



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – Uniceub
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: MAÍRA CARVALHO

O anti-semitismo e *O Grande Ditador*

Eduardo Beraba Villarim
RA: 20316899

Brasília, outubro de 2006

Eduardo Beraba Villarim

O anti-semitismo e *O Grande Ditador*

Trabalho ao curso de Comunicação social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Profa. Maíra Carvalho Ferreira Santos

Brasília, outubro de 2006

Eduardo Beraba Villarim

O anti-semitismo e *O Grande Ditador*

Trabalho ao curso de Comunicação social, como requisito parcial para a obtenção ao grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda do UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

Banca Examinadora

Prof. Maíra Carvalho
Orientadora

Prof. Deusdedith Alves Rocha Junior
Examinador

Prof. Leonardo Humberto Soares
Examinador

Brasília, outubro de 2006

Agradecimentos

Agradeço essencialmente aos meus pais, pelo amor e carinho dedicados durante todos esses anos. A minha família e amigos, pelo apoio e incentivos constantes. Agradeço à Maíra, minha orientadora, responsável pelo bom andamento do trabalho e paciência com todas as falhas e problemas no decorrer do semestre. A família Duff, por fazer cada dia de aula momentos sempre divertidos e marcantes.

“Creio no riso e nas lágrimas como antídoto contra o ódio e o terror”

Charles Chaplin

RESUMO

Charles Chaplin é um dos diretores mais renomados do ramo cinematográfico. Em *O Grande Ditador*, seu primeiro filme falado, Chaplin buscou satirizar os ideais anti-semitas de um líder autoritário e de um sistema totalmente arbitrário e violento. Com uma linguagem universal e atual, o longa-metragem se tornou um clássico da indústria cinematográfica. As relações dos fatos históricos com a obra de Charles Chaplin, e a estrutura fílmica do longa-metragem do cineasta serão aqui analisadas e estudadas, de modo a melhor compreender suas estruturas.

Palavras-chave:

Cinema; História; Charles Chaplin.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2.1. Os historiadores e o cinema	10
2.1.1. O cinema, agente da História.....	14
2.2. Comportamento do espectador	17
3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	20
3.1. O cinema até 1940.....	20
3.1.1. O cinema durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)	22
3.2. Charles Chaplin.....	24
3.3. A ascensão do nazismo	25
3.4. O anti-semitismo Hitlerista.....	28
4. ANÁLISE DE O GRANDE DITADOR	32
4.1. Estrutura da Produção.....	32
4.2. Enredo	33
4.3. A Linguagem.....	35
4.4. Análise Histórica.....	37
4.5. O discurso.....	39
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6. REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	44
FILMOGRAFIA	45
ANEXO A - FIGURAS.....	46

1. Introdução

Este projeto de conclusão de curso foi motivado pelo desejo de realizar uma análise histórica do longa-metragem *O Grande Ditador*, dirigido e produzido pelo cineasta inglês Charles Chaplin. Além disso, tal escolha se deu pelo fato de *O Grande Ditador* ser um clássico na história do cinema, por se tratar do primeiro filme falado de Chaplin e por abordar aspectos históricos importantíssimos que marcaram a sociedade moderna.

Para a execução desta análise fílmica, a principal motivação será traçar os aspectos da Segunda Guerra Mundial abordados no longa-metragem, de forma a se criar uma relação dos fatos com o que é retratado no filme. Para a realização deste trabalho, o método será baseado em pesquisas bibliográficas e terá como objeto de estudo o filme *O Grande Ditador* (EUA/1940).

Com essa preocupação, este trabalho focará no processo de análise histórica do anti-semitismo e a expansão do nazi-fascismo na Europa, de forma a fazer uma analogia com a maneira com que esse momento é interpretado na obra do cineasta.

O discurso proferido pelo barbeiro judeu no fim do filme representa um dos momentos mais significativos da história do cinema e, devido a isso, também terá um tratamento especial, principalmente no capítulo de análise.

Ao assistir *O Grande Ditador*, surgiu imediato interesse na forma inteligente e humorística com que Chaplin retrata os personagens e aborda questões que mudaram o rumo de um povo. Chaplin convida o espectador, por meio da arte, a pensar alguns aspectos da Segunda Guerra Mundial e suas motivações.

No primeiro capítulo, buscar-se-á entender um pouco da relação entre cinema e história. Serão expostas, segundo a visão de alguns estudiosos, as maneiras como o cinema interpreta a história, assim como a função que este pode desempenhar como agente histórico (se é que pode). Além de técnicas de linguagem cinematográfica e visão do espectador.

No capítulo seguinte, todo o conteúdo histórico relevante para a apresentação e o entendimento do trabalho ganhará enfoque. O anti-semitismo, a expansão do nazismo na Alemanha e o andamento da segunda guerra mundial serão tratados de

forma detalhada para que no capítulo seguinte possa-se entender a relação desses fatos no longa-metragem de Charles Chaplin. Além disso, será mostrado um pouco da vida e dos ideais humanitários do cineasta e de seu principal personagem, o vagabundo Carlitos.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, o filme *O Grande Ditador* entrará em cena e será apresentado e analisado, com a intenção de melhor entender seus aspectos históricos e cinematográficos, assim como sua maneira inteligente, criativa e inovadora de abordar um momento tão triste e violento de nossa história recente.

Tendo como base dados históricos e análises fílmicas, este trabalho visa buscar uma abordagem, do ponto de vista histórico e cinematográfico, de uma obra de um dos mais respeitados artistas de todos os tempos.

2. Referencial teórico

2.1. Os historiadores e o cinema

O filme, durante muito tempo, não fazia parte do universo mental do historiador. No entanto, com o passar do tempo, o cinema foi ganhando espaço e hoje representa uma boa fonte de estudo e pesquisa. Seria ele um documento indesejável para o historiador?

Na verdade, o cinema ainda não era nascido quando a história se constituiu, aperfeiçoou seus métodos, parou de narrar para explicar. A “linguagem” do cinema, como a de todas as artes em geral, revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, é de interpretação incerta. Mas essa explicação não é satisfatória para quem conhece o infatigável ardor dos historiadores, obcecado por descobrir novos domínios, sua capacidade de fazer falar até troncos de árvores, velhos esqueletos, e sua aptidão para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante (FERRO, 1992, p.79).

No que diz respeito ao filme e outras fontes não escritas, não se tratavam nem de incapacidade nem de retardamento, mas sim de uma recusa em enxergar, uma recusa inconsciente, que procede de causas mais complexas. Fazer o exame de quais “monumentos do passado” o historiador transformou em documentos e depois, hoje, que “documentos a história transforma em monumentos”, levaria a uma primeira forma de compreender e ver por que o filme não aparece (FERRO, 1992, p.79).

São poucos os historiadores que, em nome do conhecimento ou do saber, nunca tenham estado a serviço de um Estado, de uma classe, de uma ordem ou sistema, existente ou não, e que, conscientemente ou não, não tenham sido ministros de um certo culto ou combatentes de uma certa causa.

Seja educar o Príncipe e os meios dirigentes para um bom governo, ensinar o povo a obedecer, ou simplesmente procurar o sentido e as leis da História para melhor compreendê-la, seja como for, o cuidado com a eficácia aparece em todos os casos. Desde seu aparecimento, os historiadores trabalhavam por conta do Estado que os

emprega. Em alguns acontecimentos do século XX, quando o historiador, por conta de um governo, glorificava a nação, as instruções deixavam claro que, se os ensinamentos da história não atingissem um resultado esperado, teria este perdido seu tempo.

O historiador escolheu esse ou aquele conjunto de fontes, adotou esse ou aquele método de acordo com a natureza de sua missão, de sua época, trocando-os como um combatente troca de arma ou tática quando aquelas que utilizava perdem sua eficácia... (FERRO, 1992, p.81). Na Alemanha nazista, por exemplo, o cinema tinha sua eficácia como instrumento de manipulação popular.

Certamente, já era conhecido que ninguém escrevia a história inocentemente, contudo esse julgamento parece jamais ter sido tão notado quanto nas vésperas do século XX, no começo da aparição do cinematógrafo. Durante esse período, especialmente nos momentos antecedentes à Primeira Guerra Mundial, os historiadores passaram a possuir um novo papel muito importante na sociedade: de fazer amar e compreender a pátria.

A História é compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregaram da sociedade: homens de Estado, magistrados, diplomatas, empreendedores e administradores. Foram eles, precisamente, que contribuíram para a unidade da pátria, para a redação de leis sagradas que nos fazem livres (FERRO, 1992, p.82). Entretanto, com o passar do tempo isso foi deixando de ser tão explícito. Embora o Estado sustente os historiadores, eles passaram a ter mais autonomia para suas pesquisas e inclusive para criticar o próprio Estado.

Num momento em que a centralização reforça o poder do Estado e os dirigentes do capital, num momento em que o empreendimento capitalista ganha, num momento em que se trata de persuadir os alemães de que Berlim tem a grandeza de Roma, e os franceses, de que Paris é uma nova Atenas, nesse momento em que o conflito europeu aponta no horizonte, em que o frenesi de guerra ou do pacifismo ganha a ideologia, quando o filósofo, o jurista e o historiador já se encontram mobilizados, que utilidade poderia ter para a história o folclore, cuja sobrevivência atesta precisamente que a unidade cultural do país não está completa; que utilidade poderia ter para a História essa pontinha inicial do filme que mostra um trem entrando na estação de La Ciotat? (VIRILIO, 1993).

