

A televisão em *Short Cuts*, de Robert Altman

Doutoranda Solange de Almeida Grossi¹ (USP)

Resumo:

Na cinematografia norte-americana contemporânea, o diretor Robert Altman (1925-2006) figurou entre os poucos que tentam demonstrar um arranjo dialético em seus trabalhos, seguindo uma tradição de organização dos conteúdos que tem origem no início do século XX, sobre a qual se debruçaram, dentre outros, os teóricos da Escola de Frankfurt. Levando isso em consideração, procurei analisar, no filme Short Cuts – Cenas da Vida (1993), a crítica à indústria cultural e presente em determinados segmentos fílmicos. Para tanto, baseio minha análise em Adorno, Williams e Debord.

Palavras-chave: televisão, ideologia, EUA, imagem.

Introdução

Baseado numa seleção de contos do escritor norte-americano Raymond Carver (1938-1988), o filme *Short Cuts – Cenas da Vida* (1993) foi adaptado e dirigido por Robert Altman. Tal filme causa certo espanto em seus espectadores pois não segue o movimento, tampouco a estrutura tradicional dos filmes hollywoodianos. Contando com vinte e duas figuras, o filme não possui um único núcleo narrativo: trata-se de uma teia de histórias contadas aos poucos e entrelaçadas umas com as outras, tanto no nível narrativo - através dos laços de parentesco, amizade ou mesmo encontros acidentais entre figuras, e também pela localização geográfica das narrativas - quanto no nível formal (pela utilização de rimas visuais intercenas e pela trilha sonora).

1 A invasão imagética

Quando a câmera de Altman “invade” os cenários das diferentes narrativas, percebemos que o que é mostrado é a “invasão” de tais lugares pela televisão. Com exceção da lanchonete e da sala de concertos, todas as residências são mostradas com o aparelho ligado, às vezes há até mesmo mais de um televisor presente num mesmo local (como é o caso da residência dos Kaisers). E, mesmo a sala de concertos – símbolo da “*high culture*” (“alta cultura”), em teoria contraposta aos meios de comunicação “de massa” – não fica imune à influência televisiva, posto que a presença de Alex Trebek (famoso apresentador de um programa de entretenimento televisivo chamado *Jeopardy*¹) na plateia literalmente “rouba a cena” do quarteto erudito que está se apresentando no palco. Ou seja, o que Altman mostra é a colonização dos espaços pelos meios de comunicação. Nessa sociedade, conjugado ao consumo de mercadorias, há o consumo de imagens, sobretudo aquelas fabricadas pela indústria cultural. O crítico francês Guy Debord, já em 1967, caracterizou a *sociedade do espetáculo* como sendo uma sociedade fragmentada, mediada pela onipresença das imagens, na qual, após o domínio soberano da economia sobre as vidas, o “ser” degradou-se em “ter”, e o “ter” em “parecer”. Segundo Debord, isso é consequência direta do modo de produção contemporâneo:

Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos –, o espetáculo constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção e do consumo que decorre dessa escolha. (DEBORD, 1967).

¹ *Jeopardy* é um *game show* televisionado há trinta e cinco anos que consiste em se dizer as perguntas a partir de suas respostas. Por exemplo, o apresentador afirmaria: “Primeira apresentadora infantil do *Clube da Criança*” e o participante perguntaria: “Quem é a Xuxa?”. Daí provém a comicidade da cena do concerto, em que Stuart pergunta à esposa “Quem é Alex Trebek?”. Para fins de compreensão, diríamos que Trebek é o equivalente americano ao Sílvia Santos.

Esse é um momento histórico em que o processo de formação de imagens já se espalhou por toda a sociedade, ou seja, a imagem se tornou parte da tessitura profunda do cotidiano. Em outras palavras, essa lógica do simulacro é produto, mas também reforço, da lógica capitalista. Na visão de Debord, o espetáculo é uma dimensão da esfera pública – sendo que esta já é entendida como redução (ela foi reduzida ao mundo do espetáculo). Além disso, a transformação da vida social em pura exterioridade é um movimento fetichizante, por meio do qual a reprodução ganha estatuto superior ao real. Mas a ideologia da falsificação só funciona numa sociedade em que a realidade é falsificada. *Short Cuts* demonstra como isso é possível: todos estão “presos” em suas casas ou em seus trabalhos (como a canção “*Prisoner of Life*” nos aponta), e o externo vem apenas por meio da televisão, que é uma espécie de espelho cuja representação espacial é bastante distorcida.

