

**HISTORIOGRAFIA E CINEMA:  
ENTREVISTA COM O PROFESSOR WAGNER PINHEIRO PEREIRA**

ENTREVISTADORES E TRANSCRITORES:

Elbio Roberto Quinta Junior  
Mestrando em História (Bolsista Capes)  
[elbioquinta@gmail.com](mailto:elbioquinta@gmail.com)

Sabrina Costa Braga  
Mestranda em História (Bolsista Capes)  
[Sabrinacostabraga94@gmail.com](mailto:Sabrinacostabraga94@gmail.com)

O Professor Wagner Pinheiro Pereira é um dos grandes nomes no campo da relação entre Cinema e História, sobretudo na área do Cinema e Propaganda nos Regimes de Política de Massas. Com experiência no Brasil e no exterior, o professor possui uma vasta produção sobre temas que circulam entre a Indústria Cultural, Cultura de Mídia na era da Sociedade do Espetáculo e Regimes Autoritários. Atualmente, o Professor Wagner é docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Coordenador Acadêmico da Cátedra José Bonifácio no Instituto de Relações Internacionais da Universidade de São Paulo (IRI/CJB-USP). Ele também é autor do livro “O Poder das Imagens: Cinema e Política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)” (PEREIRA, 2012). Nessa entrevista o Professor Wagner Pinheiro Pereira nos brinda com considerações importantes acerca dos aspectos teórico-metodológicos ao se trabalhar com a relação História e Cinema, bem como os desafios de se trabalhar com o Cinema enquanto fonte histórica. Desejamos a todos uma boa leitura.

**Revista de Teoria da História:** Boa Tarde. Nós estamos aqui hoje, na Faculdade de História, na Universidade Federal de Goiás, no último dia da XVI Semana de História, que conta com o tema: História, Cinema e Narrativas Audiovisuais e entrevistaremos o Prof. Dr. Wagner Pinheiro Pereira. Professor, o senhor poderia falar brevemente sobre a sua trajetória intelectual e profissional, visto que sua área de trabalho é ainda pouco explorada na Historiografia Brasileira?

**Wagner Pinheiro Pereira.:** Olha, para falar sobre essa minha trajetória, eu precisaria remontar um pouquinho até o período da minha infância. Foi aos seis anos de idade que descobri, enfim, que eu queria ser historiador. Eu fiquei fascinado pela História e a História, na verdade, acabou surgindo para mim através do cinema. Minha mãe era extremamente cinéfila, ela adorava ver filmes de reconstrução histórica e eu comecei a ter essa paixão. O cinema foi, enfim, uma das grandes janelas, um dos grandes aportes para eu começar a entender um pouco o mundo em que eu estava vivendo, o período que na minha memória mais antiga, era de enorme efervescência no Brasil, no aspecto cultural, político, um período de grandes transformações... E aquilo, logicamente eu não entendia muito, mas me fascinava e a curiosidade, que eu acho que é uma característica, uma qualidade fundamental para o historiador, levou-me a isso. Depois, no período do antigo Colegial Técnico, hoje o nosso Ensino Médio, eu fui fazer um curso profissionalizante de Técnico em Publicidade e Propaganda. Então, foi nesse período que, ao estudar a história da propaganda, as técnicas de propaganda que eu conheci, pela primeira vez, como o cinema foi utilizado para fins políticos e estudamos, inclusive, propaganda nazista, publicidade comercial americana e isso ficou no meu imaginário, naquele momento. Inclusive, despertou-me interesse para seguir carreira na área de História.

Nisso, eu decidi prestar o vestibular da FUVEST, em 1997 ingressei na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP, e foi um período muito rico, entre 1997 a 1999, período da minha graduação, porque era o momento em que a profissão de historiador começou a ficar em alta. Era o momento em que tínhamos, na Presidência da República, o então Presidente Fernando Henrique Cardoso, que era um sociólogo, então, de repente, Sociologia, Ciência Política, História geraram um certo interesse nas pessoas na época, ou seja, você pode virar um presidente e, ao mesmo tempo, foi próximo daquele cenário dos “500 anos do descobrimento do Brasil”, foi um momento marcante, também, em termos de uma renovação historiográfica, quando começou a ser publicado “A História da Vida Privada no Brasil”, “A História das Mulheres no Brasil”, “A História das Crianças no Brasil”. Então, a historiografia ganhou um novo peso e começou a dialogar com temas, até então, que estavam excluídos da História e, ao mesmo tempo, com fontes distintas. Na minha graduação, um momento que eu considero fundamental na minha formação, enquanto historiador, foi o contato que eu tive com a Profa. Mary Del Priore que, na época, era professora da USP, nos cursos de História Ibérica e História

da Cultura. Fui realizar uma pesquisa de Iniciação Científica com ela em uns dos tipos de tema, enfim, de linha historiográfica que me acompanham até os dias de hoje, que é a questão da união da política com a cultura, o que a gente denomina enquanto uma História das Representações Políticas e também um momento histórico que tem alguns ingredientes que sempre me interessaram que é a questão de um conflito de crise profunda no cenário nacional e a emergência da figura de um líder, como salvador.

Então ali, quando eu comecei a trabalhar com a Profa. Mary Del Priore, eu fiz duas pesquisas de Iniciação Científica sobre o Mito do Sebastianismo, primeira delas em Portugal, nos séculos XVI e XVII, e na segunda pesquisa, eu ampliei, já foi sobre o Mito do Sebastianismo em Portugal, Espanha e Brasil, entre os séculos XVI ao XIX. Ou seja, o mito do rei encoberto D. Sebastião até D. Pedro IV de Portugal e o nosso D. Pedro I, aqui do Brasil. Essas duas primeiras pesquisas foram um grande exercício, um grande aprendizado para mim em termos de trabalho historiográfico. A USP tem uma das características que eu acho mais excelentes, é uma iniciativa para os estudantes no início da graduação, que é Simpósios de Iniciação Científica. Eu considero a Iniciação Científica como um momento assim fundante, importantíssimo para nós, já na graduação. Eu senti desperto esse interesse pela pesquisa. Eu apresentei e, em dois anos seguidos, eu fui premiado com uma menção honrosa por uma dessas pesquisas e a última delas foi selecionada como uma das dez melhores de toda a Universidade de São Paulo e fui convidado para apresentar no Simpósio de Iniciação Científica da *Rutgers*, que é a Universidade de *New Jersey* e também apresentei na *Brown University*, nessa época.

Foi ali, exatamente no momento que eu ganhei essa premiação, eu já estava concluindo a graduação, um momento de saída da Profa. Mary Del Priore e num momento em que eu quis ir para outro tema que também me interessava no período do Colegial Técnico Publicidade e Propaganda e, nesse momento, eu conheci outra figura muito importante na minha trajetória acadêmica que foi a Maria Helena Rolim Capelato, de História da América. Ela tinha acabado de concluir a defesa da sua Livre Docência, que realizava um estudo da Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo. Então ali, conversando com ela, ela mesmo estava lançando um livro paradigmático com a Profa. Márcia D'Alessio que na época era professora da PUC de São Paulo, sobre nazismo. Então, de repente, ela foi fazer um curso de História da Cultura, falando de nazismo e propaganda, e aí realmente confluíram os interesses e me tornei orientando dela e

realizei minha terceira pesquisa de Iniciação Científica intitulada: “O Triunfo do Reich dos Mil Anos: Cinema e Propaganda Política na Alemanha Nazista”.

Um resumo dela mais tarde viria a ser publicado num livro(CAPELATO, et al, 2007), organizado pela Maria Helena Capelato, pelo Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba, intitulado: “História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual”. Então, eu fiz nesse capítulo desse livro um resumo dessa minha pesquisa. Logo depois de voltar dos Estados Unidos, num momento de ingresso no Programa de Pós Graduação em História Social, surgiu à ideia de realizar um estudo comparado do cinema, como arma de propaganda política de controle da opinião pública nos governos de Adolf Hitler e nos governos de Franklin Delano Roosevelt nos Estados Unidos da América. Os dois, curiosamente, estiveram no poder durante o mesmo período, de 1933 a 1945 e era, naquele momento, um estudo diferencial para mostrar como esses dois regimes, com projetos políticos tão distintos, um projeto que almejava ser um governo ditatorial, na sua característica mais pesada e mais forte, ou seja, um projeto totalitário e outro, uma democracia de cunho liberal; como os dois, a partir de algumas formas semelhantes, e outras distintas, em cada um dos casos, fizeram o cinema como um dos principais elementos que hoje, nas Relações Internacionais, a gente denomina de *Soft Power* então, um poder de convencimento, na forma mais branda, especialmente a partir de uma diplomacia cultural.

Eu vou dizer para você, vou confessar aqui que eu sofri muito preconceito inicialmente, ao fazer isso. O preconceito, em primeiro lugar, de trabalhar dois temas tabus na historiografia e, ainda, compará-los. Então, o nazismo e o governo americano, uma democracia liberal e, ao mesmo tempo... Então muito vista, sempre na ótica do historiador da História da América Latina, os Estados Unidos são, em geral, trabalhados como o Inimigo Imperialista, nunca se preocupando em pensar a influência dos Estados Unidos ou a própria sociedade política americana, mas principalmente pelo diálogo das Relações Internacionais dos Estados Unidos com a América Latina. Esse foi o primeiro problema, portanto: trabalhar o nazismo e os Estados Unidos. A segunda questão, muito mais complicada, era trabalhar o cinema. O cinema como uma fonte histórica e como um agente histórico influenciador e mobilizador dessas mentalidades sociais, na época, e principalmente, naquele momento, ainda não tínhamos um arcabouço teórico-metodológico consolidado. Claro, já havia alguns estudos importantes no Brasil. Na verdade, na Europa, embora a relação Cinema e História nasça com o próprio

surgimento do cinema, na virada do século XIX para o século XX mas, em termos historiográficos, embora tenhamos trabalhos pontuais como o de Siegfried Kracauer “De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do Cinema Alemão” (KRACAUER, 1988) ou depois, os estudos da Escola de Frankfurt, com Theodor Adorno e Max Horkheimer, Walter Benjamin, dentre outras figuras...

