

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

BEATRIZ NASCIMENTO TELES

A ARTE VAI À LUTA: RESISTÊNCIA ARTÍSTICA NA ITÁLIA FASCISTA

**VITÓRIA
2017**

BEATRIZ NASCIMENTO TELES

A ARTE VAI À LUTA: RESISTÊNCIA ARTÍSTICA NA ITÁLIA FASCISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em História.

Orientador: Geraldo Antonio Soares

**VITÓRIA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

T269a Teles, Beatriz Nascimento, 1988-
A arte vai à luta : resistência artística na Itália fascista /
Beatriz Nascimento Teles. – 2017.
205 f.

Orientador: Geraldo Antonio Soares.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Partido Nacional Fascista (Itália). 2. Cinema. 3. Fascismo e
arte. 4. Propaganda. I. Soares, Geraldo Antonio, 1959-. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências
Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 93/99

BEATRIZ NASCIMENTO TELES

A ARTE VAI À LUTA: RESISTÊNCIA ARTÍSTICA NA ITÁLIA FASCISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social das Relações Políticas da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em História.
Orientador: Geraldo Antonio Soares

Aprovada em de de 2017.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Geraldo Antonio Soares
PPGHIS/UFES – Orientador

Prof. Dr. Vitor Amorim de Angelo
UVV – Membro Titular

Prof. Dr. Pedro Ernesto Fagundes
PPGHIS/UFES – Membro Titular

Prof. Dr. Josemar Machado de Oliveira
PPGHIS/UFES – Membro Titular

Prof^a. Dr^a. Juçara Luzia Leite
PPGE/UFES – Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao professor Geraldo Antonio Soares pela orientação, pelo exemplo de profissional, pela paciência, disponibilidade e ajuda nesses mais de dois anos desde a elaboração do projeto.

Ao professor Pedro Ernesto Fagundes pela atenção, aconselhamento e orientação.

A todos os professores do PPGHIS/UFES que tornaram essa jornada prazerosa e tão enriquecedora.

À CAPES que possibilitou que eu realizasse esse trabalho.

À minha mãe, meu maior exemplo de força, que esteve ao meu lado toda a minha vida, sempre com as palavras certas de conforto e de incentivo, sempre me dando força quando me falta.

Ao meu pai pela tranquilidade e otimismo, por estar ao meu lado.

À minha irmã pela amizade, pela pessoa incrível que é, por ter lido esse material.

Ao Diego pelo apoio durante esses anos de pesquisa, por todos os tipos de ajuda que me deu para a realização desse trabalho. Sou infinitamente grata.

A todos os meus amigos que estiveram ao meu lado nesses dois anos, que me deram felicidade e tranquilidade, tornando esse período especial, tanto profissional quanto pessoalmente.

A Flavio, il mio compagno di vita, che è venuto dall'altra parte dell'oceano per farmi felice, rinunciando a tante cose. Tu che mi ha dato forza quando stavo debole, e mi ha dato sicurezza quando avevo dubbi.

RESUMO

O presente trabalho tem como foco a análise da resistência artística antifascista italiana, que ganhou forma através do filme *Ossessione*, do cineasta Luchino Visconti. Essa resistência se reuniu durante o fim da década de 1930 e início de 1940 ao redor da revista de crítica cinematográfica *Cinema*, período do nosso recorte temporal. O período compreendido por esse recorte foi assim estipulado por dois motivos. Primeiramente porque foi uma época em que o regime fascista italiano esteve envolvido em guerras imperialistas, como a guerra da Etiópia, e na Segunda Guerra Mundial. Por esse motivo o regime buscou ter maior controle sobre a imprensa e a arte, usando-os intensamente como forma de propaganda para a manipulação da opinião pública em prol da mobilização para a guerra. O segundo motivo diz respeito à construção de um ambiente de relativa liberdade de expressão ao redor da revista *Cinema*, dirigida por Vittorio Mussolini, filho do ditador italiano. Essa revista tinha em sua equipe editorial nomes como Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti. Após anos escrevendo ásperas críticas a respeito do tipo de cinema que se produzia nesse período na Itália, esse grupo foi responsável pela produção do filme *Ossessione*, obra considerada nesse trabalho como a bandeira desse grupo de jovens cineastas, fruto do amadurecimento de um antifascismo artístico. Essa dissertação tem o objetivo de analisar como funcionava a censura do regime fascista italiano, como era o discurso da propaganda fascista nas mídias, e de que forma o grupo responsável pela produção de *Ossessione* conseguiu utilizar os meios disponíveis para fazer resistência artística ao fascismo, a partir da denúncia da pobreza, da desesperança e da falta de opções em uma sociedade controlada por um regime autoritário fascista.

Palavras-chave: Cinema. Partido Fascista Italiano. Itália. Antifascismo. Propaganda

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the Italian artistic antifascist resistance, shaped with the film *Ossessione*, directed by Luchino Visconti. The authors of the film met each other through the *Cinema* magazine, where all worked between the late 1930's and early 1940's, temporal cut that we choose in this work. This period of time was chosen for two reasons. Firstly, because in this period the fascist regime was involved in a series of imperialist wars, such as the Ethiopian war and the Second World War. Because of that, the regime tried to increase its control over media and art, using them to make propaganda and to manipulate the public opinion in order to mobilize it to war. The second reason concerns the relatively high freedom of speech that the *Cinema's* magazine staff achieved in this period, although Vittorio Mussolini, the *Duce's* son, was the magazine director. The magazine had in its staff names such as Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli e Luchino Visconti. After several years criticizing the Italian cinema that was being produced, the group of young filmmakers created *Ossessione*, like a flag of an idea, as a result of their artistic and antifascist maturity. This dissertation aims to analyze the fascist censorship policies, the propaganda discourses on media, and how the group behind *Ossessione* used the existing means to create artistic and antifascist resistance, through the denounce of poverty, despair and the lack of options, in a society as such, controlled by an authoritarian fascist regime.

Keywords: Cinema. Fascist Party. Italy. Antifascism. Propaganda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. A INVENÇÃO DO FASCISMO – DA CRISE LIBERAL AO ADVENTO DO FASCISMO NA ITÁLIA.....	19
1.1. Crise liberal europeia	21
1.2. Totalitarismo.....	23
1.3. Fascismo como movimento.....	30
1.4. Como chegou ao poder e quem era sua base social	37
1.5. Qual era o seu discurso	44
2. A PROPAGANDA FASCISTA.....	52
2.1. Nacionalismo fascista.....	58
2.2. Revolução e regeneração	62
2.3. A construção de uma nova modernidade.....	74
2.3.1. A política fascista a respeito da imprensa	81
2.3.2. A trilogia fascista, por Roberto Rossellini	87
3. CONTROLE, ENQUADRAMENTO, INVESTIMENTO: A CENSURA FASCISTA	104
3.1. Controle.....	106
3.2. Enquadramento.....	123
3.2.1. Censura sobre o conteúdo moral.....	124
3.2.2. Censura sobre o conteúdo político e ideológico	134
3.3. Financiamento.....	139
4. A ARTE VAI À LUTA: A RESISTÊNCIA ARTÍSTICA DE OSSESSIONE.....	148
4.1. A estética fascista e suas limitações	149
4.2. Vittorio Mussolini, cineasta	161
4.3. A revista Cinema	166
4.4. OsSESSIONe, de Luchino Visconti	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
FONTES.....	190
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	200

INTRODUÇÃO

A arte pode ser um importante meio de representação da realidade e, enquanto tal pode ser instrumento de resistência na sociedade. Enquanto fonte e objeto de pesquisa, a arte teve seu lugar garantido a partir da defesa da interdisciplinaridade aliada à nova História Política por René Rémond (2003) e a partir do enfoque dado ao cinema nas obras de Marc Ferro (1992).

A presente dissertação se volta para a Itália de 1922 a 1943 com o objetivo de entender de que forma o cinema do final desse período, com foco no cineasta Luchino Visconti, foi testemunha ocular (BURKE, 2004) dos conflitos sociais durante o regime fascista e representou resistência cultural à propaganda do regime.

O termo Resistência, em termos histórico-políticos, se refere precisamente a “todos os movimentos ou diferentes formas de oposição ativa ou passiva que se deram na Europa, durante a Segunda Guerra Mundial”, no sentido mais de “reação que de ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução”. Nicola Matteucci, no *Dicionário de Política*, compreende nesse termo tanto a resistência armada, que ele chama de ativa, quanto uma resistência que ele denomina passiva ou civil, que agia a partir da sabotagem nas instituições do regime e da recusa a colaborar com este (MATTEUCCI, 1998, p. 1114-1115).

Neste trabalho será utilizado o termo “resistência cultural” (NAPOLITANO, 2010, p. 165), admitindo a amplitude dos sentidos que essa expressão assume. Essa amplitude faz referência à vasta produção no campo cultural que, por exemplo, foi realizada durante 20 anos de fascismo, considerando que entre obras de caráter propagandístico e obras críticas, haviam várias nuances que não se encaixavam perfeitamente em nenhuma das duas categorias, ou que se encaixavam nas duas. De qualquer forma, o conceito é útil para pensarmos nas obras analisadas, considerando-se que elas fizeram oposição às bases ideológicas do regime fascista italiano, mesmo sendo produto da indústria cultural fascista.

Além disso, acredita-se neste trabalho que a resistência cultural italiana estava inserida no processo de “politização da arte” (BENJAMIN, 1980, p. 28). Esse processo começa no mundo moderno a partir do momento em que a arte deixa de ser independente, de ser arte pela arte, passa a ser um produto da indústria cultural,

da reprodução em massa e das massas. Nessa sociedade, a arte é usada como instrumento pelo autoritarismo, mas, por outro lado, sua linguagem pode ser subvertida em favor da comunicação de outros tipos de realidade, como forma de denúncia da ordem vigente ou mesmo como veículo de comunicação de uma realidade que está oculta (MARCUSE, 1973, p. 81). Sobre esse potencial da arte e como se produziu na prática, falaremos no último capítulo.

Considerando, então, que o conflito na sociedade não se dá apenas entre movimentos sociais e Estado, e sabendo-se que esse e as instâncias administrativas do governo não são os únicos espaços onde o poder é exercido, acredita-se, por isso, que a arte é importante instrumento para a resistência. Considerando também que, não só em regimes autoritários, mas de forma especial nesses, a coerção se dá de forma difusa, no sentido em que cada instância da sociedade é utilizada na propagação de valores morais, o cinema, por exemplo, pode ser um importante meio para a representação de formas alternativas de sociedade.

Nesse sentido, o cinema, assim como o estudo das imagens em geral, quando inseridas no contexto em que foram produzidos sabendo-se da importância desse contexto para sua interpretação, pode proporcionar a imersão do estudioso desse tipo de objeto em lugares da história que os documentos escritos não poderiam alcançar. Além disso, também é possível a partir daí recuperar experiências do passado, de uma forma que os documentos escritos não conseguem com tanta eficácia.

As fontes imagéticas utilizadas compreendem o primeiro filme de Luchino Visconti, *Ossessione*¹, lançado em 1943, os três primeiros filmes de Roberto Rossellini, *La nave bianca*² (1941), *Un pilota ritorna*³ (1942) e *L'uomo dalla croce*⁴ (1943), sua trilogia fascista de guerra. As fontes escritas utilizadas serão o jornal italiano *Corriere della sera*⁵, as leis fascistas de controle da imprensa e do cinema⁶, o código penal⁷,

¹ “Obsessão”.

² “O navio branco”. Disponível em: <https://www.youtube.com/>.

³ “Um piloto retorna”. Disponível em: <https://www.youtube.com/>.

⁴ “O homem da cruz”.

⁵ O jornal *Corriere della sera*, de Milão, tem acervo eletrônico de seu arquivo mediante pagamento de assinatura mensal. Disponível em: <http://www.corriere.it/>.

⁶ Essas leis estão disponíveis em dois domínios públicos: <http://www.infoleges.it/> e <http://www.normattiva.it> (leis a partir de 1933).

⁷ O código penal, conhecido como *Codice Rocco*, está disponível em: <http://www.infoleges.it/>.

as revistas *Cinema*⁸ e *Bianco e nero*⁹ e alguns discursos de Benito Mussolini¹⁰. Além disso, será utilizada a obra *The postman Always rings twice*¹¹, de James Cain, obra na qual afinal foi baseado o filme *Ossessione*, de Luchino Visconti

Luchino Visconti, nascido em 2 de novembro de 1906, em Milão, pertencia a uma família rica da Lombardia, região no norte da Itália. Em 1936, vivendo em Paris, trabalhou com Jean Renoir, quando foi introduzido no ambiente cinematográfico. Ao voltar à Itália, se junta à equipe da revista *Cinema*, em companhia de Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Mario Alicata e Gianni Puccini. Ligou-se ao Partido Comunista Italiano logo que voltou da França, o que acabou lhe rendendo a prisão por 2 meses em 1944. Seu primeiro filme inovou tanto na temática quanto na estética, introduzindo então alguns dos principais elementos que seriam comuns ao neorrealismo cinematográfico, entre eles a filmagem em ambientes abertos.

