

Memória e atualidade na Televisão: Cinejornais, Histoire Parallèle e Marc Ferro ¹

Memory and actuality in television: Newsreels, Histoire Parallèle and Marc Ferro

Sheila Schvarzman ²

Resumo Em 1989, quando a Europa se transformava com a Queda do Muro de Berlim e a expansão das comunicações via satélite, surge La Sept, o canal de televisão franco-alemão. Histoire Parallèle, apresentado por Marc Ferro com os cinejornais veiculados nos dois países, 50 anos antes, se torna o programa de maior audiência da emissora, confrontando os modos como alemães e franceses construíram, nas imagens, a guerra tal como deveria ser vista e vivida por seus concidadãos. Ver criticamente essas imagens na TV, em países que se opuseram no passado, nesse novo momento, tão significativo para a Europa, permite reconstruir novas tramas de sentido e apreender significações que se deslocam, viabilizando o resgate de leituras e uma nova compreensão. O tempo é redescoberto. Pretendo analisar como essas questões que se encontram no embricamento entre os meios audiovisuais, a compreensão da história e da cultura e a construção de um olhar crítico em relação às imagens se manifesta em Histoire Parallèle.

Palavras-Chave: Memória na televisão, Cinejornais da Segunda Guerra, Marc Ferro

Abstract: In 1989, when Europe was changing due to the fall of Berlin Wall and to the satellite communication system, La Sept, a franc-german television channel emerged. Presented by Marc Ferro 50 years earlier and conveyed in both countries cine journals, Histoire Parallèle had the greatest audience of the broadcaster, confronting the ways that German and French men built, via images, the war, and how they thought that it should be seen and lived. To watch these images on the TV in a critical way, in countries that opposed to it in the past, nowadays, in a significant moment to Europe, enables one to reconstruct new plots of meaning and to capture significances that displace themselves, allowing the redemption of readings and a new comprehension of it. Time is rediscovered. I intend to analyse how these issues find themselves in the audiovisual imbrication, how history and culture comprehension and the construction of a critical view, related to the images, are expressed in Histoire Parallèle.

Keywords: Keyword: Memory in television, Second War Newsreels, Marc Ferro

Introdução

Em 1989, quando a Europa se transformava radicalmente com a queda do Muro de Berlim e antes dela pela a expansão das comunicações via satélite, que exibem, acompanham, e fabricam os novos sentidos que deveriam marcar essas mudanças que tomaram conta do

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Universidade Anhembi Morumbi, Pós Doutora, sheilas@uol.com.br

continente³, surge em maio o canal público de televisão franco-alemão de conteúdo cultural *La Sept*⁴, que selava em muitos sentidos esse novo estatuto europeu. O aparecimento desse canal presidido pelo historiador George Duby, como uma *Sociedade Europeia de Programas de Televisão*, marcava os novos laços de entendimento que deveriam unir os dois países, inimigos de longa data. Em 1º. de setembro *Histoire Parallèle* começa a ser apresentado por Marc Ferro e pelo historiador alemão Klaus Wenger, exibindo os cinejornais veiculados nos cinemas dos dois países, naquele mesmo dia, cinquenta anos antes, quando se preparavam para a guerra. O cinejornal, elemento essencial da comunicação durante a guerra, fabricado para servir a um momento determinado, perdera o sentido, tornara-se matéria morta. Na TV, e revisto pela história, ele é não apenas resgatado como ressignificado.

Histoire Parallèle, que se tornou o programa de maior audiência da emissora (VERAY, 2008), confrontava a maneira como alemães e franceses construíram, nas imagens, a guerra tal como deveria ser vista e vivida por seus concidadãos semana após semana. A exibição integral e simultânea dos dois cinejornais provoca o diálogo, aciona a memória, emoções, chama à reflexão sobre o que, de fatos comuns, cada país enfatiza, e como são construídos, seu encadeamento temático, a retórica cinematográfica de que se nutriam: a construção fílmica e os usos do som.

A guerra é vista e por muitos revivida. Isso suscitou reações. A emissão, projetada para durar alguns meses, acabou se estendendo por doze anos, quando chegou a abarcar todos os países beligerantes, que colaboraram com o envio dos cinejornais da Itália, Japão, Estados Unidos, Inglaterra, URSS. Terminada a guerra, o programa prossegue: aborda o pós- guerra, a Guerra Fria, a descolonização, o Terceiro Mundo, a formação do Mercado Comum Europeu e da União Europeia, até que em 2001 chega ao fim, segundo Marc Ferro, pela escassez de imagens de cinejornais nos arquivos (VERAY, 2008).

Por outro lado, não é fortuito que um programa que revisitaria a história da Europa através de cinejornais começasse a se produzir no mesmo momento em que o continente se encontrava

³ Em meados dos anos 1980 era possível assistir a Perestroika russa e outros acontecimentos mundiais pela televisão por uma antena parabólica na Europa Ocidental. E o mesmo passará também a acontecer no sentido inverso incentivando as transformações nos países do Leste.