A historiografia mesmo começa a trabalhar, em meados da década de 1970, com a corrente da “Nova História” que, a partir daquele momento, vão considerar não só as fontes históricas oficiais, que é uma herança do século XIX, naquele momento de consolidação dos Estados Nacionais ou das Unificações Tardias, na qual a fala preponderante era a fala do Estado, a fala oficial, então decretos, tratados comerciais, discursos de reis ou ministros ou presidentes eram os documentos oficiais, os documentos centrais, mas há uma série de novos documentos a começar pelas manifestações artístico culturais escritas, como o caso da literatura ou das Belas Artes, como a pintura, escultura e arquitetura e, depois, a inclusão ainda muito tímida dos meios de comunicação de massas, como os jornais, o rádio e, finalmente, o cinema e a televisão. Um outro preconceito que eu enfrentei naquele momento foi ao tentar fazer os colegas entenderem como o cinema podia ser uma fonte histórica, afinal o cinema era uma produção vinda de um artefato técnico, mecânico, então não poderia ser arte. Esse foi um dos grandes debates da década de 1920: o cinema é arte ou não? E, em segundo lugar, era uma obra de um artista.

Então, por ser um artista, ele estava, como a literatura, inserida em um universo ficcional. Como a ficção pode ser História? E aí, a contribuição da corrente historiográfica da Nova História veio dizer: “Não, o que ocorreu nos imaginários, no mundo da mentalidade é tão história quanto a história e, por vezes, pode nos revelar muito mais aspectos da realidade do que, propriamente, os tipos de fontes que tínhamos até então”. Durante esse período do mestrado, e aqui cabe salientar a importância da minha orientadora, que acreditou e confiou em mim e nesse projeto comparado muito ousado para aquele momento, eu inclusive pude realizar um curso de especialização em História dos Estados Unidos, através da *Fullbright*. Fui para os Estados Unidos, cheguei na inocência, pedindo os filmes de propaganda política e eles me diziam: “Não, aqui nunca se produziu propaganda política. Propaganda política, se você quiser, vá para a Alemanha, você vá para a Rússia. Aqui, nós produzimos filmes de instrução militar ou filmes educativos”. Eu falei: “Tudo bem, vou começar por esses, né?” (risos). Portanto,

coletei esse material, acessei também alguns filmes nazistas, seja no Instituto Goethe, em São Paulo, o diretor da época, o Bruno Fischli<sup>1</sup>, dispôs o acervo tanto do Instituto quanto o seu acervo pessoal quanto, nos Estados Unidos, eu pude pesquisar nos arquivos alguns desses filmes que estavam apreendidos lá ao final da Segunda Guerra. Eu defendi essa pesquisa, logo depois, eu ingressei no doutorado.

Foi um momento de falecimento da cineasta Leni Riefenstahl e ai, já em contato com um professor alemão que viria a ser meu co-orientador na Alemanha, que é o Professor Wolfgang Benz, uma grande autoridade em História da Alemanha Nazista. A partir do momento das trocas de contato iniciais, ele falou: “Olha, a Leni Riefenstahl faleceu recentemente e o arquivo dela agora foi doado para o Arquivo Federal da Alemanha. Estou com uma equipe de historiadores lá fazendo o levantamento, a catalogação desse material e eu acho que seria importante você trabalhar com isso”. Então, eu ingressei, mais uma vez, no Programa de Pós Graduação de História Social da FFLCH - USP, novamente sob a orientação da Profa. Maria Helena Capelato, para realizar uma pesquisa que envolvia, agora, um projeto de expansão internacional do cinema nazista em escala mundial. Então, algumas documentações, o Prof. Wolfgang, que teve acesso, já começou a me comunicar e uma delas chamava a atenção que a Leni Riefenstahl coordenava um projeto de expansão do cinema nazista para se tornar o hegemônico na Europa e combater o cinema de Hollywood, de um lado, e o cinema soviético, de outro, e nisso eu descobri que esse cinema nazista, ele começa a realizar uma série de parcerias com os aliados naturais, como a Itália Fascista e, depois, também com países como Portugal, a Espanha, num período turbulento da Guerra Civil Espanhola, contou com o apoio de Portugal, Itália e Alemanha então já, desde o início foi aceita nesse projeto, e ai, portanto, quando surgiu isso, tive a oportunidade de participar de um processo seletivo da Cátedra Jaime Cortesão.

Fui contemplado em primeiro lugar. Realizei uma pesquisa em Portugal e Espanha para coletar a parte da relação Cinema e Política, em Portugal de Salazar e na Espanha de Franco. Ali, eu contei com duas figuras também fundamentais, em Portugal, eu tive o Tiago Miranda<sup>2</sup> e, principalmente, o Prof. Fernando Rosas<sup>3</sup>, uma grande autoridade em Portugal Salazarista. Quando fui à Espanha, eu contei com a orientação de

---

1Ex-diretor do Instituto Goethe de São Paulo.

2Investigador do Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa.

3Professor Catedrático do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e um dos mais renomados historiadores portugueses sobre salazarismo.

Lourenzo Delgado<sup>4</sup>, também uma figura importante em estudos da Espanha Franquista e da Política Cultural e Internacional do Franquismo, principalmente com a América Latina e com a Alemanha. Então, depois de reunir essa documentação, voltei ao Brasil, participei do processo seletivo do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) e lá, também fui premiado com uma bolsa e fiz um estágio de pesquisa na Alemanha. Lá, então, estreitei o meu contato com o Wolfgang Benz e realizei pesquisa em vários arquivos alemães. Uma vez estando num período maior, de longa duração lá, eu fui também para a Áustria, fui à Itália, à França, à Inglaterra, ou seja, pude coletar não só a documentação alemã, mas a documentação de todos esses outros países. Inclusive, o que me era vetado, ou enfim, o que eu não consegui encontrar nos arquivos alemães, eu consegui encontrar nesses outros arquivos e eu pude fazer esse mapeamento. Ao retornar ao Brasil, eu publiquei, ao fim do mestrado e ao longo do doutorado, eu trouxe muito material, na época, dos Estados Unidos, e percebi uma lacuna em termos do estudo da política do *New Deal*, do Governo Roosevelt e do Cenário dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e era um tema, enfim, candente na historiografia, inclusive, de concurso de História da América.

Aí eu fui convidado, na época, a escrever um livro, uma coleção da Editora Lazuli, chamada Rupturas, e escrevi um livro “24 de outubro de 1929: A Quebra da Bolsa de Valores e a Crise Econômica”<sup>5</sup> que, durante muito tempo, foi uma das poucas obras de um historiador brasileiro sobre esse assunto. Depois, com as crises já no século XXI foi recuperado, inclusive, o tema e hoje já temos outras obras muito importantes sobre isso. Ao final do doutorado, eu recebi um convite de um dos membros da banca, o Prof. Marcos Napolitano, que achou que, como foi um tema muito denso, muito amplo, ele falou: “Por que você não prossegue, ao nível de pós-doutoramento, e trabalha com uma das questões que mais impactou, a relação muito próxima entre aliados, que foi o caso da Alemanha Nazista e da Espanha?” E aí, portanto, eu fiz o meu primeiro pós-doutorado em História, com o Prof. Marcos realizando, como resultado, essa pesquisa. Nesse cenário, enfim, eu prestei concurso. Acabei ingressando no recém-inaugurado, eu fui o primeiro professor concursado, no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ali eu assumi a disciplina de História da América Contemporânea.

---

<sup>4</sup>Professor do Centro Superior de Investigações Científicas (CSIC) de Madri, e um importante historiador sobre os estudos do franquismo.

<sup>5</sup> (PEREIRA, 2006).

Tive a oportunidade de criar uma disciplina optativa, que é a História do Audiovisual e, ao mesmo tempo, fui convidado para participar, ministrando História da América Contemporânea, nos cursos de Relações Internacionais de lá. Tem sido muito profícua. Nesse período, ingressei no Laboratório de Tempo Presente, Programa de Tempo Presente lá e no Programa de Pós Graduação em História Comparada. Logo depois, eu tive a oportunidade de criar meu grupo, dentro do tempo, criou-se um grupo à parte, e foi também um dos meus motivos de orgulho, que é o Laboratório de História, Cinema e Audiovisualidades, o LHISCA, que desde 2010 tem congregado pesquisadores, tem trabalhado não só com cinema, mas com as audiovisualidades em geral: televisão, música, fotografia, pinturas, redes sociais, ou seja, fomos ampliando. Então, é um grupo muito profícuo e dentro desse grupo, tem duas iniciativas importantes para o grau de produção e muitos dos meus orientandos acabaram, ao apresentarem trabalhos de Iniciação Científica, sendo premiados com menção honrosa, com outras distinções e ali, então, a gente decidiu criar uma revista. Foi a primeira delas, a Revista Poder e Cultura, que hoje já é classificada como B3 e a gente teve, inclusive, a honra de ter como patronesse da revista a escritora Nélide Piñon, a primeira presidenta da Academia Brasileira de Letras, uma intelectual e literata nacional e depois, hoje, eu estou lançando uma segunda revista, que é a HISTCINE, Revista de História, Cinema e Audiovisualidades, específica para a área de audiovisualidades, por que a Poder e Cultura acabou pegando tempos históricos mais longos.