1.1 Distância

Em seu artigo “Distance”, o crítico Raymond Williams (1989) nos alerta para esse fato: a televisão, segundo ele, é mais especuladora do que propriamente informativa; ilusoriamente familiar, fabricante de cenários, e, sobretudo, seletiva – manipulando, de acordo com certos interesses, informações e opiniões. Em outras palavras, a televisão mostra como é o local e o global, porém deixa muitas lacunas, faz recortes muito precisos, e frequentemente estereotipa. A televisão também nos distancia do que é mostrado, porque os significantes nunca se prendem: vê-se imagens de uma guerra e, como que instantaneamente, surge um comercial anunciando perfumes. Nesses fluxos de imagens formados pela televisão, uma coisa “contamina” a outra, e eles começam a se descolar de seus conteúdos verdadeiros.

Um exemplo de distância produzida pela televisão em *Short Cuts* é Claire. Quando seu marido conta como encontrou um cadáver no rio enquanto pescava com amigos, sem tomar atitude alguma a respeito dele por dias, Claire sente-se horrorizada e se compadece da vítima desconhecida, a ponto de comparecer a seu velório. Entretanto, após o episódio do terremoto, quando o noticiário da televisão anuncia a morte de uma pessoa no parque, é Claire quem diz: “foi só uma pessoa”, como se essa vida tivesse menor valor do que a da moça encontrada no rio.

À primeira vista, porém, a televisão passa relativamente despercebida no filme. Apesar de estar presente quase o tempo todo, é mostrada sob a forma de “*background*” (pano de fundo). Há, entretanto, um destaque significativo desse meio de comunicação ao longo de toda a narrativa (começando pelo fato de Howard Finnigan ser âncora de um telejornal).

1.2 Rima visual

No início desta comunicação, afirmamos que os “enredos” de *Short Cuts* se conectam tanto no nível narrativo quanto no nível formal. No nível formal, dentre outros recursos, Altman procura conectar cenas, situações e figuras por meio do que se convencionou chamar “rima visual”.

Um exemplo de rima visual conectando duas cenas é justamente relacionado à televisão: após ter sido atropelado pela garçonete Doreen, a criança Casey volta para casa e conta à sua mãe o ocorrido. Esta, preocupada com o cansaço aparente do filho, deixa que ele durma em sua cama enquanto liga para o marido em busca de orientação. Este, por sua vez, recomenda que ela acorde o menino e o leve imediatamente para um hospital. Ann tenta dar-lhe um copo de leite, mas o garoto não acorda. A câmera então dá um *zoom* no copo de leite na cabeceira da cama e, ao afastar-se (*zoom out*), o leite é derramado e ouvimos a frase “*Accidents happen every day. Fortunately most are harmless, but some are very serious*”. (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 46)². Percebemos que se trata de um comercial que Earl, marido de Doreen, está assistindo. Nesse momento, Doreen chega em casa e relata o acidente a Earl, comentando a sorte que teve por nada grave ter acontecido (pois, no momento do acidente, o menino recusou sua ajuda, se recompôs rapidamente e saiu andando).

² “Acidentes acontecem diariamente. Felizmente, a maioria é inofensiva, mas alguns são muito sérios”.

A televisão, nesse caso, funciona não só como conectora entre as cenas dos envolvidos no acidente, mas é também um comentário a respeito do fato. Quando percebemos que Doreen desconhece por completo o resultado de sua ação, a cena torna-se irônica. Ela não sabe do desfecho dos eventos, portanto sua tranquilidade é ilusória. A realidade é que, depois de hospitalizado, Casey morre. Em outros momentos do filme, porém, a rima visual pode funcionar de outras maneiras, prenunciando algo que vai acontecer; por exemplo, como quando a câmera focaliza o corpo nu de Zoe, que se finge de morta na piscina, e em seguida focaliza o cadáver nu encontrado no rio pelos pescadores.