O motivo da escolha do tema e das fontes nesta dissertação advém da experiência que adquiri durante dois anos de iniciação científica, durante a graduação, em que pela primeira vez utilizei o cinema como fonte na pesquisa histórica, na intenção de entender como o humor é utilizado na didatização da História no cinema¹². Na monografia, dei prosseguimento a essa mesma pesquisa, utilizando o filme brasileiro *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de 1995, dirigido por Carla Camurati, para tratar a utilização do humor na didatização da História¹³.

O presente trabalho se volta para uma área ainda com muitas possibilidades de abordagem, considerando-se que o fascismo foi a grande invenção política do século XX (PAXTON, 2007, p. 13) e continua sendo uma ferida aberta na história da humanidade.

⁸ Revista de crítica cinematográfica. Está disponível em acervo digital do *Centro Sperimentale di Cinematografia* no site <http://www.fondazionecsc.it>.

⁹ Outra revista de crítica cinematográfica, disponível no site <http://www.fondazionecsc.it>.

¹⁰ Alguns de seus discursos estão disponíveis no site <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>.

¹¹ Na edição traduzida da Companhia das Letras de 1998, o título ficou *O destino bate à sua porta*.

¹² TELES, B. N. ; SARNAGLIA, M. . Humor e irreverência na didatização da História nos meios de comunicação. In: II Congresso Internacional Ufes/Université de Paris-Est e XVII Simpósio de História da Ufes - Cidade, cotidiano e poder, 2009, Vitória - ES. II Congresso Internacional UFES/Université de Paris-Est - XVII Simpósio de História da Ufes, 2009.

¹³ HUMOR E IRREVERÊNCIA EM CARLOTA JOAQUINA, A PRINCESA DO BRASIL; 2010; Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em História) - Universidade Federal do Espírito Santo; Orientador: André Ricardo Valle Vasco Pereira.

O cinema enquanto objeto de estudo e enquanto fonte, tomado sempre em conjunto com a historiografia, permite uma abordagem alternativa, no sentido em que propõe outro olhar sobre os fatos. No caso do neorealismo italiano, esse olhar se dirige aos cidadãos comuns, aos trabalhadores, às crianças, às mulheres e aos rebeldes. Nesse caso, o cinema neorrealista é representação do passado, dá interpretações de um período histórico, com enfoque nos problemas sociais de uma parte da Itália. E nesse sentido, essa interpretação do passado é entendida nessa análise como um testemunho de resistência artística e de uma mudança no posicionamento dos intelectuais italianos em questão.

O conceito de representação é entendido segundo Tomaz Tadeu da Silva, pela perspectiva dos Estudos Culturais¹⁴.

A representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (...). É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade”, “a identidade é isso”. É também por meio da representação que a identidade e a diferença se ligam a sistemas de poder. Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade (...). Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação (2000, p. 91).

A identidade (ou identificação), enquanto efeito do sistema linguístico e cultural da representação é entendida também na perspectiva dos Estudos Culturais.

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. Normalizar significa eleger uma identidade específica como parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas (SILVA, T.T., 2000, p. 83).

A discussão a respeito da problemática da representação e da identificação, inserida na discussão sobre o poder e o controle social, está também muito presente nos Estudos Pós-coloniais¹⁵. Nessa perspectiva, Gayatri Spivak entende que a

¹⁴ Estudos Culturais designa aqui uma perspectiva teórico-metodológica inglesa e um campo de estudo que se organizou em torno do Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham a partir de 1964. O enfoque do estudo de seus pesquisadores é dado à relação entre cultura contemporânea e sociedade.

¹⁵ Na definição de Ato Quayson, professor da Universidade de Toronto, poscolonialismo é, apesar da amplitude do termo, um campo de estudo baseado no compromisso de analisar os efeitos, no passado e no presente, da ação colonialista nos países colonizados. Essa análise envolve os reflexos da escravidão, opressão, migração e resistência nesses países (QUAYSON, A., 2000). Além disso, a abordagem poscolonial envolve também os reflexos das concepções filosóficas ocidentais na educação e nas sociedades antes colonizadas (SMITH, L., 1999). Nesse sentido, os pesquisadores

representação pode ser exercida de duas formas diferentes: *Vertreten* enquanto “colocar-se no lugar de alguém”, como um político representa os cidadãos, então representação política; *Darstellung* enquanto descrição que alguém faz de outra pessoa (2010, p. 37). No caso do cinema, os autores utilizam a segunda forma de representação, já que fazem uma descrição de alguém.

Ambas perspectivas entendem a representação como um campo de disputa e uma poderosa ferramenta ideológica. “O poder de representação como uma ferramenta ideológica tradicionalmente faz dele um espaço disputado” (BAHRI, D., 2013, p. 666). Admitindo a existência de um espaço de disputa a respeito da representação, percebe-se a preocupação dos estudiosos que se ocupam dos mecanismos de poder sobre a problemática do ato de representar. Isso porque existe sempre o risco da representação tomar o lugar do representado, impossibilitado de fazê-lo.

Não parece ser suficiente uma teoria que tente explicar como os indivíduos são levados a ocupar seus lugares na sociedade a partir de estruturas discursivas. “O que fica é a exigência de se pensar essa relação do sujeito com as formações discursivas como uma articulação” (HALL, S., 2000, p. 126). Mas, apesar da existência de lacunas em cada uma das abordagens citadas, discutir a questão do funcionamento do poder é fundamental para se pensar a formação de uma visão crítica a respeito do papel da mídia e da arte na difusão de concepções de mundo. Essa é uma das principais motivações do trabalho que se seguirá.

Nesse sentido, após definido o conceito de representação, cumpre esclarecer o que foi o movimento neorrealista italiano, movimento esse que se iniciou na Itália em meados da década de 1940 e que teve suas bases lançadas na já citada obra de Luchino Visconti, *Ossessione*. O movimento neorrealista italiano começa a ser delineado no momento em que o regime fascista se encontra em crise diante das dificuldades em se manter na guerra mundial.

O período em questão está inserido no contexto mais amplo da chegada ao poder do Partido Fascista na Itália, com Benito Mussolini como líder. Mussolini foi líder do partido (*Duce*) e chefe de governo desde outubro de 1922, quando aconteceu a Marcha sobre Roma e o rei Vittorio Emanuele III nomeou Mussolini a Primeiro-

Ministro, que então liderava o partido mais forte do país. No contexto europeu, a partir da Marcha sobre Roma, de Mussolini, até o início da Segunda Guerra Mundial, dá-se uma retirada das instituições políticas liberais. Após Adolf Hitler se tornar chanceler da Alemanha, em 1933, a tendência antidemocrática se acelerou.

O nacionalismo na Itália, país que teve sua unificação territorial completa em 1870, quando da anexação de Roma, após o movimento do *Risorgimento*, foi uma das principais bandeiras de Mussolini. A ideia de nação dava sentido e conforto, ao mesmo tempo em que mantinha juntas sob seu teto diferenças culturais, étnicas e também econômicas. A nação é entendida nesta pesquisa como uma comunidade inventada, como produto criado no final do século XVIII de acordo com uma convergência de forças históricas, mas que se tornou modular, de forma que pode ser encaixado em diversos contextos diferentes (ANDERSON, 2008, p. 30).

Além do regime fascista pretender dar continuidade à unificação italiana, através do discurso da construção do novo homem, fisicamente restaurado, com a primazia da unidade coletiva em detrimento do individualismo, o fascismo dava um novo sentido de futuro e presente para os italianos. Mussolini pregava um tipo alternativo de modernidade, com influência do movimento futurista, e um papel de protagonismo da Itália no mundo, através do intervencionismo bélico na Etiópia e Albânia, por exemplo. Além disso, assumiu características de religião laica, integralista e intolerante, que tinha como dogma fundamental o primado da nação (GENTILE, 2008, p.14).

Nesse contexto, ainda existem debates a respeito do consenso e do consentimento dos italianos em relação ao *Duce* e ao regime fascista. Em três palavras, o historiador e cientista político Robert Paxton define a relação fascismo\sociedade em acomodação, entusiasmo e terror (2007, p. 224). Emilio Gentile acredita no poder religioso do regime, com seus ritos expressos nas comemorações e no poder carismático do líder (2008, p. 10).

A propaganda, nesse sentido, tinha a função de disseminar os valores morais do regime fascista que, pelo menos até por volta do ano de 1943, obteve grande identificação e aceitação de parte dos italianos. Esse cenário só começou a ser alterado de forma ampla quando a Itália estava caminhando para a derrota na Segunda Guerra Mundial.

Nesse contexto, surgem as bases do movimento neorrealista italiano. Mario Verdone, crítico cinematográfico italiano, definia o neorrealismo como um movimento em que “baseando-se na realidade e vendo-a com simplicidade, criticamente, interpreta a vida como é e os homens como são” (apud FABRIS, 1996, p. 117). A historiadora Mariarosaria Fabris complementa dizendo que o estilo é “um realismo de origem documentária, voltado para a conscientização social e baseado nos valores humanos” (1996, p. 117). Já o escritor Italo Calvino entendia o neorrealismo mais como um desabafo. Segundo ele, “não foi uma escola (...). Foi um conjunto de vozes, em grande parte periféricas, uma múltipla descoberta das diversas Itálias, e, especialmente, das Itálias até agora inéditas” (1993, p. 8).

Fabio Carpi, escritor e cineasta italiano, afirmou que o neorrealismo é

mais do que uma escola ou uma técnica cinematográfica, inicialmente, o neorrealismo foi um ato de otimismo coletivo e revolucionário, tanto isso é verdade que não atingia somente o mundo do cinema, mas quase toda a cultura italiana do pós-guerra (...) Era, também, o modo mais direto que se oferecia aos intelectuais para participarem, após tantos anos de ausência, da vida pública e política da nação (CARPI, 1958, p. 23).

Por esse motivo, enquanto um conjunto de vozes, não existe consenso a respeito do que foi o movimento neorrealista italiano. Apesar disso, os estudiosos costumam concordar a respeito da presença nesse movimento de abordagens, linguagens e propostas diferenciadas em relação ao que havia sido produzido até então na Itália, e é isso que pode definir sua existência. Podemos afirmar, então, para os fins aqui propostos, que o neorrealismo foi uma tendência, sem regras específicas, mas com algumas características em comum, como o ritmo, as atuações realistas, o uso de atores amadores, o aspecto documental, que recorreu algumas vezes à ausência de cortes, a ausência dos recursos da montagem e edição, como estratégia para captar a essência realista de cada cena filmada.

Num contexto de produção de filmes de evasão e de propaganda por parte do regime fascista, surgiu uma reação à propaganda fascista através de uma tendência realista a partir de 1940, onde se encontra antecipações do neorrealismo, que é o caso do filme *Ossessione*, primeira obra de Luchino Visconti. Esse primórdio do movimento neorrealista representou além de tudo uma recusa ao cinema fascista (FABRIS, 1996, p. 88). A indústria cultural se dividia nesse momento na produção de filmes de propaganda fascista, como é caso de *La nave bianca*, de Roberto

Rossellini e Francesco De Robertis, lançado em 1941, e filmes de evasão, geralmente romances, filmes de época ou comédias.

Com o fim da Segunda Guerra, em 1945, os filmes neorealistas italianos se dedicaram a celebrar a Resistência armada do fim da guerra, que lutou contra a invasão alemã no norte da Itália. Mas durante a guerra já se percebe uma mudança de abordagem em relação ao que se produzia antes. A partir da análise dessa primeira obra de Luchino Visconti, pretende-se demonstrar nessa dissertação de que forma essas bases foram lançadas. A produção dessa obra acompanhou uma mudança de mentalidade por parte da opinião pública ou esta foi influenciada pela temática das obras produzidas?

Antes de prosseguir, é importante definir alguns conceitos que serão utilizados durante todo o trabalho no que se refere à relação opinião pública, propaganda fascista, cinema e literatura. Para isso, a crítica da indústria cultural que foi feita pelos teóricos da Escola de Frankfurt¹⁶ é útil, com as devidas ressalvas que serão apontadas a seguir.

Os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*, na construção de sua crítica, pensam a existência da indústria cultural enquanto manipulação com relação à opinião pública. Nesse sentido, não existe uma dinâmica de comunicação de duas vias. A indústria cultural tem a intenção e o poder de manter o status quo e de manipular o comportamento das pessoas.

Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. Tanto lá como cá, a mesma coisa aparece em inúmeros lugares e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo slogan propagandístico. Lá como cá, sob o imperativo da eficácia, a técnica converte-se em psicotécnica, em procedimento de manipulação das pessoas (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.135).

A publicidade e a propaganda, enquanto ato de tornar pública e propagar determinada informação, na teoria crítica da Escola de Frankfurt, quase não se diferenciam da indústria cultural em seus objetivos.