Temos muito artigos da Antiguidade até o Tempo Presente e fontes distintas. Então a HISTCINE vai centrar nas audiovisualidades. Então essa é a minha trajetória. Ao fim, só cabe destacar, estou realizando, nesse momento, o segundo pós-doutorado, agora no Instituto de Relações Internacionais da USP, sob a supervisão do Professor Pedro Dallari <sup>60</sup> e eu estou atuando enquanto coordenador acadêmico científico da Cátedra José Bonifácio. Estou trabalhando, nesse momento, com a Embaixadora do México, a Beatriz Paredes, que é a nossa atual catedrática, e aí eu estou consolidando essa relação de poder e cultura pelo viés internacional no mundo Ibero-Americano. Um motivo de muita honra e grande alegria para mim.

---

<sup>60</sup> Professor Dr. Pedro Dallari é docente no Instituto de Relações Internacionais, da Universidade de São Paulo (IRI-USP). Trabalha com temas relacionados com o Direito Internacional e Relações Internacionais. Também desenvolve pesquisas relacionadas à evolução do Direito Internacional no contexto do processo de globalização e na perspectiva da configuração de mecanismos de governança internacional.

**RTH.:** O que muito nos chamou a atenção, num primeiro contato com o seu trabalho, foi justamente essa metodologia que o senhor trabalha que é o que: comparar, por exemplo, na sua tese de doutorado, diversos tipos de cinema, nesse projeto de expansão do cinema nazista. Em cima disso, eu gostaria de saber se o senhor poderia falar um pouco mais sobre a importância dos estudos de História Comparada dentro da produção do conhecimento histórico?

**W.P.P.:** Essa também é uma questão muito interessante e marcou a minha trajetória. Na verdade, a comparação está presente no trabalho de todo o historiador. Tem que ser mais um documento, fontes distintas, etc. Só que ao longo do meu mestrado, inclusive, dentro do grupo do projeto temático financiado pela FAPESP, coordenado pela Profa. Maria Helena Rolim Capelato, Maria Ligia Coelho Prado, Prof. Luís Beired, da UNESP, entre outros, começou a se estudar muito a questão da História Comparada e ela acabou se mostrando uma ferramenta muito instigante para mim, inclusive a gente tem como principal referência, nome da História Comparada, o Marc Bloch. Então eu comecei muito pelos textos do Marc Bloch, nesse momento, e o que ele dizia: “Qual o objetivo principal da História Comparada? Que sejam comparados dois ou mais países, dentro do mesmo, vamos dizer, território, dentro do, mais ou menos, período histórico similar” e eu comparei, enfim, duas realidades: uma europeia e uma americana, dentro de um período histórico, mas não similares e sim diferenciais, só que o próprio trabalho acabou revelando que mais do que diferenças e divergências, eu encontrei também muitas similaridades. Isso foi algo chocante. A comparação então foi muito relevante para, inclusive, pelo menos o que se considerou na época, de ir avante daquelas realidades únicas e nacionais.

Então, olhar o nazismo e olhar o governo Roosevelt com uma perspectiva comparada, ou seja, eles estão imersos dentro de uma realidade, de um cenário, dos anos 1930 e 1940, marcado pela crise da democracia liberal, pelo anticomunismo muito forte, o antisemitismo. Ou seja, houve uma série de valores que circularam na experiência e cada um desses países apresentou sua alternativa e isso foi interessante mostrar, como trabalhar essa comparação. A comparação de dois projetos político-ideológicos e culturais distintos, mas também os gêneros cinematográficos distintos. Então, ao contrário do que a gente tinha, em geral, nos primeiros trabalhos historiográficos que trabalharam com cinema, em geral, um cineasta, um filme. Eu tinha um *corpus*

documental muito vasto, de trinta filmes alemães mais os trinta filmes americanos e de gêneros distintos. Isso foi também uma dificuldade que as discussões teórico-metodológicas, na época, colocavam. Como você pode comparar um filme ficcional, um filme de reconstrução histórica, um cinejornal, um documentário, um desenho animado? Eu trabalhei, então, todos esses gêneros. Nisso, eu parti, enfim, da obra importante do Marc Ferro, especialmente o seu texto “O Filme: Uma contra análise da Sociedade”, o seu texto “Cinema e História” (FERRO, 2010: 25-49), em que ele vai dizer: “todo o filme é ficcional” e, por vezes, então a gente usa apenas em termos de classificação, mas na verdade todos eles tem muita semelhança.

A gente tem que romper com essa barreira classificatória e, por vezes, a gente pode constatar que um filme documentário pode estar mais no universo ficcional, mentir muito mais, e um filme ficcional pode nos apresentar muito mais uma realidade de época. Então isso me interessou muito. Autores como ele, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer ou outros autores, Pierre Sorlin, Edgar Morin, cada um tinha uma visão distinta dessa relação Cinema/ História e isso foi me ajudando. Hoje, o Marc Ferro é muito criticado. A gente tem hoje críticos importantes sobre o trabalho dele, mas eu acho importante não jogá-lo no lixo. Ele deve ser o nosso ponto de partida. Do mestrado para o doutorado eu acompanhei uma evolução historiográfica dentro do ramo de História Comparada, depois do Marc Ferro, que é esse grande pai da História Comparada, a gente tem outro ramo importante que é o da História Conectada.

Então, quando fui realizar meu doutorado, já estava em voga a História Conectada, que trazia figuras como o intelectual, historiador indiano Sanjay Subrahmanyam, que tem um trabalho (SUBRAHMANYAM, 1999) muito importante sobre a questão das relações Europa e Ásia e, inclusive, ele está inserido dentro da teoria pós-colonial, ou seja, a gente precisa romper essas barreiras do mundo colonial e do mundo colonizado, a gente também vai ter o Michel Espagne, trazendo a questão das transferências culturais e o Serge Gruzinski, que eu já tinha lido um livro dele muito importante “A Guerra das Imagens”, e ele tem um texto importante que vai trazer essa relação do Mundo Conectado a partir da experiência do Mundo Moderno, especialmente do Império Ibero-Americano. Então, a partir daí, quando eu fui realizar o doutorado e trouxe essa experiência maior do cinema nazista, do cinema fascista, cinema salazarista, cinema franquista, cinema varguista e peronista, eu não estava mais comparando essas realidades, eu estava conectando e os fios de conexão se dão por duas formas... E essa foi

sempre uma preocupação, tanto no meu mestrado, quanto no meu doutorado, como a gente constrói esse trabalho do cinema?

A gente tem dois momentos que dá conta. Então, o primeiro, que a gente denominaria de análise externa e foi, por exemplo, o capítulo do meu livro (PEREIRA, 2012), o capítulo inicial, é um capítulo para pensar as relações política e cultura, ou seja, o Estado e o meio cultural, o meio cinematográfico. Então, quais eram as políticas do Estado frente ao cinema? Quais são as premiações? As políticas de crédito? Ou a censura, a repressão? E, por vezes, a gente vai ver, tanto no meu mestrado, quanto no meu doutorado, a gente tem a ilusão de que é o Estado que procura diretamente o mundo do cinema, e vai dominar... Não! A gente vai ver, por vezes, o caminho de cineastas indo pedir, nos anos 1930 isso era um fenômeno muito comum e recorrente, auxílio do Estado. Não é a toa que, principalmente no caso latino-americano, Getúlio Vargas e Juan Domingo Péron são conhecidos como “os pais” do cinema brasileiro e do cinema argentino. Então, nesse primeiro momento, acompanhei o cenário histórico dessas relações, da relação Estado e Cultura, a partir da formação das indústrias cinematográficas, então os estúdios cinematográficos da UFA<sup>7</sup> vão ser os mais importantes da Europa e vão estar concorrendo com *Hollywood* e com o cinema indiano do período e, uma coisa importante também: o cinema nazista é uma confluência do cinema *hollywoodiano* e do cinema soviético.

Ele vai copiar a estrutura estatal do cinema soviético, mas vai copiar o modelo de relação público-espectador do cinema *hollywoodiano* e qual o grande sucesso de *Hollywood*? Dominar, naquele momento, os sistemas de produção, distribuição e exibição, algo que ele vai perder, a questão do controle da exibição, em 1947, mas, até então, esse período que eu trabalho está nisso. Outra coisa: a grande fórmula é um “tripé de sucesso”. Então, a formação de um sistema de estúdios, com os oito *majors* e *minors*, os grandes e pequenos estúdios, que vão padronizar a produção cinematográfica. Se na década de 1920 discutia-se o cinema enquanto obra de arte, para *Hollywood*, o cinema não é uma obra de arte, é um produto para consumo que vai ter o seu sucesso, ou o seu fracasso, mediado a partir da venda de ingressos de cinema. Então, sendo um produto, ele tem que estar em um sistema padronizado. Então, o que o Henry Ford fez na indústria automobilística, *Hollywood* vai fazer na indústria de cinema: a especialização dos setores. Isso, principalmente, tem um grande desenvolvimento a partir do cinema

---

<sup>7</sup>*Universum-Film-Aktiengesellschaft* (UFA).

falado, quando a tecnologia, mais do que nunca, tem que se desenvolver e vai para ramos especializados ou depois, inclusive, o cinema em cores.

Nesse momento, temos, em primeiro lugar, esse sistema de estúdio; em segundo lugar, o sistema de estrelato ou o *star system*. Os primeiros cineastas vão perceber que, por vezes, o público vai identificar com determinado rosto de atores e atrizes, que têm um determinado estilo e vão representar, repetidas vezes, o mesmo papel. Então, o vilão, o mocinho, a mulher, nesse período, como a vítima, e eles vão se tornar veículos para esses filmes e, finalmente, o código de autocensura. Então, isso é interessante: antes da censura vir do Estado para o mundo cinematográfico, as próprias indústrias cinematográficas de *Hollywood* vão fazer um acordo para criar, ali, o seu código. O que pode ser falado e o que não pode. Por quê? Uma vez que eles lançam algo que vai ser visto como péssimo para a sociedade, eles vão sofrer censura municipal, estadual ou federal e aí, se o filme objetivar lucro, ele acaba gerando prejuízo. Isso não é bom. Então, eles vão combinar, por exemplo, não podemos falar de homossexualidade, isso é contra os valores da família, não podemos criticar ou fazer imagens ironizando figuras religiosas, religião é um assunto tabu, não podemos falar do aborto, não podemos falar do adultério.