1.3 Televisão e ideologia

Diversos outros papéis são desempenhados pela televisão em *Short Cuts*. Há uma cena em que o piloto de helicóptero Stormy, com raiva da ex-esposa (Betty), aproveita sua viagem para ir até a casa dela. Com a ajuda de um martelo, uma tesoura, uma serra elétrica e água sanitária, ele passa a destruir todo o mobiliário, os objetos e roupas que lá encontra. Enquanto a destruição prossegue, a câmera focaliza um editorial na televisão chamado “*Tenderness*” (“Ternura”), no qual Howard (pai de Casey, o menino atropelado da cena descrita acima) lê uma frase de Santa Teresa que diz: “As palavras levam às ações... elas preparam a alma, tornam-na pronta e levam-na à ternura”. Não é necessária muita astúcia para perceber, novamente, a ironia. O que a televisão mostra é exatamente o oposto do que está acontecendo na realidade – a destruição não tem nada de terno, apesar de ter sido uma ação gerada por palavras rudes entre os ex-cônjuges. Tal cena é, portanto, bastante ilustrativa do conteúdo falso transmitido pela televisão na contemporaneidade. O que a frase veiculada não previu (e o que a desabona) foi a possibilidade do emprego de rudeza no uso da palavra, que acabou gerando violência, não ternura. Também é interessante notar que os únicos objetos deixados intactos por Stormy foram o relógio-cuco, de valor sentimental (pois pertencia à mãe dele), e a própria televisão.

Ainda no episódio da destruição da casa de Betty, há uma outra representação do papel televisivo. Ao chegar em casa acompanhada de seu filho Chad, ela entra em estado de choque ao deparar com tamanha ruína. Mas Chad mostra-se completamente alienado da situação a sua volta, pois a televisão está ligada e seu programa favorito, “*Captain Planet*” (“Capitão Planeta”), está no ar. Trata-se de um desenho animado “ecologicamente correto” do início da década de 90: Gaia, o espírito da Terra, acorda de um sono profundo e depara com uma humanidade insensível, destruidora dos recursos naturais. Para evitar um futuro tenebroso, ela entrega anéis mágicos a cinco jovens de diferentes partes do planeta (a saber, América do Norte, Europa Oriental, Ásia, África e América do Sul), encarregados de lutar contra os vilões para evitar a destruição total da Terra. Cada um deles se identifica com um elemento (Água, Terra, Fogo e Ar), sendo que o representante da América do Sul, Ma-Ti, tendo sido criado por uma tribo indígena, conhece os poderes curativos das árvores amazônicas e se comunica com os animais. Seu elemento é o coração, que simbolizaria a compaixão necessária para salvar o planeta. Chad senta-se no chão e assiste ao programa, apesar da completa destruição de sua casa. Desta vez, então, a televisão é mostrada no que é especialista: como entretenimento, distração, alienação. É instigadora de consumo (em cenas anteriores, Chad havia sido mostrado em constante manuseio de brinquedos relacionados ao desenho animado e falando incessantemente sobre eles) e preenchedora do tempo sociável das pessoas (tempo esse que poderia ser utilizado de outra forma – no caso de Chad, perceber que sua casa foi destruída e que sua mãe está prestes a entrar em colapso). Igualmente, a televisão, além da função óbvia de vender tempo (como é o caso da propaganda), também o coloniza, pois organiza o tempo socializável das pessoas, vende produtos e influencia nosso modo de pensar.

Mas a função puramente ideológica desse meio de comunicação encontra-se presente sobretudo quando, ao fim de um de seus editoriais, Howard diz: “Aqui quem fala é Howard Finnigan, com pensamentos para fazer você pensar” (ALTMAN; BARHYDT, 1993, p. 26). Ou seja, de acordo com a cena, sem a televisão para nutrir o telespectador com pensamentos, não conseguiríamos pen-

sar; pelo menos não do modo como é conveniente para a grande indústria cultural e para as grandes corporações.

2 A lógica da imagem

Já o episódio em que Bill telefona para Jerry³ é, a nosso ver, uma demonstração de como a lógica imagética penetrou no tecido social: vemos, num primeiro momento, Jerry sentado perto de uma cerca de madeira, atendendo seu telefone celular. Ouvimos a voz de Bill, sussurrando um “Oi, cara, sou eu”, e a câmera corta para o local em que este se encontra.

Em primeiro plano, vemos um homem sentado com maquiagem *gore* no rosto (um olho saltado, sem pálpebras, e bastante sangue). No plano médio, podemos distinguir fotos em preto-e-branco, aparentemente de filmes de terror. No plano de fundo, vemos Bill, de costas para a câmera, num orelhão aparentemente localizado dentro do estúdio de maquiagens em que estuda. Na parede, vemos ainda um cartaz de um filme de terror dos anos 80 (*Blob*), e um torso feminino (de borracha ou outro material qualquer) com os seios à mostra. O diálogo se inicia:

Bill (sussurrando): Ouça, estou com uma ereção do cacete.