E isso se traduz no que Adorno e Horkheimer chamaram de dissolução das fronteiras entre ciência, moralidade e arte. Esta última assumiu seu papel de

¹⁶ Escola de Frankfurt designa um grupo de pesquisadores de teoria crítica, associada ao Instituto para Pesquisa Social, fundado em 1923, da Universidade de Frankfurt, na Alemanha. Em 1933 o Instituto deixa seu país de origem e vai para Genebra, na Suíça, e depois segue para Nova York, nos Estados Unidos, se filiando à Universidade Columbia.

produto, seu lugar na indústria, enquanto, segundo eles, até então tinha um domínio próprio e leis próprias. “As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais” (1985, p. 35). A teoria crítica da indústria cultural de Adorno e Horkheimer não admite, porém, a noção de uma relação articulada entre indústria cultural e opinião pública, o que daria à indústria um suposto poder inabalável.

A respeito dessa standardização do comportamento, Walter Benjamin afirma que “a reprodução em massa corresponde efetivamente a uma reprodução de massas”. Ou seja, as técnicas de reprodução da fotografia, do cinema e dos jornais correspondem à tendência de se reproduzir igualmente o comportamento das pessoas (1980, p. 27).

Por outro lado, a definição de Jürgen Habermas a respeito da opinião pública é pensada como uma articulação entre vários sistemas presentes na sociedade. Ele, então, define opinião pública enquanto um julgamento ou opinião a respeito de determinado assunto a partir de um grupo social. A esfera pública seria o espaço onde ocorre o confronto de opiniões a fim de se chegar a um julgamento. Opinião pública é um conceito temporal, ou seja, não se pode definir a opinião pública enquanto tal, mas se pode considerá-la enquanto uma tendência historicamente definida.

A existência da opinião pública, segundo Habermas, depende da comunicação entre dois sistemas de opinião: opiniões informais, pessoais e não-públicas; opiniões formais, públicas. O primeiro sistema se refere à esfera privada, da família e dos amigos. O segundo sistema circula em meio restrito, não alcança a massa da população, e inclui discursos e proclamações oficiais.

Naturalmente existe uma ligação, por sobre os *mass media*, entre esses dois domínios, que se dá através daquela publicidade desenvolvida demonstrativa ou manipulativamente, com a ajuda da qual os grupos participantes da execução e equilíbrio político se esforçam por obter do interior do público mediatizado uma disposição plebiscitária de apoio (HABERMAS, 1977, p. 198).

A partir disso, a esfera privada se relaciona com a esfera pública, no sentido em que essa problematiza e leva a debate suas temáticas. Por outro lado, a esfera privada incorpora os debates da esfera pública, numa autorreflexão. Os meios de

comunicação, por sua vez, exercem uma mediação com intuito de manipular seus participantes.

Uma opinião pública no sentido rigoroso do termo só pode formar-se, entretanto, na medida em que os dois domínios da comunicação tenham por mediação aquele outro, da publicidade crítica. Tal mediação evidentemente só é possível hoje em escala sociologicamente relevante pela via da participação das pessoas privadas em um processo de comunicação formal orientado por sobre os públicos organizacionalmente enquadrados. Na medida em que essas organizações propiciam uma esfera pública interna não apenas no plano dos funcionários e administradores, mas em todos os níveis, existe a possibilidade de uma correspondência recíproca entre as opiniões políticas das pessoas privadas e as daquela opinião quase-pública (HABERMAS, 1977, p. 198).

A investigação da opinião pública feita por Habermas se limita à análise do burguês do século XVIII. Então, em seu trabalho, a opinião pública se refere aos burgueses, proprietários e com formação educacional, com acesso à esfera pública, de debate de posições a respeito de seus interesses. E a isso se refere uma das críticas que podem ser feitas ao conceito de Habermas, ou seja, ao seu aspecto limitador, quando se dirige exclusivamente à classe burguesa¹⁷ enquanto parte da opinião pública. Além disso, também é problemático se referir à própria classe burguesa do século XVIII enquanto homogênea nos seus interesses.

De qualquer forma, é interessante na sua abordagem a percepção de que os diferentes domínios, público e privado, da sociedade, se relacionam e se influenciam, em medidas diferentes, de acordo com a sociedade, obviamente. Nesse sentido, na apropriação das temáticas privadas pela esfera pública, é necessária a aprovação da esfera pública em geral. No que diz respeito à manipulação da opinião pública a partir dos meios de comunicação, aquela aprovação também se faz necessária.

Compreendidos esses conceitos, no primeiro capítulo dessa dissertação será feita uma contextualização histórica do momento tratado no trabalho, ou seja, do período de 1922 a 1943, com ênfase na origem do fascismo como movimento, sua popularização e sua chegada ao poder.

Falar do fascismo italiano requer introduzir a Itália dentro de um contexto mais amplo que é o da Europa. O que, em parte, justifica a invenção e o advento do fascismo na

¹⁷ Segundo Herbert Marcuse, burguesia define-se como “classe média urbana entre a nobreza e os trabalhadores agrícolas e manuais; classe dominante em confronto com a classe trabalhadora industrial, no século XIX” (1973, p. 84).

Europa foi a crise das instituições liberais nesse continente, além do advento do comunismo, considerado uma ameaça pelas democracias mundiais, e contra o qual a extrema direita reagiu. Pretende-se, então, analisar de que forma, no panorama europeu, a crise liberal de um lado e o comunismo do outro delinearam o advento do fascismo na Itália.

Na análise do contexto em que se originou o fascismo italiano, além da situação europeia, é necessário também apontar algumas particularidades do contexto italiano. Algumas questões a serem abordadas a esse respeito no primeiro capítulo são a origem do fascismo como movimento, antes de sua transformação em partido, e quem era seu líder Benito Mussolini. Além disso, é importante verificar quem foi a base social do Partido e quais os principais pontos do discurso fascista, sabendo que esse discurso sofreu diversas alterações até a chegada de Mussolini ao poder e durante todos os anos do regime fascista, a fim de buscar apoio de uma parte maior da opinião pública e se manter no poder.

Por fim, ainda no primeiro capítulo, será analisada qual era o conceito de nacionalismo que pregava o Partido Fascista, a partir da perspectiva de Benedict Anderson sobre a nação como uma sociedade imaginada e inventada.

Essa questão nos leva ao segundo capítulo, que tratará da propaganda das doutrinas fascistas. A partir da perspectiva da Escola de Frankfurt, dos conceitos de Indústria cultural, tal como da propaganda, esta será analisada a fim de verificar de que forma os valores e doutrinas do regime fascista eram expressos. Em especial, serão analisados três filmes de propaganda do regime, a trilogia fascista de guerra de Roberto Rossellini. Esse segundo capítulo retomará a questão da ideia de nação defendida pelo regime fascista, já que a propaganda através do cinema, do rádio e dos jornais, foi seu principal meio de propagação de ideias, que fazia eco dos discursos de Mussolini, principalmente durante a participação da Itália fascista em guerras¹⁸, entre 1936 e 1943.

O capítulo terceiro será voltado para a análise da censura por parte do regime fascista em relação aos meios de comunicação, com enfoque na imprensa escrita e no cinema. O objetivo nesse capítulo será entender como a censura agia, a partir da

¹⁸ Esse período é marcado pela colonização da Líbia, pela invasão da Etiópia e consequente guerra nesse território, participação na Guerra Civil Espanhola, com envio de tropas de apoio a Francisco Franco, e a entrada na Segunda Guerra Mundial em junho de 1940.

análise de discursos de Mussolini, da análise das leis aprovadas no período fascista, e das orientações dadas aos jornais e aos produtores de cinema, em estratégias que privilegiavam o controle legal, o enquadramento moral e ideológico, e o financiamento da indústria cultural. Será levada em conta também, a partir da teoria crítica da Escola de Frankfurt, a existência de censura prévia, ou seja, aquela que existe antes mesmo da obra ou do jornal estarem prontos, que é exercida pela própria indústria cultural nas quais os autores das obras estão inseridos.

Por fim, o quarto capítulo se voltará para a análise da obra *Ossessione*, de Luchino Visconti, lançada em 1943, de forma a identificar como a resistência funcionava, a partir de uma mudança de abordagem com relação às obras de propaganda. Essa temática é importante nesta dissertação no sentido em que as obras neorrealistas surgiram justamente como uma negação da propaganda fascista, como a afirmação de uma nova abordagem, de uma nova mentalidade. A partir do testemunho dos problemas sociais, das contradições e da diversidade da sociedade italiana, cultural e linguística, o discurso da obra em questão será confrontado com o discurso da propaganda fascista. Além da análise da obra em si, serão levantadas algumas hipóteses sobre como essa obra se tornou possível dentro de um regime autoritário fascista, levando em conta o tipo de estética que o regime fascista construiu durante anos de poder, a conjuntura política do início da década de 1940, a importância da revista *Cinema* no amadurecimento de novas ideias e, além disso, o papel de Vittorio Mussolini, filho do *Duce* e diretor da revista, para que o projeto de *Ossessione* fosse possível num ambiente de relativa liberdade de expressão.

1. A INVENÇÃO DO FASCISMO – DA CRISE LIBERAL AO ADVENTO DO FASCISMO NA ITÁLIA

Em outubro de 1922, Benito Mussolini foi nomeado Primeiro-Ministro da Itália pelo rei Vittorio Emanuele III. A partir dessa data, a Itália seria governada pelo chefe do Partido Fascista Italiano, fundado em 1921, pelo próprio Mussolini. De 1926 a 1943, esse seria o único partido da Itália.

O fascismo foi uma das principais invenções do século XX. Enquanto modelo de governo, se estendeu pela Europa até a Alemanha, quando Adolf Hitler, líder do Partido Nacional Socialista desde 1921, foi nomeado pelo então presidente Paul von Hindenburg a chanceler da Alemanha, em 1933. Um ano depois, com a morte de Hindenburg, os cargos de chanceler e presidente foram unificados sob a figura de Hitler.

No contexto europeu a partir da Marcha sobre Roma até o início da Segunda Guerra Mundial, dá-se uma retirada em massa das instituições políticas liberais. Após Adolf Hitler se tornar chanceler da Alemanha, em 1933, a tendência antidemocrática se acelerou. A ameaça aos governos liberais e democráticos vinha da extrema direita. Diante da crise do sistema político liberal, da incapacidade dos governos democráticos de solucionarem os problemas advindos da guerra, e do crescimento da esquerda, a extrema direita apontou soluções para os problemas de uma sociedade movida pelo medo.

Os acontecimentos que culminaram nos regimes fascistas do século XX foram continuação de uma política que já estava sendo desenhada anteriormente.

Em fins do século XIX aconteceram os primeiros sinais de uma “política num novo tom”: a criação dos primeiros movimentos populares voltados para a reafirmação da primazia da nação sobre todas as formas de internacionalismo ou de cosmopolitismo (PAXTON, 2007, p. 84).

Vários são os motivos, de forma ampla, para a criação, no momento histórico em questão, de uma conjuntura política e social propícia para o advento de movimentos e governos tirânicos, ditatoriais ou totalitários. Eric Hobsbawn aponta o colapso dos velhos regimes como um dos principais fatores para a crise do liberalismo (1995, p.

115). Regimes fascistas se instalaram onde os governos estavam fracos demais, onde o maquinário de poder não mais funcionava.

A insatisfação com as determinações dos tratados pós-guerra levou um sentimento de vitimização a alguns países da Europa, dentre eles Itália e Alemanha. Juntaram-se a isso questões que já vinham germinando desde o fim do século XIX como a descrença na liberdade individual, na razão e no progresso, aliados ao nacionalismo, racismo e um elogio à violência (PAXTON, 2007, p. 64). Além disso, alguns dos que participaram da Primeira Guerra tinham a certeza de que justo seria se eles próprios governassem, já que eles lutaram por seu país, e não aqueles que os mandaram para a frente de batalha. Essa era a certeza de Mussolini que afirmou, durante a reunião inaugural dos *Fasci di Combattimento*, associação que antecedeu a fundação do Partido Fascista, que “o direito à sucessão política pertence a nós, porque fomos nós que empurramos o país para a guerra e o levamos à vitória¹” (MUSSOLINI, 1919), se referindo aos ex-combatentes italianos da Primeira Guerra.

Além disso, o medo foi um importante ingrediente para o desespero dessas populações que procuraram soluções extremas através de movimentos extremistas. O medo da decadência, através do seu próprio comodismo, o medo de inimigos externos e internos, principalmente através do comunismo, mas também do modo de vida burguês, o medo do fim da comunidade, através do individualismo social e econômico.