Segundo Marc Ferro (1992, p. 83), “no início do século XX, o cinematógrafo não passava de uma máquina de idiotização, um passatempo de iletrados” para as pessoas cultivadas, que então, não freqüentavam esse “espetáculo de parias”. Foi dessa forma que o filme foi recebido inicialmente pela classe dirigente. Nem sequer o direito de autoria daquele que filmava era reconhecido, ele não tinha o estatuto de um homem cultivado e era qualificado apenas como “caçador de imagens”. Nesse período, apenas duas sociedades, a nazista e a soviética, indicavam os nomes dos que realizavam as tomadas das cenas na ficha técnica dos cine-jornais.

Assim, para as pessoas instruídas, para a sociedade dirigente e para o Estado, aquilo que não era escrito não tinha identidade, os registros do cinematógrafo por isso não tinham valor acadêmico intelectual: assim sendo, como os historiadores poderiam referir-se a eles, e mesmo citá-los?

Sem pai nem mãe, órfã, prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser uma companheira dessas grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos. Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não-controlável, por um truque, uma trucagem (FERRO, 1992, p.83). O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza.

Foi somente a partir da década de 1970 que o filme começou a ser visto como um possível documento para a investigação histórica. Nessa época, é óbvio que as elites, as pessoas cultivadas e os historiadores já iam ao cinema. Durante esse período, juntamente com o aparecimento de novos métodos e uma outra hierarquia de fontes, assim como a contribuição das múltiplas ciências humanas, o trabalho do historiador mudou, assim como a própria noção do tempo da História se modificou. Em 1968, F. Furet escreveu:

O historiador deixou de ser o maestro que fala de tudo a propósito de tudo, do alto da indeterminação e da universalidade de seu saber, a história. Ele deixou de contar o que se passou, isto é, deixou de escolher, naquilo que se passou, o que lhe parece apropriado para seu relato, para seu gosto ou para sua interpretação. Como seus colegas das outras ciências humanas, ele deve dizer o que busca, constituir os materiais pertinentes à sua questão, mostrar

hipóteses, resultados, provas, incertezas (FURET *apud* FURHAMMAR, 2001, p.118).

Aliás, o que é um filme senão um acontecimento, uma anedota, uma ficção, informações censuradas, um noticiário que coloca no mesmo nível a moda do inverno e os mortos do último verão? A direita tem medo, a esquerda desconfia: a ideologia dominante não fez do cinema uma “fábrica de sonhos”. Pois se até um cineasta, J. L. Godard, não chegou a perguntar se “o cinema não teria sido inventado para mascarar o real para as massas?”. Que pseudo-imagem da realidade oferece, no Ocidente, essa indústria gigantesca e, no Leste, esse Estado que controla tudo? Na verdade, de que realidade o cinema seria imagem? (FERRO, 1992, p.85).

Essas questões são legítimas, mas será que não servem de álibi para o historiador? Não basta constatar que o cinema inquieta e fascina, mas sim perceber todo o efeito corrosivo que um filme pode ter, e que, mesmo controlado, um filme testemunha. Noticiário ou ficção, a realidade cuja imagem é oferecida pelo cinema parece ser terrivelmente verdadeira.

É fácil perceber que ela não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema de acusar a inutilidade deles. Compreende-se por que as Igrejas ficam atentas, por que os padres de cada credo e os docentes em geral tenham exigências altivas e maníacas diante dessas imagens vivas que eles não aprenderam a analisar, controlar e recuperar em seu discurso.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera pode revelar uma visão de seu funcionamento real, dizer mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela pode desvendar o segredo, apresentar o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. Isso é mais do que seria necessário para que após o tempo do desprezo venha o da suspeita, o do temor. As imagens, as imagens sonoras, esse produto da natureza, não poderiam ter, como o selvagem, nem língua nem linguagem. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, ou um olhar, um longo discurso é insuportável: isso não significaria que a

imagem, as imagens sonoras, o grito dessa mocinha ou essa multidão amedrontada constituem a matéria de uma outra história que não é história, uma contra-análise da sociedade? (FERRO, 1992, p.86).

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o de tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Passaram agora a estudar o filme, associando-o com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão Histórias quanto a História.

2.1.1. O cinema, agente da História

Desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a tentar intervir na história com filmes, documentários e ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra, por exemplo, mostravam essencialmente a Rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas...

Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e colocá-lo a seu serviço. As autoridades, sejam as representativas do capital, dos soviets ou da burocracia, desejavam tornar submisso o cinema. Alguns cineastas, entretanto, pretendem permanecer autônomos, agindo como contra-poder, assim como escritores de todos os tempos procederam. Sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isso não exclui o fato de que haja entre

eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias (FERRO, 1992, p. 14).

Desta maneira, eles manifestam uma certa independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um, abordando uma nova tomada de consciência, de tal forma que as instituições ideológicas já instauradas (partidos políticos, igrejas, etc.) entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas essas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se apenas elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram.

Filmes como *O Grande Ditador* (1940), de Charles Chaplin, foram proibidos de serem exibidos em países já invadidos pela Alemanha nazista, devido suas críticas ao ódio, a ganância e aos regimes totalitários.

Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil. Certos efeitos, pelo menos, são distinguíveis. Por exemplo, sabe-se que “*O Judeu Suss*”, um filme de propaganda anti-semita, de Veit Harlan, alcançou enorme sucesso na Alemanha; sabe-se também que logo após sua projeção, em Marselha, os judeus foram molestados. Outro exemplo: é possível observar que nos Estados Unidos os filmes anti-nazistas e os de exaltação da solidariedade patriótica só tiveram sucesso mediante duas condições – não glorificar a resistência nos países ocupados nem a luta contra as instituições legais na Alemanha; e não questionar a livre iniciativa de cada empresa sob pretexto de coordenar melhor a produção de acordo como a apelo de Roosevelt (FERRO, 1992, p.15).

Correlações e indicações desse tipo são raras. Um episódio recente, no entanto, testemunha a eficácia do fato cinematográfico: a apresentação, na ex-ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), em 1975, de um filme letão sobre os campos de concentração na União Soviética, o que resultou em uma intervenção imediata do Partido Comunista Francês, medida que ele até então evitara.

Essa intervenção do cinema se exerce por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, operatório. Sem dúvida essa capacidade está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, o recepciona. Persiste o fato de que além do ajustamento de dificuldades não cinematográficas (condições de

produção, formas de comercialização, seleção de gêneros, referência a significados culturais, etc.) o cinema dispõe de certo número de modos de expressão que não são uma simples transcrição da escrita literária, mas que têm, sim, sua especificidade.

Entretanto seria ilusório imaginar que a prática dessa linguagem cinematográfica é, ainda que inconscientemente, inocente. É fácil imaginar que um teórico do cinema, como Godard, por exemplo, seja mais mestre de sua escrita que um outro, e também de seu “estilo”.

É preciso dizer que a utilização e a prática de modos de escrita específica são, assim, armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme e à sociedade que o recebe. Essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí, também, a auto-censura. O epílogo de *O último homem*, de Murnau, por exemplo, pode ser bem incluído nesse contexto: o produtor não queria que o infeliz porteiro do Hotel Atlantic terminasse a vida na degradação e na solidão – tal fim teria desacreditado a sociedade e o regime que a tolera, no caso presente, a República de Weimar (FURHAMMAR, 2001, p. 196).

Imagina-se que a realização de um filme produz rivalidades, conflitos, lutas de influência. De maneira disfarçada ou aberta, esses conflitos afrontam, segundo a sociedade em questão, o artista e o Estado, o produtor e o distribuidor, o autor e o realizador, bem como os membros da equipe, as equipes entre si, etc., segundo os sistemas que variam em cada produção e cada obra, e que raramente transparecem, a não ser sob a forma de uma alusão sutil ao “ambiente” da filmagem de uma realização.

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é história, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados.

Eisenstein¹(1932) já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura (apud, FERRO, 1992, p.17).

Além do mais, um fenômeno como esse deve ser analisado não somente através de civilizações diferentes (cidade/campo, ocidente/oriente, mundo negro/mundo branco,

¹ Sergei Eisenstein é considerado o mais importante cineasta soviético. Realizador de obras como *A Greve* e *O Encouraçado Potemkim*, participou ativamente da Revolução Russa de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

etc.), em sua diacronia, mas também no seio de uma mesma cultura. Diga-se o mesmo da maneira como uma figura de escrita ou um estilo permanecem ativos ou se tornam ultrapassados, caem nas graças desse ou daquele público que, ele próprio, também muda. O mesmo se passa com o conteúdo e a significação de uma obra. Esta pode ser lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história.

Existem ainda duas vias de leitura para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história: leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história. A leitura histórica e social do filme corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história. Esta leitura, segundo um dos maiores teóricos da relação cinema-história, o historiador Marc Ferro, permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, por exemplo, as autocensuras e os lapsos de uma sociedade, de uma criação artística, ou ainda o conteúdo social da prática burocrática na época stalinista (FERRO, 1992, p. 19).

O filme *O Grande Ditador* terá esta primeira via de leitura como base principal para sua análise, já que o longa-metragem será analisado a partir dos seus aspectos históricos.

