

## HISTÓRIA COMPARADA, HISTÓRIA TRANSNACIONAL E CINEMA: DIÁLOGOS E UM ESTUDO DE CASO

Flaviano Bugatti Isolan<sup>1</sup>  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Recebido: 20/05/2016  
Aprovado: 20/06/2016

**Resumo:** No âmbito da história comparada, são múltiplas as possibilidades de interação com outras áreas de conhecimento e tendências historiográficas. O presente artigo tem por objetivo introduzir um diálogo com a história transnacional a partir do cinema, considerado aqui como um campo de interseção entre a história comparada e a história transnacional. O estudo de caso será apresentado a partir da análise de dois filmes – *Anjos do Inferno* (*Hell's Angels*; United Artists/1930) e *Heróis do Mar* (*Morgenrot*; Ufa/1932-33) - e de sua recepção na imprensa brasileira no período.

**Palavras-chave:** História Comparada; História Transnacional; Cinema e Recepção.

### COMPARATIVE HISTORY, TRANSNATIONAL HISTORY AND CINEMA: DIALOGUE AND A CASE STUDY

**Abstract:** In the context of comparative history, there are multiple possibilities of interaction with other areas of knowledge and historiographical trends. This article aims to introduce a dialogue with the transnational history from the cinema, considered here as an intersection field between the comparative history and transnational history. The case study will be introduced by the analysis of two films *Hell's Angels* (United Artists/1930) and *Morgenrot* (Ufa/1932-33) - and its reception in the Brazilian press on the period.

**Keywords:** Comparative History; Transnational History; Cinema and Reception.

Desde as formulações pioneiras feitas por Marc Bloch, passando pelas discussões mais atuais, o campo de atuação da História Comparada (HC) sempre foi considerado um campo de olhares plurais ou de múltiplas observações. Mesmo que ainda se discuta seus contornos ou sua “rubrica própria”,<sup>2</sup> a HC deve ser vista sempre como um campo que estabelece conexões interdisciplinares com outros campos da própria História. Afinal, se comparar significa refletir sobre dois ou mais campos de análise ou estabelecer uma comunicação possível entre várias histórias, a análise deve estar aberta para as várias possibilidades de abordagem, tendo em vista os diferentes contextos (macro e micro), os objetos/fontes de

<sup>1</sup> E-mail: flavianoisolan@hotmail.com.

<sup>2</sup> BARROS, José D’Assunção. **História Comparada**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

pesquisa e, por conseguinte, as diversas possibilidades teóricas e metodológicas no âmbito da pesquisa histórica.

Uma discussão que diz respeito à HC, seus alcances e limites, é colocada pelo campo da chamada História Transnacional (HT). Alguns estudiosos dos chamados processos históricos transnacionais definem seu campo de atuação e sua metodologia a partir de uma crítica ao conceito de HC – pelo menos àquele conceito mais tradicional de HC, onde predomina um enfoque político que compara casos com fronteiras nacionais bem definidas. Uma História Transnacional não seria, contudo, uma aversão ao nacional, uma vez que a nação ainda seria algo a ser estudado, porém esta não emolduraria o estudo como algo incontornável. A HT sairia, portanto, da esfera estreitamente política, diplomática ou econômica para a esfera cultural, privilegiando os intercâmbios culturais e as circulações transnacionais.<sup>3</sup>

Para além da construção de campos diferenciados ou mesmo de espaços teórico-metodológicos opostos entre HC e HT, alguns estudiosos da HC apostam em uma perspectiva histórica englobante, onde o sentido de comparação é ampliado para além da continuidade espacial e do isolamento geopolítico, ou onde a noção de tendências comparativas em uma determinada pesquisa dá lugar a uma análise sobre “transferência cultural”.<sup>4</sup> O ato de comparar acabaria, portanto, significando necessariamente promover conexões interdisciplinares ou com as várias esferas do campo da própria História. Ou nas palavras de Frederick Cooper, “comparação sugere as múltiplas possibilidades, caminhos e becos que existem dentro da história de forma mais ampla. Uma abordagem global e interativa à história precisa de comparação, e comparação precisa de uma análise global e interativa”.<sup>5</sup>

E é a partir deste ponto que começam as intersecções entre HC e HT. Segundo José Barros, a variação na escala da comparação – o âmbito civilizacional,

---

<sup>3</sup> WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 14, p. 13-29, 2013; COHEN *apud* BARROS, 2014.

<sup>4</sup> ESPAGNE, Michel. Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle. **Genèses**, v. 17, n. 1, p. 112-121, 1994.

<sup>5</sup> COOPER, F. *apud* PURDY, Sean. A história comparada e o desafio da transnacionalidade. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 64-84, 2012.

nacional, regional, local, intraurbano etc – acaba desembocando, por fim, na possibilidade de comparar grupos étnicos ou identitários, práticas culturais mais específicas, realidades literárias, isto é, um campo de vários interesses.<sup>6</sup> No mesmo sentido, mesmo que defenda que a HT signifique uma certa renovação da abordagem comparativa, ou mesmo que esta última acabe sendo deslocada pela primeira, Bárbara Weinstein afirma que uma análise transnacional, deve procurar as “zonas de contato” – pontos não necessariamente físicos nem geográficos, mas espaços que tendam a ser transnacionais. Tais zonas poderiam ser também comunidades de discurso e conhecimento que levem em conta o conceito ou imagem de “circulação cultural”.<sup>7</sup>

O trabalho de análises comparativas e transnacionais pode ser, enfim, parte de um mesmo campo historiográfico, onde há mais complementação do que exclusão. E um exemplo que permite observar e trabalhar essa interseção entre HC e HT é o cinema.

### **O cinema como o campo de interseção**

Dentro dessa discussão sobre os métodos comparativos e transnacionais, o cinema acaba sendo um objeto de estudo reivindicado por ambos. Mesmo que não falem explicitamente, pode-se perceber o cinema como um objeto/fonte para se estudar o papel da cultura ou dos intercâmbios culturais nos estudos que abordam realidades ou contextos distintos.

A própria relação entre História e Cinema já traz implícito, em certa medida, o exercício de comparar ou analisar/cruzar diferentes contextos ou diferentes narrativas sobre um tema ou um período histórico. Ao se analisar, por exemplo, como um filme de um determinado país aborda um tema ou um acontecimento – histórico ou não, baseado em fatos reais ou fictícios -, deve-se levar em conta os vários olhares e narrativas com os quais o filme explícita ou implicitamente se relaciona: qual a conjuntura histórica em que o filme foi produzido; com quais outras narrativas - outros filmes ou outras artes - o filme dialoga; qual os

---

<sup>6</sup> BARROS, José D’Assunção. **História Comparada**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2014. p. 71.

<sup>7</sup> WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 14, p. 13-29, 2013. p. 20.

significados que podem ser apreendidos a partir da análise de suas imagens, montagem, enredo...; a que grupo ou tipo de produções cinematográficas, contemporâneas ou não, o filme pode ser associado; qual o nível de “ficção e realidade” que seu enredo e suas imagens trazem à tona; como se deu a *recepção* do filme e os sentidos que ela acabou produzindo. Tudo isso mostra que o cinema, e suas várias possibilidades de relação com a História, estende sua complexa malha para além dos sistemas localizados de produção. O exercício da comparação é, assim, ampliado para além dos processos ou contextos históricos limitados por fronteiras físicas ou meramente “nacionais”, possibilitando outros modos de conduzir análises que entrelaçam diferentes realidades ou narrativas. A análise comparativa, e que lida com diferentes realidades que se entrecruzam, passa a ser também uma análise de diferentes discursos e produções de sentido.

Um enfoque comparativo que tem como objeto o cinema - no caso deste artigo, que pretende trazer um estudo de caso sobre cinema e recepção -, permite estabelecer análises para além da simples comparação entre duas realidades nacionais, ampliando as possibilidades de intercâmbios e comparações na esfera política e cultural, internacional e nacional, bem como em relação à produção de discursos na esfera social, que dizem respeito a ideologias e identidades.