Analisando o tipo de relação que se estabeleceu na Itália entre sociedade, Estado e partido, podemos recorrer a Pierre Bourdieu, quando levanta a questão da problemática da representação política e, mais especificamente, da censura que o campo político exerce sobre esse universo. Esse, no caso, é limitado a tal ponto ao universo dos profissionais da política, que as suas formas de percepção e de expressão são limitadas ao campo político. É nesse sentido que o partido tem importância fundamental nesse jogo, já que, em vez de fornecer aos seus partidários instrumentos materiais e culturais para a participação na política, lhes dá um programa de pensamento. O risco é que o grupo majoritário de eleitores, numa situação-limite como é o caso de regimes totalitários ou autoritários, perca o controle

¹ “Siamo noi che abbiamo diritto alla successione perché fummo noi che spingemmo il paese alla guerra e lo conducemmo alla vittoria!”.

sobre o aparelho político e sua capacidade de ação a partir da atividade intelectual individual seja convertida em passividade ou resignação (BOURDIEU, 1999, p. 166).

Em primeiro lugar, para entendermos o processo de invenção e desenvolvimento do fascismo na Itália, ele deve ser inserido no processo da crise liberal europeia e no conseqüente avanço do totalitarismo nesse continente.

1.1. Crise liberal europeia

O advento de movimentos e regimes fascistas não seria possível sem uma política de massas². Diante das opções que se apresentavam, os fascismos³ pareciam a alguns uma saída para o cenário político de então, como para a classe média, por exemplo, que foi uma das grandes forças do movimento fascista na Itália e do movimento nazista da Alemanha. Para os movimentos fascistas, as classes médias eram um desafio no objetivo de construir uma nova civilidade e um novo homem e mulher, completamente integrados com o mito fascista e com o Estado. Para que isso fosse possível, as massas deveriam ser governadas por um regime forte que as conduzissem (GENTILE, 2008, p. 162).

Hannah Arendt afirma que o fato de que a maioria dos integrantes dos partidos fascistas e comunistas, após 1930, nunca tivessem antes participado da política, quebrou duas ilusões dos regimes democráticos: o primeiro, que afirma que as massas realmente participam da política e simpatizam com algum partido, e o segundo, de que as massas indiferentes eram realmente indiferentes à política (1989, p. 362).

O fascismo como movimento surgiu em vários lugares da Europa. Dentre eles, a Cruz de Fogo, na França; o Rexismo, na Bélgica; a Falange, na Espanha; a União Fascista, na Inglaterra; o Partido da Cruz Flexada, na Hungria; a Guarda de Ferro,

² Massa se refere, segundo conceito de Hannah Arendt, a um grupo de “pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização baseada no interesse comum, seja partido político, organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto” (1989, p. 361).

³ Expressão usada por Robert Paxton com o intuito de expressar que vários foram os tipos de movimentos fascistas surgidos no período entre as duas guerras mundiais. Esses movimentos tinham características diferentes, já que eram adaptados aos países onde se formavam, mas possuíam alguns princípios iguais (PAXTON, 2007).

na Romênia; e a Ustascia, na Croácia. Apesar de compartilharem alguns princípios norteadores, os fascismos foram diferentes entre si, de acordo com o lugar onde emergiram. Em comum, tinham a militarização da política, o anticomunismo, antiliberalismo, o culto à nação, à raça e ao líder (GENTILE, 2008, p. 29). Alguns problemas em comum, alguns inimigos em comum e remédios políticos em comum. A partir desses princípios, cada movimento dirigia seus discursos de acordo com os problemas de cada sociedade.

Os fascismos, porém, surgiram como resultado de novas demandas da sociedade e, principalmente, pela incapacidade dos regimes no poder de lidar e atender a essas demandas. Da crise liberal pela qual passou a Europa do entre guerras surgiram os movimentos de extrema direita que foram citados anteriormente. O que mudou, determinando o sucesso ou não desses movimentos, foi a forma como os governos lidaram com o problema, e principalmente a incapacidade total ou parcial de lidar com as demandas da sociedade.

A crise liberal enfrentada pela Europa ocorreu tanto no âmbito social quanto no político. Ao colapso do sistema de classes se seguiu o colapso do sistema partidário. E os movimentos de extrema-direita aproveitaram esse momento. Somado a xenofobia, o nacionalismo exacerbado, em reação às formas de internacionalismo ou de cosmopolitismo, foi outro ingrediente para a conjuntura do entre guerras na Europa. O historiador Robert Paxton afirma, porém, que esse ingrediente não era novo, mas vinha dando sinais desde fins do século XIX, a partir da criação dos primeiros movimentos populares que reivindicavam a soberania nacional, por exemplo, na Alemanha da década de 1880. Esses sinais vinham também do continente americano. O Ku Klux Klan, movimento nascido em 1866 no estado do Tennessee por veteranos derrotados da Guerra Civil Americana (1861-1865), defendia dentre outras causas a supremacia branca, fazia crítica à política liberal defendida no norte dos Estados Unidos, e já no século XX pregava contra o voto dos negros.

Uniu-se nesse panorama o medo da classe média e dos governos democráticos com relação ao comunismo, consolidado na Rússia. Em reação ao entusiasmo das massas operárias com o bolchevismo, a direita ganhou espaço.

O medo da deterioração da vida em sociedade, no triunfo do individualismo trazido pela sociedade liberal, o medo do fim da solidariedade, foram impulsos para a busca

de uma nova via política. Esse medo, sem dúvida, foi bastante explorado por parte da propaganda fascista, na defesa do antiliberalismo. Todos esses ingredientes se uniram, após a Primeira Guerra, ao elogio da violência, da guerra como arte, o que marcou a organização militar dos regimes fascistas.

A Itália, já antes da Primeira Guerra, passava por uma transformação econômica e social ligada à passagem de uma sociedade essencialmente agrícola para uma sociedade moderna industrializada. Essa transformação econômica não foi, porém, acompanhada de uma transformação política por parte do governo, nem da consciência a respeito dos efeitos do desenvolvimento e do progresso por parte da sociedade. A Itália continuava a ser um país desigual, principalmente na relação norte e sul. A essa realidade reagiam os movimentos católico, comunista e fascista, enquanto o governo liberal se viu diante da problemática das massas, sem sucesso (GENTILE, 1988, p. 13).

Essas características da conjuntura da Europa do entre guerras forneceram o ambiente intelectual e cultural para o advento da política em um novo tom, de um novo mal chamado totalitarismo.

1.2. Totalitarismo

Emilio Gentile define o totalitarismo como uma nova forma de governo, que apareceu pela primeira vez depois da Primeira Guerra, e ultrapassou o campo da política, abrangendo um complexo ideológico, cultural, institucional e organizativo (2008, p. 10).

Em princípio, o totalitarismo é o oposto da democracia, e reage a essa em cada uma de suas características. Nesse sentido, o totalitarismo é monista em oposição ao pluralismo dos regimes democráticos. Ou seja, o totalitarismo reunifica o indivíduo, não divide sua vida em esferas diferentes, como a pública e a privada. No que concerne ao Estado, une o teológico e o político, num Estado virtuoso. Submete todas as esferas do Estado à esfera política. Submete as esferas econômica e religiosa, por exemplo, à esfera política. E submete inclusive os meios de comunicação aos fins do Estado, que nesse contexto, se confunde com o partido no poder e com a polícia.

A democracia, por outro lado, em princípio, divide a vida do indivíduo em esferas plurais, do público e do privado. Sua vida religiosa não é determinada nesse caso pelo Estado. A orientação, no caso de um governo democrático laico, é que o indivíduo mantenha sua liberdade de crença na esfera privada.

A justificativa de um Estado totalitário na defesa do monismo em contraponto ao pluralismo é de que a democracia e os regimes liberais enfraquecem os vínculos sociais entre as pessoas. A autonomia de cada um nos regimes democráticos se daria às custas da interação social. Assim, as sociedades democráticas seriam essencialmente individualistas.

No Estado totalitário, a autonomia seria dada ao grupo social. Porém, o que acontece é a subjugação da vontade geral pelos interesses da classe dirigente. A autonomia individual é substituída pela vontade do Partido no poder ou de seu líder.

Tzvetan Todorov afirma que o totalitarismo é a junção entre

espírito revolucionário, que implica o recurso à violência; o sonho milenarista de construir o paraíso terrestre aqui e agora; e finalmente a doutrina cientificista, postulando que o conhecimento integral sobre a espécie humana está ao alcance da mão (2002, p. 39).

O cientificismo citado é a busca pelo conhecimento integral do mundo a partir da ciência. Tudo pode ser apreendido a partir dela. Do conhecimento pela ciência dá-se a transformação do mundo. Com esse princípio, já que o ideal não é fruto de uma opinião, mas sim de uma demonstração produzida pela ciência, deve-se aceitá-lo. A constatação do ideal repousa, no cientificismo, no postulado da razão.

Esse princípio se opõe ao humanismo, que afirma a impossibilidade do conhecimento total do real. Baseia-se na ideia de que todos os homens têm os mesmos direitos apesar de sua diversidade. O humanismo se baseia na liberdade de escolha, nega a capacidade da política de encontrar o remédio para todos os problemas da humanidade a partir de uma fórmula ideal (TODOROV, 2002, p. 37-38).

Algumas das características fundamentais dos regimes totalitários apontadas por Hannah Arendt são o culto da personalidade do líder; o domínio total como única forma de governo; adoção de censura tirânica; dependência do apoio das massas; utilização de uma máquina de violência a fim de moldar o maior número possível de

peças à sua estrutura, mantendo-as em ação; formação de elite de membros do partido; destruição da individualidade das pessoas (1989, p. 343).

A filósofa alemã afirma que no caso do regime nazista, “o ramo executivo desse governo não era o partido, mas a polícia” (ARENDR, 1989, p. 347).

O dever da polícia totalitária não é descobrir crimes, mas estar disponível quando o governo decide aprisionar ou liquidar certa categoria da população. Sua principal distinção política é que somente ela confia com a mais alta autoridade (ARENDR, 1989, p. 476).

O poder da polícia totalitária reafirma a importância do “terror enquanto essência do domínio totalitário” (ARENDR, 1989, p.517), enquanto única lei onde o que vale é a força para realizar o objetivo de transformar a natureza dos homens.

Sem questionar a importância da violência e do terror no totalitarismo, é importante frisar que esse tipo de sistema político busca controlar as massas também a partir da planificação autoritária da economia e através do controle dos meios de comunicação, incluindo a prática da censura e da propaganda política (TRAVERSO, 2005, p. 103).

A propaganda tem papel fundamental na disseminação dos valores dos regimes totalitários. Assim como nos regimes democráticos, a indústria cultural normatiza comportamentos. “As inúmeras agências da produção em massa e da cultura por ela criada servem para inculcar no indivíduo os comportamentos normalizados como os únicos naturais, decentes, racionais” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 35). Nesse sentido, o grupo dirigente a fim de se conservar no poder tenta garantir a perpetuação da situação existente. “Em oposição ao imperativo categórico e em harmonia tanto mais profunda com a razão pura, ele trata os homens como coisas, centros de comportamento” (p.75).

A própria Hannah Arendt afirma o poder da propaganda totalitária, pelo menos da sua superioridade em relação à propaganda política em outros sistemas políticos.

O motivo fundamental da superioridade da propaganda totalitária em comparação com a propaganda de outros partidos e movimentos é que o seu conteúdo, pelo menos para os membros do movimento, não é mais uma questão objetiva a respeito da qual as pessoas possam ter opiniões, mas tornou-se parte tão real e intocável de sua vida como as regras da aritmética (1989, p. 412).

Apesar de compartilhar algumas características comuns com o bolchevismo e com o nazismo, concordamos com Hannah Arendt quando afirma que o regime fascista na Itália nunca chegou a ser totalitário. Benito Mussolini foi o primeiro líder partidário

que refutou um programa formal de governo em favor da liderança e da ação, construindo uma ditadura unipartidária. Porém, não chegou a ser um líder totalitário.

Algumas das justificativas para essa constatação é o caráter menos violento do fascismo italiano com relação ao nazismo alemão e ao comunismo soviético. Hannah Arendt afirma que o número de criminosos políticos condenados pelo regime fascista foi surpreendentemente pequeno com relação aos outros dois regimes contemporâneos. Entre 1926 e 1932, teriam sido 257 sentenças de dez ou mais anos de prisão, 1360 de menos de 10 anos e 12 mil presos e inocentados (1989, p. 358).

Mas a não qualificação do fascismo italiano como um regime totalitário não se resume apenas à questão do uso da violência. Outra característica de regimes totalitários seria a superação da divisão entre os poderes políticos e a absorção da sociedade civil por parte do Estado (TRAVERSO, 2005). A primeira característica nunca foi alcançada na prática pelo regime fascista, sabendo-se que Mussolini sempre teve que dividir o poder com o rei, a Igreja, o exército e o parlamento. A absorção da sociedade civil pelo Estado também nunca aconteceu completamente, algo inclusive dificilmente realizável.

O fascismo italiano, criado por Benito Mussolini, deu nome ao fenômeno, tendo sido reconhecidamente uma influência para o movimento nazista, porém não exerceu grande atração internacional. O fascismo italiano inclusive sofreu alterações nos seus princípios com o passar dos anos e foi posteriormente influenciado pelo nazismo alemão, adotando o antissemitismo como política de Estado. “Sem o triunfo de Hitler na Alemanha, a ideia do fascismo como movimento mundial/universal, não teria se desenvolvido” (HOBBSAWM, 1994, p. 120).