O beijo tem que ser um “beijo selinho” e só ali no final, para coroar um *happy ending*, um “final feliz”. Então, todo o filme, por vezes, que pudesse ter, por exemplo, a questão do adultério, o que faz com que a pessoa que cometa o adultério? É a figura do vilão. Então, só há alguns caminhos. Todo o filme vai ser muito clichê, nessa imagem estereotipada ou vai preso, ou morre no final, ou passa por uma regeneração... Tem que se purificar para mostrar que aquilo era errado. Então isso, que aconteceu em *Hollywood*, também acontece de forma muito semelhante na Alemanha, e depois, em todos esses outros países. Então, essa primeira preocupação: verificar, de fora, como vai ser a pré-produção, a produção, o filme feito e aí por tanto, na segunda parte do meu mestrado, os capítulos seguintes, foram pensar o filme pronto, quais são os principais temas? Aí eu vi que havia um diálogo em comum. Então, por exemplo, pensar a imagem do princípio de liderança, de um ditador, com caracteres totalitários e de um líder democrático liberal, a figura de uma configuração da identidade nacional coletiva, a nação passa a ser redefinida a partir do projeto desses regimes e, uma vez que você tenha um líder e uma nova nação, você precisa do que?

De um homem novo, de uma nova sociedade que deve espelhar esses valores. Isso, no aspecto interno dos anos de 1930, era o grande tema. Já, ao final dos anos de 1930 e o período da Segunda Guerra Mundial, outros temas emergem como, por exemplo, a questão da configuração da imagem do inimigo. Primeiro, o inimigo interno. Então, para os Estados Unidos é o que? Era o capitalista especulador da Bolsa de Valores que vai levar à Crise de 1929, ou o capitalista desonesto, ou o político corrupto porque os Estados Unidos vão valorizar não os homens, mas as instituições. Os homens podem errar, mas as instituições não, elas são puras. Por sua vez, na Alemanha, a gente vai ter o que? O inimigo interno: os alemães comunistas, os judeus, que é a figura principal, e todos aqueles (e aí uma especificidade do cinema alemão frente o cinema americano) todos aqueles que eram considerados *Untermenschen*, ou seja, a raça inferior. Então, pessoas com doenças mentais, deficientes físicos, tudo isso vai ser considerado. Não é um ariano perfeito, a *Herrenvolk*, a raça superior, a raça pura, então deve ser exterminada, excluir e exterminar. Isso já ficou muito claro nos filmes, inclusive filmes com propaganda sobre a eutanásia vão ser apresentados. E aí, finalmente, a questão da imagem da guerra, e ela passa por três fases: o preparatório, filmes de reconstrução histórica.

Nos Estados Unidos, por exemplo, é muito sintomático como antes do início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a gente tem um filme como “E o Vento Levou...”, sobre a Guerra de Secessão Americana. Na Alemanha, enfim, sobre uma série de guerras: a Primeira Guerra Mundial, a Guerra dos Trinta Anos, uma série de guerras ali vão sendo recuperadas nesse cinema para trazer, de forma muito grandiosa, esse espírito militar, esse espírito bélico para o povo alemão. Logo em seguida, no início da guerra, a gente vai ter documentários, então uma propaganda muito direta, muito explícita. Os americanos vão chamar de “filmes de instrução militar”. Esses regimes vão apontar, apresentar ao público quem são, as causas da guerra, as virtudes dessas nações que entraram em guerra. A leitura do cinema nazista vai dizer: “os alemães não queriam a Segunda Guerra Mundial, eles estão entrando na Segunda Guerra Mundial para salvar a minoria alemã que está na cidade de *Danzig*”, que se encontra no famoso “corredor polonês”, que eles perdem ao final da guerra. Ou seja, Hitler está levando o exército, a *Wehrmacht*, para salvar esses alemães que estão sendo trucidados ali pelos bárbaros poloneses, pela raça inferior que eram os poloneses. Então, a Segunda Guerra Mundial, pela leitura nazista, é uma guerra defensiva: “nós temos que começar antes que o inimigo nos destrua”.

Para os americanos, é uma visão mítica e uma visão maniqueísta, bem *versus* mal. O mundo das luzes, da democracia, contra as trevas do totalitarismo, da escravidão. Inclusive, depois o cinema *hollywoodiano* vai apagar a participação dos soviéticos e o papel fundamental dos soviéticos na derrota dos nazistas. Os soviéticos desaparecem dessa narrativa histórica e quem é o grande responsável pela vitória dos Aliados, na Segunda Guerra Mundial, são os soldados americanos, são os Estados Unidos da América. Isso, inclusive, na Guerra Fria, com a ordem mundial bipolarizada vai, ainda mais, chamar a atenção e tentar apagar esse momento de aliança entre os dois novos inimigos. Então, eu acompanhei esse conjunto de filmes, encaixando dentro desses temas. Já no doutorado, eu fui, em cada um dos capítulos, trabalhando como se dialogava, e como se conectava, em termos do *Soft Power*, desse projeto hegemônico que se configura com essas alianças. E aí, algumas coisas interessantes que eu percebi: ao contrário do que a gente acha, de que a Itália e a Alemanha eram grandes aliados, a partir da comparação e da conexão, eu descobri que eles eram rivais, rivais porque ambos queriam ser os líderes hegemônicos desse projeto. Então, a Itália se aproxima de Portugal Salazarista, e a Alemanha se aproxima da Espanha de Franco.

Inclusive, o principal filme franquista chamado “Raça”, que é uma produção da década de 1940, quando entrou na Guerra Fria, o filme foi relançado, porque o Franco precisava apagar a imagem de Regime Fascista, e aí ele faz uma nova versão, nos anos de 1950, chamado “O Espírito de uma Raça”. Então, não é a raça, mas o espírito da raça, e todas as imagens, de características nazi-fascistas e de crítica, inclusive aos Estados Unidos, aparecem no filme. E a gente tinha, até o início do século XXI, apenas esse filme e falava: “não, nunca existiu a versão de 1940”. Até que foi encontrado, veja só, no Arquivo Cinematográfico de Berlim, a cópia original da versão de 1940, com um bilhete de Franco à Hitler, dando de presente, dizendo: “olha, estamos seguindo o projeto, esse é o primeiro resultado”. Isso foi muito interessante e, depois, eu fui ver como isso chegava à América Latina. Vargas tentou copiar esse modelo, não deu certo.

O público brasileiro preferia os filmes *hollywoodianos* do que os filmes ainda muito artesanais, muito simplistas do cinema brasileiro, na época. A propaganda varguista vai valorizar, a partir do Departamento de Imprensa e Propaganda, a partir do Instituto Nacional de Cinema Educativo, eles vão valorizar os documentários e os cinejornais, como o cinejornal brasileiro, do que os filmes ficcionais. Então os cineastas brasileiros sofriam muito com isso. A Argentina prossegue com esse projeto, anos

depois, ainda com Portugal e Espanha. Péron esteve na Europa, nesse período, ele vai tentar seguir com esse modelo ainda nazi-fascista no cinema peronista, inclusive sua esposa, Eva Péron, havia sido uma atriz do cinema argentino. A partir daí, eu fui mobilizando temas e esse aspecto da política cultural para verificar como houve, com essas alianças nesse período, uma circulação de ideias, de imagens e de práticas político-culturais muito interessantes.

**RTH:** Professor, como uma de suas grandes áreas de atuação é o cinema, nós entendemos que trabalhar com o cinema pode ser, para muitos historiadores, uma tarefa um pouco complicada. O senhor mesmo relatou o preconceito que o senhor sofreu... Considerando que o passado é representado de forma diversa, no cinema e na escrita, o senhor poderia comentar sobre os desafios de se trabalhar com o cinema, como uma fonte histórica?

**W.P.P.:** Olha, o ponto de partida... Esse debate é complicado em termos, inclusive da Teoria da História, mas a gente deve levar em conta que a narrativa histórica é também uma narrativa ficcional. Nós temos uma grande herança da literatura, dos romances e, eu gosto de enfatizar, dos contos de fada, e esses regimes, como acabei de falar para você, ao recuperar essa visão de mundo maniqueísta. Eles fazem isso. É o bem *versus* mal, muito bem definido. Não é atoa que uma figura como Walt Disney foi um dos cineastas mais importantes para o governo americano. Ele serviu aos Estados Unidos produzindo filmes favoráveis à política econômica do *New Deal*, ele foi o embaixador da Política da Boa Vizinhança, inclusive vindo ao Brasil e estreitando, a partir dessa diplomacia cultural, desse *Soft Power*, as relações dos Estados Unidos com a América Latina nos anos de 1930 e 1940, depois serviu na Segunda Guerra Mundial, inclusive utilizando seus desenhos animados nos documentários e, ainda no cenário da Guerra Fria, contra agora os comunistas.