⁴ *La Sept* passará a se chamar *Arte* em 1990.

em forte ebulição política, que culminou com o desmoronamento do comunismo nos países do Leste, a partir da Perestroika russa de 1985 até a queda do Muro de Berlim em 9 de novembro de 1989, com todos os seus desdobramentos. Em 2001, a moeda comum foi introduzida, consolidando a unificação simbólica que tinha que se efetivar na prática. Assim, não foi só o fim dos cinejornais que selou o término do programa em 2001. No âmbito da cultura européia, *Histoires Parallèles* certamente já tinha cumprido o seu papel.

Ver ou rever imagens de cinejornais num programa de televisão em dois países europeus que sempre se opuseram, durante um momento histórico significativo, permite observar de que forma em um meio – a televisão - e com objetos então concebidos para a propaganda política no cinema – os cinejornais -, pode ser possível reconstruir novas tramas de sentido: as significações se deslocam no tempo, viabilizando o enfrentamento das velhas leituras e nova compreensão, conexões ou ainda atritos. O tempo é redescoberto por um dispositivo acionado na televisão.

Por outro lado, o sucesso dessa emissão que se manteve no ar por doze anos deve muito ao interesse sempre renovado dos europeus pela Segunda Guerra (LYNDPERG, 2013,17) e pelos programas de divulgação histórica, mas também pela participação de Marc Ferro e sua experiência com as imagens audiovisuais. Foi a partir dessa prática que nos anos 1960 pensou de forma inovadora a relação entre o cinema e a história.

Sendo assim, gostaria nessa apresentação, de analisar como essas várias questões que se encontram no embricamento entre os meios de comunicação audiovisual, seus usos políticos, a compreensão da história e da cultura que instauram e a construção de um olhar crítico em relação a esses objetos se manifesta em três emissões de *Histoire Parallèle*.

1.A presença da História na mídia

É conhecida a presença de Novos Historiadores franceses, como Jacques Le Goff, Pierre Nora, Emanuel Le Roy Ladurie nas mídias a partir dos anos 1970. Desde a década de 1960, pelas circunstâncias locais de maior acesso à universidade, há uma demanda por produções históricas. Não apenas livros ou romances de vulgarização, mas obras de especialistas. Isso

fez com que os historiadores da *École des Hautes Études* e dos *Annales* passassem a dirigir coleções sobre o tema em grandes editoras. A isso se somou a criação de revistas como *Le Nouvel Observateur* (1964) ou o caderno *Monde des livres* (1967), que divulgam obras de autores como Fernand Braudel ou Emmanuel Le Roy Ladurie, em detrimento das outras linhagens historiográficas. Segundo Rémy Rieffel (1995), essas publicações funcionam como instâncias de legitimação e notoriedade, criando “uma rede de autocelebração eficaz”. Em 1969, o *Monde des livres* abre duas páginas aos “Novos caminhos da pesquisa histórica”. Muitos historiadores passam a escrever nos jornais. Em 1968 surge *As segundas da História* na rádio *France Culture*, que abre mais o campo da história para o grande público.

Os anos 1970 marcam o apogeu dessa influência, quando, segundo pesquisas de mercado, o público francês pegou o gosto pela leitura e pelas emissões de rádio de temas históricos. Em sondagem de 1977, 37% do público dizia preferir programas desse tema a programas de variedades (35%) e de esporte (23%) (RIEFFEL, 1995:66). Entre 1973-1989, 17% dos franceses liam livros de história. Segundo o autor “os indicadores convergem: o discurso do historiador responde a uma necessidade de um público ávido por se debruçar sobre suas raízes e o seu passado” (IDEM). Isso se devia, segundo Rieffel, à qualidade dos livros e à capacidade de comunicação de seus autores com um público amplo. Em 1978 surge a revista de “vulgarização de qualidade” *Histoire*, com 80 mil exemplares semanais, e criam-se coleções de livros de bolso dirigidas pelos mesmos ‘novos historiadores’, dentre eles Marc Ferro.

Mas foram os programas de televisão como *Alain Ducasse raconte* e *Apostrophes*, de 1975, o lugar privilegiado de divulgação e consagração desses autores, permitindo inclusive o aumento das tiragens.

Embora a partir de 1985 seja perceptível o declínio do interesse pela história e a estagnação do número de leitores, seu prestígio é ainda suficiente para alçar George Duby à direção da franco-alemã *La Sept*. A escolha de Ferro para *Histoire Parallèle* como especialista em História Contemporânea, com forte presença na edição de livros, de filmes, e presença em TV e na imprensa, não foi espantosa.

a) Marc Ferro e a história nos cinejornais

Foi examinando arquivos fílmicos sobre a 1ª. Guerra Mundial, a partir de 1964, que Marc Ferro (BESANÇON, 1965: 327-336), percebeu que imagens mostravam informações distintas daquelas que se conhecia através de documentos escritos. A partir dessa constatação, feita ao observar em cinejornais a alegria das populações alemãs com o Armistício de 1918, quando ainda desconheciam os termos da rendição, pôde entender a desilusão e o furor que se seguiu à ideia forjada pelo exército germânico de que não haviam perdido a guerra, mas sido traídos pelos adversários, argumento que alimentou as reações apaixonadas do conturbado entre guerras.