Já a leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes históricos. Esta forma de leitura cinematográfica faz com que os cineastas tenham a possibilidade de devolver à sociedade uma história na qual possa ter sido despossuída pelas instituições dominantes e seus dirigentes.

2.2. Comportamento do espectador

Seja no teatro, no cinema, ou em qualquer outra manifestação de arte, é o olhar do espectador que dá sentido às imagens, representações, encenações e performances que se desenrolam em sua frente. O objetivo do diretor, designer ou ator é o mesmo: cativar o olhar do espectador a fim de estabelecer uma relação com ele. Assim, falar sobre o olhar do espectador significa abordar a problemática da recepção: por ser percebido como um indivíduo, o espectador traz dentro de si diversos códigos ideológicos e psicológicos.

A ação do filme sobre o espectador situa-se menos nas zonas claras do pensamento e do raciocínio que na penumbra das sensações, das tendências, do instinto, do subconsciente. Dessa penetração, o agente mais ativo é o elemento visual, a imagem, tão poderosa sobre nosso psiquismo (CLAUDE, et al., 1982, p. 54).

O cinema tende a estimular fantasias, penetrando camadas bastante profundas da mente. Ao contrário de outras artes, como o teatro, no qual o olhar e a reação do espectador exercem uma influência no espetáculo, no cinema, a performance dos atores, gravada no filme, independe da reação da platéia. No teatro, a platéia dirige a performance.

Na sala escura do cinema, o espectador, absorvido pela tela, vivencia a fascinante condição de voyeur. Seu olhar é conduzido e determinado pelos enquadramentos da câmera; entretanto, ao experimentar a ilusão de estar olhando sem ser visto, o espectador desfruta de uma poderosa sensação de poder. O cinema narrativo proporciona tal prazer ao espectador, estabelecendo uma relação entre ele e a imagem projetada na tela. Charles Chaplin, por exemplo, no discurso final em seu filme *O Grande Ditador*, realizou essa cena em primeiro plano, dirigindo-se seu olhar e sua fala diretamente ao espectador.

Há três tipos de olhar no cinema narrativo: o olhar da câmera, que registra os eventos que estão sendo filmados; o da platéia, que assiste ao filme; e aquele que os personagens do filme trocam entre si. Mas as convenções narrativas do cinema tradicional hollywoodiano ignoram os dois primeiros tipos, subordinando-os ao terceiro. Assim, o espectador não percebe a presença intrusiva da câmera, que poderia conduzi-lo a um distanciamento crítico em relação à imagem e sua produção (MULVEY, 1983, p. 447).

Infinitamente mais penetrante que a palavra ou o escrito, a imagem faz impressão. A palavra, ouvida ou lida, serve de intermediária entre o objeto que ela lembra e a imaginação que tal objeto deve impressionar; a imagem toca diretamente nossas faculdades sensíveis. Toda a técnica da câmera – enquadramento, planos, jogos de luz – conferem aos seres mais insignificantes um calor e uma densidade anormais.

A tela de cinema é uma porta pelo qual penetramos num mundo novo, o universo fílmico. Comparado ao mundo do cotidiano, este universo do filme aparece como irreal. Um rangido, um relógio, um rito nele assumem uma tonalidade singular; o espectador aí toma contato com um mundo extraordinário.

Mergulhado em seu sonho, enfeitiçado pelo mundo que desfila a seus olhos, o espectador é levado a transferir, de certa maneira, seu eu, com suas disposições psíquicas, suas experiências íntimas, seus desejos latentes e mal definidos, na pessoa do ator ou no personagem.

É uma espécie de encantamento, no sentido genuíno da palavra. O espectador se coloca no universo do protagonista como se fosse o seu. E isto, a ponto de antecipar-se a seu herói, concordando antes dele, impacientando-se com suas resistências. Em certo sentido, ele vive em seu lugar, em perfeita comunhão de pensamento e de sentimentos (CLAUDE, et al., 1982, p.64).

O espectador isolado existe apenas na abstração. Na sala, o espectador encontra-se misturado à multidão dos outros espectadores. Nela, a influência do filme é aumentada.

Na massa, o indivíduo perde um pouco de sua identidade única e suas reações assemelham-se às experimentadas pelos seus vizinhos de poltrona. O impacto cinematográfico é sofrido solidariamente por uma massa de homens e mulheres reunidos num mesmo local, envolvidos na mesma onda de imagens, que os fazem vibrar e reagir sincronicamente.

3. Contextualização histórica

3.1. O cinema até 1940

O filme cinematográfico é composto por uma série de imagens ou fotografias ordenadas que, passadas no tempo mínimo de dez imagens por segundo, com o auxílio do cinematógrafo, permitem ao sentido da visão a ilusão do movimento (BETTON, 1984, p. 7). Entretanto, o cinema vai muito além de uma mera explicação técnica. A sétima das belas artes, como foi intitulado em 1895 pelos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière, é motivo de estudos e debates em todo o mundo e, em seus mais de cem anos de existência, sofreu uma série de transformações, evoluções e revoluções.

Considerado pelos irmãos Lumière como “uma curiosidade científica sem futuro comercial”, o filme teve sua primeira apresentação pública em 22 de março de 1895, em Paris, daquilo que viria a se tornar um dos maiores fenômenos de entretenimento da História.

Os primeiros filmes eram apresentados ao ar livre e mostrados na forma de reportagens, documentários, cenas íntimas e atualidades, e não comportavam encenações e argumentos (BETTON, 1984, p. 10). Foi primeiramente nesse formato que o cinema se tornou a grande atração das feiras, especialmente em alguns países europeus e nos Estados Unidos.

Entre 1895 até 1914, Georges Méliès, por exemplo, rodou mais de quatrocentos filmes, criando técnicas até hoje utilizadas. Ultrapassando o estágio artesanal, Charles Pathé fundou na cidade de Vincennes, em 1900, a primeira produtora de filmes, monopolizando todo o cinema, fabricando não só o material para a filmagem e projeção, mas também a película virgem, construindo laboratórios para o tratamento dos filmes, instalando estúdios, assegurando a distribuição dos seus filmes, e possuindo numerosas salas de projeção. A partir daí, surgiram novos cineastas inspirados no sucesso de Pathé (BETTON, 1984, p. 10,11).

Aos poucos, o cinema ganhou forma e foi desenvolvendo-se um pouco por toda parte. Após o apogeu do teatro filmado, foi a vez dos cine-romances e dos filmes

cômicos dominarem a produção, este último gênero especialmente por meio da escola cômica francesa.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) provocou o declínio do cinema francês e favoreceu largamente o desenvolvimento do cinema estadunidense. Sabendo apropriar-se perfeitamente dos métodos europeus, o cinema americano optou por temas célebres, filmes de longa-metragem com uma grande encenação, realizados pelos melhores cineastas e melhores atores. A partir de 1914, eles dominaram o mercado estadunidense e estabeleceram firmas a vinte quilômetros de Los Angeles, numa pequena povoação índia de duzentos habitantes, Hollywood, que mais tarde se tornaria a capital mundial do cinema (BETTON, 1984, p. 13).

O pós-guerra (1919-1924) foi marcado como o período do nascimento de “uma arte verdadeira”. Este período caracterizou-se pelo aparecimento da crítica cinematográfica, da qual Louis Delluc pode ser considerado como o verdadeiro fundador. Foi ele um dos pioneiros na contextualização do cinema quando, em 1911, tentou integrar, num de seus ensaios, o cinema num sistema das artes (BETTON, 1984, p. 18). O cinema deixou então, às vistas da comunidade artística, de ser apenas mero entretenimento para subir ao pódio do conceito de arte.

O cinema, ao lado do seu desenvolvimento comercial, procurou seu clima artístico com mais determinação. Buscando um modo de expressão próprio, descobriu o valor expressivo dos cenários, dos ângulos de tomada, das trucagens, tornando-se capaz, valendo-se apenas de sua linguagem visual, de exprimir o “homem” (CLAUDE, et al. 1982, p. 16).

Daí em diante, as películas foram influenciadas por diversos movimentos artísticos como o expressionismo e a vanguarda impressionista, que tiveram fortes influências nesta arte. Ainda que com avanços como as experimentações abstratas e já contando com grandes produções, o cinema ainda estava preso a certos padrões. Segundo Delluc, numa referência a esta fase, “a ordem do cinema é científica, matemática, precisa...” (BETTON, 1984, p. 19).

Em 1920, cineastas começavam a desafiar formalidades e extinguir técnicas como dissoluções e *fades* em busca de novos artifícios que expressassem as quebras

temporais. O cinema ficava cada vez mais imprevisível e moderno (CARRIÈRE, 2006, p.106).

O próximo grande avanço do cinema foi a junção da imagem com o som. Com a chegada do cinema sonoro em 1929, os filmes sofreram ainda mais progressos em termos de produção, narrativas e enredos, que se tornaram mais densos e complexos.

A partir daí, as experimentações ganharam espaço. Em 1940, o recurso do *flash-back* era vastamente utilizado. O tempo já era claramente negado, sendo possível voltar ao passado sem grandes receios com a preservação da narrativa ou do entendimento do público. Contrariando o que dizem os grandes filósofos, para o cinema o “rio passa duas vezes, sim” (CARRIÈRE, 2006, p. 112).