O Walt Disney era destacado por ser uma figura antissemita e anticomunista. Ele foi extremamente patriótico, denunciou muitos de seus colegas no mundo cinematográfico durante o período da perseguição do Senador McCarthy, no Macartismo, nos Comitês de Atividades Anti-americanas que o Senador McCarthy liderou. Com esse ponto de partida, também teve de se levar em conta a questão de o que o filme pode oferecer em termos de conteúdo. É claro que um cinejornal e um

documentário, por essa premissa inicial, seriam imagens da verdade, seria mais fácil, ou depois, o segundo passo do historiador são os filmes de reconstrução histórica e a gente vê muito nessa fase inicial: “bom, se é um filme de reconstrução histórica, o cinema é na verdade uma espécie de ilustração e apenas de representação da História em que a gente vai ver o que é verdadeiro ou falso nesses filmes”. E aí, eu gosto muito de autores como Marc Ferro, como o Rosenstone, Pierre Sorlin, entre outros, que vão dizer o seguinte: “quando a gente analisa um filme de reconstrução histórica, o cuidado deve ser redobrado, porque um filme de reconstrução histórica tem que ser analisado por uma dupla ótica, em primeiro lugar a ótica do tempo presente, ou seja, por que a gente vai recuperar, em determinado momento, um contexto, um período histórico? Seja ele direto ou apenas ali, panorâmico de ambientação histórica? E, em segundo lugar, como esse período histórico que está sendo retratado, construído? Por que ele está sendo construído?”.

Então, por vezes, o filme de reconstrução histórica mais do que falar do período histórico retratado, ele está falando do período do tempo presente. Isso é muito interessante. Para citar um exemplo conhecido, enfim, da cultura audiovisual, que é o Guerra nas Estrelas, é uma ficção futurística, distópica mas que tem essa herança: o Darth Vader, o Império do Mal são uma mistura de Hitler com a União Soviética, com Stalin, com os presidentes da União Soviética. Inclusive, o Ronald Regan, quando enfim se coloca contra o inimigo comunista, ele vai denominar “Império do Mal”. Depois, a gente vê como essa mentalidade prossegue. O George W. Bush, na Guerra Contra o Terror, vai recuperar a noção de “Eixo do Mal”. Então, percebe: o que é o “Eixo do Mal”? Ele recupera a referência ao nazi-fascismo, as forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial, e o “Mal”, vindo do “Império do Mal” comunista do Ronald Reagan. Ou seja, essas mentalidades, esse discurso político, ele vai além. Então, o cinema é uma ferramenta importante como eu falei: é uma fonte histórica, mas também é um agente histórico.

E a gente, enquanto professores, não só pesquisadores, mas enquanto professores, temos que ter um cuidado especial de utilizá-lo como recurso paradigmático para o ensino de História. Hoje a sociedade vive em um mundo controlado pela mídia, permeado por imagens, as redes sociais são fundamentais nesse sentido, então a gente deve trabalhar com o cinema para levá-lo à escola. Eu costumo dizer que nós somos alfabetizados, a gente aprende a ler e a escrever na escola, mas não aprendemos a ver uma imagem, isso é uma característica muito forte, porque os próprios governos não

tem interesse. Eles querem que nós sejamos “analfabetos audiovisuais”, porque a relação das audiovisualidades, e aqui entendendo o fenômeno do cinema, da televisão, da música, das redes sociais, do *YouTube*, etc., eles dialogam muito com a psicologia, muito ao nível do nosso inconsciente. Então, a gente vai introjetando elementos da História, da historicidade, a gente não percebe isso. Então há dificuldades, como falei para você, ao contrário do período que eu e alguns historiadores começamos a estudar o cinema, cada um com uma proposta bastante distinta, hoje a gente tem uma produção muito maior, uma nova geração que me deixa muito feliz. Inclusive, ter estado presente em um seminário como o que vocês acabaram de ter brilhantemente aqui...

Mas ainda temos muitos desafios. Infelizmente, a gente tem ainda muitos preconceitos e, um deles, inclusive eu sempre falo para os meus orientandos: “não existe filme ruim. Não podemos ter preconceito com nenhum tipo de filme. Inclusive esse filme ruim, esse filme que a gente não leva à sério, ele traz muitos elementos que podem nos auxiliar a compreender melhor a nossa sociedade”. Então, nos livrarmos dos preconceitos é o primeiro ponto de partida, o segundo também eu falo: “a gente pode pensar na alegria, no sentido de ser uma fonte muito estimulante, muito rica, mas o trabalho com a cultura audiovisual e, aqui, eu vou me estender ao cinema, à televisão, à música, audiovisualidades de forma geral, é um trabalho muito sério”. É um trabalho que demanda um profissionalismo, ou seja, o historiador precisa buscar ferramentas teórico-metodológicas de outros campos. Também minha orientadora, na época, falou: “tudo bem, você quer trabalhar isso? Ótimo. Você vai à escola de Comunicação e Artes. Você vai fazer cursos lá de Cinema. Você vai à Sociologia, ter contato com os sociólogos que estão trabalhando com a Sociologia do Cinema, etc. Ou a Antropologia Visual”, que era um ramo importante naquele período.

Então, a gente precisa de todo um instrumental, de todo um arcabouço teórico-metodológico, e eu acho que o grande efeito final para nós, enquanto pesquisadores, eu falo para os meus alunos, a gente olha cada detalhe. Uma coisa que o Marc Ferro falava que eu acho importante, é que a gente não pode pensar a audiovisualidade, o cinema em especial, apenas como uma ilustração da História para dizer se estava correto ou não. As imagens, o cinema, já dizia Glauber Rocha, ao lançar o seu filme “Idade da Terra”, ele falou: “onde é que é para eu falar? É cinema! É para ver e para ouvir”. Então, a gente tem que aperfeiçoar, apurar os instintos mesmo, de ver e de ouvir, cada imagem não está ali por acaso, é pensada, cada som, seja som ou uma trilha sonora, objetiva atingir um

determinado efeito psicológico inconsciente entre nós. Então, eu também fui estudar muito a psicologia de massas, o trabalho do Wilhelm Reich (REICH, 1988) é um trabalho, enfim, importantíssimo, dentre tantos outros. Freud refletiu muito sobre o homem em massa e sobre a sociedade de massa, como depois a gente vai ter os estudos de Guy Debord, “A Sociedade do Espetáculo”, hoje mais recentemente, a “Cultura da Mídia”, do Douglas Kellner, obras como “Sociedade do Consumo”, do Baudrillard.

Todos eles são historiadores que dialogam com um campo muito importante. Difícil, mas muito fascinante também, que é o último elemento, que é a questão da recepção. Inclusive, muito desses filmes se tornaram proibidos, porque o grande debate era: “e se a gente tornar esses filmes públicos, ao ver um filme, a pessoa sair nazista?” Ou, por exemplo, “ao jogar um jogo de *video game*, ali um jogo de guerra, um jogo de luta, a pessoa se torna mais violenta?”. Então, a psicologia nos ajuda e, principalmente, os estudos da indústria cultural, da sociedade do espetáculo, a cultura da mídia, de forma geral, pode nos auxiliar. E aí, tem outro preconceito. Eu falei muito da História e quando a gente vai para a cultura? A gente tem três extratos e eu vou dar aqui alguns exemplos para você. Então, a alta cultura, eu vou pegar o exemplo da música, você vai trabalhar com alta cultura, no campo da música, você vai trabalhar com ópera ou com música clássica, então a gente tem estudos importantes e sérios. Por outro lado, depois vai surgir uma série de correntes que vão dizer: “não, isso é elitista!”, então, a gente cria um outro polo: a cultura popular. Então, na cultura popular a gente vai estudar, por exemplo, o samba. Só que, em meio a esses dois fenômenos, a cultura erudita, a alta cultura ou a cultura popular, cultura de aiz, nativa, por assim dizer, a gente tem um outro fenômeno que é o fenômeno da indústria cultura, ou da cultura midiática e esse, coitado, sofre preconceito da alta cultura e da baixa. E é o que?

É pensar a indústria cultural, o cinema, a televisão, a música, ou seja, o aspecto midiático. Então, por exemplo, o *video clipe* musical, eu lembro dos primeiros cursos que eu fui ministrar sobre *video clipe* musical, ninguém levava a sério. Precisou o Michael Jackson falecer, o *video clipe Thriller* e *Black or White* serem tombados como Patrimônio Cultural Americano, terem ali os seus originais conservados no Arquivo Nacional Americano para começar a ser valorizado. Então, por exemplo, estudar artistas da cultura *pop*, do *rock* ou, para a gente pegar o caso brasileiro, o *funk*, o *hip hop*. A gente tem alguns estudos já que começam a ser importantes, mas ainda há muito preconceito.

Eu acho que a gente precisa romper com esse preconceito e tenho estimulado muito meus alunos nesse cenário.

**RTH:** Exatamente quando o senhor comenta sobre os desafios em se trabalhar com o cinema, uma questão que me parece complicada é quando o historiador vai se debruçar sobre uma fonte fílmica. Esse historiador precisa ou não conhecer determinados conceitos daquela área? Se o senhor puder falar um pouco mais sobre isso, sobre essa discussão... Se nós, como historiadores, precisamos dominar técnicas e conceitos próprios da historiografia.

**W.P.P.:** Logicamente, se você observar, o cinema tem sido utilizado como fonte, como objeto de análise não só por nós, historiadores. Então, como eu falei, os sociólogos, os cientistas políticos, os antropólogos, psicólogos, educadores lá da pedagogia, o pessoal, enfim, é claro, das próprias comunicações, o pessoal do direito... Todos esses grupos, dentre tantos outros tem utilizado o cinema para realizar suas pesquisas, suas Iniciações Científicas, monografias, dissertações e teses. E é claro, cada pessoa de uma área distinta pode pegar o mesmo filme e o resultado vai sair diferente, porque o olhar, e os aspectos de interesse, de análise são distintos. No entanto, como eu disse para você, é fundamental a gente dominar os conceitos e a linguagem, a estética. Por que? A gente pode, por exemplo, trabalhar com filmes sem dominar isso, mas a gente conseguiria o que? No máximo, uma análise conteudista. Ou seja, recuperar apenas o conteúdo do filme, o que estaria no roteiro. O filme, volto a dizer, é uma produção audiovisual. Então, a gente precisa ter, e isso é fundamental para o historiador que vai trabalhar com a cultura audiovisual, uma sensibilidade artística. Então, não dá pra a gente entender cinema sem ter um certo gosto artístico para outras obras artísticas. Então, inclusive, até como eu falei para você, a historiografia da relação cinema e história se desenvolveu muito perto do que havia nos estudos iniciais no Brasil, na década de 1990, mas ainda a podemos aprender muito, e é algo que eu tenho estudado muito, com os debates historiográficos da relação história e pintura. Então, Gombrich<sup>8</sup>, Arnold Hauser<sup>9</sup>, são o ponto de partida, Pierre Francastel<sup>10</sup>, só para citar alguns exemplos.