Em *1918 - Le denouement* (O desenlace)⁵, documentário realizado em 1968 por Ferro para o cinquentenário do Armistício da 1ª. Guerra Mundial, observamos imagens da volta dos soldados à França, à Inglaterra, aos Estados Unidos e à Alemanha. Se na imagem dos primeiros países a recepção é calorosa, no país vencido ela não é funesta como seria de esperar pelo que se conhecia através da bibliografia, fato que surpreendeu o historiador. Partindo da sobreposição dessas diferentes imagens de cinejornais, Ferro construiu um argumento. Escreveu por meio de imagens e com isso chamou a atenção sobre as suas possibilidades de análise e apropriação pelos historiadores. Assim fazendo, fugiu ao padrão dos documentários históricos preocupados antes de tudo em veicular um conhecimento já estabelecido pela historiografia, anterior e exterior às imagens que servem habitualmente apenas como ilustração do texto narrado. Poucas vezes, no entanto, até pela dificuldade com os arquivos fílmicos, a informação é estritamente visual e se sustenta sem o texto que indica o seu significado.

Logo depois ele trabalhou sobre filmes soviéticos do início dos anos 1920 para a sua pesquisa sobre a Revolução Russa. Encontrou situações inéditas sobre a vida no país, que não correspondiam àquilo que se conhecia pela bibliografia comunista ou anticomunista. Seguem-se suas primeiras reflexões teóricas sobre as possibilidades do cinema como objeto e fonte para o historiador. *La Révolution Russe de 1917: Octobre, naissance d'une société*

⁵ <http://www.ina.fr/histoire-et-conflits/autres-conflits/video/CPF86606060/1918-le-denouement.fr.html> -
Amostra do filme.

(1976) contém amostras da abrangência desse procedimento, pois já utiliza as observações sobre os filmes como documentação, da mesma forma, e com o mesmo estatuto que fontes tradicionais. Isso lhe permite "legitimar a imagem como fonte histórica em relação às fontes consagradas" (GARÇON, SORLIN, 1992: 53). Trabalhando com o cinema, Ferro contestou o poder do historiador que determina o que é ou não digno de história.

A partir desses estudos aprofundou suas reflexões marcadas pelo viés comparativo do qual a pesquisa com as imagens foi um dos polos desencadeadores, uma vez que, ao invés de considerar que as imagens erravam quando seu conteúdo era distinto do que já se conhecia historiografia, lança dúvidas sobre essas construções já estabelecidas. Isso significa dizer que, a partir do cinema, é possível mostrar as virtualidades de uma história crítica em seus pressupostos, que se faz contrapondo os documentos, pela tensão que se estabelece entre eles. Múltipla e multifacetada. *Histoire Parallèle* é um exemplo desse procedimento.

2. Histoire Parallèle

a) O formato do programa

Histoire parallèle foi criado por Louise Neil e André Harris. De início Marc Ferro fazia comentários com o alemão Klaus Wenger. Depois, Ferro efetiva-se e o historiador alemão dá lugar a especialistas de diferentes nacionalidades que acompanham a abrangência de países abordados no programa. A emissão acompanha o calendário a partir 1º de setembro de 1939 no passado e no presente. O desenrolar do programa dependeu da cessão de arquivos, dos entrevistados e especialistas, e ainda da relação que se estabeleceu entre as imagens vistas e o presente vivido. *Histoire Parallèle* era transmitida aos sábados das 19h30min às 20h30min e reapresentado na quarta-feira às 18hs. Foi ao ar entre setembro de 1989 a junho de 2001 (630 emissões) (VERAY, 2008).

O programa deveria durar até junho de 1990, ou junho de 1940, momento do Armistício entre a França derrotada e a Alemanha, que passa a ocupar parte do território francês. Entretanto, como o interesse do público é grande, o programa é mantido. No entanto, foi preciso buscar outros cinejornais, uma vez que segundo Ferro um "exército derrotado não filma a sua

derrota” (VERAY, 2008). Passam a se utilizar dos arquivos britânicos e até dos cinejornais produzidos em Vichy (VERAY, 2008).

Os programas de 52 minutos são preenchidos com 40 minutos de atualidades. As imagens predominam sobre os comentários. Os cinejornais de início exibidos integralmente, devido à sua extensão, vão sendo entrecortados por comentários dos participantes.

b) Análise de três programas ⁶.

Devido à multiplicidade dos temas, à quantidade de informações e à diversidade de especialistas, optei por apresentar nesse artigo introdutório os três primeiros programas. Neles está o formato que, com poucas alterações, será mantido, e muitas das questões que serão abordadas. Farei a descrição deles pelo interesse de seu formato seriado, o conteúdo das imagens e as formas de intervenção dos historiadores, permitindo assim observar o seu funcionamento, suas características e limites e contribuição

Como no formato estabelecido pelo programa os especialistas não se detêm sobre as formas cinematográficas que dão sentido ao conteúdo que analisam, e lembrando que “o arquivo filmado é também um arquivo de maneiras de filmar” (LYNDEPERG, 2013, 27), acrescentei esse aspecto em minhas análises.

Emissão n. 1. 1/9/1939

Uma vinheta com imagens sobre a guerra abre o programa: soldados marchando, despedidas nas estações, crianças partindo, mulheres chorando. Hitler fala, uma bomba explode. O som com um ruído grave dá as imagens um caráter solene. Marc Ferro começa a falar. Seu rosto está em pp.⁷ sobre fundo branco, e anuncia: “ O cinejornal que vocês verão...”. Apresenta o contexto do momento anterior à eclosão da guerra, quando as negociações de ingleses e franceses não surtem efeito junto aos alemães, e descreve o clima não belicista que envolvia a França. Wegner fala do cenário alemão. Há emoção no ar e Ferro fala de suas recordações

⁶ *Histoire Parallèle* não foi editada em DVD por dificuldades com os direitos autorais. Em 2010, tive acesso a algumas cópias dos programas.