Bill (virando-se de frente para a câmera – agora podemos ver que ele está com a mão sobre a boca e sobre o bocal do telefone para que não o ouçam): Ouça o que está rolando. Tem essa garota aqui na escola...

A câmera corta para Jerry, que tira seus óculos escuros. Podemos ver uma piscina ao fundo, através da cerca de madeira, enquanto Bill continua falando: “Ela tem dezoito anos, um corpo de matar, lindo rosto, e ela me perguntou...”. Nesse momento, vemos Zoe entrando com uma bola de basquete ao fundo.

Jerry: Por que você está sussurrando?

Bill: ...para maquiarm seu corpo para essa – Não estou sussurrando, só estou – Estou... – Estou rouco. Estou excitado.

Jerry ouve o barulho da bola batendo no chão e se vira – só então percebe a presença de Zoe. Bill continua sussurrando ao telefone:

Bill: Então, eu tinha que fazer maquiagem completa no corpo dela. Isso demora mais ou menos uma hora. Isso significa que fiquei esfregando base para cima e para baixo, na parte interna das coxas dela...(câmera corta para Jerry, que se volta ainda mais para ver Zoe).

A câmera volta novamente ao local em que Bill está. Agora, além do homem sentado, vemos um homem em pé, com maquiagem similar no rosto:

Bill: tipo, bem ao redor da xoxota dela, e eu assim, “ah, cara!”...

A câmera começa a se mover numa tomada panorâmica (*panshot*) de 360°, até que tenhamos visto o estúdio inteiro. No entanto, não há nem sinal de nenhuma adolescente com o corpo maquiado, vemos apenas homens e mulheres maquiando e sendo maquiados no estilo “filme de terror”, enquanto um professor dá orientações. Bill continua sussurrando:

Bill: Eu estava, tipo, esfregando um pouco nos peitos dela e ela me olhou e falou “Qual o seu nome?”, eu disse “Meu nome é Bill”. Ela disse “Bill, você está deixando meus mamilos excitados”.

Nesse momento, de volta ao local em que Jerry está, a câmera nos mostra (através da cerca, como se fosse o ponto de vista de Jerry) Zoe tirando a blusa e expondo os seios:

³ Capítulo 13 do filme, aos 48min16seg.

Bill: Eu disse “É isso aí”. E eu estava, tipo – Eu estava prestes a derrubar meus pincéis e apenas –

Zoe agora tira o restante da roupa, ficando completamente nua. Ouvimos, em “*off*”, a voz sussurrante de Bill: “Ah! Foi incrível. O que você acha disso, cara?” Mas Jerry não responde, olha fixamente para Zoe, como que num transe:

Bill (em *off*): Jerry? Jerry? Kaiser?

Zoe pula na piscina. A câmera mostra Tess, sua mãe, na varanda com um copo na mão. Zoe bóia, finge-se de morta. Jerry finalmente sai do atordoamento. Agora é ele quem sussurra:

Jerry (sussurrando e gaguejando): Oh – Ähm – Vo – Você tirou uma nota boa?

Bill: Sim, eles me deram A positivo!

Jerry (ainda sussurrando e olhando para Zoe através da cerca): Ótimo.

Bill: Por que você está sussurrando?

Jerry (pedindo silêncio): Shh! Shh, shh.

Bill: O quê? O que você está fazendo?

Jerry (ainda sussurrando): Eu te disse! Estou trabalhando.

Bill: Não parece que você está – o que você está fazendo, esperando alguma dama rica –

Jerry (sussurrando): Ok, preciso ir. Te ligo depois. Tchau.

No final dessa seqüência, Jerry desliga o celular e olha novamente através da cerca em direção à piscina. Tess diz: “Gostaria que você não fizesse isso” e joga uma pedra de gelo em Zoe para que ela pare de se fingir de morta. Jerry continua olhando a garota fixamente.

Além do elemento *voyeur* e a libido reprimida de Jerry, e talvez a vontade, por parte de Bill, de ser invejado, temos nessa cena uma contradição entre o que é visto e o que é dito, como no episódio do editorial “*Tenderness*”. Bill descreve o que não vê, enquanto Jerry vê, mas não descreve. Daí o elemento irônico, até mesmo cômico, dessa seqüência. Além disso, como já havíamos dito, essa parte prenuncia a morte de Zoe, conectando sua imagem nua na piscina com a imagem do cadáver morto no rio da próxima seqüência, e ainda mostra a libido latente de Jerry, prenunciando também sua explosão violenta no momento em que vir uma moça tirando a blusa novamente (o que ocorrerá no parque).