---

<sup>8</sup>Ernst Gombrich, importante historiador da arte do século XX.

<sup>9</sup>Escritor e historiador da arte de origem húngara.

<sup>10</sup>Historiador da arte francês, no século XX.

A questão da história e fotografia, os trabalhos da Ana Maria Mauad<sup>11</sup>, os trabalhos do Professor Boris Kossoy<sup>12</sup>são importantes, são tributários, inclusive, para a gente entender a evolução do cinema e das audiovisualidades que vão se seguir. É claro, a gente não precisa ir muito, os primeiros trabalhos da década de 1990, o ponto de partida para o historiador que ia trabalhar um filme era fazer uma decupagem, ou seja, transcrever um “plano a plano”. Então, todas as primeiras teses que você vai encontrar, elas tinham esse trabalho e eles eram muito influenciados pela semiótica. A semiótica tem uma contribuição fundamental para a gente, só que a gente tem que tomar cuidado, porque a semiótica acaba recortando o filme, o retransformando em um texto, com códigos, significados e significações, e perde-se a historicidade, ou seja, o aspecto externo. Então, eu também estudei muito semiótica, estudei, enfim, todos esses aspectos. Eu acho o seguinte, como historiadores, a gente vai ter uma determinada preocupação para o filme. É claro, é importante, por vezes, a gente ver aspectos centrais, então o que um *plongée*<sup>13</sup>, uma tomada em *plongée* ou em *contra plongée*<sup>14</sup>, a movimentação da câmera em *travelling*<sup>15</sup> vertical, horizontal ou de ré, com a sua *grua*<sup>16</sup>, o significado de um plano de detalhe<sup>17</sup>, de um *close-up*<sup>18</sup>, de um plano geral<sup>19</sup>ou um primeiro<sup>20</sup> ou segundo plano.

Por vezes, eles podem nos trazer elementos, porque o cinema também tem a sua linguagem cinematográfica, como nós na escrita temos uma linguagem, temos uma

---

11Professora da Universidade Federal Fluminense (UFF). Ela dedica-se a temas como História Oral, História Cultural e História da Memória. A historiadora também possui especial interesse na reflexão crítica sobre fotografia.

12Professor Titular da USP, com experiência na área de investigação da história da fotografia no Brasil e na América Latina.

13 Quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. (Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 05 dez.2017).

14Quando a câmera está numa posição inferior, mas o seu ângulo é normal. (Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 05 dez.2017).

15Quando a câmera é colocada sobre um suporte móvel, permitindo sua movimentação. (Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 05 dez.2017).

16Câmera colocada na extremidade de um braço móvel sustentado por uma plataforma munida de rodas ou ajustável num veículo, podendo executar movimentos muito fluidos de baixo para cima e vice-versa (COSTA, 1987).

17Enquadramento de uma parte específica do homem ou objeto (COSTA, 1987).

18É o enquadramento em que a câmera está bem próxima do rosto do indivíduo, de modo que o mesmo ocupa todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. (Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>> Acesso em: 05 dez.2017).

19Quando a cena é enquadrada na sua totalidade (COSTA, 1987).

20A figura humana é enquadrada do peito para cima (COSTA, 1987).

ortografia, temos códigos e eles são fundamentais para entendermos a nossa fala, a nossa conversação, o cinema também faz isso. Então, a partir desses recortes, dessas tomadas, dessas propostas, desses recursos cinematográficos que, ao final, são configurados a partir do trabalho de montagem e edição, ele também nos diz, nos apresenta uma leitura da visão, do recorte que o cineasta vai nos apresentar. Inclusive, os primeiros cinegrafistas, a gente não pode, eu costumo dizer que a gente só deve falar “cineasta” a partir Griffith<sup>21</sup>, que é o pai, que realmente vai fundar a linguagem cinematográfica, então vai ter a preocupação de planos, manutenção de suspense, a criação de uma montagem paralela, etc.

Mas os primeiros cinegrafistas como os irmãos Lumière, Thomas Edison, por exemplo, eles eram herdeiros da maior indústria fotográfica da Europa e eles tem um livro muito importante, inclusive os primeiros filmes que eles vão filmar, a questão de colocar a câmera em um tripé, a câmera parada, então tudo devia acontecer dentro de um curto espaço de tempo em que a película, que estava dentro da câmera, possibilitaria rodar. Então, já teria que estar muito bem preparado, e eles falam isso no livro, sobre o meio e os usos do aparelho fotográfico, e eles vão levar isso para as primeiras Vistas Gerais, que eram como era chamado esses primeiros filmes. Então, realmente, eu considero que não dá para fazer um trabalho historiográfico sério, que envolva cinema, sem você ter um domínio desses cortes, que é o que vai tornar um estudo sério e profissional, porque se não vai ser o que público leigo tem: uma conversa que depois a gente pode ir em um restaurante, em um bar e conversar. A gente tem que, enquanto profissionais, ir logicamente à além.

**RTH:** Dentre essas várias formas de se poder trabalhar o cinema, como o senhor iniciou na outra pergunta, seja na pedagogia, na sociologia... Na sua tese de doutorado, o senhor aborda, dentre outras coisas, a relação entre o cinema e o psicológico baseando-se, sobretudo, na obra do ensaísta alemão Siegfried Kracauer, que até foi professor de Adorno, durante um primeiro momento, dos anos de 1920, da Escola de Frankfurt. Sobre a possibilidade de pensar o cinema como um meio de dialogar com o inconsciente de um determinado período ou contexto, o senhor poderia falar um pouco mais sobre essa relação entre o cinema e o psicológico e a obra de Kracauer?

---

21Referência a David W. Griffith, importante diretor americano que, entre 1908 e 1912, foi o responsável por dar forma aos procedimentos técnicos e de organização lógico-narrativa dos planos que nos permitirão falar do “nascimento da linguagem cinematográfica” (COSTA, 1987).

**W.P.P.:** O Siegfried Kracauer, ele tem algumas obras fundamentais para a história do cinema alemão, especialmente do cinema nazista. A primeira delas, e talvez uma das únicas que a gente tenha a tradução para o português, pela Jorge Zahar, que é o “De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão”, eu considero um dos primeiros grandes trabalhos de um historiador que reflita e utiliza o cinema como fonte histórica e agente histórico. E um agente histórico que vai modelar, ali, as mentalidades, e o Kracauer, nesse estudo, ele já começa justificando o porquê do cinema. Ele fala que tem duas características fundamentais: em primeiro lugar, o cinema não é uma obra individual, como a gente sempre fala, por causa da política dos autores, que vem lá do período da *nouvelle vague*<sup>22</sup>, do pessoal da revista *Cahiers du Cinéma*<sup>23</sup>, na França, mas ele vai dizer o seguinte: “o cinema é uma obra, é um trabalho coletivo”. Inclusive, pela necessidade, naquele momento, de grandes indústrias, de aparatos tecnológicos revolucionários e tal; em segundo lugar, ele é feito para as massas, para um grande público, ele vai, por causa dessas duas características também, refletir aspectos da mentalidade, ou do que os alemães chamam de um *Zeitgeist*, de um espírito da época de seu tempo nacional. Então, acho que esse é o ponto de partida dele.

A obra dele é uma obra de fôlego, é uma obra fascinante que, infelizmente, tem também sofrido muita crítica, atualmente. Eu concordo, inclusive, com as críticas, no sentido de que, eles vão dizer: “é uma obra teleológica”. O que é teleológica? Porque o próprio Siegfried Kracauer vai estar escrevendo isso logo depois, ele tem um artigo, que é até o apêndice final do livro, que foi escrito no cenário da Segunda Guerra Mundial... Então da Segunda Guerra Mundial para o final dela... Inclusive, quando ele sai da Alemanha e vai para os Estados Unidos, ele acompanhou e descreve, analiticamente muito bem, a técnica de propaganda nazista e ele tenta fazer uma recuperação do cinema alemão, especialmente o cinema alemão no período anterior à ascensão do Terceiro Reich, logo depois da I Guerra Mundial, exatamente o período pré Primeira Guerra Mundial, período ainda de criação, a partir dos irmãos Skladanovsky e a

---

22Movimento do cinema moderno francês, personificado por jovens diretores que almejavam um cinema “mais pessoal”, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade como um ensaísta usa uma caneta. Ou seja, um tipo de cinema espontâneo, imediato e de baixos custos, que fizesse frente às caras produções de *Hollywood* (COSTA, 1987).

23Revista que recebia ensaio e artigos sobre cinema. Fundada em 1951 por André Bazin e Doniol-Valcroze. (COSTA, 1987).

configuração do “Bioscópio<sup>24</sup>”. É um cinema muito artesanal e, depois da Primeira Guerra Mundial, a gente vai ter a Escola Estética do Cinema Expressionista Alemão que, vai ser um fenômeno internacional, populariza o cinema alemão com essa relação.