⁷ PP – Primeiro plano

sobre o período. O cinejornal da *Pathé* é exibido na íntegra. Ferro comenta como o filme se constrói sob um clima ainda pacífico entre os franceses, ainda que o ataque surpresa à Polônia tivesse imposto a mobilização, diante da perspectiva do conflito. Aponta como o encadeamento de ações construídas pelo cinejornal estava referenciado às formas e acontecimentos da 1ª. Guerra Mundial: preparo de barricadas, envio das crianças para o interior, distribuição de máscaras anti-gases. O foco está na retaguarda e na defesa. Nas imagens alemãs, ao contrário, Franz Wenger aponta como mostram o preparo para a guerra e criticam os inimigos ingleses e franceses pela intransigência nas negociações, motivo que os torna, aos olhos dos nazistas, os responsáveis pela eclosão do conflito. Nova vinheta fecha o programa com imagens da explosão do Reichstag, entre outras.

Emissão n. 2. 7/9/1939

O formato e as vinhetas, que se mantêm até a última emissão, em 2001, estão presentes. Ferro dá o contexto da semana: em resposta à invasão da Polônia, Inglaterra e França declaram guerra à Alemanha no dia 3. Por que a demora? Os países haviam dado ultimato à Alemanha para se retirar do território polonês, o que não ocorreu. Além disso, as forças francesas eram menores do que as alemãs: “Os alemães são quatro vezes mais fortes do que nós, e nós sabemos disso, coisa que não será dita no cinejornal”, pontua o historiador.

O cinejornal *Pathé* abre com a palavra “GUERRA” e descreve o quanto a França tem lutado pela paz, com imagens do parlamento e dos ministros aliados em negociações inúteis diante da intransigência alemã. Imagens de multidões na rua comprando jornais. A chamada dos reservistas na França, Inglaterra e Holanda expõe uma multidão de homens nas estações férreas. A música pontua gravidade e urgência. Homens fardados beijam os filhos no colo das mulheres que choram. Da janela do trem os acenos dos soldados que partem. Nas cidades, as precauções contra ataques aéreos. As crianças recebem máscaras anti-gases. No parlamento, votação de recursos para a entrada na guerra. O arcebispo de Paris reza pela paz em torno de uma multidão de fiéis. Cenas no gabinete de Franklin Roosevelt, que pediu a retirada dos alemães da Polônia. “Todo o povo polonês responde ao agressor” diz a locução. Cenas de combate falam da agressão aos poloneses sem a declaração de guerra e do efeito surpresa da *blitzkrieg*. “Ao invés dessa agressão cínica e bárbara, calmos, resolutos, os franceses

respondem ao apelo da pátria” diz a locução sobre a imagem de homens e mulheres lendo o chamado à mobilização. Na rua as crianças são enviadas para o interior “tudo foi previsto para o seu bem estar e segurança”. Enfermeiras colocam crianças em trens sob o olhar triste das mães. “Quem pode, deixa as cidades”. Carros nas estradas, estações de trem lotadas, urgência enfatizada pela música. “O embaixador da Polônia na França coloca flores no monumento do Soldado desconhecido”. “Os estrangeiros amigos da França vêm oferecer o seu apoio e auxílio”. “São quatro mil que vão se alistar na Legião Estrangeira”. Outras notícias falam de medidas como a substituição dos homens mobilizados por mulheres e idosos, garantindo assim a normalidade da vida cotidiana. As cenas são enquadradas geralmente em planos gerais e médios. São curtas e se sucedem rapidamente. Ao contrário delas, a locução é pausada e arrebatada, acompanhada de fundo musical emotivo.

Novo segmento se abre com a imagem: O QUE ELE DISSE, e os vários atos de Hitler desmentindo suas promessas com O QUE ELE FEZ. Em resposta a isso as imagens mostram fusões entre símbolos franceses como o Arco do Triunfo ou a Notre Dame e homens marchando, acompanhados de som marcial, páginas dos jornais com as manchetes, e a voz *off* que fala da colaboração com a Inglaterra e seu Primeiro Ministro, que declara lutar contra a injustiça e opressão. Como se vê são imagens e discursos produzidas em estúdio com *stock shots*. A única informação original é o áudio da declaração de Chamberlain. Já o discurso de Daladier, o presidente do Conselho francês, é mostrado através da imagens de homens e mulheres nos bares ouvindo o rádio do qual se ouve um pequeno extrato do áudio. Não há nenhum uso retórico dessa fala oficial. Ao contrário, no final os versos d’*A Marselhesa* são recitados pausadamente -: *Allons enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé* - sobre imagens de soldados, aviões militares em ação, canhões, navios, marinheiros, soldados marchando. *Aux armes citoyens* mostra soldados das colônias, até finalizar com cenas do exército marchando tomadas em contra *plongée* com o hino agora cantado emocionadamente sobre ícones de heroísmo do monumento do Arco do Triunfo em PP. *FIN*.