3.1.1. O cinema durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Apesar da severa concorrência alemã e italiana, o cinema francês conheceu uma grande vitalidade. Os filmes traduziram bem o clima da época. A tendência para o irrealismo, o Realismo Poético, o romantismo ou a poesia corresponderam bem ao desejo dos Franceses de esquecerem a ocupação e evadirem-se da realidade através dos sonhos (BETTON, 1984, p. 70).

O cinema alemão, aliado aos avanços do exército hitlerista que, em poucos meses, invadiu toda a Europa ocidental exceto a Inglaterra, se valeu muito da propaganda, preocupando-se em difundir sua mensagem nos países ocupados.

Já a partir de 1933, com a chegada dos nazistas ao poder, a indústria cinematográfica alemã passou a estar inteiramente subordinada aos interesses do Estado, que viria a assumir oficialmente seu controle em 1938. Joseph Goebbels, ministro da propaganda do governo de Hitler, se autodenominava “o patrono do cinema alemão”. O cinema tornava-se assim um meio cada vez mais utilizado de manipulação popular, completamente integrado ao aparelho de propaganda do terceiro Reich.

No dia 5 de outubro de 1940, o filme de propaganda anti-semita, *O Judeu Suss*, de Veit Harlan, foi lançado na Bienal de Veneza. Influenciado por Goebbels em sua realização, a obra oferecia tudo o que a propaganda nazista desejava: técnica apurada,

uma história melodramática de amor e uma orientação anti-semita, constituindo uma mescla perversa de violência e fascinação.

Mas, o nome mais importante durante esse período na cinematografia alemã foi o de Leni Riefenstahl. Leni foi uma cineasta alemã da era nazista, renomada por sua estética. Suas obras mais famosas foram os filmes de propaganda realizados para o Partido Nazista alemão. Dentre estes, destacam-se *O triunfo da vontade* e *Olympia*.

O triunfo da vontade é um dos filmes de propaganda política mais conhecidos na História do Cinema. O filme mostra muitos membros do Partido Nazista, como soldados normais marchando ao som de música clássica, e mais tarde cantando, jogando e cozinhando; também inclui trechos sonoros de discursos dados por vários conselheiros para Adolf Hitler e porções de discursos do próprio Hitler. O filme tenta mostrar como os alemães demonstravam sua lealdade à pessoa de Hitler. Por este filme, Riefenstahl recebeu uma medalha de ouro na Feira Mundial de Paris em 1937. O filme está banido na Alemanha.

Já na América, os Estados Unidos preocupavam-se bastante com a moral de seus compatriotas. Os estadunidenses, como os outros, cuidaram de sua produção de guerra, tanto das suas defesas (*Porque nós combatemos*, Capra, 1942-1944) como das histórias romanceadas, produzindo, assim, mais do que nunca, os westerns (CLAUDE, et al 1982, p. 28).

John Ford, uma das grandes glórias da idade áurea hollywoodiana, continuou a produzir obras de grande encenação e caracterizadas pela beleza da fotografia (BETTON, 1984, p. 71).

Os anos 1940 constituíram uma época fértil para os filmes de piratas ou de aventuras marítimas. Filmes inspirados nos problemas sociais também ganharam bastante espaço no cinema hollywoodiano. Frank Capra era encarregado pelo governo de supervisionar uma série de filmes de propaganda, destinados a informar os militares.

As comédias clássicas não estavam ausentes, mas assistiu-se a uma renovação, com tendência para a sátira, a caricatura e o humor negro.

Após dois anos e meio de trabalho e seis meses de filmagens, Chaplin trouxe a cena o genial *O Grande Ditador*, em 1940, sátira à tirania, na qual ele exprimiu as suas tendências políticas.

3.2. Charles Chaplin

Por meio de seu personagem mais famoso, o vagabundo Carlitos, Charles Chaplin se tornou um dos nomes mais renomados da História do Cinema. De chapéu coco, bengala, paletó apertado, calças largas e sapatos furados, o personagem, que vagava pelas ruas tentando sobreviver, representava todo o ideal humanitário que Chaplin tentava retratar em seus filmes e em sua vida.

Em algumas dezenas de filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, nenhum outro personagem do cinema mundial teve tanto êxito ao abordar a exclusão social e os problemas vividos pela sociedade da época. Miséria, desemprego, exploração do trabalhador, preconceito social, injustiças sociais, perseguição e fome foram algumas das dificuldades que Carlitos teve que enfrentar nas suas aventuras cômicas pelas telas do cinema.

Nos primeiros anos da carreira de Chaplin, o humor era a preocupação quase exclusiva de seus filmes. A vida miserável de seu personagem e as questões sociais que cercavam essa realidade eram meros coadjuvantes para a diversão. Na medida em que o sucesso cresceu, aumentou também a preocupação de Chaplin em ampliar o universo de reflexões que seus filmes pudessem provocar (MILTON, 1997).

Nascido na Inglaterra, Charles Chaplin conheceu de perto a miséria e a fome antes do sucesso. Os anos de dificuldade foram fundamentais em sua carreira. Daí veio, não apenas a inspiração de Carlitos, mas toda a fundamentação ideológica de seu trabalho.

Apesar de ser acusado de comunista nos tempos do macartismo², tendo inclusive que abandonar os Estados Unidos e voltar a morar na Inglaterra, os filmes de Chaplin não possuíam uma diretriz política partidária. Sua maior preocupação não era disseminar uma filosofia política, mas sim criticar as injustiças da sociedade. Através do humor, Chaplin zombava do capitalismo industrial, denunciava a exploração da mão-de-obra e ridicularizava a sociedade burguesa. Mas seu foco principal não era a

² Macartismo é o nome pelo qual é conhecida a política surgida nos Estados Unidos nos anos 50, caracterizada pelo combate as “atividades antiamericanas”, surgidas da crescente disputa entre EUA e URSS.

mobilização contra as opressões. Em seus filmes, honrava o humanismo e a solidariedade. Apostava que a solução para a exclusão estava no próprio ser humano.

Em *Tempos Modernos*, de 1936, Chaplin tentou claramente passar uma mensagem social: o domínio dos homens pelas máquinas; as facilidades que levam a criminalidade e a escravidão. No final de *O Grande Ditador*, Carlitos faz um belíssimo discurso em prol da humanidade, como será mostrado mais detalhadamente no capítulo seguinte.

A partir de suas obras e seus discursos, pode-se tirar a base da ideologia de Charles Chaplin. Para ele, numa época em que o capitalismo e a industrialização tiravam o humanismo do centro da sociedade, e o dinheiro e a satisfação pessoal prevaleciam sobre o senso de solidariedade, a esperança vinha de um personagem excluído, vítima de preconceitos, relegado e perseguido, mas que ainda era capaz de deixar de lado suas ambições pessoais para ajudar alguém que estivesse necessitado.

3.3. A ascensão do nazismo

A partir do final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha mergulhou em uma crise econômica agravada ainda mais pelas enormes indenizações impostas pelo Tratado de Versalhes. O marco alemão desabou e conseguiu se estabilizar somente em novembro de 1923, quando sua cotação atingiu 4,6 bilhões de marcos para um dólar. A hiperinflação teve efeito devastador sobre a economia, desorganizando a produção e o comércio. Em 1931, haviam quatro milhões de desempregados, quase trinta mil falências e a produção havia caído em quase todos os setores.

No plano político, a situação também era grave, pois vários golpes de direita e esquerda se sucederam, embora todos fracassados.

O ressentimento e os receios gerados pela crise econômica e as supostas injustiças políticas fizeram crescer o apoio dado a um partido nacionalista e autoritário, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães.

Era imprescindível para o sucesso dos nazistas e para a eventual aceitação de Hitler por parte dos Alemães, no que diz respeito à política externa, que o povo alemão acreditasse que os seus infortúnios econômicos e políticos eram uma consequência da

imposição e da aplicação do Tratado de Versalhes por parte dos predadores estrangeiros (PARKER, 1989, p. 10).

Poucos alemães sentiam uma qualquer culpabilidade especial em relação à Primeira Guerra Mundial e não sentiam que as suas dolorosas conseqüências, simbolizadas no Tratado de Versalhes, representassem uma retribuição justificada. As indenizações, a obrigação de pagar pelos danos causados aos Aliados durante a guerra, inspiravam uma ira especial porque eram consideradas injustas e também ruinosas.

As fronteiras definidas pelo Tratado de Versalhes forneciam ainda mais motivos para a existência de um nacionalismo xenófobo. Alguns alemães encaravam desfavoravelmente a separação entre os austríacos de língua alemã e a Alemanha.

O apoio aos nazistas resultava das suas manifestações de ódio em relação aos estrangeiros e também do pânico causado pela catástrofe econômica dos anos de depressão, entre 1929 e 1932. Os nazistas acusavam simultaneamente os socialistas e os capitalistas e denunciavam ambos como sendo não patrióticos, como instrumentos internacionais da malevolência e da exploração estrangeira (PARKER, 1989, p. 11).

O apoio em massa provinha sobretudo da classe média e dos camponeses. Para a classe média era fácil acreditar que a depressão resultava das idéias socialistas, simbolizadas pelos sindicatos supostamente egoístas e de perspectivas limitadas.

O suposto apelo dos nazistas à classe trabalhadora era, na realidade, um apelo efetivo aos outros alemães: afirmavam não pertencer a qualquer classe e simbolizavam um Estado e um governo acima dos conflitos sociais que acabaria com o desperdício dos conflitos laborais. Daí o seu apelo aos homens “imparciais” e “moderados”.