Um filme, enquanto fonte histórica, oferece sua gama de elementos para serem analisados (imagens, enredo, cenário, narrativa...), cujo produto final é uma forma de contar a História ou uma história. Utilizar o cinema como fonte de estudos comparativos significa estabelecer que o olhar comparativo que conduzirá a análise será feito a partir do(s) filme(s) em questão. As possibilidades de estabelecer comparações tendo o cinema como objeto são múltiplas: pode-se analisar, por exemplo, filmes de um mesmo país sobre um determinado tema; filmes de diferentes países sobre um determinado tema; filmes produzidos (por um país ou por diferentes países) dentro de um mesmo recorte de tempo; filmes de países distintos produzidos em épocas distintas... O recorte do objeto e do campo de análise depende, obviamente, dos objetivos traçados para a pesquisa.

Um elemento a mais que se pode colocar nessas análises é a recepção dos filmes, ou seja, como os filmes foram recebidos ou “lidos” pelo público. Ou já em uma abordagem comparativa: analisar ou comparar os sentidos e valores

atribuídos aos filmes por aqueles que os produziram, com os sentidos e valores atribuídos pelo público, ou parte dele, na época em que foram produzidos. Em uma perspectiva histórica é impossível chegar a esta última instância, qual seja, o público propriamente dito que assistiu ao(s) filme(s) e os efeitos e construções de sentidos resultantes. O que se faz possível, contudo, é realizar uma aproximação com estes sentidos e significações. A imprensa, como sujeito construído da recepção, é um meio que possibilita esta aproximação. Um estudo que envolve, portanto, cinema e imprensa, ou como a imprensa assimilou e divulgou os filmes de uma determinada produção em uma determinada época, vai ao encontro desse movimento de ampliar e aprofundar a abordagem comparativa, trazendo para análise não apenas o filme e seu contexto de produção, mas privilegiando também os contextos de sua circulação e apropriação. O historiador pode, assim, alternar cruzadamente narrativas diversificadas e abrir espaço em seu texto para várias vozes que se entrecruzam.

Considera-se, portanto, um estudo sobre cinema e recepção também como uma possibilidade de trabalhar o agrupamento de vários campos historiográficos, ampliando e aprofundando as perspectivas comparatistas, uma vez que vários campos da história se fazem presentes: história política, história das relações internacionais, história social, análise do discurso, relação cinema e história. Nesse sentido, o objetivo do presente artigo é fazer da análise de dois filmes – a produção norte-americana *Hell's Angels* (United Artists/1930) e a produção alemã *Morgenrot* (Ufa/1932-33) - e de sua recepção no Brasil, como um exemplo de como o cinema pode ser considerado um ponto de confluência ou interseção entre os estudos de história comparada e transnacional.

Reconstruir ou (re)escrever parte da história de um período a partir da comparação de dois filmes já se constitui por si só como um exercício de comparação ou de múltiplos olhares. Ou, em outras palavras, uma tentativa de escrever uma história comum a partir de duas lentes (as dos dois filmes), trazendo análises de diferentes discursos, mas que mesmo assim são partes comuns da mesma história que se quer escrever. E quando falamos em filmes de diferentes países e ainda colocamos como objeto da pesquisa como foi a recepção desses filmes (via imprensa) em um terceiro país, ampliamos ainda mais o exercício de

cruzar diferentes realidades, campos históricos, atores e discursos. Nesse sentido, a pesquisa ganha uma multiplicidade de temas e discursos a serem analisados, assim como uma interação maior de agentes e produtores de sentido, os quais transcendem as fronteiras nacionais e uma história meramente “política”. A análise dos filmes em questão – que no Brasil receberam os títulos de Anjos do Inferno e Heróis do Mar – e suas exibições no mercado cinematográfico brasileiro no período, bem como sua divulgação na imprensa, permitem abordar ou pelo menos perpassar uma série de fatores: a história do cinema no período e seus filmes sobre a I Guerra; a utilização do cinema desde o começo da I Guerra como instrumento de política cultural externa; as imagens dos filmes sobre o inimigo e suas concepções de estado e sociedade, moral e honra; a exibição destes filmes nos cinemas brasileiros em um contexto onde modernização e construção de valores nacionais eram pauta nos meios políticos e sociais, como a imprensa; qual o papel da imprensa e seus encartes cinematográficos neste contexto, como veículo de (re)leituras e propagação dos valores dos filmes e, desse modo, como produtores de sentidos que disputam, enquanto discursos produzidos, um papel na construção da história e da memória. Todos esses fatores, ao serem cruzados, interconectados e comparados, abrem a possibilidade de aprofundar e ampliar o campo de pesquisa.

Mais importante do que escolher o que se comparar é ter a noção que a HC deve ser percorrida por uma problematização bem definida. Ao escolher essas duas produções de começos da década de 1930, levamos em consideração, em primeiro lugar, a hipótese de que uma representava uma resposta política à outra no campo cinematográfico. A produção alemã Heróis do Mar (1932-33) foi uma “reposta” à produção norte-americana Anjos do Inferno (1931) no que tange o tema da I Guerra e os conflitos militares entre a Alemanha e a Inglaterra. Resposta essa que era coerente com o papel atribuído ao cinema desde os anos da I Guerra na política cultural alemã no âmbito das relações internacionais. Nesse contexto, resposta essa também coerente com o papel do cinema na “guerra das imagens” – adaptando um termo de Sege Gruzinski<sup>8</sup> - e suas funções de vender a imagem de

---

<sup>8</sup> GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

um país no exterior. E em segundo lugar, essas duas produções, além de terem alcançado grande sucesso em seus países e no exterior, são representativas de um período – começo da década de 1930 – do mercado cinematográfico brasileiro, quando este começa a se consolidar em termos modernização e aumento do número de salas de exibidoras, dos escritórios representantes de produtoras de vários países e também dos encartes cinematográficos nos jornais, que eram parte integrante desses mercados e cuja crítica cinematográfica começava a ganhar ares mais profissionais. Nesse contexto, o cinema já era o mais moderno e popular meio de entretenimento, pelo menos nas grandes cidades brasileiras, onde se concentrava o mercado exibidor brasileiro, tendo nas páginas da imprensa dedicadas à sétima arte espaços que refletiam em parte as discussões políticas e ideológicas da conjuntura nacional e internacional.

Nesse período de começos da década de 1930, uma disputa da qual o Brasil (e o continente sul-americano) acabaria sendo palco começava a ganhar cores mais nítidas. Essa disputa se deu no âmbito das políticas culturais externas, principalmente de EUA e Alemanha, as quais visavam garantir - ou combater - a hegemonia política e a influência cultural “inimiga”, e com isso atingir os objetivos de suas políticas externas. Uma das armas dessa disputa era o cinema, e ao longo da década de 1930 o cinema alemão será o maior concorrente das produções norte-americanas no Brasil, mesmo que em termos quantitativos não consiga abalar a hegemonia de Hollywood. A análise comparativa, portanto, dessas duas produções e de como elas foram divulgadas na imprensa brasileira (ou em parte dela) no período mostra o começo dessa disputa e alguns alcances e limites das estratégias dessas políticas culturais.

### ***Anjos do Inferno e Heróis do Mar: cinema, política cultural e imprensa***

O cinema, desde sua transformação em um moderno meio de comunicação de massas a partir da primeira década do século XX, já era utilizado como um instrumento de política cultural exterior, e os exemplos da indústria cinematográfica tanto dos EUA como da Alemanha atestam isso. Ambos os países montaram suas indústrias de filmes através de política estatal e capital privado e, principalmente após a I Guerra, suas indústrias cinematográficas faziam parte da

*Kulturpolitik* no âmbito das relações internacionais. No caso norte-americano isso se mostrava efetivo nos anos finais da I Guerra, quando os grandes estúdios de Hollywood já se lançavam hegemônicos no mercado internacional com o objetivo de “sell America to the World”. A Alemanha, ao final da guerra, montou sua indústria cinematográfica já com objetivo de intergrá-la a sua política cultural exterior. A Ufa - Universum Film A.G. - foi criada em 1917, após a fusão das firmas cinematográficas mais importantes, com objetivos de concentrar a distribuição dos filmes, a fim de que o cinema alemão apoiasse a política militar do Estado. Seu objetivo inicial era reportar as operações militares e fazer contraponto à propaganda inimiga – principalmente ao cinema norte-americano e francês – distribuindo filmes destinados a reabilitar a reputação da Alemanha imperial no estrangeiro. Ao longo da década de 1920, a Ufa tornou-se a maior produtora de cinema da Europa, e desde a subida de Hitler ao poder, em 1933, até o final da II Guerra, permaneceu, junto com as outras produtoras menores, sob a égide do Ministério da Instrução e Propaganda do regime nacional-socialista.