Wenger fala:

Até o dia 4 de setembro o Reich mantém as negociações, cujo único objetivo era fazer crer à sua população que os aliados foram os responsáveis pela declaração de guerra. Mas Hitler queria acabar com a Polônia desde abril, quando ordenara a

preparação da guerra contra a Polônia para o 1/9. Enquanto isso, em Danzig⁸, os SS simulavam provocações contra instalações alemãs, como se fossem poloneses, criando o pretexto para os combates.

No jornal da *UFA* cenas das consequências desses ataques: o enterro de alemães e o choro das mulheres com crianças no colo. Populações alemãs ‘aterrorizadas’, conforme a locução mostram rostos indiferentes. A câmera pega em pp. uma criança triste, uma mulher circunspecta, um velho. As imagens, são individualizadas, pausadas, a câmera se detém. Não se sucedem com rapidez na montagem. Um incêndio; a voz *off* explica que foi um ato polonês. Música dramática. Escombros na cidade, a locução fala em provocação: “Em plena paz, os poloneses destruíram lares”. Há até mesmo o depoimento com a voz de um homem que perdeu a casa e a família. Diz a locução: “vocês podem ver”; a câmera percorre a casa destruída.

O som de depoimento em cinejornais não era usual. Difícil de ser então obtido fora de um estúdio, demandava equipamento pesado. Fazê-lo, ainda que de forma simulada, dublada em estúdio, demonstra preocupação com o realismo das imagens, na medida em constrói o suposto testemunho verídico *in loco*.

Diplomatas ingleses aparecem na imagem andando por Londres, e o comentário da locução é sobre a sua falsidade, o rompimento de promessas e as mentiras velhas de 20 anos. “Por isso o ataque de 1/9 restabeleceu a paz e os direitos dos cidadãos alemães em Danzig”. Vemos imagens de tanques, conflitos sempre atribuídos aos poloneses, o som dos tiros, incêndios, gritos, vozes, sons, colocados na edição em estúdio. “Enquanto isso em Berlim Hitler esperou em vão por um negociador polonês com uma proposta de paz”. Na imagem, Hitler chega ao Reichstag. Em Danzig, imagens em plano geral de soldados que comemoram. As tropas entram na cidade e são aplaudidas pela multidão. Ouvem-se gritos de júbilo e palavras de ordem (editadas, sobrepostas às imagens captadas *in loco*). Bandeiras nazistas nas janelas consagram a ocupação e compõem o cenário para a filmagem do desfile triunfal e da festa da ocupação da cidade polonesa pelo exército alemão.

⁸ Danzig é a atual Gdansk polonesa

Novo segmento mostra as medidas de segurança na Alemanha, a exemplo do que se viu no cinejornal francês. Aqui, porém, a imagem se detém nos armamentos: a defesa antiaérea e os soldados que manejam aparelhos no terraço de um edifício de onde se domina a cidade tomada de vários ângulos. “Nossa indústria de armamentos está produzindo constantemente”. Num plano geral da fábrica, veem-se tubos de metralhadoras, fuzis. A câmera faz um longo *travelling* lateral, mostrando todos os equipamentos fabricados; depois uma grua toma a fábrica do alto em *travelling*, mostrando várias colunas de carros militares em fabricação. Tudo retilíneo, organizado e triunfal como no desfile filmado por Leni Reinfesthal em *O Triunfo da Vontade* de 1934. A imagem da fábrica em plano geral, atravessada por outro *travelling* horizontal, onde se veem técnicos e operários pressurosos em seus aventais, trabalhando sob a supervisão de oficiais militares com seus uniformes, fecha esse segmento do filme, criando sob a forma de uma linha de montagem ritmadamente orquestrada a ideia da organização técnica competente, da ordem e do preparo. Os oficiais que percorrem as fileiras, no entanto, introduzem na iconografia e no gestual do que seria um supervisor de fábrica a guerra e a autoridade opressiva que emana da máquina de guerra nazista sobre todas as outras instâncias.

Enquanto isso, no campo de batalha polonês tropas rompem o marco de fronteira com tanques, soldados a cavalo, motocicletas. Numa imagem tomada do interior de uma casa, vemos seus moradores de costas saudando a passagem do exército alemão. O filme penetra no interior de uma feliz casa ‘liberada’ (não vemos os seus rostos!). Música entusiástica. Do alto da montanha um soldado alemão protege a chegada das tropas na planície. Combates. Cena de faroeste.

Em nova cena, imagens da força aérea: um avião anda em meio a um céu enevoadado, como que saído das brumas, como já fizera Riefensthal com Hitler no início do seu filme de 1934. Ao fundo, uma sucessão de aviões enfileirados. Sob esse cenário a locução evoca os aviões poloneses destruídos em terra. Em pp. vemos os pilotos que se preparam para partida e são enquadrados da mesma forma durante o voo. Depois, plano de conjunto dos aviões; abaixo deles, um rio. Um piloto atira. Ouvimos os tiros. Outro avião joga bombas. O filme se detém bastante tempo nessas imagens que são bonitas. É um filme de ação. Na terra cenas do bombardeio e a narração fala das fortalezas polonesas desbaratadas. Imagens da cidade e

fumaça das bombas que caem. Mas é sutil, de longe. Cenas de combates no porto onde se deu a tomada de Danzig a partir de navio alemão que bombardeou a cidade. “A população polonesa bateu em retirada” e vemos pessoas tomadas em plano americano andando por uma estrada com imagens de casas incendiadas, pontes destruídas, trens acidentados, cuja destruição é atribuída falsamente aos poloneses. “A população está agradecida. Seus dias de terror acabaram”: vemos um homem que arranca placa de rua em polonês. Soldados alemães recebem comida da população, que não sorri.