Os nazistas eram apoiados por um número desproporcionado de jovens votantes, provavelmente por causa da sua oposição aos partidos que tinham nas classes sociais as suas bases de apoio. A pretensão do partido nazista de ser alheio à luta de classes era reforçada pela sua hostilidade contra os excessos individualistas que atribuía ao capitalismo internacional. Numa época de profunda recessão econômica, um ataque aos capitalistas de sucesso, apelidados de vigaristas conspiradores, exercia uma grande atração, especialmente nos devedores e,

conseqüentemente, nos camponeses e comerciantes, severamente atingidos pela baixa dos preços.

Era evidente que os nazistas discriminariam os judeus, mas poucos votantes conseguiriam ter imaginado o morticínio organizado pelo governo alemão durante a Guerra.

Nas eleições de 1930, os nazistas elegeram 107 deputados e os comunistas 77, em detrimento dos partidos liberais.

Em 1932 terminou o período presidencial de Hindenburg, mas ele se candidatou novamente, tendo Hitler como adversário. Foram necessárias duas eleições para decidir o pleito. Hitler perdeu, mas obteve um considerável número de votos.

O cargo de primeiro-ministro foi confiado a von Papen. Sua grande dificuldade era o progresso dos nazistas, que conseguiram aumentar o número de deputados no Parlamento nas eleições seguintes. Hindenburg chamou Hitler para a vice-chancelaria, mas o chefe nazista não aceitou.

O Reichstag (Assembléia Nacional) foi dissolvido e novas eleições foram realizadas. Os nazistas perderam várias cadeiras, mas o problema continuou, pois não era possível governar sem os nazistas ou contra eles.

Hindenburg então substituiu von Papen por um general de tendências socialistas, esperando ganhar mais apoio popular. Mas o próprio von Papen convenceu o presidente a chamar Hitler para o poder, esperando assim poder controlá-lo melhor. No dia 30 de janeiro de 1933 Hitler assumiu a chancelaria, com von Papen como vice-chanceler.

Da chegada ao poder até o estabelecimento da ditadura foi um passo rápido. Hitler formou um governo de coalizão direitista, incluindo os nazistas, nacionalistas, independentes e católicos. Em 27 de fevereiro promoveu o incêndio do Reichstag, atribuindo-o aos comunistas, como pretexto para decretar o fechamento de imprensa, a suspensão das atividades dos partidos de esquerda e o estado de emergência. Em 5 de março do mesmo ano conseguiu a vitória nas eleições para o Reichstag com ampla maioria dos votos, usando todos os meios lícitos e ilícitos para chegar a este resultado.

O novo Reichstag eleito deu a Hitler plenos poderes. Todos os partidos, com exceção do nazista, foram dissolvidos e proibidos de se reorganizarem. Hitler se tornou

o condutor, o guia e o chefe de uma nação. Estava legalizado o totalitarismo na Alemanha. Hitler passou a deter o poder absoluto em seu país.

A princípio, seu governo manteve apenas os esquemas de credibilização, mas alguns meses depois alargaram-se a programas de obras públicas realizadas em grande escala e, a partir de 1934, o rearmamento aumentou. O serviço militar obrigatório foi restaurado em 1935. Por conseguinte, em 1936, o desemprego praticamente desapareceu. Os recursos não utilizados durante a depressão eram tão grandes que o renascimento econômico alemão conseguiu proporcionar a toda a força de trabalho, no final dos anos 30, um nível de vida equivalente ao de um trabalhador empregado em 1932, com maiores lucros, rendimentos mais elevados para os produtores agrícolas e fabrico de armamento, que ultrapassava o nível de outros países. Não havia, evidentemente, eleições ou voto livre para testar a opinião pública, mas parece claro que, no final de 1938, o regime havia sido aceito por uma maioria substancial de alemães. Senhor de um país poderoso e unido, Hitler podia tentar alcançar os seus objetivos externos.

3.4. O anti-semitismo Hitlerista

Duas vertentes são comumente abordadas quando se fala do ódio e do programa de extermínio que Hitler tinha para com os judeus. Uma análise mais aprofundada da política adotada em relação aos judeus no governo nazista mostra que ela não é linear e que estava longe de revelar um projeto de extermínio.

Em realidade, Hitler não tinha um programa com relação aos judeus, tinha apenas uma obsessão: libertar o Reich dos judeus que lá se encontravam e cujo número aumentava a cada conquista. Entretanto, todos os meios utilizados para se alcançar este objetivo falharam. A política de emigração fracassou com a eclosão da Guerra. O projeto de criar uma reserva judaica no Madagascar naufragou devido à continuação da guerra com a Inglaterra. Finalmente, a conquista da URSS, que deveria oferecer novos espaços para a transplantação dos judeus, logo esbarrou na resistência dos exércitos soviéticos, depois dos primeiros sucessos que provocaram o início prematuro das deportações.

Colhidos neste novo impasse, os dirigentes locais, incentivados pelas declarações carregadas de ódio do Fuhrer, resolveram o problema da superlotação dos guetos executando as pessoas que não tinham condições de trabalhar. Essa solução improvisada fez escola e acabou recebendo a sanção do dirigente supremo. Não podendo ser enviados para lugar algum, os judeus desapareceriam da única maneira ainda possível: a morte (BURRIN, 1990, p. 10). A Solução Final nasceu da convergência da obsessão anti-semita do Fuhrer, do funcionamento anárquico de seu regime e do surgimento de uma situação incontrolável.

De acordo com esta interpretação, chamada funcionalista, o genocídio foi o ponto culminante de um processo de perseguição que se formou além de toda previsão pela dinâmica de um regime não apenas fundamentalmente irracional, mas incapaz de fazer outra coisa senão improvisar ao se radicalizar (BURRIN, 1990, p. 11).

A outra vertente abordada, denominada intencionalista, baseia-se no fato de que o extermínio dos judeus foi o cumprimento de um programa, o programa de um homem que detinha o poder absoluto. Segundo esta interpretação, a virada decisiva se deu entre o outono de 1940 e o fim da primavera de 1941, onde Hitler teria dado a ordem que tornaria realidade à intenção alimentada por ele há anos.

No fundo, a tese intencionalista tende a exagerar a coerência da ideologia hitlerista, a considerar absoluta sua capacidade de fornecer diretrizes unívocas à ação. Além disso, ela negligencia ou minimiza o fato de ter ocorrido uma mudança de rumo na política do regime nazista quando o extermínio substituiu a emigração-expulsão. Para traçar uma linha reta dos anos 20 até Auschwitz é preciso recorrer ao postulado de um maniquiavelismo permanente em Hitler: é o único meio de conciliar a afirmação de um programa de extermínio e a política divergente conduzida por seu regime (BURRIN, 1990, p. 12).

Fato real era que Hitler ocupava um papel central no Terceiro Reich e era um anti-semita fanático. Suas idéias sobre o perigo do povo judeu já eram conhecidas antes mesmo dele chegar ao poder.

Enquanto um povo permanecer racialmente puro, não será dominado pelos judeus. É por isso que os judeus tentam, sistematicamente, fazer baixar a qualidade racial de um povo, adulterando constantemente o sangue dos indivíduos que constituem esse povo. O Reich alemão promoverá o setor mais válido do nosso povo e irá guia-lo, lenta, mas seguramente, até atingir uma posição dominante no mundo (HITLER, 2001, p. 214).

Na origem da visão de mundo hitlerista encontrava-se o “princípio eterno da luta pela vida”, por meio da qual a raça mais forte, no caso a ariana, estava destinada a afirmar e impor sua vontade.

Essa reconstituição da raça não era um fim em si mesma, mas um meio a serviço de um fim: a grandeza e o poderio do povo alemão. Depois de devolver à nação sua unidade política, depois de empreender a obra de depuração racial, seria possível empreender a conquista do espaço necessário à manutenção da nação (BURRIN, 1990, p. 19).

Segundo Hitler (2001, p. 79), “um Estado que, numa época de contaminação racial, zela ciosamente pela conservação dos melhores elementos de sua própria raça, um dia deverá se tornar o senhor da terra”.

Os judeus não poderiam estar ausentes dessa concepção racista. Aos olhos de Hitler, eles formavam uma raça parasita que explorava o trabalho dos povos entre os quais se haviam instalado; uma raça por natureza destruidora, incapaz de construir seu próprio Estado; uma raça cujas atividades visavam à dominação do mundo.

Seus instrumentos mais eficazes eram o capital financeiro e a agitação marxista. Graças ao primeiro, eles internacionalizavam as economias, submetendo-as à sua influência. Com o segundo, dividiam os povos fazendo-os voltar-se contra si mesmos e condenando-os a uma guerra intestina que aniquilava sua capacidade de resistência (BURRIN, 1990, p. 20). De um modo ou de outro, eles eram os inimigos da verdadeira independência nacional.

Assim, o regime de Hitler chegava a uma certa altura em que, no mundo, muitas pessoas acreditavam que existia um problema judaico que era necessário resolver, e cuja solução contribuiria para reformar e fortalecer a nação.

Antes da guerra, mas já com o regime nazista no poder, em 1934, Hitler excluiu os judeus das forças armadas, dos cargos nas universidades e nas escolas, não os autorizava a exercer a advocacia ou a medicina, negava-lhes a cidadania alemã e proibia a “poluição racial”, ou seja, as relações sexuais com os não judeus (PARKER, 1989, p. 271).