Mesmo a Alemanha nazista teria conseguido estabelecer um regime realmente totalitário somente durante um período de sua existência, após a conquista do Leste europeu fornecer grandes massas de trabalhadores, possibilitando a implantação dos campos de extermínio. “Somente onde há grandes massas supérfluas que podem ser sacrificadas sem resultados desastrosos de despovoamento é que se torna viável o governo totalitário, diferente do movimento totalitário” (ARENDR, 1989, p. 361).

Hannah Arendt, então, estabelece uma diferenciação entre o movimento totalitário e o governo efetivamente totalitário. O fascismo italiano foi um movimento totalitário, ou seja, tinha a ambição de, através do Estado, controlar todos os aspectos da vida dos italianos. Seus objetivos apontam em direção ao estabelecimento de um regime totalitário, sem alcançá-lo plenamente.

Essa concepção de totalitarismo, porém, estava ligada às ambições do próprio Mussolini, não ao que se alcançou na prática, diferente do que se convencionou chamar de totalitarismo posteriormente. Em 1940, os princípios fundamentais da ideologia fascista foram elencados no *Dizionario di politica a cura del Partito Nazionale Fascista*. Nessa obra, o fascismo era descrito como uma doutrina política e religiosa, totalitária e anti-individualista. Além disso, ficava definido nessa obra o papel do Estado no regime.

O fascismo quer o Estado forte, orgânico e ao mesmo tempo apoiado em uma ampla base popular. O Estado fascista reivindicou para si o campo da economia e, através das instituições corporativas, sociais, educativas por ele criadas, o sentido do Estado chega até as extremas ramificações, e no Estado circulam, enquadradas nas respectivas organizações, todas as forças políticas, econômicas, espirituais da nação (MUSSOLINI, 2015, p. 231).

Fica claro o papel fundamental do Estado no fascismo italiano, como centralizador do poder político e da ação. Foi a partir do Estado que as transformações foram realizadas. Esse foi o posicionamento de Mussolini desde que foi nomeado pelo rei a chefe de governo, o que o levou a entrar em conflito com o partido e, no início do seu governo, com a Câmara dos Deputados. Com isso, o *Duce* acabou assumindo uma postura mais normalizadora, tentando conciliar dentro do regime as diferentes forças em oposição, do que revolucionária ou propriamente totalitária. E isso pode ser percebido em diversos aspectos da política mussoliniana e em sua relação com diversos núcleos do regime.

Nesse sentido, o regime fascista apontava na direção de um Estado laico e sem influência da Igreja Católica, era em princípio anticapitalista⁴ e controlava o tempo livre dos trabalhadores operários. Mas em nenhuma dessas esferas conseguiu sucesso pleno.

⁴ O movimento fascista foi inicialmente marcado por propostas anticapitalistas no sentido em que defendia, em seu primeiro programa, propostas de transformação do sistema econômico e social, sequestro dos bens das congregações religiosas, nacionalização das fábricas de armas, implantação de imposto progressivo, com o intuito de expropriar parcialmente o capital dos mais ricos, e diminuição da carga horária dos trabalhadores (FASCI..., 1919, p. 1).

O regime fascista foi intransigente ao questionar o compromisso que havia sido firmado com a Igreja, no chamado Tratado de Latrão, que dentre outras coisas determinava a soberania da Igreja no Vaticano e a posição dela no Estado italiano. O Partido Nacional Fascista, no início da década de 1930, reivindicava o monopólio da educação e tentava restringir a atividade da Igreja nesse campo, baseado no princípio de que era função do partido formar as almas jovens, enquanto instrumento do regime fascista. A respeito do papel do PNF no Estado, entraremos em detalhes também mais adiante nesse capítulo. De qualquer forma, não se pode afirmar que a influência da Igreja Católica na sociedade italiana desse contexto diminuiu, sendo que a Itália continuou um país oficialmente católico e politicamente influenciado por isso.

O anticapitalismo foi um princípio defendido logo na criação do movimento fascista. Apesar disso, desde o início do regime, o Estado fascista nunca ameaçou a propriedade privada, nem a posição social da burguesia e dos proprietários. Pelo contrário, os *Fasci di Combattimento*⁵, associação criada em 1919, conquistou o apoio de proprietários de terra, contra as revoltas dos trabalhadores rurais e em defesa da propriedade privada.

Outra diferença clara entre os objetivos iniciais de Mussolini e aquilo que conseguiu alcançar se refere ao apoio dos operários. Após 1930, o regime tinha seu apoio, apesar de privá-los do direito de organização política e do efetivo controle do tempo livre dos trabalhadores através de clubes, academias e organizações de lazer implantadas pelo Estado e controladas pelo PNF. Apesar disso, não havia um apoio ativo por parte dos operários, o que não se encaixava nas pretensões do partido com relação ao objetivo de formar cidadãos fascistas e politicamente ativos, militantes do regime. O sociólogo italiano Gino Germani, que emigrou para a Argentina em 1934, afirmou que o totalitarismo

não tende a reduzir os indivíduos a 'sujeitos' passivos, em certo sentido, quer eles 'cidadãos'. Seu objetivo não é a despolitização (mesmo que isso possa ocorrer), senão a 'politização' segundo certa ideologia específica. É preciso ter 'opiniões políticas' (...). Mas o conteúdo tem que corresponder à ideologia oficial⁶ (1985, p. 7, tradução nossa⁷).

⁵ Fasci di combattimento foi uma associação fascista, antipartido, fundada em 23 de março de 1919, e que antecedeu a fundação do Partido Nacional Fascista.

⁶ "No tiende a reducir a los individuos a 'sujetos' pasivos, en cierto sentido, quiere que ellos 'ciudadanos'. Su fin no es la 'despolitización' (aunque eso puede ocurrir), sino la 'politización' según cierta ideología específica. Tienen que tener 'opiniones políticas' (...). Pero el contenido tiene que corresponder a la ideología oficial".

Apesar de certo consenso existente na década de 1930, o partido não conseguia alcançar a utopia da atividade política ativa em prol do fascismo de toda a população. O consenso em relação ao regime nesse período parecia em grande medida conformismo e indiferença.

A grande massa da população, ainda que não aderisse entusiasticamente ao fascismo, não se manifestava certamente disposta a considerar o regime como um inimigo mortal a ser abatido a qualquer custo, e menos ainda a correr os sérios riscos para alcançar este objetivo (AQUARONE apud GENTILE, 1988, p. 51).

O período em que o regime mais aproveitou de um controle amplo da sociedade e de seu consentimento foi entre 1936 e 1940, é o que afirma Emilio Gentile. Isso porque em 1938 a Câmara dos Deputados foi abolida, apesar de já ser inteiramente fascista, e em 1939 foi criada a Câmara dos Fasci e das Corporações. Apesar dessas mudanças, o PNF continuou subordinado ao Estado, diferente do que aconteceu no nazismo alemão e no comunismo soviético. Além disso, foram adotadas leis antissemitas, datadas de 17 de novembro de 1938. O racismo não era novidade como política de Estado no regime fascista italiano, mas o antissemitismo foi adotado com influência da Alemanha nazista, como foi dito.

O fascismo italiano é considerado por Emilio Gentile um governo totalitário incompleto, e a sua diferença com relação aos “verdadeiros totalitarismos” foi em grau de aplicação, mas não em relação à substância desses regimes (1988, p. 58). Nesse trabalho entende-se, porém, concordando com Hannah Arendt, que o fascismo italiano nunca foi um regime totalitário, mas sim um movimento totalitário que não conseguiu realizar a ambiciosa meta de construir um regime desse tipo (2006, p. 360), o que permaneceu sendo um mito para os líderes fascistas.

De qualquer forma, é importante ressaltar a problemática existente no que concerne à tipificação dos regimes nazista e bolchevique como totalitários. Concordamos com a utilidade do conceito de totalitarismo, principalmente no que diz respeito ao seu teor de denúncia política (TRAVERSO, 2005, p. 101), ressaltando que é válida a ressalva feita por alguns historiadores a respeito da amplitude do conceito. Ian Kershaw inclui o regime nazista e o regime stalinista sob o conceito de totalitários, pela semelhança entre eles no que diz respeito ao aparato repressivo, sua ideologia

⁷ Todas as traduções aqui realizadas são de nossa autoria.

monopolizadora e na reivindicação de controle total. Ainda assim, aponta que nazismo e bolchevismo eram regimes muito diferentes um do outro e que o nazismo foi uma expressão única do totalitarismo (2004, p. 241). George Mosse (1966) e Enzo Traverso (2005) preferem não classificar igualmente regimes fascistas e o regime soviético stalinista sob a mesma definição de totalitários. Nem mesmo classificam igualmente nazismo e stalinismo como tal. Eles afirmam que, apesar desses regimes terem compartilhado algumas características minimamente comparáveis, como a liderança carismática e a construção de uma forte estrutura repressiva, foram sistemas essencialmente muito diferentes. Essas diferenças dizem respeito à base econômica, social, e à própria estrutura do partido. Suas visões de mundo e a ideia de revolução pela qual lutavam eram opostas.

De qualquer forma, o regime fascista italiano teve o papel histórico de dar o exemplo da vitória da revolução da direita, inventou um movimento novo, uma nova forma de conceber a política. Mas como surgiu essa novidade do século XX? E como o fascismo italiano se transformou de movimento antipartidário a Partido Nacional Fascista?

1.3. Fascismo como movimento

O movimento fascista surgiu depois da Primeira Guerra Mundial. Porém, como foi dito, estavam já presentes na sociedade italiana alguns elementos culturais e políticos que deram os ingredientes ideológicos para o fascismo. Esses mesmos elementos animaram outros movimentos de direita e de esquerda antes da fundação dos *Fasci di combattimento*, como o sindicalismo revolucionário, o nacionalismo e o futurismo.

Esses movimentos surgidos antes, durante e após a Primeira Guerra compartilhavam algumas características e valores comuns, sendo que alguns deles se uniram ao movimento fascista. Defendiam a ideia de Giuseppe Mazzini de que a unificação da Itália estava incompleta, pela falta de participação popular em seu processo. Mazzini, que nasceu em Gênova em 1805, era republicano e fundou a Jovem Itália, em 1832, movimento nacionalista patriótico revolucionário que tinha o objetivo de libertar a Itália do controle indireto do Império da Áustria. Acreditava na necessidade da educação e da ação popular em busca de uma unificação que

abrangesse a Itália como um todo em detrimento dos movimentos de independência com caráter regional (GOOCH, 1991, p. 19). A respeito da unificação italiana entraremos em detalhes mais adiante, porém é importante saber por ora que um dos aspectos mais criticados da unificação por parte dos nacionalistas foi a falta de participação popular no processo, realizado com a liderança política do Estado do Piemonte, região ao norte da Itália, que faz divisa com a França e tem como capital a cidade de Turim.

Além disso, os novos movimentos surgidos durante e após a Primeira Guerra eram antigiolittianos, ou seja, contestavam a política que vinha sendo feita até então principalmente por Giovanni Giolitti, político do Partido Liberal, que foi cinco vezes eleito presidente do Conselho de Ministros do Reino da Itália. Essa contestação antigiolittiana era feita em grande medida pelos jovens, que reivindicavam um Estado mais moderno, uma nova relação entre o governo e a sociedade, mais transparente e participativa, e uma política imperialista por parte do Estado.

Além disso, as novas forças políticas nacionalistas compartilhavam a aversão ao igualitarismo e ao humanitarismo; desprezavam o parlamento; exaltavam as minorias ativas; tinham a concepção da política como atividade para organizar as consciências das massas; cultuavam a juventude, enquanto nova classe política dirigente; fazia apologia da violência, da guerra, da ação direta e da revolução (GENTILE, 2008).

As novas forças antiliberais contribuíram para a decadência do Parlamento, que já estava em crise. Entre 1919 e 1920 acontece o chamado *Biennio Rosso*, ou Biênio Vermelho, que foi um período de intenso conflito social na Itália, agravado pela crise parlamentar e pela incapacidade do governo de conciliar esses conflitos. Nesse momento, fábricas foram ocupadas por trabalhadores principalmente no norte do país, como foi o caso da fábrica da Fiat em Turim durante o mês de maio de 1920.

O general Pietro Badoglio, posteriormente chefe do Exército italiano, em carta ao primeiro-ministro Francesco Nitti, em 21 de setembro de 1919, afirmou que “uma espécie de febre invadiu a todos, especialmente os elementos jovens”⁸ (apud VALERI, 1974, p. 47).

⁸ “Una specie di febbre ha invaso tutti, specie gli elementi giovani”.