Como se vê há um bem montado encadeamento temático ritmado entre os acontecimentos no campo de batalha e na retaguarda. Se há conflito, foi causado pelo inimigo. No campo de batalha não há perdas ou feridos, só vencidos e vencedores. E na retaguarda preparam-se os armamentos para a continuação dos ataques, ou melhor, ‘da defesa’.

Comentário de Franz Wenger:

Nas imagens alemãs não há guerra, é um contra-ataque, a Alemanha se defende dos ataques e provocações polonesas. Não foi a Alemanha que abriu os combates. Já as imagens francesas abrem com a palavra Guerra. Os franceses estavam conscientes da gravidade da situação?

“Sim, responde Ferro. Eles e os ingleses haviam declarado guerra à Alemanha, mas o que chama a atenção nas imagens da *Pathé* é o ‘pacifismo escancarado’ como se dizia, a atmosfera pacífica apesar do título do jornal”. Para Wenger algo semelhante ocorria na Alemanha, não havia entusiasmo,

havia uma ordem de Heydrich da SS para que a polícia e a Gestapo prendessem qualquer um que colocasse em dúvida a vitória da Alemanha. Ora, se isso era necessário, é porque a população não estava convencida da necessidade da guerra e da vitória.

Ferro observa que nas imagens alemãs de cerimônias organizadas com autoridades, as imagens são de alegria, enquanto nas não organizadas, como as partidas nas estações, não há alegria como entre os franceses. O que evidencia a preparação das filmagens para esses eventos e o controle sobre as reações do público enquanto personagem atuante nas filmagens. Mas, lembra Ferro, “os alemães não pensam que podem ser derrotados – acabavam de tomar a Polônia – enquanto na França, o drama é que os franceses pressentem que serão derrotados, o que é um fardo muito pesado.”

O que explica, diz Wenger, o tom otimista das atualidades *Pathé*. Temos a impressão de que o tempo dessas atualidades está atrasado em relação à opinião

pública. Sim, diz Ferro, ela não fala do que é grave, como se evitasse fazer o espectador entrar no drama, como se houvesse uma espécie de cumplicidade entre o poder público que só fala de paz e as atualidades que não mostram o que está ocorrendo, o que é trágico! “Do lado alemão, completa Wenger, as atualidades precedem a opinião pública. Elas anunciam medidas e dão o tom do tempo, o tom a ser seguido para viver, para enfrentar a guerra.

Outro ponto em comum abordado em ambos os cinejornais, lembra Ferro, foi o Tratado de Versalhes, ‘violado’ para os franceses, e “traído” para os alemães. “Falamos da mesma coisa de forma invertida”. Risos.

Ora, esse tratado foi inacreditável. Ele se baseava no direito de autodeterminação dos povos, o que é um belo princípio, mas abstrato, sobre o qual os franceses não refletiram. Não refletiram sobre o direito dos seus povos coloniais, por exemplo. E este seria aplicável a todos os povos, menos aos alemães o que colocou uma grande responsabilidade para os vencedores. Grande injustiça feita aos alemães e aí havia uma diferença tão grande entre as palavras e os fatos que isso deixou os alemães enfurecidos.

Wenger observa: “Os alemães não achavam que haviam perdido a guerra, mas tiveram que assinar a derrota em Versalhes, pois o exército escondeu a derrota, e os nazistas usaram isso como se fosse má vontade dos aliados”.

A emissão conduz à conjugação dos olhares sobre um mesmo objeto visto de pontos de vista distintos, à troca de impressões e re-visões históricas a partir de ângulos distintos do campo de batalha, mas também à ‘compaixão pelo outro’ de que fala Hanna Arent. Assim fazendo, segue em direção a uma convergência de interpretações certamente necessária à conciliação do presente – 1989 – do programa.

3ª. Emissão: 14/9/1939

Introdução de Ferro sobre a derrota polonesa. “Os poloneses, que pareciam fortes, foram logo batidos pela guerra surpresa dos alemães, mas foram heroicos.”

Nas imagens *Pathé*, franceses, ingleses e belgas continuam a se mobilizar para a guerra. Estrangeiros se apresentam para lutar pela França, dentre eles tchecos que, na fila, são empurrados pelos guardas franceses. *Fait divers*: elegância da mulher francesa carregando uma bolsinha com a máscara anti-gases! Em meio às notícias sobre a Polônia, “Paris reencontra sua serenidade”. Pessoas no mercado compram frutas.

