivessem esperando para ser fotografadas.

À primeira vista, o plano parece não ter grande importância, vemos nele a mesma paisagem do plano geral anterior, mas nenhuma ação é registrada, as meninas não cantam nem erguem os braços como nos planos seguintes, onde um coral infantil regido por um maestro entoava uma música que não podemos ouvir.

Porém, na fila de meninas imóveis, há algo estranho. Entre as crianças loirinhas que encaram a câmera, três meninas negras. Damo-nos conta, então, que trata-se de um plano de preparação para o que veremos a seguir: o coral infantil e um plano curtíssimo que fecha a seqüência de Joinville, uma vez que o *Karlsruhe* seguirá para Blumenau. Neste último plano, que dura pouco mais de um segundo, as mesmas meninas de vestido floral, inclusive as três crianças negras, erguem os braços na saudação nazista.

Seriam as meninas negras que invadem o quadro da Ufa, reproduzindo o gesto das colonas alemãs, um sinal da aproximação com a cultura ou o povo brasileiros? Essa pergunta nos remete imediatamente à conhecida referência de Roland Barthes a uma fotografia na capa de uma edição da revista *Paris Match*, de 1955:

... estou no cabelereiro, dão-me um exemplar da *Paris-Match*. Na capa, um jovem negro vestindo um uniforme francês faz a saudação militar, com os olhos erguidos, fixos sem dúvida numa prega da bandeira tricolor. Isto é o *sentido* da imagem. Mas, ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem

distinção de cor, a servem fielmente sob a sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretensão colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. (BARTHES, 1982: 138)

A leitura *óbvia* que faz Barthes do valoroso escoteiro africano não poderia ser imediatamente transferida para as meninas negras de Santa Catarina. O projeto nacionalista levado a cabo pelo Partido Nazista insistia na superioridade da raça alemã e na origem do sangue como elemento de formação da comunidade nacional. O hitlerismo partia do princípio de “que o povo é único, individual, incompatível com todos os outros, e negava teoricamente a própria possibilidade de uma humanidade comum” (ARENDETT, 2007: 136).

Nessa negação reside a impossibilidade de inclusão do outro no projeto hitlerista. Os movimentos pan-germanistas, por exemplo, não buscavam conquistar aqueles que não se encaixavam no modelo da raça ariana. A *Organização do Partido Nacional Socialista para o Exterior* recomendava a seus participantes que não propagassem suas idéias para os estrangeiros, como o próprio Hitler havia afirmado, “o nazismo não era uma mercadoria exportável, devia servir apenas ao Terceiro Reich” (MAGALHÃES, 1998). Se, por um momento, o espectador alemão pode supor que há um país onde até as “raças degeneradas” abraçam a causa nazista, essa visão não é consistente com os ensinamentos que recebe do partido, pois sua filosofia não admite a assimilação desses corpos estranhos.

Em todas as imagens das colônias alemãs do Sul produzidas pela Ufa, não há sinais de presença ou convivência com negros ou outros “nativos”. É sempre da escola, do clube, da igreja luterana, que se trata. Mas o plano das pequenas colônias alemãs saudando o Fühler é incontornável – tão incontornável quanto a presença insidiosa das meninas negras que vêm assistir ao desfile dos garbosos marinheiros do Reich ao lado de suas “coleguinhas”. Inevitável, o plano dura pouco e precisa ser preparado. Um plano anterior é adicionado, onde o enquadramento da saudação infantil ao nazismo é antecipado, mas os braços das meninas ainda não se ergueram. Então, uma pequena inserção – descontínua e anacrônica – afasta estes momentos um do outro: um coral infantil canta animadamente. Quando retornamos às meninas na calçada, as vemos erguer os braços.

As meninas “alemãs” saúdam seus irmãos marinheiros que desfilam. E as meninas negras, por que o fazem? O *insert* do

coral infantil sugere a resposta. Elas o fazem por imitação. Estas meninas, conclui o espectador alemão, não estão nem no coro, nem na escola, nem na Igreja – elas simplesmente imitam as outras. São como pequenos personagens circenses, que fazem uma aparição rápida – um tempo de comédia – antes que a cortina se feche.

Quando paralisamos o filme neste fotograma é impossível não ser afetado pela trágica ironia da cena. Na imobilidade, o gesto ganha força, os braços impedidos de baixar são condenados a manter eternamente a saudação nazista: o espanto terrível que nos causa a imagem de uma criança negra louvando Hitler. Mas nas platéias alemãs da época, a cuidadosa preparação impede este curto-circuito cognitivo. Distraiu-nos o coral. Agora, de volta às crianças perfiladas, a ironia dos bracinhos negros só pode despertar um leve sorriso, ou mesmo, o início de uma gargalhada: as crianças são as mesmas em toda parte, as brasileiras, sobretudo, umas “macaquinhas de imitação”.