Esse era o contexto em que Giovanni D'Annunzio, poeta italiano, reuniu cerca de duas mil pessoas para realizar a anexação forçada da cidade de Fiume à Itália, em 1919. A anexação de Fiume, que hoje pertence à Croácia, era uma das exigências da Itália ao entrar na Primeira Guerra, exigência essa que não foi atendida e foi motivo de disputa entre Itália e Iugoslávia. “Nossa vitória não será mutilada”⁹, escreveu D'Annunzio para o jornal *Corriere della sera* (1918, p. 1), em 24 de outubro de 1918, antes mesmo da guerra terminar. Em 12 de setembro de 1919, o movimento liderado por D'Annunzio realizou a Marcha sobre o Fiume, com a intenção de ocupar a cidade. Nesse momento, Mussolini declarou apoio à iniciativa de D'Annunzio, apesar de não ter realizado nenhum tipo de ação nesse sentido. O movimento foi logo sufocado pelo Exército italiano e em 1920 Iugoslávia e Itália entraram em acordo ao declarar a região livre.

Sobre a febre da qual fala Badoglio a Nitti, o historiador Nino Valeri afirma que foi

Uma febre feita, nos mais resolutos, de horror pela vida dura e cinza de todo dia, de desprezo pela ordem constituída, de desinteresse pelo passado e pelo porvir, de desafio zombador pela virtude e pela economia, pela família, pela religião, pela monarquia e pela república (...) D'Annunzio se encontrou, em certo momento, sendo o chefe, mais pela força dos eventos do que por uma clara vontade¹⁰ (1974, p. 47).

Foi nesse contexto de agitação social e política que Benito Mussolini fundou os *Fasci di combattimento*, em 1919. Mas até chegar nesse momento, a trajetória do líder fascista se alterou significativamente e a Primeira Guerra teve papel fundamental nessas mudanças.

Mussolini era do Partido Socialista Italiano desde 1900, quando aos 17 anos se filiou ao partido. Entre 1912 e 1914 foi diretor do jornal socialista *Avanti!*.

Autodidata, mesclando as ideias de Marx, Nietzsche, Blanqui, Sorel e Pareto, formou uma concepção própria do socialismo revolucionário, idealista, determinada e violentamente antiburguesa e antireformista, assimilando entre outros (...) o mito da regeneração espiritual atribuída a uma nova aristocracia de jovens. Em julho de 1912, aos 29 anos, (...) Mussolini se afirmou na cena nacional como um dos chefes da nova corrente revolucionária¹¹ (GENTILE, 2008, p. 8).

⁹ “Vittoria nostra non sarai mutilata”.

¹⁰ “Una febre fatta, nei piú risoluti, di orrore per la vita dura e grigia di tutti i giorni, di disprezzo per gli ordini costituiti, di disinteresse per il passato e per l'avvenire, di irridente spregio per la virtù e per il risparmio, per la famiglia, per gli avi, per la religione, per la monarchia e per la repubblica (...) D'Annunzio si trovò, un certo momento, ad essere il capo, mandato avanti piuttosto dalla forza degli eventi che da una chiara volontà”.

¹¹ “Autodidatta, mescolando le idee di Marx, Nietzsche, Blanqui, Sorel e Pareto, si era formato una propria concezione del socialismo rivoluzionario, idealistica, volontaristica e violentamente antiborghese e antiriformista, assimilando inoltre (...) il mito di una rigenerazione spirituale affidata a

Integrante do Partido Socialista quando se iniciou a guerra, Mussolini se posicionou contrário ao envolvimento da Itália, inclusive porque o partido assim se posicionava. Mas sua opinião mudou rapidamente no contexto da oposição entre neutralistas e intervencionistas. Mussolini, então, passou a defender o intervencionismo sob a alegação de que o conflito proporcionaria o cenário ideal para uma transformação social e política na Itália. Nas páginas de *Avanti!*, em um artigo intitulado *Da neutralidade absoluta à neutralidade ativa e operante*¹², Mussolini escreveu que a neutralidade do Partido Socialista a respeito da guerra era confortável e negativa, porque permitia que não se pensasse sobre o assunto. Mesmo que declaradamente neutra, Mussolini afirmou que a posição do partido era tendenciosa e então contraditória, já que o partido se mostrava simpático à posição da França e antipático à Áustria-Hungria e Alemanha. Numa posição neutra, não se deveria exercer juízos positivos a respeito de nenhum dos lados. Além disso, as fórmulas políticas, afirmou Mussolini, deveriam ser adaptadas de acordo com os acontecimentos e não o contrário. Por fim, Mussolini afirmou que

A realidade se move e com ritmo acelerado. Tivemos o singular privilégio de viver na hora mais trágica da história do mundo. Queremos ser – como homens e como socialistas – os espectadores inertes desse drama grandioso? Ou não queremos ser – de qualquer forma e em qualquer sentido – os protagonistas? Socialistas da Itália, fiquem atentos: em alguns momentos aconteceu que a ‘letra’ matasse o ‘espírito’. Não salvemos a ‘letra’ do Partido se isso significa matar o ‘espírito’ do socialismo¹³ (1914, p. 3).

Após expressar sua opinião nas páginas do jornal *Avanti!*, Mussolini fundou outro jornal, chamado *Il Popolo d’Italia*, na intenção de dar voz aos socialistas intervencionistas. Por esse motivo, ele foi expulso do PSI, em novembro de 1914. Quando a guerra foi declarada, em 24 de maio de 1915, o título da primeira página do jornal anunciou: “A Itália declarou guerra à Áustria-Hungria – O estado de guerra

una nuova aristocrazia di giovani. Nel luglio 1912, a soli 29 anni (...) Mussolini si affermò sulla scena nazionale come uno dei capi della nuova corrente rivoluzionaria”.

¹² “Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante”.

¹³ “La realtà si muove e con ritmo accelerato. Abbiamo avuto il singolarissimo privilegi di vivere nell’ora più tragica della storia del mondo. Vogliamo essere – come uomini e come socialisti – gli spettatori inerti di questo dramma grandioso? O non vogliamo esserne – in qualche senso – i protagonisti? Socialisti d’Italia, badate: talvolta è accaduto che la ‘lettera’ uccidesse lo ‘spirito’. Non salviamo la ‘lettera’ del Partito se ciò significa uccidere lo ‘spirito’ del socialismo”.

começa hoje; a mobilização geral acontece com entusiasmo”¹⁴ (L’ITALIA..., 1915, p. 1). Por outro lado, o jornal *Avanti!* anunciou: “Em direção a um novo massacre dos povos”¹⁵ (VERSO..., 1915, p. 1).

Nesse contexto, o termo *movimento fascista* apareceu pela primeira vez no jornal *Il Popolo d’Italia*, em abril de 1915, para definir um movimento político novo, que só foi transformado em associação, de fato, em 1919, por Mussolini.

A palavra fascismo deriva do símbolo romano *fascio littorio*. Na esquerda italiana, *fasci* era usado para se referir a uma associação sem estrutura de partido. A palavra foi usada pela primeira vez no fim do século XIX para se referir aos *fasci* sicilianos¹⁶.

O movimento fascista nasce como um antipartido para mobilizar os redutos que estavam fora dos partidos tradicionais. O fascismo “de 1919”, como depois seria definido, se proclamava pragmático e antidogmático, anticlerical e republicano; propunha reformas institucionais, econômicas e sociais muito radicais. Os fascistas desprezavam o Parlamento e a mentalidade liberal, exaltavam o ativismo das minorias, praticavam a violência e a política de praça para sustentar as reivindicações territoriais da Itália e para combater o bolchevismo e o Partido Socialista¹⁷ (GENTILE, 2008, p. 10).

Em junho de 1919, *Il Popolo d’Italia* publicou o Manifesto dos *Fasci di Combattimento*, o qual anunciava

Italianos! Aqui está o programa de um movimento corretamente italiano. Revolucionário porque antidogmático e antidemagógico; fortemente inovador porque sem preconceitos. Nós colocamos a valorização da guerra revolucionária acima de tudo e de todos. Os outros problemas: burocrático, administrativo, jurídico, educacional, colonial, etc., os traçaremos quando criarmos a classe dirigente¹⁸ (ITALIANOS..., 6 de junho de 1919).

Mussolini participou da guerra entre 1915 e 1917. Essa experiência foi fundamental para a sua conversão do socialismo marxista e internacionalista a um eclético

¹⁴ “L’Italia ha dichiarato la guerra all’Austria-Ungheria – Lo stato di guerra comincia oggi – La mobilitazione generale avviene con entusiasmo”.

¹⁵ “Verso un nuovo macello di popoli”.

¹⁶ Movimento de massa de inspiração democrática e socialista com intenções separatistas, surgido na Sicília entre 1891 e 1894.

¹⁷ “Il movimento fascista nacque come antipartito per mobilitare i reduci al di fuori dei partiti tradizionali. Il fascismo ‘diciannovista’, come venne poi definito, si proclamava pragmatico e antidogmatico, anticlericale e repubblicano; proponeva riforme istituzionale, economiche e sociali molto radicali. I fascisti disprezzavano il Parlamento e la mentalità liberale, esaltavano l’attivismo delle minoranze, praticavano la violenza e la politica della piazza per sostenere le rivendicazioni territoriali dell’Italia e per combattere il bolscevismo e il Partito socialista”.

¹⁸ “Italiani! Ecco il programma di un movimento sanamente italiano. Rivoluzionario perché antidogmatico e antidemagogico; fortemente innovatore perché antipregiudizievole. Noi poniamo la valorizzazione della guerra rivoluzionaria al di sopra di tutto e di tutti. Gli altri problemi: burocrazia, amministrativi, giuridici, scolastici, coloniali, ecc. li tratteremo quando avremo creata la classe dirigente”.

nacionalismo revolucionário, que afirmava o primado da nação sobre as classes. E assim como Mussolini, outros veteranos de guerra foram unidos por uma mentalidade coletivista. Ao mesmo tempo, estavam insatisfeitos com os resultados da guerra e também não se sentiam representados no cenário político italiano. Havia uma resistência desses veteranos com relação à classe política dirigente na Itália, resistência essa motivada pela crise política, mas também pela concepção de que existia um abismo entre aqueles que participaram da guerra em defesa do país e aqueles que ficaram na Itália e inclusive enriqueceram durante a guerra. Mussolini afirmou, na reunião inaugural dos *Fasci di Combattimento*, em 1919, que “o direito à sucessão política pertence a nós, porque fomos nós que empurramos o país para a guerra e o levamos à vitória” (1919, p. 1).

Ainda assim, no primeiro congresso nacional dos fasci, em outubro de 1919, haviam algumas poucas centenas de inscritos. Por conta dessa impopularidade e depois do insucesso nas eleições no mesmo ano, o fascismo começou a mudar de rota, se convertendo à direita, na defesa dos indivíduos das classes médias e da burguesia que não se identificavam com nenhum dos partidos tradicionais.

Em meio ao Biênio Vermelho, os *Fasci di combattimento* apoiaram os burgueses e a classe média, que se diziam não ser protegidos pelo Estado, contra o proletariado e as invasões de fábricas. Os fascistas representavam, então, a partir de 1920, a defesa violenta daquelas classes italianas, afirmando uma ideologia nacionalista, defensora da propriedade privada e antissocialista. Organizados em esquadras armadas, apoiados pelos proprietários, os fascistas destruíram quase todas as organizações proletárias do Vale do Pó, região no norte da Itália que abrange os estados da Lombardia, Veneto, Emilia-Romagna e Piemonte, região na qual o Partido Socialista e as suas ligas vermelhas tinham quase total controle sobre a vida política. Por isso, a ofensiva antiproletária foi acolhida por todos os partidos antissocialistas dessa região como uma reação positiva.

Os *squadristas* eram um grupo formado em sua maioria por ex-combatentes da Primeira Guerra, organizados militarmente. Sua ação se baseava na realização de atentados terroristas, principalmente contra organizações socialistas. Esses “cruzados da nação” foram responsáveis em grande medida por “difundir junto às massas os ritos fundamentais do culto fascista” (MUSIEDLAK, 2010, p. 158).

Nesse sentido, a Primeira Guerra foi fundamental para amalgamar o nacionalismo já presente em alguns círculos intelectuais italianos com a experiência de camaradagem que os soldados tiveram nas trincheiras. O movimento fascista italiano, assim como na Europa, era um movimento da juventude. Esses jovens que voltaram da guerra estavam isolados e queriam um novo sentido de comunidade orgânica, baseada na camaradagem das trincheiras. O fascismo dava isso a eles, propondo a ideia de uma revolução espiritual, que teve, como veremos, uma ampla aceitação das massas (MOSSE, 1966, p. 18).

Nesse sentido, depois de 1920 o movimento fascista começou a ganhar maior apoio e isso se refletiu, principalmente, nos números de inscritos. De dezembro de 1920 a julho de 1921, os inscritos passaram de 20.165 para mais de 200.000. Diferente do movimento de 1919, agora o fascismo era um grupo de vários fascismos regionais, que se concentravam principalmente na região norte da Itália, entre o Vale do Pó e a Toscana, com alguma presença no estado da Puglia e na região da Sicília, no sul do país. O apoio e financiamento vinham, sobretudo, da burguesia agrária, sendo que a burguesia industrial inicialmente se manteve distante e a classe operária nunca chegou a apoiar o fascismo em grande medida, nem enquanto movimento nem como partido, posteriormente. A respeito da sustentação social do partido, falaremos a seguir.