De modo a tornar a Alemanha pura em relação aos judeus, os nazistas passaram a utilizar meios cada vez mais drásticos para os obrigarem a emigrar,

enquanto Hitler, de tempos em tempos, fazia comentários anti-semitas cada vez mais violentos. Recorria de bom grado à linguagem da destruição e afirmava que o inimigo deveria ser golpeado impiedosamente e aniquilado. Chegou a afirmar aos dirigentes do partido, em abril de 1937, que o problema judaico seria resolvido de uma forma ou de outra ao seu tempo (PARKER, 1989, p. 271).

O extermínio indiscriminado começou com os judeus que os alemães capturaram nas zonas conquistadas da União Soviética, no verão de 1941.

Informações do quartel general de Hitler informavam à todas as forças armadas que a luta contra o bolchevismo exigia uma ação implacável e enérgica, em primeiro lugar contra os judeus, que formavam os pilares fundamentais do bolchevismo (PARKER, 1989, p. 272). Essas instruções sugeriram que se fosse colocado em prática uma “limpeza total”.

Com a ajuda de unidades da polícia alemã, tropas de combate SS, e por vezes do exército e dos simpatizantes locais, mais de quatrocentos mil judeus foram exterminados até o final de 1941.

A partir de 1942 começou a segunda fase da “solução final”: na primeira, os judeus eram capturados nos territórios e mortos no próprio local; já na segunda fase, os judeus de outros lugares da Europa eram levados em comboios e enviados para serem exterminados nos famosos “campos de extermínio”.

A “solução final” teve “melhores resultados” onde o controle dos alemães era mais forte, menos inibido pelas leis locais, e onde dependia menos da ajuda dos governos ou administrações locais (BURRIN, 1990, p. 165).

Em menos de quatro anos, cerca de cinco milhões de judeus foram mortos, incluindo homens, mulheres e crianças.

4. Análise de O Grande Ditador

4.1. Estrutura da Produção

Para a criação de *O Grande Ditador*, Chaplin contratou um novo assistente para ajudar a trabalhar no roteiro. Dan James era um roteirista talentoso e importante membro do Partido Comunista em Hollywood.

O Grande Ditador não foi apenas o primeiro filme falado de Chaplin, mas foi também o primeiro produzido sob as novas regras sindicais impostas pelo Conselho Nacional das Relações Trabalhistas. Chaplin detestava os novos regulamentos. O preço da garantia de emprego era a eliminação do espírito de trabalho de equipe e da espontaneidade que tornava divertida a produção cinematográfica nos velhos tempos.

Chaplin, que desde a infância fizera sua própria maquiagem, foi instado a ter um especialista em maquiagem, que ficava o dia inteiro sem fazer nada. Um acréscimo potencialmente mais útil para a equipe era a continuísta, cujo trabalho era garantir a continuidade de uma cena para outra. Embora seus serviços fossem urgentemente necessários, Chaplin não conseguia esconder sua irritação de ter um funcionário que não fazia nada além de tomar notas. Dia após dia ele olhava espantado à sua volta, espantado com o excesso de empregados no *set*.

Chaplin contratou seu meio irmão, Wheeler Dryden, filho de Hannah Chaplin e Leo Dryden, como assistente de direção.

Mas a mudança mais significativa na equipe foi a substituição de Rollie Totheroh, o operador de câmera e cinegrafista-chefe de Chaplin desde 1916. Para seu lugar foi trazido Karl Struss, para substituí-lo na direção de fotografia.

Struss já havia filmado o épico *Ben Hur*, de Cecil De Mile, mas era mais conhecido por suas inventivas tomadas de *traveling* e pelo uso dramático da luz em filmes como *Sunrise*, de Murnau, e *Sparrows*, de Mary Pickford.

Chaplin se preocupava muito com a qualidade da atuação, mas considerava o trabalho de câmera refinado como uma distração que roubava atenção de seu desempenho. Com alguma dificuldade, Struss conseguiu persuadi-lo a usar duas

câmeras instaladas em ângulos diferentes para cada tomada: “Achei que o ajudaria, que lhe daria algo para editar, porque ele não tinha conhecimento algum de direção de câmera. Seus filmes eram puro “teatro”. Com ele era realmente trabalho de encenação; você apenas ligava a câmera e deixava rolar enquanto ele e os outros atores representavam diante dela” (MILTON, 1997, p. 330).

Com um roteiro que pedia a invasão da Áustria, entre outros episódios, *O Grande Ditador* poderia ter se tornado facilmente um filme muito caro. Chaplin tentou encenar um “comício de Nuremberg” no vale San Bernardino, mas usou pouco do material rodado. Para o resto, recorreu à ilusão. O filme abusou de *process shots* – panos de fundo filmados e projetados numa tela por trás dos atores -, e a invasão da Áustria foi filmada no estúdio com algumas dezenas de figurantes e dois tanques de mentira.

O Grande Ditador era obra difícil; exigia montagens complexas, maquetes e outros elementos, em preparação que se prolongou por um ano. Sem essas aparelhagens teria custado cinco vezes mais. E mesmo assim, as despesas já subiam a quinhentos mil dólares antes que a câmera começasse a rodar (CHAPLIN, 1964, p. 397).

O maior item isolado do orçamento foi o próprio salário de Chaplin, 341.500 dólares. Outros 37.480 foram listados como custos de salários e despesas para a elaboração do roteiro. O aluguel do estúdio figurou como 86 mil dólares, e um total de 46.371 dólares foram gastos em adereços, figurino e maquiagem; pintura e materiais custaram 5.383; e despesas de locação totalizaram 16.890 dólares.

A produção do longa-metragem durou um ano de trabalho com o roteiro e outros treze meses do momento em que as câmeras foram ligadas até a estréia, e custou cerca de um milhão e meio de dólares, bancados pelo próprio Chaplin.

4.2. Enredo

O Grande Ditador é um filme de Charles Chaplin, lançado pela primeira vez em 15 de outubro de 1940, que satiriza, em plena Segunda Guerra Mundial, o nazismo, o fascismo e seus principais defensores no período: Adolf Hitler com o personagem

Adenois Hynkel, interpretado por Chaplin, e Benito Mussolini sob o personagem de Benzino Napaloni, interpretado Jack Oakie. Além deles, o longa-metragem também inclui no elenco Paulette Goddard, interpretando Hannah, Reginald Gardiner (Schultz), Henry Daniell e Billy Gilbert, interpretando os ministros Garbitsch e Herring, respectivamente. Chaplin interpreta também o papel do barbeiro judeu com seu personagem Calitos.

O filme começa durante a Primeira Guerra Mundial. Carlitos é um cadete do exército da nação fictícia de Tomania, e tenta salvar um soldado chamado Schultz. O personagem de Carlitos perde a memória quando o avião dos dois colide com uma árvore. Schultz escapa das ferragens, e Carlitos passa seus próximos vinte anos no hospital, enquanto muitas mudanças acontecem em Tomania: Adenois Hynkel, agora o grande ditador da Tomania, persegue judeus com a ajuda dos ministros Garbitsch e Herring.

Curado, mas ainda com amnésia, Carlitos retorna à sua barbearia no gueto judeu, ainda sem saber da situação política de Tomania. O barbeiro fica chocado quando tropas de choque quebram a janela de sua loja. Encontra, logo depois, um amor, Hannah, uma linda moradora do gueto.

Enquanto isso, Schultz, que recebeu várias promoções nesses vinte anos, reconhece o barbeiro e dá ordens às tropas para deixá-lo em paz.

Hynkel tenta diminuir a repressão aos judeus quando uma oportunidade de negócios com um rico empresário judeu surge. Hynkel começa a ficar obcecado com poder e aspira a dominação mundial. Há uma cena clássica onde Hynkel brinca com um globo inflável, para acidentalmente estourá-lo no final. Finalmente, o empresário judeu recusa o acordo e Hynkel reinstaura a perseguição aos judeus.

Schultz é contra a invasão ao gueto que Hynkel está planejando. O ditador manda o general para um campo de concentração. Schultz foge para o gueto e começa a planejar junto com os outros moradores do lugar uma forma de tirar Adenois Hynkel do poder. No fim, Schultz e seu amigo barbeiro são presos.

Hynkel tenta conseguir o apoio de Benzito Napanoli, ditador de Bacteria, para ajudá-lo na invasão de Osterlich. Depois de muitos conflitos entre os líderes, a invasão

ocorre com sucesso. Hannah, que tinha fugido para Osterlich com seu pai, mais uma vez se encontra encurralada pelo regime de Hynkel.

Schultz e o barbeiro escapam do campo de concentração usando uniformes de soldados. Guardas confundem o barbeiro com o ditador Hynkel (com quem ele se parece muito). Ao mesmo tempo, Hynkel é preso pelos seus próprios soldados que acreditam se tratar do barbeiro.

O barbeiro, que é obrigado a assumir a identidade de Hynkel, é levado para a capital da Tomania para um discurso de vitória. Tal discurso é o total oposto das idéias anti-semitas de Hynkel. O discurso expõe idéias democráticas há muito na cabeça do barbeiro.

4.3. A Linguagem

A idéia de se criar o filme *O Grande Ditador* surgiu em 1937, quando Alexander Korda sugeriu a Chaplin que fizesse uma história sobre Hitler, tendo por motivo um erro de identidade, já que ele tinha o mesmo bigodinho do personagem Carlitos.