A saudação da menina negra ganha o peso dos grandes gestos históricos graças à passagem do tempo. A ironia trágica dessa imagem só é possível porque agora a olhamos fora do escuro do cinema. Porque podemos paralisar a sequência, alargar a sua duração, separá-la de seus pares que a empurram para fora da visão. Não fosse isso, não fosse o tempo, a menina negra continuaria prisioneira da engenhosidade do montador e não seria mais que o início de uma gargalhada.

Montagem três: trucagem

Entre os seis cinejornais realizados pela Ufa no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940, um deles se destaca por suas peculiaridades temáticas e estéticas. O filme *Eine Brasilianische Rhapsodie*, rodado na Ilha de Marajó, parece, de início, contrapor-se ao resto do material. Enquanto a maioria dos outros filmes busca no Sul do Brasil e em São Paulo as evidências de uma semelhança com a Alemanha, esse cinejornal é o único a revelar interesse pelo Brasil exótico que tanto fascinava o imaginário estrangeiro. Também pela linguagem cinematográfica que adota, com uma sensível influência expressionista tanto na fotografia como na montagem, este filme distingue-se dos demais.

Eine Brasilianische Rhapsodie segue a tradição documentária etnográfica inaugurada por *Nanook do norte* (1922) de Robert Flaherty. Assim como este cineasta, os cinegrafistas da Ufa se

aventuram por uma terra distante, selvagem e desconhecida, onde encontram um povo com costumes distintos e que merece ser estudado. Assim como em *Nanook*, os planos são elaborados e as personagens encenam para a câmera situações sugeridas pelo narrador. O interesse didático – mostrar como vivem os outros – de ambas as obras é evidente, mas Flaherty não esconde seu espanto e seu interesse por um mundo que “descobre” junto conosco. Ainda que estranhos a eles, os espectadores são convidados a se envolver com os personagens apresentados. Já na *Rapsódia*, a distância entre o espectador e os habitantes da ilha de Marajó é cuidadosamente preservada. Se o espectador pode surpreender-se com o que vê, o tom da narração não valoriza o espanto, mas um “já sabido”, sugerido previamente pelos créditos iniciais, nos quais os realizadores do filme são identificados como “doutores”.

Desde o início do filme, a fotografia, a música e a narração, transportam o espectador para um universo que nos parece mágico. Um mundo como o das fábulas infantis onde a floresta sempre esconde os maiores perigos. Mas em vez de lobos e ursos, os perigosos seres que esta floresta oculta são os brasileiros. No primeiro plano, uma câmera se movimenta em *travelling* em meio à mata tropical. Somos nós, espectadores, que penetramos essa mata. O movimento da câmera corresponde à visão subjetiva de um personagem que pode ser inferido pela narração: o explorador alemão. Da mata somos conduzidos ao interior de um bar, cenário principal dessa história. Garrafas vazias, cigarros, jogos de cartas, dança, homens e mulheres misturados em meio ao suor, à fumaça e à umidade tropical. Corpos que não lembram em nada o corpo disciplinado dos colonos alemães.

A voz do locutor é imediatamente convocada, evitando-se assim que nos inebriemos com a sensualidade das imagens. O tom crítico da narração desfaz qualquer suspeita de que a beleza das imagens esteja a serviço da exaltação do lugar ou das pessoas que o habitam:

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

É nesse filme que a questão da raça aparece de forma mais clara. A fala do narrador não desqualifica apenas aqueles que são fruto da mistura de sangue, como os mulatos e os mestiços,

ele coloca no mesmo patamar os europeus que se deixaram misturar e não lutaram contra a sedução da Ilha de Marajó. Para a doutrina hitlerista, o pecado original é reproduzido toda vez que um europeu compartilha o seu sangue com o de uma raça inferior. Hitler já havia se referido a este tema, mencionando especificamente o problema da América Latina:

A América do Norte, cuja população, decididamente, na sua maior parte, se compõe de elementos germânicos, que só muito pouco se misturam com os povos inferiores e de cor, apresenta outra humanidade e cultura que a América do Sul, onde os imigrantes, quase todos latinos, se fundiram em grande número, com os habitantes indígenas. Bastaria esse exemplo para fazer reconhecer clara e distintamente, o efeito da fusão das raças. O germano do continente americano elevou-se até a dominação deste, por se ter conservado mais puro e sem mistura; ali continuará a imperar, enquanto não se deixar vitimar pelo pecado da mistura do sangue. (HITLER, 1983: 86)

O bar surge assim como um microcosmos da América do Sul, representando o destino daqueles que se deixam levar pela sedução de uma cultura inferior. Em meio às cenas de dança e de jogo somos apresentados à história de uma mulata que envolve os homens pela sua música, e deles recebe presentes e lhes rouba o dinheiro. Apesar de seu caráter etnográfico, a filmagem e a montagem não procuram esconder a encenação dessa trama. Aqui, mais do que simular realismo e espontaneidade, importa a força das imagens. Os sucessivos artifícios retóricos (angulações extremas, closes e detalhes) que atravessam o filme, explodem em um plano em que mulata afana jóias que estavam sobre uma mesa. Em *plongée* vemos o detalhe das mãos femininas sobre uma mesa. Como em um passe de mágica, surge por baixo delas uma coleção de colares de pérolas e outras pedras preciosas. Uma das mãos agarra os colares, fechando-se em punho, revelando assim a intenção de roubo. Tudo é obviamente encenado, obviamente montado. A trucagem, invenção de um cineasta mágico que queria fazer desaparecer pessoas, é usada sem pudor para fazer aparecer colares.