O mercado cinematográfico brasileiro foi se desenvolvendo desde a década de 1920 sob a batuta dos grandes estúdios produtores de Hollywood - Metro, Paramount, Fox, Warner e RKO -, responsáveis por cerca de 90% dos filmes exibidos no país. Além da quantidade maior de produção, esses estúdios já possuíam escritórios de representações exclusiva, o que trazia grande vantagem na distribuição de películas no mercado brasileiro em comparação com as produtoras europeias. Desde os anos iniciais da década de 1920, contudo, correspondentes da imprensa alemã de cinema já apontavam o mercado brasileiro como um potencial alvo para os filmes alemães, principalmente devido ao grande número de imigrantes e descendentes nas regiões sul e sudeste. Ao mesmo tempo, reivindicavam, a exemplo dos estúdios norte-americanos, a abertura de um escritório de representação exclusiva para que os filmes pudessem conquistar uma parcela desse mercado, concorrendo com a distribuição mais ágil e efetiva dos filmes norte-americanos – a Ufa teria seu distribuidor exclusivo apenas a partir de dezembro de 1931, com a fundação da Art Films, que ao longo da década teria sua matriz localizada no Rio de Janeiro, filiais em São Paulo, Porto Alegre e Curitiba e agências espalhadas por outras capitais e cidades do país.



Junto com o mercado cinematográfico, os espaços na imprensa brasileira dedicados ao cinema também foram se desenvolvendo e aprimorando. No início da década de 1930, o que caracterizava a crítica e os encartes cinematográficos na imprensa brasileira era a predominância e a consolidação do padrão e das referências do mundo do cinema norte-americano, que ditava o modelo de editoração das revistas especializadas e ocupava os maiores espaços das seções de cinema nos jornais. A imprensa refletia em suas páginas a hegemonia dos filmes de Hollywood nas salas de cinema. Anúncios e críticas de filmes de outros países eram em menor quantidade e tamanho. Um artigo publicado em um jornal do Rio de Janeiro, em 1932, constatava que “a arte cinematográfica é uma expressão *yankee* por excelência” e apontava a necessidade de profissionalização da crítica cinematográfica na imprensa brasileira para “poder levar em consideração de forma séria “as produções estrangeiras – alemãs, francesas, escandinavas e russas – que eram exibidas nos cinemas nacionais.<sup>9</sup> Em relação às produções alemãs, estas começaram a chegar em maior número aos cinemas brasileiros e, conseqüentemente, a ocupar com mais frequência as páginas da imprensa a partir dos anos 1930, através do trabalho da antes mencionada Art Films. Os filmes alemães terão sua melhor fase no mercado cinematográfico brasileiro entre 1933-1936, coincidindo com o melhor momento das trocas comerciais entre Brasil e Alemanha. Após esse período, devido aos acontecimentos políticos – Estado Novo, crise diplomática com a Alemanha, começo da II Guerra na Europa e pressão dos EUA – e à crise nos negócios entre a Art Films e a Ufa, há uma gradativa diminuição do número de exibições de filmes alemães nos cinemas brasileiros, até sua interrupção em 1942, que duraria até o final da guerra.

Foi no começo da década de 1930, portanto, que os filmes alemães começam a consolidar seu espaço como os principais concorrentes das produções norte-americanas, mesmo que a hegemonia destas não fosse afetada. Também a partir desse período que Estados Unidos e Alemanha se tornam os principais concorrentes nas relações comerciais e políticas com o Brasil, e que o mercado cinematográfico brasileiro se consolida como campo de disputa das políticas

---

<sup>9</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 8 jun. 1932.

culturais exteriores dos dois países. É nesse contexto que duas das maiores produções do cinema mundial no período chegarão aos cinemas brasileiros: *Anjos do Inferno* e *Heróis do Mar* podem ser vistos, assim, como objetos de análise do cinema enquanto instrumento de disputa política e cultural no âmbito das relações internacionais. Também as formas de representação que os dois filmes apresentavam, bem como as interpretações e produção de sentido produzidas a partir da relação com a recepção (imprensa brasileira), são elementos que atuavam interligados ao mesmo contexto e que se integram à análise histórica do período.

O filme *Anjos do Inferno* (*Hell's Angels*; United Artists/1930) foi produzido pelo industrial, aviador, produtor e diretor de cinema Howard Robard Hughes Jr.. Howard Hughes já havia produzidos outros filmes na década de 1920, mas foi com a grande produção sobre a aviação inglesa na I Guerra que teve seu nome ligado aos grandes sucessos de Hollywood – aficionado pela aviação, Huhes montou durante a década de 1930 sua própria empresa e em 1939 acabou comprando a companhia aérea TWA (Trans World Airlines). *Anjos do Inferno* levou cerca de quatro anos para ser produzido e estreou mundialmente em novembro de 1930, sendo considerado na época o filme mais caro já produzido.

Já a partir da década de 1920, a I Guerra foi tema de inúmeras produções de diversos países. Com a derrota na guerra, a imagem de “inimigo” da Alemanha era veiculada também nos filmes dos países vencedores, os quais mostravam a Alemanha como o “inimigo estrangeiro”, portadora de uma cultura – “militarismo prussiano” - oposta aos valores da democracia liberal. *Anjos do Inferno* é um exemplo dessas produções.

O filme conta a história de dois irmãos ingleses que na I Guerra se alistam na Royal Air Force. O enredo mostra as desventuras dos irmãos nas batalhas aéreas contra a Alemanha, suas diferentes personalidades (o mais velho defende ideais patrióticos e de honra, enquanto o mais novo se mostra um desinteressado político), as desventuras do triângulo amorosos em que se envolvem e também alguns personagens das forças armadas alemãs que se destacam na trama. Um destes é o jovem alemão Karl, que vive na Inglaterra e é colega de estudos dos dois irmãos em Oxford, quando eclode a guerra. Karl é convocado para se alistar e lutar

pela Alemanha. Karl é um pacifista, não que ir para guerra lutar pelo seu país e chega a proferir frases como *"I love England"*, mas não escapa da convocação. Durante uma batalha, quando um Zeppelin sobrevoa Londres com missão de bombardear pontos estratégicos da cidade, Karl é o responsável por indicar o momento e os alvos do bombardeio, e quando o faz, indica a posição errada para que as bombas caiam em um lago. O comandante do Zeppelin é apresentado como uma caricatura do que seria um oficial alemão, um neurótico fascinado pela guerra que não mede esforços em sacrificar vidas para lutar em nome de seu país. Frases como *"os senhores estão preparados para morrer pela sua pátria?"* são proferidas pelo comandante. Quando o Zeppelin é perseguido pelos aviões da Royal Air Force, o subcomandante propõe voluntariamente o suicídio dele e de alguns oficiais da tripulação para deixá-lo mais leve e ter chances de escapar do ataque. Aos gritos de *"Por Deus, pelo Reich e pelo Kaiser!"* se atiram do Zeppelin. Para deixar o Zeppelin ainda mais leve, o comandante corta também o cabo que ligava a cápsula das bombas ao Zeppelin, *"em nome do Kaiser e da Pátria"* o jovem Karl é sacrificado. Quem mostra um heróico sacrificio é um aviador ingles que atira seu avião contra o Zeppelin derrubando-o finalmente. Na parte final do filme, os dois irmãos ingleses são feitos prisioneiros do exército alemão após serem capturados em uma missão. O capitão alemão, que os tinha como prisioneiros, também é apresentado com feições e gestos caricaturais. Este exige que os irmãos digam quando será o próximo ataque da Royal Force sob pena de serem executados. Mostrando um verdadeiro patriotismo, o irmão mais velho mata o mais novo, que se deixa executar, já que havia perdido o controle emocional e ameaçava trair seu proprio exército. No final, o irmão mais velho é executado por não delatar a próxima ação do exército inglês. O capitão alemão ainda reconhece a atitude: *"A Inglaterra é uma nação mais corajosa"*. A cena final mostra a vitória inglesa sobre os alemães na batalha.