O longa-metragem foi resultado de uma rodagem e de um processo de produção muito curto para o que era habitual em Chaplin. O material era rodado a partir de uma idéia ou de uma intuição do cineasta. Esse método no cinema é caríssimo, pois exige manter a equipe inativa durante um longo período.

O cinema sonoro já estava consolidado, e Chaplin ainda era um dos poucos cineastas resistentes a esta inovação.

Posso afirmar que detesto... Se dispõem a atropelar a arte mais antiga do mundo, a arte da pantomima. Aniquilam a grande beleza do silêncio. O filme falado destrói toda a técnica que temos adquirido. Os atores sabem que o objetivo não está nas palavras, e sim nos pensamentos e nas emoções. Têm aprendido o alfabeto do movimento, a poesia do gesto. Agora o gesto começa onde termina a palavra (Charles Chaplin, filmoteca-152. Caja de España).

Entretanto, a idéia de se fazer uma paródia sobre Hitler serviu de muito entusiasmo para a criação de seu primeiro filme falado.

Como Hitler, poderia arengar às multidões numa algaravia ininteligível e falar assim quanto quisesse; como Carlitos, permaneceria mais ou menos calado. Um argumento sobre Hitler prestava-se ao burlesco e à pantomima (CHAPLIN, 1964, p. 395).

Assim, ao adorável e imprevisível vagabundo juntou-se uma caricatura de um ditador intolerante. No papel do barbeiro judeu, Chaplin manteve as características do cinema mudo, embora surpreendesse com seu discurso final pacifista e esperançoso. Já no papel do ditador Hynkel, Chaplin utilizou de uma linguagem bastante agressiva.

Chaplin optou não por uma abordagem simplista do bem e do mal, mas por algo um pouco mais complexo. Por mais que Hynkel seja um ditador terrível, Chaplin o coloca como um homem inseguro e até certo ponto ingênuo. Da mesma forma que o barbeiro judeu não é exatamente a melhor pessoa do mundo. Aliás, todo o filme é construído quase num jogo de paralelismos que de certa forma aproximam e também afastam estes dois personagens tão distintos.

Sendo assim, Chaplin, no seu papel duplo de protagonista, consegue ao mesmo tempo captar as diferenças e as semelhanças dos personagens, com seu jeito sempre especial.

Na película de *O Grande Ditador*, Carlitos enfim fala. Durante o discurso, Chaplin sobe na tribuna mirando a câmera – algo totalmente excluído de seus filmes anteriores – e se dirige, em primeiro plano, diretamente ao espectador.

Chaplin incorporou seu personagem mudo e musical, coreográfico e existencial, arquétipo da fotografia em movimento, Carlitos, em uma cena final em que marca o desaparecimento para sempre desse ícone do cinema, após falar durante vários minutos de frente para a câmera.

Vestido com roupa de ditador, subindo no palco da história, Carlitos mira os espectadores e toma a palavra. Fala em um campo infinito, pois se estende mais através do universo que da ficção, mais através do tempo do que suas imagens são registradas.

Os espectadores de momento e os de futuro são, assim, explicitamente, interpolados. Pela força das palavras que Carlitos dirige aos espectadores, repousa sobre seu discurso todo o caráter de testamento: são as últimas palavras a bordo da morte de seu personagem.

O Grande Ditador dá aos espectadores a dimensão de uma história que transcende a temporalidade de sua criação, com uma linguagem moderna e atemporal, e pelo conteúdo de suas idéias. É possível notar, por exemplo, a atualidade do discurso final, no qual seus significados se encaixam perfeitamente em qualquer época.

4.4. Análise Histórica

A sátira feita ao ditador Hitler, em *O Grande Ditador*, é apenas um dos vários aspectos históricos abordados por Chaplin em sua obra. As críticas aos governos totalitários, em especial o nazismo e o fascismo, a perseguição sofrida pelos judeus, os ideais expansionistas de Hitler, e suas relações diplomáticas com o ditador italiano Mussolini são algumas das outras facetas que Chaplin, de uma maneira cômica e inteligente, apresentou em seu longa-metragem, e que serão tratadas neste capítulo.

Logo em uma das primeiras cenas do filme, durante o discurso inicial, Chaplin representa uma das mais impressionantes representações satíricas do cinema: numa alusão clara a língua germânica, o ditador Hynkel, interpretado por Chaplin, violenta os famosos discursos retóricos bombásticos de Hitler, com tosses a interromperem o discurso e microfones quase derrubados pela força das palavras do ditador. Aliás, a própria imagem de Hitler é colocada em cheque, ridicularizada nas roupas e nos trejeitos de Hynkel.

Chaplin se preparou assistindo a cine jornais dos intermináveis discursos de Hitler, e a partir daí, parodiou-os com maestria na cena do comício. Além disso, Chaplin ousou imaginar o lado manhoso, infantil de Hitler. O personagem de Hynkel era um ator versátil que usava acessos de fúria, intimidação e retórica bajuladora para manipular os outros.

Na cena seguinte ao comício, o barbeiro judeu, já recuperado após lutar na Primeira Guerra Mundial, retorna ao gueto onde vive. O gueto já aparece aterrorizado pelas forças de Hynkel, mas que comparado com o verdadeiro exército alemão, fazia figura de pura inocência. O próprio anti-semitismo foi abordado no filme de maneira ingênua, mais como uma forma de repressão do que verdadeiramente um massacre. Até porque ainda não se tinha dimensão do genocídio que estava por vir.

Se eu já houvesse tomado conhecimento dos horrores que aconteciam nos campos de concentração alemães, não teria podido realizar *O Grande Ditador*; não teria podido fazer graça à custa da demência homicida dos nazistas. Entretanto, mantinha-me no firme propósito de ridicularizar a sua mística baboseira a respeito de pureza racial (CHAPLIN, 1964, p. 396).

Uma das cenas mais conhecidas do filme, e também da cinematografia mundial, é quando o ditador Hynkel, sozinho por um momento, dança com um globo cheio de hélio, perdido em sua fantasia de dominação do mundo. A cena foi criada em alusão clara aos ideais expansionistas de Hitler, que tinha intenções óbvias de formar uma grande Alemanha, racialmente “limpa”. Na seqüência da cena o balão explode e Hynkel faz uma cara de criança cujo brinquedo se quebrou.

As relações diplomáticas entre Hitler e Mussonili, respectivamente Hynkel e Napaloni dentro da obra de Chaplin, foram abordadas de forma cômica. Os dois aparecem de modo que um sempre tenta parecer superior com relação ao outro. Várias cenas retratam de forma clara a relação dos dois ditadores, como na barbearia, onde os dois erguem suas cadeiras até o ponto mais alto, para que um possa ver o outro de cima, com o olhar para baixo, sentindo-se superior³.

O longa-metragem de Chaplin teve claramente não só o intuito de parodiar as atrocidades cometidas por Hitler, mas também de passar uma mensagem de humanismo e solidariedade em um período histórico essencialmente marcado pela tirania de um homem com ideais racistas e totalitários. Assim, o adorável e imprevisível vagabundo juntou-se a uma caricatura de um dos mais temíveis homens de História Mundial e, ao mesmo tempo, a um relato tocante sobre a destruição provocada pela Guerra e a intolerância entre os povos.

Chaplin abordou criticamente o fascismo e seus dois personagens (ditador e barbeiro judeu) marcaram seu posicionamento na defesa da igualdade do homem independentemente da origem ou crenças.

As filmagens de *O Grande Ditador* começaram poucos dias depois que a Segunda Guerra Mundial explodiu, em 1939. Nessa época os estadunidenses ainda não haviam entrado na Guerra, no entanto, Roosevelt ainda mantinha relações com os países envolvidos e alimentava uma “guerra fria” com Hitler.

³ Vide anexo, figura 3.

Durante a produção do filme, Charles Chaplin recebeu várias cartas pelo escritório de Nova Iorque, lhe implorando que não realizasse o filme e afirmando que decerto não seria exibido nem na Inglaterra e nem na América. Todavia, Chaplin continuou sem se abalar na resolução de fazê-lo. Chegou a afirmar que passaria o filme nem que tivesse que alugar por conta própria as salas de projeção.

Entretanto, antes que o filme *O Grande Ditador* estivesse concluído, a Inglaterra declarou guerra aos nazistas. A Alemanha foi se fortalecendo e suas conquistas se concretizando. Esses fatos causaram uma nova perspectiva não só na Inglaterra, como também na América, muito embora os Estados Unidos ainda não tivessem entrado no conflito. A partir daí, o escritório de Nova Iorque passou a enviar telegramas ansiosos: “Apronte o filme a toda pressa, o público inteiro está em expectativa” (CHAPLIN, 1964, p. 397).

Chaplin, receoso de que manifestantes criassem confusão na estréia de seu filme, chegou a pedir ao seu amigo Harry Bridges, chefe comunista do Sindicato dos Estivadores, que convidasse uns vinte ou trinta de seus estivadores para a estréia e os espalhasse entre os espectadores, de modo a conter algum tipo de desordem que pudesse vir a ocorrer.

O lançamento de *O Grande Ditador* foi programado em dois cinemas nova-iorquinos, o Astor e o Capitol. O filme manteve-se em cartaz por quinze semanas, e foi o de maior renda entre todos os de Chaplin. Bateu recorde de bilheteria, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos.