Assim, em conclusão, o movimento fascista foi originado principalmente a partir da organização do *squadristo*, na maior parte por veteranos da Primeira Guerra. Com a crise liberal e o Parlamento sem conseguir reagir aos conflitos sociais, o Biênio Vermelho além da agitação dos operários e trabalhadores rurais resultou na reação dos recém-organizados fascistas. Com o apoio principalmente da burguesia rural, mas também dos anticomunistas e antissocialistas, os *Fasci di combattimento*, organizados em esquadras paramilitares reagiram violentamente às reivindicações dos trabalhadores e à influência do Partido Socialista, especialmente no norte da Itália. Atraiu a atenção daqueles que temiam uma revolução bolchevique, inclusive da classe política no Parlamento.

A seguir veremos como o movimento antipartidário se transformou em partido, apesar da desaprovação de alguns fascistas radicais que sustentavam um posicionamento desfavorável à organização em partido.

1.4. Como chegou ao poder e quem era sua base social

Como foi dito, em 1919 Mussolini fundou o movimento chamado *Fasci di combattimento*, dando forma a uma nova organização política antipartidária resultado de ideias preconizadas desde 1915 no jornal *Il Popolo d'Italia*, onde pela primeira vez o fundador do jornal e futuro líder fascista usou o termo movimento fascista.

Esse movimento surgiu num contexto de agitação política na Itália, dando voz às ideias nacionalistas e revolucionárias que surgiram no período durante e depois da Primeira Guerra. O movimento que se autoproclamava no manifesto inaugural, publicado pelo *Il Popolo d'Italia* em 6 de junho de 1919, ser antidogmático, antipartidário, revolucionário e antidemagógico, ganhou popularidade entre a classe burguesa e entre os proprietários rurais através da ação dos *squadristi*. Esses, em grande parte, veteranos de guerra, se organizavam de forma militar e agiam usando a força física para controlar movimentos proletários, que organizaram ocupações de fábricas durante o Biênio Vermelho. Dessa forma, os *squadristi* do movimento *Fasci di Combattimento* conseguiram abafar as greves do período ganhando apoio inclusive da classe dirigente tradicional e antissocialista, que temia uma revolução bolchevique.

Os fascistas haviam se revelado a alternativa mais atraente (...) A uma velocidade que ninguém poderia ter previsto, descortinou-se aos proprietários de terras a perspectiva de ver o odiado sindicalismo rural liquidado por um movimento, o de Mussolini, que parecia mais capaz de representar suas aspirações de longo prazo: a defesa da propriedade privada, uma política externa nacionalista e a realização de obras públicas para fomentar a economia rural (SASSOON, 2009, p. 103).

Assim, os *squadristi* e o movimento fascista se aproveitaram do entusiasmo ao redor da solução fascista com relação à crise social para desmoralizar ainda mais o Estado e agravar ainda mais a crise de um governo já desacreditado.

Em 1921, o movimento fascista era composto por trabalhadores rurais (24%), trabalhadores da indústria (15%), empregados públicos e privados (14%), estudantes (13%), proprietários de terra e pequenos agricultores (12%), comerciantes (9%), profissionais liberais (6,6%), industriais (3%) e professores (1%). Mas a maioria dos *squadristi*, ou seja, da milícia armada, inclusive os líderes, eram das classes médias, como os jornalistas, profissionais liberais, empregados, artesãos, estudantes e intelectuais (GENTILE, 2008, p. 12).

Os caminhos da evolução do movimento fascista então começaram a se delinear a favor de uma organização em partido. Mussolini se viu dividido entre oficializar seu movimento em partido e continuar como estava, sob pressão dos fascistas radicais antipartidários. O movimento passou então por um momento de crise, marcada pelo distanciamento de fascistas radicais e futuristas, grupo de artistas que influenciaram ideologicamente o fascismo. Sobre o futurismo, trataremos mais adiante neste capítulo.

Nas eleições de 1921, os fascistas conseguiram 35 assentos no Parlamento, após uma campanha violenta por parte dos *squadristi* em relação aos socialistas, comunistas e republicanos. Em meio à intensificação da violência terrorista, Mussolini assinou um pacto de pacificação com os socialistas, a pedido do então primeiro-ministro Ivanoè Bonomi. O pacto consistia basicamente num acordo de não agressão entre as partes envolvidas, na tentativa de evitar uma guerra civil entre fascistas e socialistas.

Para justificar tanto a assinatura do pacto com os socialistas quanto a transformação do movimento em partido, Mussolini afirmou que

É necessário formar um partido organizado e disciplinado que possa, quando necessário, transformar-se num exército capaz de recorrer à violência de forma defensiva ou ofensiva. Esse partido precisa ter uma mente, ou seja, um programa. Pressupostos técnicos e práticos terão de ser revistos, ampliados e, se necessário, abandonados (apud SASSOON, 2009, p. 113).

Durante a realização do congresso fascista realizado em Roma, entre os dias 7 e 10 de novembro de 1921, foi decidida a transformação do movimento em partido. Mussolini era agora o *Duce* do PNF, ou seja, o líder. Essa transformação foi seguida do abandono do pacto de pacificação por parte dos líderes regionais do fascismo, com a valorização do *squadrisimo* e sua incorporação como parte da organização do Partido Nacional Fascista (GENTILE, 2008, p. 13).

Em 1922 o Partido Fascista era o mais forte da Itália. O Partido Liberal se dividia entre liberais e liberais democráticos, entre os defensores da democracia e os que defendiam um Estado forte, inclusive a partir da utilização do método dos *squadristi*. Mas no que todos concordavam era a respeito do inimigo em comum: o socialismo.

Giolitti, a principal personificação dos liberais, afirmava a necessidade de um acordo com os fascistas para controlar a crise parlamentar e não perder seu lugar na classe

dirigente. Francesco Nitti, primeiro-ministro entre 1919 e 1920, defendia a união dos partidos em confronto para amenizar a crise do governo (VALERI, 1974, p. 119).

Os dois lados do Partido Liberal, no que concerne aos planos para o futuro político imediato do país, eram iguais. Afinal, o objetivo era se manter na posição de classe dirigente mesmo que para isso o poder tivesse que ser dividido com os fascistas. A intenção era usar da popularidade e da força física dos fascistas para se manter na posição de poder. Giolitti acreditava, mesmo depois da Marcha sobre Roma, que o fascismo era um “episódio revolucionário” necessário para normalizar a situação do país e “restaurar a paz social” (VALERI, 1974, p. 201).

Claramente o objetivo era se livrar dos fascistas assim que a situação política fosse normalizada. Afinal, o posicionamento dos liberais era a continuidade da política do transformismo, feita desde o processo de unificação italiana e aperfeiçoada por Giolitti, baseada em acordos entre partidos diferentes, como estratégia para amenizar conflitos abrindo mão da fidelidade a qualquer compromisso ideológico. O papel do primeiro-ministro, nessa estratégia, é o de negociador.

A esquerda estava dividida entre Partido Socialista, dirigido por Filippo Turati e Giacomo Matteotti; Partido Comunista, fundado em 1921 por Amadeo Bordiga e Antonio Gramsci; e Partido Socialista unitário de tendência reformista, dirigido por Giacinto Serratti.

O Partido Popular católico, liderado por Don Luigi Sturzo, também estava dividido entre uma ala social e outra política, que estava mais em contato com o Vaticano.

Um acordo entre eles, partidos de orientação socialista e comunista, e o Partido Popular, para que se fizesse frente ao fascismo, por motivos ideológicos e políticos, não aconteceu. Por parte da esquerda, comunistas e socialistas reformistas nem consideraram a ideia. Por parte de Turati, o líder socialista, chegou-se a considerar a ideia, porém um acordo não agradava ao Vaticano (SASSOON, 2009, p. 130).

O posicionamento de cada um desses partidos permitiu que o Partido Fascista chegasse ao poder de forma legal, passando por todos os caminhos exigidos para que legalmente chegasse ao poder sem ser necessária uma revolução ou um golpe. O fascismo, nesse sentido, não foi inevitável. Porém, foi resultado da crise da sociedade liberal e do Parlamento. De um lado, a oposição (Partido Popular e partidos de esquerda) não conseguiu se organizar enquanto oposição, estando em

conflito dentro de seus próprios partidos. De outro lado, os liberais queriam se manter no poder mesmo que fosse necessário dividi-lo e entraram em acordo com Mussolini. Queriam ordem e a manutenção das hierarquias trazidas do berço. Além disso, repudiavam o entusiasmo das massas e a ambição de poder dos fascistas. Os conservadores queriam manter a função do Estado apenas como “guarda-noturno”, enquanto as elites, como exército e igreja, ditavam as regras. Mussolini, por outro lado, acreditava na função do Estado de organizar todas as esferas da sociedade (PAXTON, 2007, p. 48).

Os fascistas queriam o poder em primeiro lugar e em segundo não queriam dividi-lo, tanto que não o fizeram. Michele Bianchi, secretário-geral do Partido Fascista, em agosto de 1922 afirmou que o fascismo assumira tão grande proporção que deveria “fortalecer o Estado ou tornar-se o Estado. Não poderia mais ser mantido à margem das fontes do poder” (apud SASSOON, 2009, p. 135).

Além do Parlamento e do Partido Fascista, o rei e a Igreja tiveram seu papel na chegada de Mussolini ao cargo de chefe de Estado. Após o fracasso eleitoral de 1919, Mussolini mudou de posicionamento e de discurso a respeito da Igreja e da monarquia, e na prática abandonou os princípios iniciais do anticlericalismo e antimonarquismo.

O Vaticano desaconselhava Don Sturzo, líder do Partido Popular Italiano, a fazer um acordo com os socialistas, mas, ao mesmo tempo, começava a se distanciar do PPI e de qualquer outro partido optando pela neutralidade, o que enfraqueceu ainda mais o PPI enquanto isentou o Vaticano de se posicionar em relação ao fascismo.

Em 1922, Luigi Facta, então primeiro-ministro, negociava com Mussolini um ministério que incluísse os fascistas. O rei Vittorio Emanuele III, então, visando manter a monarquia, antes da Marcha considerava uma aproximação com Mussolini.

Me parece que não convém abandonar os contatos com Hon. Mussolini, no qual a proposta pode constituir uma oportuna solução para as presentes dificuldades, porque o único modo de evitar golpes perigosos é associar o fascismo ao Governo nas vias legais¹⁹ (EMANUELE apud VALERI, 1974, p. 142).

¹⁹ “Mi sembra che non convenga abbandonare contatti con l'on. Mussolini, la cui proposta può costituire una opportuna soluzione delle presenti difficoltà, perché il solo modo di evitare scosse pericolose è quello di associare il fascismo al Governo nelle vie legali”.

Mussolini não queria mais fortalecer o Estado, queria ser o Estado, como aconselhava Michele Bianchi. Numa manifestação do PNF, em Napoli, em 24 de outubro de 1922, dias antes da Marcha, o líder fascista afirmou

Ou bem eles nos entregam o governo ou nós haveremos de tomá-lo, ocupando Roma. É uma questão de dias, talvez de horas (...). Voltem para suas cidades e esperem nosso chamado. Se necessário, serão dadas ordens. Enquanto isso, podem se dispersar e manifestar sua solidariedade com as Forças Armadas: Viva o Exército! Viva o fascismo! Viva a Itália! (...). Nós, fascistas, não queremos entrar no governo pela porta dos fundos. No fim das contas, tudo pode ser decidido pela força, pois na história é a força que decide tudo (MUSSOLINI, 1922, p. 1).

No dia 28 de outubro, foi realizada a Marcha sobre Roma, que consistiu na ocupação da cidade pelos fascistas. Facta tentou reagir decretando estado de sítio. O rei não assinou o decreto e, além disso, nomeou Mussolini ao cargo até então de Facta.

“Cerca de 9 mil Camisas Negras, que conseguiram se esquivar dos policiais mandados pelo primeiro-ministro Facta, estavam diante dos portões de Roma em 28 de outubro” (PAXTON, 2007, p. 154). Apesar disso, a Marcha sobre Roma não foi acompanhada de violência, até porque os fascistas não encontraram resistência. Mesmo porque Mussolini não se mostrava hostil às Forças Armadas, pelo contrário, demonstrava simpatia, como se pode perceber no discurso citado acima feito numa manifestação em Napoli. O período mais violento dos fascistas foi realmente entre a inauguração dos *Fasci* em 1919 e antes da Marcha, principalmente durante o Biênio Vermelho.

Mussolini não havia apostado tanto em suas negociações pelo poder, recorrendo, mais do que Hitler, à violência escancarada (...) O fascismo de Mussolini foi mais violento que o nazismo durante sua jornada em direção ao poder (...) Cerca de 10 mil foram mortos em todas as formas de conflito civil na Itália, nos anos iniciais da década de 1920 (PAXTON, 2007, p. 163).