De quem são as jóias roubadas pela mulher? Quem naquele bar povoado por seringueiros e bêbados teria um colar como este? A mulata já havia roubado dinheiro antes, por que fazer surgir “do nada” um monte de jóias? Afinal, jóias não são como o dinheiro suado destes vaqueiros e seringueiros, que facilmente se consome em “pingas e jogos”. Elas não pertencem aos homens de

Marajó, que com sua vida dissipada jamais teriam sido capaz de amealhá-las. As jóias pertencem a estes que estão diante da tela, que quase se deixaram inebriar pela música envolvente e pelo sorriso da mestiças. As jóias são riqueza acumulada, patrimônio e tradição de um povo milenar. As pedras preciosas são gelo perene.

A trucagem que subitamente transporta estas “jóias de família” da platéia germânica para o tampo da mesa de um botequim imundo na Ilha de Marajó, ao alcance das mãos de uma cigana sensual, tem a força do choque do imigrante na terra estrangeira. O sentido desta fábula moral torna-se evidente: a lição que os alemães precisam aprender é não permitir que sua riqueza, seu gelo cristalino e sonante, derreta nas mãos de uma mulata vestida de cigana.

Assim como as jóias, também a cigana está fora de lugar nesta etnografia alemã dos marajoaras. Os ciganos, assim como os judeus, são ameaças à riqueza e ao sangue germânicos que a platéia dos cinemas conhece muito bem. Mas no Reich, as leis raciais garantem a sua proteção. Nas Américas, e no Brasil em particular, no entanto, a bruxa da sensualidade está solta. Nas densas matas que recobrem o destino tropical de tantos colonos alemães é preciso temer os feitiços da mulata como as crianças temem o lobo mau.

A súbita aparição destas jóias, inadmissível segundo quaisquer cânones do realismo cinematográfico (e etnográfico), é um plano correlato àquele que nos conduziu em *travelling*, através da floresta, até essa birosca amazônica. No entanto, enquanto o primeiro nos envolve e nos coloca em meio àquela gente carnavalesca e mestiça, a trucagem das jóias renova a distância e nos alerta sobre tudo o que temos a perder se nos deixamos assimilar a esta gente. A trucagem tem a força pedagógica de um trauma.

* * *

Os cinejornais que analisamos são, evidentemente, peças de propaganda que visam sobretudo convencer os alemães da grandeza de seu povo e de seu destino. São ainda, em larga medida, a evidência empírica para as platéias alemãs que, do outro lado do oceano, ao Sul do Equador, havia um país com o qual a Alemanha poderia contar como aliado na guerra que se aproximava.³

Mas ao projetá-los na “velocidade errada”, atentos a suas “descontinuidades” e “rotundidades”, nos damos conta que

3. Em um cinejornal não analisado aqui, há uma sequência que ressalta a afinidade entre integralistas e nazistas.

uma outra história atravessa estes filmes. Uma história sempre recalçada, mas que, eventualmente, retorna, fazendo “sintoma”, ameaçando a narrativa com a sua virtual catástrofe. Essa história é a do encontro entre brasileiros e alemães em uma terra distante e tropical. Nos três fragmentos que nos saltaram aos olhos – pedras de gelos que tilintam no copo, meninas negras que saúdam a bandeira nazista, uma cigana que rouba jóias de um seringueiro – os maiores temores relativos a este encontro estão presentes, ameaçando solapar a narrativa do filme, lançando-o em outra direção: a do esquecimento, da mestiçagem, da dissipação, e da sensualidade.

A desmontagem dos filmes e o isolamento destes fotogramas nos permitiu reencontrar a urgência da montagem. Na análise dos procedimentos utilizados pelos editores destes filmes – sincronização, *insert* e trucagem – colocamo-nos no lugar deste cuja atividade emergencial visa salvar o cinema da catástrofe que todo fotograma encerra como uma bomba-relógio oculta em seu ventre, e que a extensão de um plano pode apenas adiar.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: DIFEL, 1982.
- _____. “O terceiro sentido”. In: *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- HITLER, Adolf. *Minha Luta*. São Paulo: Editora Moraes, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El Tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1985.
- MAGALHÃES, Marionilde Brephohl. *Pangermanismo e nazismo no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.
- MOSÉS, Stephan. *El angel de la historia: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A, 1997.