4.5. O discurso

Sinto muito, mas não pretendo ser imperador. Não é esse o meu ofício. Não pretendo governar ou conquistar quem quer que seja. Gostaria de ajudar a todos – se possível -, judeus, o gentio... negros... brancos.

Todos nós desejamos ajudar uns aos outros. Os seres humanos são assim. Desejamos viver para a felicidade do próximo – não para o seu infortúnio. Por que havemos de odiar e desprezar uns aos outros? Neste mundo há espaço para todos. A terra, que é boa e rica, pode prover a todas as nossas necessidades.

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos

enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.

A aviação e o rádio aproximaram-nos muito mais. A própria natureza dessas coisas é um apelo eloqüente à bondade do homem... um apelo à fraternidade universal... à união de todos nós. Neste momento instante a minha voz chega a milhões de pessoas pelo mundo afora... milhões de desesperados, homens, mulheres, criancinhas... vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que me podem ouvir, eu digo: “Não desespereis!” A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia... da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que do povo arrebataram há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem homens, a liberdade nunca perecerá.

Soldados! Não vos entregueis a esses brutais... que vos desprezam... que vos escravizam... que arregimentam as vossas vidas... que ditam os vossos atos, as vossas idéias e os vossos sentimentos! Que vos fazem marchar no mesmo passo, que vos submetem a uma alimentação regrada, que vos tratam como um gado humano e que vos utilizam como carne para canhão! Não sois máquinas! Homens é o que sois! E com o amor da humanidade em vossas almas! Não odieis! Só odeiem os que não se fazem amar... os que não se fazem amar e os inumanos!

Soldados! Não batalheis pela escravidão! Lutai pela liberdade! No décimo capítulo de São Lucas é escrito que o Reino de Deus está dentro do homem – não de um só homem ou um grupo de homens, mas dos homens todos! Está em vós! Vós, o povo, tendes o poder – o poder de criar máquinas. O poder de criar felicidade! Vós, o povo, tendes o poder de tornar esta vida livre e bela... de faze-la uma aventura maravilhosa. Portanto – em nome da democracia – usemos desse poder, unamo-nos todos nós. Lutemos por um mundo novo... um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice.

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam! Não cumprem o que prometem. Jamais o cumprirão! Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos nós. Soldados, em nome da democracia, unamo-nos!

Hannah, estás me ouvindo? Onde te encontres, levanta os olhos! Vês, Hannah?! O sol vai rompendo as nuvens que se dispersam! Estamos saindo da treva para a luz! Vamos entrando num mundo novo – um mundo melhor, em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade. Ergue os olhos, Hannah! A alma do homem ganhou asas e afinal começa a voar. Voa para o arco-íris, para a luz da esperança. Ergue os olhos, Hannah! Ergue os olhos! (CHAPLIN, 1964, p. 402-404).

O discurso final de O Grande Ditador, proferido pelo barbeiro judeu no fim do filme, trata-se de um dos mais belos textos pacifistas da história do cinema, um triunfo da razão sobre o militarismo.

O discurso, apesar de contrariar todos os ideais nazistas e fascistas de domínio e perseguição, não ficou preso a um contexto social ou político, nem tão pouco ficou parado no tempo. Tratava-se, no entanto, de uma convocação à luta, mas à luta pela paz e pela esperança, à luta de Gandhi.

O discurso de Chaplin possuía um apelo humanitário, e não o intuito de abordar novas bases políticas. Não determinava nenhum apelo comunista ou qualquer outro sistema político. Seu discurso, assim como sua postura política, criticava o nazismo e a forma como seu líder, por meio da ganância, do ódio e da violência, subiam ao poder e “escravizava” o povo. Os homens, os soldados, deveriam se unir para criar felicidade, e fazer da vida uma aventura bonita e maravilhosa, em prol da democracia, e não da cobiça de um tirano, fazendo alusão clara ao nazismo e toda forma de totalitarismo.

Chaplin dizia: “Não basta ser judeu para ser antinazista, basta ser uma pessoa humana, decente e normal. Os nazistas são contra o povo”. (CHAPLIN, 1964, p. 408).

Além disso, o homem está se perdendo nas suas criações. Suas novas fontes de tecnologia e suas novas criações devem ser feitas para que se possa ajudar uns aos outros, e não como forma de desumanização. Os valores da sociedade estão invertidos. Necessita-se de mais humanidade. Sentimentos como compaixão e solidariedade estão sendo perdidos num mundo de violência e egoísmo (MILTON, 1997).

O barbeiro judeu, após ser confundido com o ditador Hynkel, termina seu discurso transmitindo ares de esperança para os homens: um novo mundo está por vir, no qual o ódio e a brutalidade darão espaço ao humanismo e a compaixão. O triunfo da razão e da felicidade sobre o militarismo.

Entretanto, o discurso atemporal e humanitário proferido pelo barbeiro judeu foi logo atribuindo ideais políticos esquerdistas e atitudes antiamericanas à figura de Charles Chaplin. Acusado de comunista pelo governo americano, Chaplin foi obrigado a deixar o país e retornar a Inglaterra, voltando aos Estados Unidos vários anos depois.

Não sou comunista; o que sou é um ser humano e penso conhecer as reações dos seres humanos. Os comunistas não são diferentes das outras pessoas; se perdem um braço ou uma perna, sofrem tanto como qualquer um de nós; e morrem como todos morremos. A mãe comunista é igual às outras mães. Ao receber a trágica notícia de que seus filhos não voltarão, choram como chorariam outras mães. Não é necessário que eu seja um comunista para

saber disto. Basta que seja uma pessoa humana. E nesse momento são muitas as mães russas que choram e muitos os seus filhos que morrem...(CHAPLIN, 1964, p. 412).

5. Considerações Finais

O filme *O Grande Ditador* representou um marco na carreira de Charles Chaplin, por se tratar de seu primeiro filme falado e representar a morte de seu personagem mais famoso, o vagabundo Carlitos. Ao abordar questões significativas em sua obra, como a intolerância de um sistema e o preconceito contra um povo, o cineasta conseguiu reunir ingredientes mais do que suficientes para criar uma brilhante sátira ao ditador Hitler e seus ideais.

Ao iniciar o referencial teórico já foi logo possível notar o poder do cinema na história e na vida das pessoas. Fato é que o cinema, seja qual for o seu papel na sociedade – seja uma fábrica de sonhos ou um meio artístico para se mascarar o real para as massas – inquieta e fascina. Um filme pode possuir um efeito corrosivo muito grande nas pessoas, em sistemas, em sociedades. As imagens oferecidas por ele, ficção ou não, interagem com o espectador e parecem ser assustadoramente verdadeiras.

O filme *O Grande Ditador*, mesmo sendo considerado uma comédia, uma sátira, e não tenha abordado alguns aspectos da História com precisão, se tornou um grande clássico da História do Cinema. Chaplin tratou de temas históricos delicados com maestria e ainda deixou de herança para as próximas gerações um dos desfechos mais marcantes da cinematografia: um discurso final proferido por um homem simples, mas com tamanha grandeza em seus ideais.

Charles Chaplin, por meio de seu principal personagem, o vagabundo Carlitos, buscou colocar princípios humanitários em seus filmes e na realização de *O Grande Ditador* não podia ser diferente. Num momento em que o ódio e a ganância sobressaíam sobre qualquer outro sentimento de esperança, a cobiça e a dominação sobre o amor e a solidariedade, Chaplin utilizou de sua genialidade para realizar uma das obras mais renomadas da História cinematográfica.

6. Referência bibliográfica

BETTON, Gérard. História do cinema. Lisboa. Europa-América, 1984.

BURRIN, Philippe. Hitler e os judeus. Porto Alegre. L&PM, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

CHAPLIN, Charles. Minha vida. Rio de Janeiro. José Olympio, 1989.

CLAUDE, Robert, et al. Panorâmica sobre a sétima arte. São Paulo. Loyola, 1988.

CYTRYNOWICZ, Roney. Memória da Barbárie: A história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial. São Paulo. Nova Stella, 1991.

FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leit. Cinema e política. Paz e Terra, 2001.

HITLER, Adolf. Minha Luta. São Paulo. Centauro, 2001.

HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos. São Paulo. Schwarcz, 2002.

JOHNSON, Paul. História dos judeus. Rio de Janeiro. Imago, 1995.

MILTON, Joyce. Chaplin, contraditório vagabundo. São Paulo. Ática, 1997.

PARKER, R.A.C. História da Segunda Guerra Mundial. Lisboa. Edições 70, 1989.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema. Pagina Aberta, 1993.

XAVIER, Ismail. O cinema no século. Rio de Janeiro. Imago, 1996.

Filmografia

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética, 1925.

O GRANDE DITADOR. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1940.

O JUDEU SUSS. Direção: Veit Harlan. Alemanha, 1940.

OLYMPIA. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1938.

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1934.

TEMPOS MODERNOS. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos, 1936.

ANEXO A - Figuras

Figura 01 – O discurso do ditador Hynkel



Figura 02 – Os ditadores Hynkel e Napaloni



Figura 03 – Hynkel e Napaloni na barbearia



Figura 04 – O ditador Hynkel brincando com o globo



Figura 05 – Hynkel brincando com o globo



Figura 06 – O barbeiro judeu em seu discurso final