Figura 1: Cartaz e cenas de Hell's Angels (Anjos do Inferno)<sup>10</sup>

No Brasil, Anjos do Inferno teve sua estréia em maio de 1931, mas desde julho de 1930 já havia anúncios e matérias nos encartes de cinema da imprensa. Era comum no período as seções de cinema dos jornais anunciarem uma grande produção muitos meses antes de seu lançamento. Era uma estratégia dos produtores, que conseguiam assim manter quase que diariamente, durante um longo tempo, notas, reportagens e críticas nos espaços da imprensa. Em novembro de 1930, o jornal Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, após quase seis meses de notas e propaganda sobre o filme, anuncia que a estreia de Anjos do Inferno seria realizada apenas na próxima temporada do ano seguinte.<sup>11</sup> O filme teve sua estreia em 18 de maio de 1931, no Cine Capitólio, uma das grandes salas “lançadoras” da Cinelândia carioca. Ficou em cartaz no Capitólio até junho e depois circulou por outros cinemas dos centros e dos bairros. Ao final do ano foi considerado um dos grande sucesos da temporada, junto com Luzes da Cidade, de Charles Chaplin. Anjos do Inferno ficou em cartaz em cinemas do Rio de Janeiro até fevereiro de 1932 – era comum também no período um filme de grande sucesso ficar um longo tempo em cartaz, circulando por vários cinemas, uma vez que as agências distribuidoras fechavam contratos em separado com cada sala exibidora ou com algum exibidor dono de uma rede de cinemas.

<sup>10</sup> Disponíveis em: <[http://cinemalivre.net/imagens/capas/anjos\\_do\\_inferno\\_1930\\_o.jpg](http://cinemalivre.net/imagens/capas/anjos_do_inferno_1930_o.jpg)>; <<http://4.bp.blogspot.com/5fhHA60008E/UFkqaUIHjJI/AAAAAAAAADDw/mv00LOp25Yo/s1600/Hell's+Angels+-+Anjos+do+Inferno+-+Howard+Hughes+-+1930+-+Legendado+1.jpg>>; <[http://br.web.img3.acsta.net/c\\_300\\_300/medias/nmedia/18/65/53/61/19172477.jpg](http://br.web.img3.acsta.net/c_300_300/medias/nmedia/18/65/53/61/19172477.jpg)>. Acesso em 02 mai. 2016.

<sup>11</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 9 nov. 1930.

A divulgação de Anjos do Inferno foi além da constante e longa presença nas páginas da imprensa. Atendendo aos interesses da política cultural exterior, a United Artists convidou comandantes militares e alunos da Escola de Aviação Militar e da Escola Naval brasileiras para uma sessão especial de pré-estreia, também no Cine Capitólio, uma semana antes da estreia oficial.<sup>12</sup>

O tempo que Anjos do Inferno ocupou as páginas da imprensa foi, portanto, de praticamente dois anos - tendo como fonte principal o jornal Diário de Notícias e secundariamente a revista Cinearte, ambos do Rio de Janeiro. A divulgação mais intensa foi de janeiro a maio de 1931, quando se deu sua estreia, e as páginas do Diário de Notícias apresentavam na seção “Cinematographia” artigos e comentários sobre o filme, sua produção e filmagens, sobre o director e os atores, além de fotos de cenas e do elenco. Desde meados de 1930, contudo, o filme já era anunciado frequentemente nas páginas do jornal como um “épico”, “a maior realização da história do cinema”, “ansiosamente aguardado”<sup>13</sup> – geralmente as grandes produções eram anunciadas de forma eufórica, sempre enaltecendo as inovações e realizações da “sétima arte”, e nunca de forma definitiva, pois uma próxima grande produção poderia ser também anunciada como a próxima maior realização do cinema. Com Anjos do Inferno não foi diferente, e outros elementos justificavam ainda mais a linguagem hiperbólica sobre o filme: ainda durante sua produção, Anjos do Inferno já era considerado o filme mais caro até então realizado, e suas cenas que incluíam batalhas aéreas filmadas com pilotos profissionais faziam da “técnica” do filme uma característica sempre destacada. Junto com a técnica, e levando em conta que se tratava de um filme de guerra, o “realismo” do filme era também um aspecto sempre destacado. Foi no começo da década de 1930 que a sonorização chegou ao cinema, associando à experiência cinematográfica som e vozes sincronizados com as imagens, trazendo para a noção interpretativa dos filmes uma busca cada vez mais “realística” do real. O Diário de Notícias apresentava Anjos do Inferno como o melhor resultado até então dessa associação entre a técnica cinematográfica e a ideia de “realismo”:

---

<sup>12</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 6 mai. 1931.

<sup>13</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, respectivamente 5 out. 1930; 16 dez. 1930; 1 jan. 1931.

[Anjos do Inferno] supera tudo o que já se fez”, “[...] sem falhas, sem defeitos, sem um único ponto que pudesse ser atacado de inverossímil”, “[...] todo ese movimiento febril passa num minuto diante dos olhos da plateia, dando uma visão real dos fatos.<sup>14</sup>

Seguindo a lógica do *star system* dos estúdios de Hollywood, as páginas do Diário de Notícias davam espaço para fotos e textos sobre os atores e diretores do filme. O diretor Howard Hughes, mesmo sendo herdeiro de uma grande fortuna, foi apresentado como uma *self-made man* em uma biografia publicada, segundo a qual Anjos do Inferno seria uma espécie de resultante de sua carreira de industrial apaixonado pela aviação e de produtor e diretor de cinema.<sup>15</sup> Um maior destaque nas páginas do Diário de Notícias ganhou a atriz Jean Harlow, que protagonizava o triângulo amoroso com os dois irmãos na primeira metade do filme - o filme acabou sendo a grande catapulta da atriz em Hollywood.

Em suas reportagens, o Diário de Notícias destaca o papel feminino e transgressor de Jean Harlow no filme, como uma *femme fatale* que fascinaria o público como uma mulher independente - “figura diabólica de uma mulher (...) que tem a volúpia de seduzir e desprezar os homens”-,<sup>16</sup> fazendo com que o próprio filme, ou ato de assisti-lo, seja reconhecido como uma transgressão à moral vigente: “o enredo tem o sabor delicioso das coisas proibidas”;<sup>17</sup> “(Jean Harlow) tem qualquer coisa de diabólico e divino ao mesmo tempo”.<sup>18</sup>

Assim como em relação à técnica do filme, também na lógica do *star system* o “realismo” de produções consideradas inovadoras como esta era invocado. As pesquisas e investimentos de Howard Hughes teriam contribuído para as cenas de guerra no ar e para a construção de um Zeppelin utilizado nas filmagens, resultando no realismo da representação da guerra que o filme levaria às telas. Da mesma forma, a figura feminina interpretada por Jean Harlow, “perversa” ou “humana”, teria tido a aprovação da opinião daqueles que viveram a experiência da *front*, ou seja, tal figura seria fruto da realidade da própria guerra.<sup>19</sup> Em um período de inovações nas técnicas cinematográficas, o “realismo” era, portanto, a

---

<sup>14</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 3 mai. 1931.

<sup>15</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 6 abr. 1931.

<sup>16</sup> Diário de Notícias. 13 mai. 1931.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Diário de Notícias. 17 mai. 1931.