Franz Wenger explica o rápido avanço alemão, pois a *blitzkrieg* destrói a aviação polonesa e as vias de comunicação para inviabilizar o ataque polonês. Com as forças alemãs, avança a propaganda antipolonesa e antissemita. Ele faz observações sobre as imagens da *Noite de Bromberg*, um ataque de poloneses à população alemã que resultou em cinco mil mortes. No cinejornal se fala em “50 mil mortos assassinados pelos poloneses” o que serviu de justificativa para ataques do exército à população polonesa, como veremos nas imagens. No cinejornal, os poloneses presos terão “o justo castigo”. Atribui-se a eles a destruição de pontes feitas pelos alemães. Mas “nosso gênio militar reestabeleceu em tempo recorde para continuar o avanço”. Música épica.

Na imagem uma série de velhos barbados de capote e bengala. São os judeus. Segundo a locução “os judeus poloneses são culpados de inúmeras provocações e incitação ao assassinato de alemães. Entre eles traficantes e criminosos que infiltraram a Alemanha desde 1918”. Um demorado *travelling* lateral enquadra os velhos atônitos olhando para a câmera. A visão de homens frágeis, fracos e sujos não corresponde ao discurso ameaçador da locução, ainda que esse personagem filmado corresponda à iconografia largamente explorada em charges, cartazes e que será utilizada em ‘documentários’ como *O Judeu eterno (Der ewige Jude)* de Fritz Hippler, filmado em 1940 na mesma Polônia ocupada, onde se atribui a criaturas como essas a conspiração pela maléfica dominação mundial, justificando assim o extermínio que começaria a ser posto em curso naquele território. “Atualmente, os irmãos desses judeus do leste estão na França e na Inglaterra, onde clamam pela eliminação dos alemães”. Termina o *travelling*. Música em tom urgente. Campo de prisioneiros poloneses: estão sujos, maltrapilhos, feios, “acusados de furar os olhos de soldados alemães, fato negado pelos ingleses”. Wenger já havia prevenido o espectador sobre as mentiras das imagens. Hitler no campo de batalha examina mapas do avanço do exército junto com oficiais. Anda por entre mulheres e crianças. O som é de uma multidão bradando como nos grandes espetáculos nazistas de antes da guerra.

Nova cena em que soldados poloneses olham para a câmera e se dizem felizes por não lutar mais por uma causa perdida que beneficia a Inglaterra. Atuam para o filme. Novamente a voz testemunhal é invocada para agregar mais ‘verdade’ à filmagem. Eles estão sem sapatos,

com meias furadas, aceitando cigarros de soldados alemães, cumprindo para a câmera o papel humilhante de sub-raça que os nazistas atribuíam aos poloneses. Recebem pão e sopa em pp. A ocupação alemã da cidade é uma festa. Os tanques passam pelas ruas já devidamente embandeiradas e a população se movimenta em direção a eles acenando alegremente. São cenas compostas com muito movimento e ritmo. Os carros militares abertos entram pela rua em linha reta, tomados em leve *contra plongée* que ressalta os soldados em seu interior, sendo saudados por mulheres, crianças e velhos que ritmadamente se aproximam dos veículos, fluindo horizontalmente em grupos alegres pelas ruas – a construção nos evoca cenas de um musical - até confluir para onde estão os militares e ali formarem uma alegre coluna que saúda o avanço dos tanques pela cidade. Goebbels, como se pode notar, era um excelente diretor de cinema e coreógrafo e terá acompanhado o *Fuhrer* em suas sessões cinematográficas no pré-guerra, quando eram vistos mais de cinco filmes por noite, entre eles muitas produções americanas⁹. A locução diz que a população alemã está enfim feliz depois de vinte anos de ingerência polonesa sobre a cidade. O cinejornal se fecha com uma multidão alegre, uma coluna de soldados e o som do hino alemão.

Comentário de Ferro: “No jornal alemão há a guerra, derrota, vítimas. Do lado francês estamos no absurdo, no ridículo. Uma paródia da guerra de 1914 e não o drama da Polônia, que não aparece, salvo numa missa. A França está pedindo socorro a todo mundo” completa. Comenta o alistamento de tchecos que na imagem aparecem sendo empurrados por policiais franceses. “- Na verdade, diz Ferro, isso [o gesto] expressa a compreensão de que os franceses não tem motivos para entrar em guerra, mas que é por causa dos estrangeiros que terão que fazê-lo. É uma imagem premonitória do que será o Armistício e Vichy”. Essa é uma reflexão como muitas do historiador que, na observação sutil das imagens encontra esse tipo de evidências, cujo sentido não previsto ou desejado, em contradição com a locução, transborda da imagem, permitindo novas leituras.

Para Wenger, nas imagens da UFA já estão inscritos os quatro principais temas da propaganda alemã durante a guerra:

A Alemanha é forte e vai ganhar; Hitler é o comandante supremo e graças a ele os soldados trazem a vitória; o exército alemão ocupa mas é libertador: na Polônia só há criminosos, judeus ou alemães; o antissemitismo. Esses temas serão

⁹ Informações do camareiro de Hitler em *Hitler, um filme da Alemanha* de Hans Jurgen Syberberg, 1977

desenvolvidos nos cinejornais a partir de um roteiro previsto e estabelecido por Goebbels.

3. À guisa de conclusão

Como se pode ver a cada programa, a quantidade de informações nos materiais de arquivo e nos comentários é muito grande e em muitos sentidos inédita pela sobreposição dos cinejornais e das pontuações que vão se compondo diante do espectador, das formas diferenciadas de enunciação, da ênfase que é dada aos assuntos e personagens além das novas interpretações e informações que as discussões sugerem.