Aqui seria interessante fazermos uma espécie de digressão: o já mencionado fenômeno da sociedade do espetáculo, sobre o qual Guy Debord teorizou, não é *apenas* o fenômeno dos meios de comunicação de massa. Na passagem da década de 50 para a década seguinte, as reflexões sobre os meios de comunicação ganham amplitude porque não se trata mais de pensar a imagem apenas dentro do cinema ou da televisão (ou dos meios de comunicação em geral), mas como um fenômeno social global. Tudo se transformou em espetáculo – a política, a economia, a cultura, as relações pessoais – sendo que estas últimas são agora marcadas pelo *acting*, pela representação de papéis, o que distancia o contato entre as pessoas (a atendente de telesexo Lois é exemplo disto). A sociedade do espetáculo não é só dominada pelos meios de comunicação de massa, é muito mais do que isso. O filme mostra (por exemplo, nessa passagem de Bill/Jerry que transcrevemos acima) como esse fenômeno se dá por meio do vício da televisão, mas o amplia para mostrar como ele se dá em toda a sociedade. No episódio supracitado, tanto do ponto de vista de Bill quanto do ponto de vista de Jerry, as histórias contadas ou imaginadas são tiradas do universo dos meios de comunicação. Note-se que Altman insere Bill contando a história dentro do universo do cinema. O fato de Bill ser aprendiz de maquiador num estúdio cinematográfico já nos dá a dica de que está fabricando algo enganoso (e/ou está escondendo algo). Quando conta a história a Jerry, está contando o enredo de um filme

pornô. Jerry, por sua vez, tem uma relação superficial com a moça que se despe, é a mera relação com uma imagem. O mecanismo do voyeurismo é intrínseco ao cinema (e à televisão): o espectador, da segurança de sua casa, imobilizado no sofá ou na poltrona, vê um casal se beijando, ou um prédio entrando em colapso em razão de uma bomba (voltaremos a falar a respeito disso mais adiante). O episódio da conversa telefônica entre Bill e Jerry, então, demonstra a amplitude da relação com os meios de comunicação: não é mais necessário estar assistindo à televisão para que ela influencie nossas vidas. Richard Dienst nos explica:

A televisão avança a regra temporal do capitalismo: todo mundo é livre para passar seu tempo do modo que quiser, mas só porque, em outro nível, esse tempo é acumulado em outro lugar, não mais visto como individual. Podemos dizer, ainda, que a escolha de assistir ou não televisão, e o que assistir, torna-se parte do modo pelo qual a pessoa se dirige aos outros; não é uma decisão, tanto quanto não é decisão usar dinheiro ou não, trabalhar ou não.

[...]

A televisão, em outras palavras, torna-se “parte” do modo pelo qual o valor é construído, distribuído, e anexado a corpos formados na circulação geral de trabalho, mercadorias e dinheiro. Ela expandiu as zonas de valor, mudando, mediando, isto é, mecanizando as forças imaginárias das relações sociais. (DIENST, 1994, p.62-64)

Aqui se coloca uma relação entre público e privado, no sentido de que a televisão colonizou as relações humanas, o mundo do desejo, a sexualidade, tudo isso em nome das necessidades dos anunciantes, de vender produtos.

Conclusão

Uma vez que falamos a respeito do estatuto da imagem no filme, cabe fazer um pequeno paralelo com a própria história do cinema: o processo de apropriação (pela indústria) do caráter popular⁴ do cinema se ampliou e se consolidou sobretudo a partir do surgimento do cinema sonoro (final da década de 20), quando, graças à oportunidade da inserção de diálogos nas produções, Hollywood “ressuscitou” o modelo dramático, produzindo filmes cuja temática central era a das relações interpessoais, nos quais o estilo (corte, edição, montagem, trilha sonora, atuação) fosse o mais transparente⁵ possível e com personagens psicologizadas – tudo isso para enfatizar um efeito ilusionista. Acentuou-se, assim, o caráter “apolítico” e “de diversão” do cinema (como passou a ser o teatro dramático), que, bem sabemos, estende-se até os dias de hoje. Brecht percebe esse movimento como um retrocesso, um desperdício das potencialidades radicais do cinema. O problema reside no fato de tal entretenimento estar a serviço da lógica capitalista:

É bem conhecido, e nem por isso menos verdadeiro, que os fenômenos específicos do tempo livre como o turismo e o ‘camping’ são acionados e organizados em função do lucro [...]. Deve o tempo livre, provavelmente para que depois se possa trabalhar melhor, não lembrar em nada o trabalho. Essa é a razão da imbecilidade de muitas ocupações do tempo livre. Por baixo do pano, porém, são introduzidas, de contrabando, formas de comportamento próprias do trabalho, o qual não dá folga às pessoas. (ADORNO, 2002, p. 116).