<sup>19</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 25 jan. 1931.

grande qualidade divulgada – e buscada – pela crítica de cinema. Nesse quesito, *Anjos do Inferno* acaba sendo um dos grandes referenciais. Desde a biografia de seu diretor, passando pela produção, técnica e bastidores das filmagens (além de constantes incidentes, dois pilotos teriam morrido em uma filmagem de cena de guerra aérea), até o produto final na tela de cinema (que traria em seu enredo a “psicologia” e os “detalhes subjetivos” dos personagens<sup>20</sup>), *Anjos do Inferno* era anunciado nas páginas do *Diário de Notícias* como a conjunção de todos esses elementos e, portanto, um ponto alto da arte cinematográfica. A revista *Cinearte*, que apresentava uma crítica mais especializada de cinema, fez críticas ao enredo do filme, principalmente à prática dramática, à atuação de alguns atores, afirmou que algumas cenas foram copiadas de outros filmes e que *Anjos do Inferno* não atingia ainda a qualidade de enredo de uma outra grande produção do período sobre a I Guerra, *Nada de Novo no Front* (USA; Universal/1930). Mas também segundo a revista, a qualidade técnica do filme, principalmente as tomadas aéreas e cenas de guerra, fazia de *Anjos do Inferno* um filme de guerra acima da média.<sup>21</sup>

Além das discussões sobre o filme propriamente dito, *Anjos do Inferno* foi tema de divergências políticas e diplomáticas no período. O caráter anti-alemão do filme, ou pelo menos suas imagens que representavam de forma estereotipada os oficiais alemães, foram motivos de protestos da Sociedade dos Proprietários de Cinema da Alemanha. Uma nota na sessão de cinema do *Diário de Notícias*, enviada de Berlim e publicada em junho de 1931, informava que *Anjos do Inferno* era considerado pelos críticos em geral um dos filmes mais germanófilos até então produzido, e que a Sociedade dos Proprietários de Cinema da Alemanha exigia a retirada imediata do filme do mercado germânico, ameaçando tomar medidas não somente na Alemanha, como também em outros países de língua alemã.<sup>22</sup> Em outubro do mesmo ano, a Sociedade enviou um ofício à *United Artist* solicitando que fosse suspensa a exibição do filme fora dos Estados Unidos. Segundo a revista *Cinearte*, que publicou esta última nota, a medida seria desnecessária, uma vez que o filme já teria sido visto por “80% do povo do mundo” e não seria ofensivo à

---

<sup>20</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1931.

<sup>21</sup> *Cinearte*. Rio de Janeiro, 3 jun. 1931.

<sup>22</sup> *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1931.

Alemanha, conforme afirmava a Sociedade dos Proprietários de Cinema daquele país.<sup>23</sup>

No Brasil, nos meses de junho e julho de 1931, *Anjos do Inferno* foi motivo da primeira reclamação oficial da Legação Alemã - órgão oficial do governo alemão no Brasil, que em 1936 seria promovida à Embaixada - no que dizia respeito ao cinema e às relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha. O representante da Legação Alemã escreveu diretamente ao ministro brasileiro das relações exteriores, Afrânio de Melo Franco, solicitando que as cenas do filme que ofendessem o exército ou o sentimento patriótico alemão fossem censuradas. *Anjos do Inferno* não foi nem censurado, nem proibido, o que gerou reclamações por parte dos órgãos alemães, que se mantiveram vigilantes. Tanto que após *Anjos do Inferno*, outros filmes exibidos no Brasil ao longo da década de 1930 foram considerados ofensivos à imagem da Alemanha e dos alemães e foram motivos de reclamações e solicitações de censura ou proibição. Colocando em pauta manutenção das boas relações entre os dois países, os órgãos de representação do governo alemão no Brasil se reportavam aos órgãos de censura brasileiros e até mesmo aos Ministérios da Justiça e das Relações Exteriores, os quais, em nome das boas relações entre os dois países, acabavam por censurar ou proibir tais filmes.<sup>24</sup>

Todas essas questões apresentadas na imprensa brasileira sobre o filme *Anjos do Inferno* também estiveram presentes quando da divulgação e críticas a respeito do filme *Heróis do Mar*, produção alemã de 1932/33, que significou uma resposta no campo cinematográfico da Alemanha a *Anjos do Inferno*.

Na virada da década de 1920 para os anos 30, parte das produções alemãs, assim como o próprio ambiente cinematográfico e artístico do país, refletiam as polarizações políticas do país. Por um lado, eram produzidos filmes ligados a

---

<sup>23</sup> Cinearte. Rio de Janeiro, 21 out. 1931.

<sup>24</sup> Exemplos de filmes que geraram reclamações por parte dos órgãos alemães no Brasil: *Mamba* (Tiffany Products Ltda, 1930); *The W. Plan* (British International Pictures Ltda, 1930); *Companheiros de Guerra* (Metro, 1931); *Prisioneiros de Guerra* (*Everything is Thunder*; Gaumont British Picture, 1936); *Depois...* (*The Road Back*; Universal Pictures of Brasil, 1937). Até o rompimento das relações entre Brasil e Alemanha, em 1942, os órgãos representantes do governo alemão ainda exerceram influência sobre a exibição de filmes no Brasil considerados ofensivos à Alemanha. Um outro exemplo é a produção de Charles Chaplin, *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*; 1940), cuja exibição no Brasil foi permitida pelo governo brasileiro apenas em maio de 1942.



artistas de esquerda que expunham facetas da crise e da decadência social, além de críticas às tendências belicistas, autoritárias e conservadoras de setores da sociedade alemã (*Viagem de mae Krause ao Paraíso/1929; Berlim-Alexanderplatz/1931; Kuhle Wamp/1932*, entre outros); por outro, eram produzidos filmes que simbolizavam uma ode à grande nação alemã unificada e à ação rumo a uma “nova” ordem (*O Último Pelotao/1930; O concerto de flauta de Sanssouci/1930; O Rebelde/1932*; entre outros). A Ufa, sob a administração de Alfred Hugenberg desde 1927, visava recuperar o sucesso financeiro ao mesmo tempo que se aliava a princípios políticos conservadores e preparava o terreno para a ascensão de Hitler ao poder mediante a produção destes filmes que exaltavam o nacionalismo alemão e combatiam preceitos progressistas ou da esquerda do campo político – o próprio Hugenberg se tornaria Ministro da Economia, Agricultura e Alimentação do primeiro gabinete de Hitler, em 1933.

*Morgenrot* (1932) foi a primeira grande produção da Ufa que se destacou por ser o cartão de visitas da grande produtora alemã para os novos detentores do poder. Antes da subida de Hitler ao poder, a Ufa já trabalhava na produção deste que pode ser considerado seu primeiro filme de propaganda para o regime nazista. A produção ficou sob comando de Güther Stapenhorst, que até sua emigração em 1935, foi responsável pela produção de uma série de comédias de sucesso e alguns filmes de propaganda. A direção ficou a cargo de Gustav Ucicky, contratado pela Ufa desde 1929 e que se tornaria um dos principais diretores de filmes de propaganda durante o regime nazista. O roteiro era de Gerhard Menzel, autor de teatro que desde 1932 trabalhava como roteirista da produtora alemã. Ucicky e Menzel produziram, até o fim da II Guerra, filmes de propaganda. Sua estréia foi assistida por Hitler e seu *staff* em um grande evento no Ufa-Palast em Berlim, em 2 de fevereiro de 1933, três dias após ter prestado juramento oficial como Chanceler no Parlamento alemão.

*Morgenrot*, cujo título pode ser traduzido por “alvorecer vermelho” - já anunciando a fatalidade romantizada da Morte -, é um filme ambientado na I Guerra e dedicado aos 6000 marinheiros alemães mortos e 199 submarinos alemães afundados no conflito. A guerra perdida ainda era motivo de lamúrias nos setores conservadores e nostálgicos alemães e o filme seria, a exemplo de outros,

uma revanche pela derrota e pelas humilhações do Tratado de Versalhes. O filme conta a história de um submarino alemão tem por missão afundar um cruzador inglês em águas do campo inimigo durante a I Guerra. Após cumprir a missão com sucesso, o submarino encontra um navio sem bandeira – uma armadilha inglesa – o qual avisa um torpedeiro inglês. O submarino é depois atingido pelo torpedeiro e afunda, sobrevivendo apenas dez dos 31 homens, que ficaram presos em uma repartição onde não entrara água. Enquanto os familiares ainda comemoravam em terra a notícia da missão cumprida pelo marinheiros, o ponto alto do filme é mostrado quando são encontrados no submarino apenas oito equipamentos de mergulho. O espírito de camaradagem é evocado: *“Todos ou nenhum!”*. O comandante pergunta ao seu oficial se seria certo aceitar esse sacrifício. O oficial responde: *“Eu poderia morrer dez, cem vezes pela Alemanha!”*. A sentença do filme é dada pelo comandante: *“de viver, nós alemães talvez entendemos pouco, mas sabemos morrer gloriosamente”*. Desobedecendo o comandante, o oficial e mais um homem se suicidam com tiros e garantem a sobrevivência do restante do grupo. O filme era para glorificar o espírito de sacrifício dos alemães. Nas palavras do oficial, a mística da Morte: *“Talvez a morte seja o único acontecimento na vida”*. E nas do comandante, a sua razão: *“Quem deixa sua vida pela de um irmão, descansa em paz”*.