Você veja o exemplo do que falei anteriormente, o cinema nessa fase já está dialogando com as outras artes, então muitas pessoas vindas da pintura, da cenografia, do teatro, figuras como o Max Reinhardt vão influenciar a estética desse gênero, belíssimo, cinematográfico alemão, que depois infelizmente os nazistas vão considerar de uma “arte degenerada”. Eles vão banir da História da Alemanha, os livros, os manuais de história do cinema alemão produzidos no Terceiro Reich vão reservar uma linha para o cinema expressionista e vão dizer que é muito ruim, e apagam. Os alemães, durante o período nazista, vão ser proibidos de assistir esses filmes. O Kracauer, a partir dessa visão, reconstitui brilhantemente a História do cinema alemão, não só expressionista. Ele vai falar do realismo alemão, do *Kammerspielefilm*, dos *Bergfilm*, os filmes de montanha, que é uma especificidade cinematográfica da Alemanha, que é o equivalente aos filmes *Western* para os americanos, então algo que pertence a sua história. Os filmes prussianos, entre tantos outros... O cinema é a expressão mais importante. E ali, a partir do conhecimento dele, do que foi a ditadura de Adolf Hitler, do que foi a experiência nazista e a sua política, que vai levar ao extermínio judeu, ao Holocausto, à Solução Final, ele vai então reler o cinema alemão dizendo o seguinte: “o cinema dos anos 1920, em especial, é uma prefiguração do que viria a ser a ditadura do Hitler”, ou seja, há personagens demoníacas, o Dr. Caligari, que vai hipnotizar o Cesare e o Cesare, então, enquanto um sonâmbulo, vai cometer assassinatos em nome dele, inclusive, a própria referência do título depois vai estar presente em outras obras, inclusive brasileiras: “de Caligari a Hitler”, o que ele quer dizer?

Hitler é o Caligari, como Caligari, ele vai ser o hipnotizador, que com o seu poder, a sua oratória, o seu carisma, vai fazer com que a população alemã, que vai ser vista agora como robotizada, como alienada, como sonâmbulo, cometa crimes em seu nome e a não perceber que está cometendo isso. Então, essa é a grande alegoria. Aí, então, figuras como o Dr. Caligari, como o Golem, que é um objeto, um monstro de barro, o Fausto, com a sua figura do Mefistófeles, depois a robô Maria, produzida pelo cientista judaico Rotwang, em “Metrópolis” e, finalmente, a figura do filme interpretado pelo Peter Lorre, “M, O Vampiro de Dusseldorf”, que é esse infanticida. Todos eles seriam,

---

24É um dispositivo de projeção desenvolvido a partir das lanternas mágicas de dupla lente.

aqui, uma representação do que o Hitler viria a representar à Alemanha, e o terror. Logicamente, é claro que há essa leitura uma vez depois que a gente vá buscar alguns elementos, mas é importante, se a gente pegar entrevistas que a atriz Marlene Dietrich concedeu, nos Estados Unidos, nos anos de 1940, ou a Leni Riefenstahl, elas vão dizer: “este é um fenômeno importante para os alemães”.

Naquele momento, os alemães estavam, como muito bem retratado nos filmes dos anos de 1920, num cenário de crise, de caos e o cinema apontava apenas duas opções: o caos ou a tirania, mas uma tirania organizada, uma tirania segura. Os alemão então, vai dizer Marlene Dietrich, confirmado depois por Leni Riefenstahl, vão preferir o segundo caminho, considerado mais fácil e mais seguro, a princípio. Então, reorganizar aquele mundo que está caótico, que está sofrido. Inclusive, falei sobre o Siegfried Kracauer, mas outra autora importantíssima para esse período é a Lotte Eisner, que foi amiga pessoal do Fritz Lang, e ela vai produzir um livro chamado “A Tela Demoníaca: O Expressionismo e as Influências de Max Reinhardt”<sup>25</sup>. Nesse livro, você veja, escrito um pouquinho depois, mas ela compartilha também dessas teses do Kracauer. Inclusive, o nome “Tela Demoníaca” e ela vai falar desse cenário, o que o cenário expressionista refletia, a partir dessa ficção, que é uma herança? Muito do que a gente tem hoje do cinema de terror, do horror, a gente deve ao cinema expressionista. Inclusive, muitos cineastas alemães, com a ascensão do Terceiro Reich, foram para os Estados Unidos, e *Hollywood* vai se apropriar desse aspecto do caligarismo, desse expressionismo mais radical, nos filmes de terror, nos filmes de terror B dos estúdios da *Universal*.

Então, Drácula, Lobisomem, Frankenstein são uma herança do que a gente viu no cinema expressionista e ela vai dizer: “é um cenário de horror, é um inferno. É um cenário, enfim, de morte”. Essas criaturas estão representando um imaginário das pessoas. Então, a chave da psicologia, da psicologia de massas, como eu falei para você, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Freud são algumas figuras fundamentais. A gente não pode esquecer de outro intelectual que eu gosto muito, o Ortega y Gasset, com a sua “Rebelião de Massas”<sup>26</sup>, o Scipio Sighele com “A Multidão Criminosa”<sup>27</sup> e o próprio, se a gente voltar ainda atrás, o próprio Alexis de Tocqueville, no século XIX, quanto está ali, analisando o Antigo Regime da França e a democracia americana, está discutindo a questão do conceito de “massa” e ele fala: “a Massa pode ser

---

25 (EISNER, 2007).

26 (ORTEGA Y GASSET, 2006).

27 (SIGHELE, 1954).

muito perigosa. Então, quais os aspectos que a gente pode usar para controlar e doutrinar essa massa?”. Kracauer vai ter um texto belíssimo, além do “De Caligari a Hitler”, que foi até depois lançado um livro, da Cosac Naify, chamado “O Ornamento de Massa<sup>28</sup>”, ele tem capítulo específico com esse nome, e nesse “Ornamento de Massa”, ele vai dizer que o século XIX, então o Richard Wagner e Verdi, com a ópera alemã e italiana, ou depois, os nazistas, os fascistas e todos os totalitários, os soviéticos também vão fazer isso muito bem, eles vão transformar essas massas num grande ornamento da sua política.

É um adereço da sua política. Então, a importância dos desfiles é central e isso é importante, e a Hannah Arendt também é uma outra intelectual renomada que vai trabalhar com esse viés da psicologia, porque ela vai dizer no “Origens do Totalitarismo” - um texto do final dos anos de 1950, um texto de grande peso, em três volumes: Volume I – Antissemitismo, Volume II – Imperialismo, Volume III – Totalitarismo - ela vai trabalhar especificamente com os casos da Alemanha Nazista e da União Soviética de Stalin. Ela vai dizer que esses dois realizaram um projeto de governo totalitário e que tinha dois lados, essa moeda, quais eram os dois lados dessa moeda? A política do terror, da repressão, da censura, da morte, do extermínio físico e a política do terror feita a partir da propaganda, ou seja, esse terror a partir dos meios de comunicação de propaganda que vão objetivar fascinar, conquistar essa sociedade. Então, nesse momento, o próprio Ortega y Gasset também nos apontava e a Hannah Arendt vai além, é que dentro de cada indivíduo, tem essa noção de pertencimento, ou seja, em um cenário que a gente vai vendo as desintegrações, esses regimes vão conseguir dar um sentimento, criar esse projeto totalitário fictício, essa nova visão de mundo que todos esses regimes vão apresentar, eles são fundamentais, ou seja, é a partir da psicologia. Não é a toa que a Hannah Arendt termina dizendo: “bom, quando o nazismo é derrotado, o que acontece? Esse homem em massa não morre, ele volta para o seu estado de hibernação, aguardando uma nova ideologia totalitária que lhe dê novo sentido de vida”.

Então, esses governantes, extrema esquerda, extrema direita e democrata liberais, nesse período, notadamente, que eu trabalhei, dos anos de 1930 a 1950, eles apresentam, a partir do cinema, dentre as outras artes, mas o cinema talvez o que conseguiu melhor confluir isso, uma visão de mundo, realizando aquele conceito que vinha lá da ópera wagneriana, do qual Hitler foi muito tributário, os estudos do Richard

Wagner, uma *Gesamtkunstwerk*, uma “obra de arte total”. Então, aqui você veja, o próprio Wagner também vai trabalhar elementos da psicologia e de todas as outras áreas. O Wagner é, na verdade, um dos grandes pais da nação alemã, porque, no momento em que está ocorrendo o processo de unificação da Alemanha, o Wagner é o primeiro a partir da arte, a partir da ópera wagneriana, ou do drama wagneriano, ele vai dizer o seguinte: “qual era a ópera que existia, até então?”, era aquela ópera, que ele dizia, as pessoas vão a espetáculos fúteis, não tinham sentido algum. As pessoas nem iam para os espetáculos para acompanhar o espetáculo, mas sim, naquele momento de sociedade de corte, para figurar, para fazer cena, etc. E o Wagner vai propôr o que? “Não, o teatro perdeu a sua função histórica desde a Grécia Antiga, desde o Teatro Grego”. Então, a ópera Wagneriana vai procurar resgatar, na ópera, elementos que vão unir todas as artes que ficaram desintegradas.

A ópera wagneriana vai reunir o teatro clássico, o teatro grego, vai reunir a dança, o canto, a música, a interpretação, a arquitetura e a escultura, principalmente a partir da *mise en scène* que vai se dar, e tudo isso depois o cinema vai levar e com os ingredientes da psicologia, ou seja, o cinema vai criar, a partir dos seus recursos cinematográficos (então por isso é importante a gente conhecer os códigos dessa narrativa), formas de conquistar as pessoas a partir dos imaginários, do inconsciente. Por isso, vão destacar, a melhor propaganda, a mais influente é aquela que a gente não percebe que é propaganda. A propaganda direta, explícita perde seu efeito ou sua graça. Então, essa propaganda implícita está presente. Eu costumo dizer que, embora o nazi-fascismo tenha sido derrotado, enquanto regime político, na Segunda Guerra Mundial, ele persiste, sobrevive, infelizmente, entre nós, até os dias de hoje, ou seja, se a gente pega uma propaganda, um comercial de margarina, a gente vai ver aquela valorização da beleza estética em uma mocinha, enfim, jovem, bonita, sorridente, saudável. Tudo isso estava ali, era o modelo de raça ariana. Hoje, infelizmente, a gente está vivendo em um período de muitos radicalismos, extremismos políticos e sociais.