As pontuações ou contextualizações não tomam o espectador pela mão. Há um suposto saber do público que é respeitado. Ele não é visto como um ignorante que é preciso orientar e conduzir. Indicar didaticamente – “veja isso, veja aquilo” e, assim, fechar o sentido. É claro que houve uma pré-produção acurada com os materiais que antecedeu cada emissão, prevendo o seu bom andamento, ritmo, diálogo com a audiência, etc.

Optei por trazer três programas consecutivos de 1939 para que se pudesse perceber como a série trabalhou a duração dos eventos em sua sucessão, repetição e reiteração permitindo resgatar e vivenciar o tempo próprio dos acontecimentos e como estes foram manipulados e reconstruídos pelos cinejornais. Da mesma forma que a cada semana os especialistas iam juntos, comparativamente e acompanhados do público dos dois países, tomando parte nessa história que se reescrevia, no mesmo momento em que a história europeia também se transformava radicalmente; esse diálogo foi parte dela.

Como vimos, e Ferro pontuou, o cinejornal francês parece estar a reboque dos acontecimentos e trabalha ainda com um repertório sedimentado referido à Primeira Guerra Mundial e, se anuncia algo, é até pela omissão: a catástrofe que o Armistício consagrou. Suas imagens são desordenadas, sem controle e preparo prévio. O cinejornal francês não produz seus eventos, está a reboque deles. Já no alemão, a construção e manipulação dos acontecimentos é clara do início ao fim, e a orientação de Goebbels sobre a sua construção, conforme alude Franz Wenger, é perceptível conforme espero ter deixado claro por algumas

pontuações sobre a forma de encenação, os temas, a maneira de abordá-los e o seu encadeamento pela montagem, o uso dos recursos como o som, e a voz dos testemunhos.

Os historiadores se detêm mais sobre o conteúdo histórico das imagens e Ferro, sobretudo, pela comparação, chega a novas evidências sobre o desenrolar da guerra. É basicamente o seu método de trabalho. A discussão final é a mais densa e pode sair do âmbito exclusivo daquilo que é sugerido pelas imagens, dando ensejo a questões que subjazem às narrativas ali inscritas.

O programa vai na direção oposta da intensa produção de filmes de reconstituição histórica, séries de televisão ou docuficções sobre a Segunda Guerra Mundial, muito comuns na Europa e em especial na França nos últimos vinte anos, onde o interesse e o dever de memória em relação ao Holocausto, ou o desconforto com a Ocupação, vêm justificando reiteradas produções, sob a alegação de que se deve alertar as novas gerações contra a repetição desses fatos. Essas produções comerciais, que no mais das vezes existem para dar um sentido suportável a acontecimentos de difícil digestão, têm se pautado, na sua encenação, “pela uniformização das formas de escrita da história numa estética de hipervisibilidade, imersão nos efeitos de imagem e som, pulverização da duração e nivelamento da temporalidade” (LINDEPERG 2013, 7). Já o programa televisivo optou pelo trabalho sobre os cinejornais como documentos de época. Ao invés de aproveitar essas imagens como matéria prima para uma produção midiaticizada, restituiu aos espectadores o documento na íntegra ou pouco editado, e com isso a prática seriada de esperar pelas imagens uma vez por semana na tela de TV, como acontecia nas salas de cinema em 1939.

Por fim, o título *Histoire Parallèle* define bem o caráter da emissão, transformação de matéria morta e memória (cinejornais com sentido dado) em matéria viva, atualidade (o sentido das imagens é reaberto e recolocado). Os historiadores consagram nesse momento um sentido para a nova Europa: o diálogo em lugar do conflito. A releitura das imagens opõe-se ao sentido original: trata-se de compreender o outro em lugar de combatê-lo. Em lugar do cinejornal, emitido exclusivamente para o público de cada país, ganha uma nova dimensão com a televisão binacional: os espectadores devem simultaneamente receber as imagens

produzidas por seus próprios governos e pelo do inimigo, confrontá-las, atritá-las, buscar o sentido do passado e tentar construir um novo sentido para suas relações.

Referências

- BESANÇON, Alain et alli « L'expérience de la « Grande Guerre » *Annales. E. S.C.*, N.2,1965 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1965_num_20_2_421798. Acesso em 23/11/2012
- FERRO, Marc – **La Révolution Russe de 1917 – 2 – Octobre, Naissance d'une société**. Paris: Aubier-Montaigne, 1976
- GARÇON, François; SORLIN, Pierre – « De Braudel à Histoire parallèle » IN **Cinémaction** n.65, Paris. 1992
- LINDEPERG, Sylvie – **La voie des Images**. Paris : Verdier, 2013
- RIEFFEL, Rémy – « Les Historiens, l'Édition et Les Médias » IN BEDARIDA(org.) **L'Histoire et le Métier d'Historien en France**. Paris : Maison de la Sciences de l'Homme, 1995
- VERAY, Laurent – « **De la BDIC à Histoire parallèle- Regard d'Historiens et de Témoins sur les Archives** » IN **Matériaux pour l'histoire de notre temps, Paris : 2008/1** http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=MATE_089_0025 Acesso 13/12/2012