Figura 2: Cartaz e cenas de Morgenrot (Heróis do Mar)<sup>25</sup>

25

Disponíveis

em:

<[http://filmeshdcompletos.com/uploads/movies/covers/2015/05/thumbs/morgenrot\\_tNone\\_jpg\\_290x478\\_upscale\\_q90.jpg](http://filmeshdcompletos.com/uploads/movies/covers/2015/05/thumbs/morgenrot_tNone_jpg_290x478_upscale_q90.jpg)>;

<<http://www.the>

Distribuído pela Art Films com o título de *Heróis do Mar*, o filme teve estréia simultânea no Brasil nos dias 12 de junho de 1933, no Cine Alhambra, no Rio de Janeiro e no Cine Odeon, em São Paulo. Assim como ocorreu com *Anjos do Inferno*, a divulgação do filme alemão também serviu de interesse à política cultural exterior. A Art Films ofereceu no dia 30 de maio, no Cinema Alhambra, no Rio de Janeiro, uma exibição especial de pré-estréia às autoridades da Marinha de Guerra do Brasil, que contou com a presença do Ministro da Marinha, oficiais e marinheiros<sup>26</sup>.

Na imprensa brasileira, ainda antes da sua pré-estreia, no dia 28 de maio, *Heróis do Mar* recebia sua primeira crítica - um dos maiores textos sobre um filme publicado em um jornal brasileiro no período. A crítica, assinada por uma correspondente internacional, foi publicada pelo *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro. A análise feita pelo artigo não era apenas sobre o filme, mas também sobre os valores da cultura (ou da “raça”) germânica, que estariam representados em uma grande produção como “*Heróis do Mar*”:

Os alemães têm no cinema, como os russos – conquanto por motivos diferentes – uma superioridade que ninguém lhes pode imitar: material humano de primeira ordem. Artistas produzidos por uma raça vivida, modelada nas cruzeiras das transformações violentas das guerras, crises (...). Raça trabalhada pela cultura e por uma soma de ideais que se infiltram até nas camadas mais baixas. Raca philosophica, que faz de uma doutrina uma religião. (...) Raça de super-homem, de poetas e oradores. Raça que perdeu a ingenuidade há muitos séculos. Para essa gente, a crueldade inspirada num ideal é um requinte do espírito (...). Mas esse tipo humano superior em inteligência a nós outros americanos tem um prestígio imenso sobre nossa ignorância cândida de europeus deserdados (...)<sup>27</sup>

Segundo o artigo, a “raça” “originária” alemã já trazia as marcas profundas da cruzeira da vida, seu heroísmo e belicosidade, ao contrário de seus descendentes americanos, que seriam mais passivos ou donos de uma “ignorância cândida”. No caso da comparação entre os dois filmes em questão, aqui entra um ponto central: a

---

savoisien.com/blog/public/img5/morgenrot\_33.jpg>;<<http://www.filmhistory.at/IMAGES/adele.jpg>>. Acesso em 02 mai. 2016.

<sup>26</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1933.

<sup>27</sup> *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1933.

construção de sentidos sobre o filme alemão *Heróis do Mar* – ou sobre os valores que ele transmitiria - era feita a partir de um contraponto com os valores de filmes norte-americanos, a exemplo de *Anjos do Inferno*.

*Heróis do Mar* pode ser considerado uma resposta a *Anjos do Inferno* no que tange à I Guerra e suas representações, ou às representações das forças armadas de Inglaterra e Alemanha no conflito. Ao contrário de *Anjos do Inferno*, *Heróis do Mar* não faz usos de caricaturas sobre o inimigo – que aliás nunca aparece de forma personificada -, nem traz em seu enredo algum romance. Se em *Anjos do Inferno* o *front* de batalha é aéreo com tomadas em grandes planos, em *Heróis do Mar* o *front* é naval. O filme se passa praticamente todo no cenário claustrofóbico de um submarino, de onde devem ser transmitidos e abstraídos a experiência e o drama da guerra, bem como os valores e a abnegação dos marinheiros alemães, contrapondo as representações estereotipadas e puramente belicistas dos oficiais e soldados alemães de *Anjos do Inferno*.

Assim como no filme da United Artists, a técnica cinematográfica e o “realismo” seriam características destacadas em *Heróis do Mar* pelas páginas da imprensa brasileira. Mas se em *Anjos do Inferno*, o “realismo” transmitido pelo filme era fruto principalmente da técnica avançada de produção e filmagem, o realismo de *Heróis do Mar* advinha não apenas da técnica cinematográfica, mas também da capacidade de mostrar na telas o lado mais “humano”, ou mais próximo do que seria a *psiqué* humana, de seus personagens:

Expressões profundas, nenhuma futilidade (...), nenhuma expressão ou qualquer sentimento que pudesse enfraquecer sua tempera de aço. Super-homens? Não, homens apenas, mas homens de verdade. *Heróis do Mar*, ao contrário dos filmes americanos de guerra que sempre procuram o lado técnico ou sentimental do assunto, enfrenta vários aspectos do patriotismo alemão (...).<sup>28</sup>

Comparando a análise das figuras femininas principais dos dois filmes, pode-se notar novamente que a qualidade de representar um personagem mais próximo do que seria a realidade era atribuída ao cinema alemão. Mesmo que, conforme as críticas mencionadas anteriormente, a personagem de Jean Harlow

---

<sup>28</sup> Idem.

em Anjos do Inferno fosse considerada verossímil, a construção e reconhecimento de seu “feminino” não ía além dos limites da mulher “divina e diabólica”<sup>29</sup> que uma estrela de Hollywood deveria assumir. A principal personagem feminina de Heróis do Mar era a velha mãe do comandante alemão, ou seja, o contrário de uma *femme fatale* de Hollywood. Na crítica sobre Heróis do Mar, a análise feita sobre a figura feminina não faz uma comparação direta com a do filme norte-americano, mas destaca o valor dos papéis femininos das “raças originárias” em contraposição aos papéis femininos produzidos pelos Estados Unidos:

Tomemos como ejemplo uma estrela yankee: não tem um detalhe que impressione e o conjunto nos comunica uma impressão de igenuidade, de graça jovem. Mesmo nos tipos tropicais, em que a impressão é mais intensa, há uma grande frescura, uma ignorancia pacífica ao lado de uma exaltação de sensualidade e mais nada.<sup>30</sup>

Em Heróis do Mar, a mãe do comandante alemão, ao saber que outras vidas foram sacrificadas, mesmo que a dos inimigos, se compadece e se coloca como uma guardiã moral contra o flagelo da guerra: “me alegro pelos nossos soldados que cumpriram seu dever, mas não há motivos para se alegrar se muitos tiveram que morrer”. Os valores atribuídos à figura feminina da mãe do comandante em Heróis do Mar não diziam respeito, portanto, a atributos físicos ou sensuais, mas sintetizavam os grandes valores nacionais e uma moral irrepreensível e exemplar frente ao martírio da guerra:

Compreende-se como a influência de certas inteligências femininas foi absolutamente decisiva na vida de um Goethe ou de um Wagner. A figura da velha mãe (...) que a guerra martirizou a ponto de lhe aniquilar o patriotismo é impressionante. A dor lhe abateu o orgulho e permitiu pensar nos adversários mortos (...).<sup>31</sup>

As qualidades destacadas pela crítica publicada no Diário de Notícias, do Rio de Janeiro, seriam seguidas por outros jornais. Na imprensa brasileira, Heróis do Mar seria considerado em geral como um filme de guerra inovador, que superava a técnica de mostrar “cenas e mais cenas de bombardeio” ou de dar “tiros a esmo”,

---

<sup>29</sup> Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 17 mai. 1931.