Uma noção importante, que Bertolt Brecht, que Primo Levi, entre tantos outros falaram: a gente tem que tomar muito cuidado. O Bertolt Brecht dizia: “Existe um pequeno Hitler dentro de cada um de nós”. Então, no momento em que a gente tem um preconceito, muitas vezes até, como eu falei, de herança histórica, a gente tem que tomar cuidado e sempre sermos críticos a nós mesmos para não permitirmos que isso se exacerbe, que a gente se torne nazistas, ou extremistas políticos. A gente tem que

valorizar, eu acho que principalmente, uma das questões que me levaram a trabalhar com esse tipo de cinema, que é um cinema de propaganda pesado, com imagens horríveis, tudo, é porque eles não pertencem, apenas, aos anos de 1930 e 1940, eles estão presentes nos dias de hoje. Então, muitos desses filmes que eu trabalhei, infelizmente, estão sendo utilizados por grupos extremistas políticos, por neonazistas e eu lembro que, quando eu terminava minha dissertação de mestrado, eu via na televisão, era o momento da Guerra do Iraque, então eu vi uma Guerra de Imagens entre a *CNN* americana e a *Al Jazeera*, em que eu via discursos do George W. Bush dizendo: “vamos exterminar esse regime totalitário”, o mesmo tipo de discurso utilizado na Segunda Guerra Mundial. Então, tudo isso acaba sendo reutilizado, ou seja, acima de tudo, a gente tem que utilizar esses filmes com muito cuidado, com um senso crítico, ou seja, desmontar a construção propagandística para valorizar a construção de uma democracia e uma cidadania plena para o Brasil e para o Mundo.

**RTH:** Sempre que realizamos uma entrevista, pela Revista de Teoria da História, terminamos com uma pergunta pensando a questão da função social da História. O senhor possui uma vasta produção em cinema e, especificamente, como o senhor bem encerrou a última questão, o cinema de propaganda nazista. Recentemente, temos acompanhado a expansão de um projeto político autoritário, principalmente, na Europa e também o crescimento de ideias, no Brasil, que se aproximam deste projeto. Dito isso, que importância o senhor enxerga no estudo sobre nazismo, hoje?

**W.P.P.:** Essa é, como eu tinha acabado de falar, o que me despertou, isso é, a necessidade da função social do historiador. A História não está morta, a História está viva e a gente precisa apresentá-la para não vermos coisas horríveis, como o horror do Holocausto, ou os horrores das guerras, ou de ditaduras. Volto a repetir: infelizmente, a gente está em um cenário que é triste verificar, inclusive jovens, pedindo a volta dos militares ao poder, ou fazendo políticas de exclusão, lançando imagens de preconceito a judeus, a árabes, a mulheres, a negros, a homossexuais, tidos como inferiores ou anormais. Inclusive, trabalhando com a psicologia, como tudo um desvio também psicológico ou político social. O nazismo, infelizmente, ainda não morreu. O nazismo, na verdade, é o símbolo máximo do extremismo político, que tem várias facetas, na direita, na esquerda e também no que a gente julga democracia. Nosso ideal de democracia está ainda muito

utópico, está ainda em construção, por assim dizer. Nesse sentido, eu considero que essa é a função social que eu tenho, enquanto historiador: é criar uma visão crítica nos alunos. Acho que o cinema, a televisão, a música, as artes, a literatura, de forma geral, são importantes, ou seja, a gente precisa dar essa cultura para esses jovens para que eles tenham o senso crítico, para que eles percebem, por tanto, que isso é errado, que isso não é verdade, por mais sedutor que possa parecer para alguns...

Porque todos eles conquistam determinados grupos sociais, mas ao final, no momento que há exclusões nesse processo, ao final a gente vai ter um cenário catastrófico como, infelizmente, a gente tem vivido. Portanto, a gente tem que estar vigilante. Não está sendo fácil ser historiador hoje, ser professor de História porque a gente vê na História os piores momentos históricos se repetindo no Brasil e no mundo. Você veja esse radicalismo na Europa, na Alemanha, mas a gente tem também um movimento muito forte na França, na Áustria, nos Estados Unidos, com a política do Presidente Trump contra os imigrantes, a ideia de construir um muro. A segregação é muito forte. No Brasil, a gente tem visto, inclusive, discursos de caráter religioso também sendo utilizados para isso. O que a gente percebe, que é exatamente o que eu falei, muito do que me atraiu, quando eu comecei a minha graduação em História, as primeiras pesquisas em História, foi o que a gente está vivendo hoje: um cenário de crise. Crise política, econômica, social, de valores, os valores estão sendo colocados em questão e a emergência de um líder salvador, ou de um partido único que possa salvar. Eu lembro, inclusive, quando o presidente Obama foi eleito, aquela comemoração, etc., eu pensei: “a gente precisa ter muito cuidado com isso, porque não existe a figura de um salvador, por melhor que agora possam ser as intenções, ele não vai conseguir ser perfeito, ele não vai conseguir resolver os problemas dos Estados Unidos e do mundo em dois mandatos presidenciais e isso pode custar, inclusive, a possibilidade de um outro negro vir a ser presidente, nos Estados Unidos, se ele não alcançar todas essas expectativas que foram colocadas”. E não é à toa, o que a gente viu?

Os americanos querendo um presidente que eles consideram mais enérgico, mais forte, mais contundente. No Brasil, a gente tem hoje também, na mesma forma, esse cenário de crise e radicalismo: ou vamos querer os militares no poder, ou vamos querer uma pessoa que vai vir com um discurso anti-partidário, todos os partidos estão corrompidos, são marcados por corrupção, então a figura de um líder único ou de um gestor, diferente da classe política, que possa resolver os problemas da nação. Isso a

gente já viu historicamente. Pessoas, povos, nações inteiras acreditaram. Não deu certo. O resultado foi catastrófico. A única forma, enfim, de a gente conseguir mudar a sociedade é o povo ser o agente histórico. Isso tem que ser uma construção coletiva e, principalmente, a partir das instituições. Todos esses radicalismos propõem a destruição das instituições e não só das instituições políticas, mas também a nossa liberdade de expressão. Olha que curioso, o máximo da nossa democracia, a liberdade de expressão pode ser representada pelas redes sociais. As redes sociais que deveriam representar esse depósito de ideias democráticas, hoje são o canal onde mais se veicula a intolerância, o racismo, o preconceito, onde mais a gente vê que temos propostas de silenciamentos políticos e artísticos.

A arte é o primeiro campo que está sendo censurado. Então, exposições de museus, músicas, essas figuras radicais que se apresentam como representantes dos valores mais puros cristãos, democráticos, familiares e tudo mais, eles estão utilizando a censura, estão utilizando a repressão. Logicamente, a gente tem que cuidar para não haver desvios, toda democracia tem o seu limite. Então, no momento em que se perturba o limite do outro, a gente tem que cuidar, que preservar a democracia. A democracia também não é ilimitada, ela tem que estar calcada no respeito, na cidadania e tudo mais. É claro, todas essas exposições, todas essas músicas também tem que ter cuidado para não ofender os outros, inclusive para não despertar novos preconceitos e intolerâncias, mas o que a gente percebe, e eu acho que é importante aperfeiçoar, inclusive o que eu falava, a nossa sensibilidade artística, e mesmo que a pessoa fale: “eu não gosto de política”, não tem como não gostar de política... Viver é um ato político, então, cabe a todos nós. Um dos poemas do Bertolt Brecht, em que ele fala: “bom, esse tipo de regime começa levando de repente o judeu. Eu não sou judeu, não tem problema. Levam o negro. Tudo bem, eu não sou negro. Até o momento em que, quando me levarem, não haverá mais ninguém para me defender, para me salvar, porque cada um vai se tornando um individualista”. A gente tem que impedir, ao máximo, isso. Eu acho que a História, a cultura de forma geral, é uma chave para a gente criar e eu sou muito esperançoso e otimista, apesar desse cenário. Eu acho que a nossa função é essa. Temos que ser as luzes para, enfim, acabar com esse período de intolerância, preconceito e racismo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAPELATO, Maria Helena Rolim.; MORETIN, Eduardo Victorio. (Org.) ; NAPOLITANO, Marcos. (Org.) ; SALIBA, Elias Thomé (Org.) . *História e Cinema. A Dimensão Histórica do Audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007. 392p .
- COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. 271p.
- EISNER, Lotte. *A Tela Demoníaca: As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 283p.
- FERRO, MARC. O Filme: uma contra-análise da sociedade?. In: FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p.25-49.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: Uma História Psicológica do Cinema Alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 407p.
- KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa – Coleção Cinema, Teatro e Modernidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 384p.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. Campinas: Vide, 2006. 364p.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *24 de Outubro de 1929: A Quebra da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão*. 1. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006. 103p.
- \_\_\_\_\_. *O Poder das Imagens: Cinema e Política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt*. São Paulo: Alameda, 2012. 700p.
- REICH, Wilhelm. *Psicologia das Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: notes towards a reconfiguration of early modern Eurasia. In: LIEBERMAN, Victor (Ed.). *Beyond binary histories. Re-imagining Eurasia to c. 1830*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- SIGHELE, Scipio. *A Multidão Criminosa – Ensaio de Psicologia Coletiva*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954, 220p.