A distinção radical entre trabalho e recreação característica do modo de produção capitalista divide todas as atividades entre aquelas que servem ao trabalho e aquelas que servem à recreação, e faz desta última um sistema para a reprodução da for-

⁴ Concepção de cinema popular como um meio feito pelo povo para o povo.

⁵ Para uma discussão detalhada a respeito do estilo transparente, consultar a obra de Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ça de trabalho. A recreação é dedicada à não-produção no interesse da produção. (BRECHT, 2001, p. 170).

Essa concepção de cinema popular – no sentido de entretenimento e manipulação de uma indústria que produz para o povo – tem seu auge não só atualmente em Hollywood, mas também na Alemanha nazista da década de 30, quando Adolf Hitler apostou maciçamente em propaganda por meio de Joseph Goebbels e da cineasta Leni Riefenstahl, cujos documentários⁶, apesar – ou por causa – do cunho político, eram altamente estetizados. A estetização da política no regime nazista podia ser vista não só nos filmes e na propaganda, mas principalmente em toda a organização militar, nas marchas e paradas organizadas, e nos discursos de Hitler. Nessas ocasiões, havia um alto grau de elaboração cênica, além da preocupação com a iluminação do cenário criado para convencer o público da ideologia que aqueles espetáculos apregoavam. Portanto, as consequências da representação da imagem vão muito além da mera função estética. É preciso, por isso mesmo, atentarmos para tal fato a todo momento e apontá-lo em nossas críticas culturais.

Referências Bibliográficas

- [1] DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. In: Terravista. *Website* que possibilita acesso a textos teóricos. Disponível em <<http://www.terravista.pt/IlhadoMel/1540/>>. Acesso em 30/07/04.
- [2] WILLIAMS, R. Distance. In: **What I came to say**. London: Hutchinson Radius, 1989.
- [3] ALTMAN, R.; BARHYDT, F. **Short Cuts**: the screenplay (based on the writings of Raymond Carver; with portraits by Don Bachardy). Santa Barbara: Capra Press, 1993.
- [4] DIENST, R. Image/machine/image. In: **Still life in real time**. Durham: Duke University Press, 1994.
- [5] ADORNO, T. W. Tempo Livre. In: **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 112-27.
- [6] BRECHT, B. The Threepenny Lawsuit. In: SILBERMAN, M. (Editor). **Brecht on film and radio**. London: Methuen, 2001.

⁶ O seguinte excerto foi retirado do ensaio “Der Film als Waffe” (“O filme como arma”), escrito em 1937 por Fritz Hippler (empregado na seção de cinema do Ministério da Propaganda) para uma publicação mensal nazista dedicada aos propagandistas (denominada *Unser Wille und Weg*): “Sabemos que o impacto de uma mensagem é maior se esta for menos abstrata, mais visual. Isso demonstra claramente porque o filme, com sua série de imagens continuamente em movimento, deve ter uma força persuasiva particular. Seja num *newsreel*, seja num filme alemão ficcional, é o espelho no qual as grandes massas do mundo vêem a Alemanha. Também é, como o rádio, o modo pelo qual as classes mais pobres são apresentadas, sem muito custo monetário, à cultura. É bobagem e miopia o fato de os estetas burgueses sacudirem a cabeça em sinal de desaprovação, dizendo que cinema não pode ser arte, que é um perigo para o teatro. A última dessas duas opiniões contraditórias é refutada pelos fatos. O filme deve ser dirigido às sensibilidades das massas. Tem, é claro, uma responsabilidade educacional, e talvez não evite todos os clichês para que agrade ao gosto do público. [...] Alcançar um número maior de pessoas que assistam a filmes alemães está entre as tarefas mais importantes da política do cinema alemão; isso feito, aumentar-se-ia também a eficácia dos filmes na propaganda política e no esclarecimento popular”.

HIPPLER, F. **Der Film als Waffe**. In: German Propaganda Archive. *Website* da Calvin College. Disponível em <<http://www.calvin.edu/academic/cas/gpa/ww2era.htm>>. Acesso em junho/2006.

Autora

¹ Solange **DE ALMEIDA GROSSI**, Doutoranda
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH)
Departamento de Letras Modernas
grossi@usp.br