<sup>30</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28 mai. 1933.

<sup>31</sup> Idem.

valorizando por sua vez o “lado humano”<sup>32</sup>. Os comentários na imprensa brasileira destacavam o caráter “humano” e “realista” do filme, bem como uma “ética moral”, presente no enredo do filme. Nesse quesito, e fazendo novamente uma comparação direta com Anjos do Inferno, pode-se atribuir a Heróis do Mar o objetivo de contrapor e recuperar a imagem dos soldados alemães no conflito. No filme norte-americano, esses eram apresentados de forma geral como estereótipos de uma mentalidade nacionalista, belicista e doentia (casos dos oficiais) ou simplesmente obedientes e doutrinados (caso dos soldados). Em Heróis do Mar, o nacionalismo dos oficiais e soldados é mostrado como algo autêntico e natural, o sacrifício pela pátria é algo voluntário e não apenas fruto de obediência cega advinda de ordem de superiores.

O artigo termina como uma ode à “alma germânica” e também ao nazismo - este último representado no final do filme pela bandeira com a cruz suástica -, que seriam a continuidade de outros símbolos do “espírito guerreiro alemão”:

(...) ‘A guerra é que nos faz unidos’, tal qual se pronuncia Hitler. E o filme termina com a bandeira da Cruz Suástica hasteada gloriosamente como um símbolo do velho espírito guerreiro alemão que veio da glória de Frederico, o Grande, sintetizou-se em Bismarck, fez-se filosofia em Nietzsche, doutrina em von Bernhardt e espetáculo em Guilherme II. A guerra destruiu a teoria da força, mas a infatigável alma da Alemanha ressuscita nos ardores fermentes do hitlerismo.<sup>33</sup>

Segundo o artigo de Diário de Notícias, Heróis do Mar seria fruto da cultura/raça alemã, que se traduzia no filme em espírito guerreiro, nacionalismo e valores morais. Por isso, ou somado a isso, o filme seria uma tradução mais fiel da realidade, indo além da qualidade técnica e apresentando personagens mais próximos de uma certa cultura ou de uma pretensa “condição humana”. Esse lado ético e realista era a marca que diferenciava Heróis do Mar de filmes de guerra norte-americanos, como Anjos do Inferno, que, “romantizados”, mostravam sempre a vitória do bom contra o mau. Heróis do Mar mostrava a visão dos derrotados e como estes superavam a derrota com uma vitória moral.

---

<sup>32</sup> Folha da Manhã, São Paulo, 11 jun. 1933.

<sup>33</sup> Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 28 mai. 1933.

E justamente essa questão da “moral” seria outra característica destacada pela imprensa brasileira em relação ao filme alemão. Se Anjos do Inferno acabou ofendendo a “moral” ou a honra alemã – de acordo com órgãos de representação do governo alemão, que solicitaram no Brasil a censura de algumas cenas -, o filme Heróis do Mar para as críticas da imprensa brasileira representou um exemplo de postura e honra por parte dos marinheiros alemães frente a seus inimigos. No começo dos anos 1930, com o nazismo recém chegando ao poder, as produções alemãs tinham ainda o cuidado de produzir filmes que, mesmo tendo a guerra ou conflitos diplomáticos em seus enredos, não afetassem as relações com outros países. Mesmo assim, de acordo com alguns círculos diplomáticos ingleses, o filme teria ferido os códigos de ética da guerra ao mostrar que o ataque ao submarino alemão no filme teria sido fruto de uma emboscada inglesa – um navio sem bandeira teria servido como “isca” para o torpedeiro inglês. Na época, o ministro do exterior da Grã-Bretanha teve que rebater algumas críticas feitas ao filme, que o acusavam de mostrar a Marinha Real da Grã-Bretanha agindo de forma ardilosa contra os submarinos alemães durante a I Guerra. O ministro teria afirmado que “a Marinha Real da Grã-Bretanha cumpre neste filme um papel justo e correto. Não é possível portanto falar em um prejuízo nas relações anglo-germânicas”<sup>34</sup>. Sobre esse fato, as críticas na imprensa brasileira corroboraram o argumento de que no filme presidiu um critério de justiça e de moral no que diz respeito à guerra entre Alemanha e Inglaterra. Segundo o jornal Correio do Povo, de Porto Alegre,

o que o transforma numa película digna dos apaluses de todas platéas cultas é o seu lado moral. Presidiu-o um critério de tal justiça que o próprio almirante da Marinha Real da Grã-Bretanha classificou-o de ‘o mais cavalheiresco dos filmes de guerra’.<sup>35</sup>

Em outra edição, o jornal destacava, de uma forma um tanto ingênua, as intenções “cavalheirescas” do filme: “Hoje começa a esboçar em todo o mundo um movimento de repulsa aos flagelos das guerras. O mundo moderno talvez se reconheça no grau máximo da civilização”<sup>36</sup>. Nessa mesma linha, o jornal Folha da

---

<sup>34</sup> Film Kurier, Berlin, 14 fev. 1933.

<sup>35</sup> Correio do Povo, Porto Alegre, 08 out. 1933.

<sup>36</sup> Correio do Povo, Porto Alegre, 21 set. 1933.

Manhã, de São Paulo, chegou a afirmar que Heróis do Mar transmitiria inclusive uma mensagem pacifista:

aquele filme de guerra visava justamente apagar dos espíritos que se ressentiam ainda dos amargores da luta quaesquer vestígio de partidarismo, unindo a consciência de todos os povos numa única repulsa aos sacrifícios em massa de milhares de vidas para satisfação na maior parte dos casos de pequeninas ambições nacionalistas (...).<sup>37</sup>

Heróis do Mar, todavia, já demonstrava a inclinação política da Ufa frente aos apelos ideológicos e à ascensão do nacionalsocialismo. A ideologia nazista já estava presente no filme com sua máquina de guerra, com a bandeira suástica e seu surdo e violento apelo à mística da morte - um dos fios condutores da psicologia nacional-socialista. Nas críticas da imprensa brasileira, porém, o filme não foi associado diretamente aos apelos ideológicos do nazismo, mas sim a valores considerados condizentes com o germanismo e seus princípios de “sangue e solo”. Louvores à “raça”, à “cultura guerreira germânica”, bem como ao patriotismo e à postura moral dos personagens do filme, foram os valores atribuídos ao filme. Valores esses que também faziam parte do universo ideológico do nacionalsocialismo, o qual acabava tendo, mesmo que de forma indireta, um espaço de divulgação nas críticas da imprensa brasileira sobre o cinema alemão.

Começando pelo artigo primeiramente mencionado do jornal Diário de Notícias (Rio de Janeiro), Heróis do Mar seria o primeiro filme alemão a compilar e inaugurar na imprensa brasileira um campo discursivo que representaria, destarte, os valores dos filmes alemães exibidos no Brasil ao longo da década de 1930. Campo discursivo esse construído a partir das diferenças frente aos valores atribuídos às produções norteamericanas, como no caso do filme Anjos do Inferno.

### **Considerações finais**

No exercício de uma história comparada, a percepção de um determinado acontecimento ou processo histórico pode contribuir para transformar a análise de outro. Em outras palavras, abre-se a possibilidade da prática da “iluminação recíproca”, onde os traços fundamentais de um objeto colocam em relevo os

---

<sup>37</sup> Folha da Manhã, São Paulo, 10 nov. 1933.



aspectos do outro, dando a perceber as ausências de elementos em um e outro.<sup>38</sup> Se colocarmos os preceitos de história transnacional como uma escala de inscrição da história comparada, abrimos a possibilidade de trabalhar em uma zona de interseção, indo além da comparação de duas histórias nacionais, onde o país (a fronteira nacional) e a história política são em geral a arena principal. Essa zona de interseção pode ser representada pelo cinema e suas múltiplas possibilidades de pesquisa.

Ao se comparar, por exemplo, dois filmes de países diferentes e colocar como objeto de análise a “recepção” desses filmes em um terceiro país, amplia-se a pesquisa para além da esfera política e diplomática, abrindo espaços para os intercâmbios culturais e cotidianos, ou seja, espaços que tendem a ser transnacionais e que incluem, além do político, comunidades de discurso, contextos de circulação, apropriação e construção de sentidos.

A comparação feita a partir da recepção (via imprensa) no Brasil dos dois filmes analisados - *Anjos do Inferno* (USA/1930) e *Heróis do Mar* (Alemanha/1932-33) -, permite ampliar o campo de abordagem para além do contexto de produção, englobando além das relações internacionais e o papel do cinema como instrumento de política cultural exterior, a história social e suas amplas possibilidades de abordagem.

Ambos os filmes permitem analisar as imagens e representações da I Guerra como um campo de disputa no âmbito das relações internacionais e o papel do cinema como um instrumento da política exterior. Ainda durante os anos da I Guerra, as potências ocidentais vitoriosas na guerra empregavam o cinema com esse intuito, representando Alemanha como a grande inimiga - militar e cultural - causadora da guerra. No final da guerra, a fundação da Ufa na Alemanha teria como objetivo principal produzir filmes para contrapor esta propaganda inimiga, atendendo também aos objetivos de sua política cultural exterior. Mais de uma década depois, filmes como *Anjos do Inferno* e *Heróis do Mar* ainda faziam parte desse tipo de produção. O período da produção de ambos os filmes, porém, é outro. O começo da década de 1930 marca a modernização da arte cinematográfica com a

---

<sup>38</sup> BARROS, José D'Assunção. **História Comparada**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2014. p.17.

chegada da sonorização e das grandes produções em maior escala, bem como e a consolidação do cinema enquanto moderno meio de entretenimento mundo afora. No que diz respeito à Alemanha e seu cinema, a história da Ufa será uma representante desse período de mudanças no contexto internacional, e a produção do filme *Morgenrot* (Heróis do Mar) surge como uma resposta à *Anjos do Inferno*, salvaguardando a imagem da Alemanha na I Guerra, mas também anunciando que será dessa mesma Alemanha e do valor de suas forças armadas que se extrairá a base moral e em parte ideológica para os detentores do poder no novo estado (nazista) que estava surgindo.

Ao estender a análise à recepção que ambos os filmes tiveram no Brasil, é possível ampliar o campo de análise das relações internacionais no período. O Brasil ao longo da década de 1930 – assim como o continente latino-americano – será palco de disputa comercial, política e ideológica, principalmente entre EUA e Alemanha. Em relação ao cinema, o mercado cinematográfico brasileiro foi construído desde os anos da I Guerra sob o domínio das grandes produtoras de Hollywood, que conseguiam fazer com que cerca de 90% dos filmes exibidos nos cinemas brasileiros fossem norte-americanos. O restante correspondia a produções de outros países e, em menor parte, nacionais. Desde a década de 1920, as produtoras alemãs começaram a ver o Brasil como um mercado em potencial para seus filmes, mas somente no começo da década seguinte, com a fundação da Art Films, em São Paulo, que a Ufa, a grande produtora alemã, consegue ter um representante exclusivo no país. Nesse contexto é que as grandes produções, *Anjos do Inferno* e *Heróis do Mar*, representam essa disputa no mercado brasileiro. Como foi visto, a divulgação de ambos contou com sessões especiais para oficiais e soldados das forças armadas, e *Anjos do Inferno* acabou sendo motivo de reclamações diplomáticas por parte de órgãos representantes do governo alemão. O exemplo desses dois filmes mostra que o cinema poderia ser uma espécie de porta-voz diplomático no jogo político internacional.

A recepção dos filmes no Brasil também estende ou permite estender a análise para o grande campo da história social, por exemplo, desde a formação do mercado exibidor brasileiro até a formação da crítica cinematográfica, seus espaços na imprensa e a análise de seus discursos – todos esses, espaços de

disputas e formações de sentidos. Ao longo dos anos 1930, os filmes alemães nunca chegariam a superar a hegemonia norte-americana, mas dentre as produções ditas “estrangeiras” (ou seja, de outros países que não os EUA), as alemãs serão as maiores concorrentes tanto nas salas de cinema, quanto nos espaços da imprensa dedicados ao cinema. Como mencionado, o filme *Heróis do Mar* representa nesse momento a primeira grande crítica que um filme alemão recebeu na imprensa brasileira.

Seguindo a noção de „iluminação recíproca“ e de que uma identidade se constrói contra o pano de fundo de outra(s), a comparação entre a recepção na imprensa brasileira de *Anjos do Inferno* e *Heróis do Mar* permite uma análise de como se deu a apropriação e os sentidos formados a partir dos valores atribuídos aos filmes. Nos valores atribuídos a *Heróis do Mar* percebe-se a comparação com o que seria considerado o cinema norte-americano – ou com o próprio filme *Anjos do Inferno*, uma vez que consideramos *Heróis do Mar* uma resposta cinematográfica a este. A ideia de “realismo”, de maior profundidade psíquica dos personagens, além de atributos morais condizentes com a raça, cultura e patriotismo, fez de *Heróis do Mar* não apenas o contraponto aos valores do cinema norte-americano, mas também um símbolo da construção do conceito de “cinema alemão” na imprensa brasileira.

A crítica cinematográfica não estava impune ao contexto sócio-político. No plano internacional vivenciava-se a crise do liberalismo e a ascensão do fascismo (nazismo), e no horizonte político nacional, projetos de nação e de “construção” do povo brasileiro. Assim, questões como construção da nação, identidade nacional, raça e nacionalismo eram muitas vezes presentes, conscientes ou não, nas críticas de cinema na imprensa. Nas críticas sobre alguns filmes alemães de sucesso na década de 1930, tais valores encontraram ressonância. *Heróis do Mar* foi o primeiro grande exemplo, e nos comentários que recebeu na imprensa brasileira lia-se a exaltação dos valores do mito cultural e civilizador germânico, como exemplos de valor nacional a ser seguido. Lia-se também, ainda que de forma não totalmente explícita, a exaltação ao nazismo, que era a verdadeira mensagem do filme, com seu apelo à adesão convicta e voluntária à comunidade nacional, seu apelo para morrer pelo *Führer* e a idealização e endeusamento da guerra.

Um estudo sobre cinema e sua recepção (imprensa) já traz em seu exercício a abordagem comparativa, e ao permitir relacionar vários elementos na análise, permite também uma abordagem que vai além de uma história comparativa meramente “nacional”, pois deve lidar com formações de sentidos e relações interdiscursivas em diferentes contextos, onde o campo do “político” não é o único - desde uma história do cinema e do significado deste para os diferentes agentes (ou países) produtores, passando pelas relações e embates políticos e culturais entre eles, estendendo-se à análise da construção de sentido através do cinema e de seus agentes em um terceiro contexto (onde se deu a recepção). Tal estudo sobre cinema e recepção pode ser considerado, portanto, como um ponto de interseção entre a história comparada e a história transnacional, possibilitando assim produzir um conhecimento mais integrado de uma fase particular da história.

### **Bibliografia**

BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. *In: Melanges historiques*. Paris: EHESS, 1983. p. 16-40. v. 1.

BARROS, José D'Assunção. **História Comparada**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. *In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni; FEIGELSON, Kristian (Org.). Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/UNESP, 2009. p. 61-83.

ESPAGNE, Michel. Sur les limites du comparatisme em histoire culturelle. *Genèses*, v. 17, n.1, p. 112-121, 1994.

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ISOLAN, Flaviano Bugatti. **Filmabsatzgebiet Brasilien: die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 1930er Jahren**. Tese (Doktor der Philosophie) - Technische Universität: Berlin, 2011.

\_\_. A guerra pelos cinemas: o cinema como instrumento da política externa alemã para o Brasil. *In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco C.; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Org.). O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. p. 697-722.

PURDY, Sean. A história comparada e o desafio da transnacionalidade. *Revista de História Comparada*, Rio de Janeiro, v. 6, n.1, p. 64-84, 2012.

WEINSTEIN, Bárbara. Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, n. 14, p. 13-29, 2013.

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:  
Rua Cel. Afonso Romano, n. 74/302. CEP: 22.281-010. Botafogo, Rio de Janeiro - RJ.  
Brasil.