A ação dos *squadristi* para desestabilizar o Estado era a fórmula do sucesso do Partido Fascista. Se não foi necessário um golpe e nem uma ação violenta para chegar ao poder, a violência foi usada antes para desestabilizar o Estado o suficiente para que esse não tivesse condições de reagir de forma contrária à nomeação de Mussolini a primeiro-ministro pelo rei Vittorio Emanuele. O fascismo se tornou a melhor opção para parte significativa da sociedade: para os industriais que tinham medo da revolução bolchevique e queriam proteger suas propriedades; para os agricultores que queriam ganhar um pedaço de terra que lhes foi ofertada pelos fascistas; para os liberais antissocialistas que queriam se manter como classe

dirigente; e para o rei Vittorio Emanuele que queria manter seu trono e evitar os socialistas.

Enquanto modelo de governo, o exemplo de sucesso do fascismo italiano se estendeu pela Europa até a Alemanha, onde Adolf Hitler, líder do Partido Nacional Socialista desde 1921, foi nomeado pelo então presidente Paul von Hindenburg a chanceler da Alemanha, em 1933. Um ano depois, com a morte de Hindenburg, os cargos de chanceler e presidente foram unificados sob a figura de Hitler. Nos dois casos, Hitler e Mussolini foram chamados por chefes de Estado no poder para desempenharem funções de chefe de governo²⁰. Nos dois casos, os governos “eram cúmplices na violência contra a esquerda. Os *squadristi* não seriam nada sem a vista grossa e a até ajuda da polícia e do exército italianos” (PAXTON, 2007, p. 170).

Após a Marcha, foi formado um governo de coalizão. Era constituído então por fascistas, populares, democratas, liberais, nacionalistas, militares e um independente, que se tornou fascista, Giovanni Gentile. Os liberais ainda acreditavam que esse acordo permitiria normalizar a situação política e social no país, a partir da existência de um governo forte. E Giolitti era o principal defensor, entre os liberais, do ministério de Mussolini. Luigi Albertini, então diretor do jornal *Corriere della sera*, criticava Giolitti como o melhor exemplo do político que renuncia a todas as suas crenças em favor de benefícios pessoais (VALERI, 1974, p. 210).

Mas o Partido Fascista e seus objetivos de construção de um Estado totalitário não eram compatíveis com o Parlamento. Entre 1923 e 1924, o partido viveu uma crise, dividido entre opiniões diferentes de como conduzir o governo. Mussolini se via dividido entre buscar uma normalização, como queriam os liberais e as elites conservadoras, construir um Estado forte, como ele queria, e realizar a verdadeira revolução, aumentando a violência em busca do consentimento e da conquista do poder total, como queria o PNF. E assim Mussolini mantinha de um lado uma política de normalização e de outro uma política terrorista, com a ação dos *squadristi*, algumas vezes sem ter controle absoluto sobre eles.

²⁰ Entende-se chefe de Estado como uma figura de protocolo, sem funções administrativas, geralmente com o papel de fazer diplomacia na política externa e mediar as forças políticas internamente. O chefe de governo é entendido como aquele que tem a função de administrar o país, tanto no que concerne à economia quanto na política externa, por exemplo. Geralmente é assim que se dividem as funções num sistema parlamentarista.

O aumento da violência resultou no assassinato, durante as eleições de 1924, do deputado socialista Giacomo Matteotti, após um discurso na Câmara em que criticava a corrupção e a violência do PNF, e da publicação do seu livro *Um ano de dominação fascista*²¹. Em resposta a esse episódio, Giolitti finalmente se pronunciou enquanto oposição aos fascistas num discurso feito na Câmara: “Hon. Presidente, por caridade da pátria, pelo prestígio da Itália não trate o povo italiano como se fosse um povo não digno daquela liberdade de que sempre gozou no passado”²² (apud VALERI, 1974, p. 212).

Apesar da comoção dos antifascistas e da sociedade a respeito do crime, a oposição mais uma vez não soube aproveitar o momento de crise e o rei não retirou o apoio a Mussolini. O acontecimento acabou sendo usado pelos radicais do PNF para cobrar um posicionamento firme do *Duce* a respeito do futuro do regime e do partido.

Se Mussolini não chegou ao poder através de um golpe ou uma revolução, após ser nomeado a primeiro-ministro e consolidar-se no poder realizou o golpe e começou a revolução²³ que, em teoria, ia em direção a um Estado totalitário. Entre 1925 e 1926, foram implantadas leis importantes para concentração de poder nas mãos de Mussolini e para fechar o cerco a qualquer tipo de oposição. Em 1926, o poder se concentrava então no executivo, sendo que o Parlamento e os ministros deveriam se subordinar ao *Duce*. Em novembro desse ano foi introduzida a pena de morte²⁴ por crime contra a segurança nacional, termo usado de forma intencionalmente genérica. O resultado disso foi inclusive o controle dos meios de comunicação pelo fascismo. Em 1927, o Partido Fascista era o único partido da Itália, com a abolição do direito de livre organização instituída no fim de 1926.

Mussolini afirmou definitivamente o seu novo poder como único guia efetivo do Estado, exercitando um papel indiscutível de árbitro e de mediador entre as forças velhas e novas que conviviam no regime, não sem tensões e contrastes²⁵ (GENTILE, 2008, p. 22).

²¹ “Un anno di dominazione fascista”.

²² “On. Presidente, per carita di patria, per il prestigio dell'Italia non tratti il popolo italiano come se fosse un popolo non degno di quella libertà di cui ha sempre goduto in passato”.

²³ O fascismo é entendido como revolução não no sentido em que houve uma transformação da relação entre as classes sociais, mas sim como uma transformação essencial da sociedade e da estrutura do Estado (GENTILE, 2008).

²⁴ Régio decreto n. 1848, de 1926. Disponível em: <http://www.infoleges.it/>

²⁵ “Mussolini affermò definitivamente il suo potere come l'unica guida effettiva dello Stato, esercitando un ruolo indiscusso di arbitro e di mediatore fra le forze vecchie e nuove che convissero nel regime, non senza tensioni e contrasti”.

Apesar das tensões, como foi dito, Mussolini não enfrentou grande resistência para acabar com o Estado liberal e instituir seu próprio aparelho de Estado. O rei nunca representou oposição, nem a maioria dos intelectuais e, com o controle dos meios de comunicação, nem os jornais resistiram.

O desafio do governo fascista, após as reformas promovidas entre 1925 e 1926, era conquistar o consentimento das massas.

Quando chega ao poder, o reforço da autoridade natural não é mais atribuível apenas a seus talentos. O objetivo era obter o mais amplo consenso para consolidar e estender o próprio poder, recorrendo à propaganda para fundir em uma única imagem o chefe e a Itália nova que se construía (MUSIEDLAK, 2010, p. 158).

O Partido Nacional Fascista, então, foi criado por Benito Mussolini após uma série de mudanças ao longo da trajetória do líder e também do movimento fascista. Mussolini era socialista, diretor do jornal socialista *Avanti!*, mas a Primeira Guerra mudou substancialmente sua posição de neutralidade para defensor da ação. Após a guerra, o desejo de ação e a vontade de transformar a Itália uniram alguns veteranos em torno da ideia do fascismo, que comportava valores como o nacionalismo, o anticapitalismo, antipartidarismo e, após o fracasso eleitoral de 1919, se tornaram antissocialistas. Ou seja, eles questionavam a democracia, o liberalismo e o socialismo, todos modelos ideais surgidos a partir do Iluminismo.

O fascismo, a partir da ação dos *squadristi* armados, ganharam apoio dos antissocialistas temerosos de uma revolução bolchevique na Itália, após ações violentas contra os sindicalistas que invadiram fábricas durante o Biênio Vermelho (1919-1920). Com a cumplicidade do governo e das elites conservadoras, Mussolini foi nomeado a primeiro-ministro pelo rei Vittorio Emanuele III. A partir daí, o *Duce* e o Partido Nacional Fascista realizaram a verdadeira revolução em busca de um Estado totalitário e com os poderes concentrados nas mãos de Mussolini.

A seguir, veremos de forma breve quais eram os principais pontos do discurso do fascismo, sendo que alguns deles se alteraram no decorrer dos anos no governo.

1.5. Qual era o seu discurso

Como foi dito, a primeira missão do PNF no governo era obter o consentimento da sociedade. Sabe-se da importância da coerção através da violência policial, porém

talvez mais importante que isso era o papel do discurso de Mussolini e do PNF. De uma parte se explorava o medo, de outra parte se mostrava a solução para a segurança.

Apesar de ser possível apontar alguns dos principais valores e propósitos do regime fascista, não se pode afirmar que o fascismo tenha sido um movimento coerente do princípio ao fim, no sentido de se ter um plano claro e ideais imutáveis. Pelo contrário, o fascismo foi mutante. E essa é uma das características do fascismo de forma geral. O fascismo se adapta aos acontecimentos do momento, sendo coerente com o que Mussolini afirmava já em 1915, quando ainda era diretor do jornal *Avanti!*, sobre a necessidade da fórmula se adaptar aos acontecimentos e não o contrário. Dessa forma, as ações são justificadas pelos objetivos do regime e nem sempre são ideologicamente motivadas (KERSHAW, 2004, p. 245).

Isso serve para pensar no fascismo numa escala continental. Ou seja, os movimentos europeus que usaram o fascismo como inspiração, como o nazismo, se apoiavam em problemas específicos de cada conjuntura.

Os fascismos procuram em cada cultura nacional os temas mais capazes de mobilizar um movimento de massas de regeneração, unificação e pureza, dirigido contra o individualismo e o constitucionalismo liberais e contra a luta de classes de esquerda (PAXTON, 2007, p. 76).

No caso italiano, o que existia era um acúmulo de ideias diferentes que, como foi dito, mudavam de acordo com as circunstâncias. Até 1919, Mussolini ainda acreditava em poder sustentar uma opção de governo socialista alternativo. A partir desse ano, por conta, principalmente, do insucesso do movimento fascista nas eleições, optou-se por dar uma guinada à direita, voltando-se contra o socialismo. Naquele momento era essa fórmula que funcionava. Mas o fascismo era também antiburguês. Então, apresentou-se como uma terceira opção, antidemocrática, antissocialista e antiburguesa. Mas o teor antiburguês de Mussolini também mudou com o tempo, se definindo como, na verdade, anti-individualista. Durante o Biênio Vermelho, os *squadristi* defendiam a propriedade privada. O alvo da crítica passou a ser, então, o individualismo e o materialismo burguês, a incapacidade do liberalismo de chamar as massas para participar da política, a indiferença com relação à importância da nação.

Ao mesmo tempo que os fascistas denunciavam as finanças especulativas internacionais, respeitaram as propriedades privadas dos produtores nacionais, que deveriam vir a se constituir na base social de uma nação revigorada (PAXTON, 2009, p. 26).

Ao mesmo tempo em que não representavam uma ameaça para a propriedade privada, os fascistas não tinham como bandeira o crescimento econômico. O plano fascista para a economia se baseava numa economia de guerra, na constante preparação para a guerra e para o intervencionismo, principalmente no continente africano, como foi o caso da Etiópia²⁶. E nesse intervencionismo, fascismo e liberalismo não se distinguem com relação à política externa. Dessa forma, coincidentemente em alguns aspectos, o governo fascista se aproximava da indústria e do empresariado, no que concerne ao estímulo à criação de empregos, ao estímulo à produção armamentista, e posterior compra de armas pelo próprio governo, e ao estímulo à indústria têxtil, com a produção de uniformes. Em contrapartida, o governo exercia controle sobre a economia.

O fascismo buscava, afinal, uma nova modernidade, uma modernidade fascista, “uma sociedade tecnicamente avançada, na qual as tensões e as cisões da modernidade houvessem sido sufocadas pelos poderes fascistas de integração e de controle” (PAXTON, 2007, p. 32). Nesse sentido, apesar de ter incorporado no Estado as elites conservadoras, o fascismo nunca foi reacionário, ou seja, nunca tomou como base modelos antigos como inspiração e nem tinha como objetivo alienar as massas, mantendo-as distantes da vida política (MOSSE, 1966, p. 22). Pelo contrário, queria algo novo, que se encaixasse na sociedade moderna, e que engajasse as massas.

Teve inicialmente o apoio dos artistas futuristas, e foi inspirado por eles. O Manifesto Futurista, escrito por Filippo Marinetti e publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal francês *Le Figaro*, continha alguns princípios que inspiraram os fascistas posteriormente.

1. Nós pretendemos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e a intrepidez.
2. Coragem, audácia, e revolta serão elementos essenciais da nossa poesia (...).
7. Exceto na luta, não há beleza. Nenhum trabalho sem um caráter agressivo pode ser uma obra de arte (...).
8. (...) Porque nós deveríamos olhar para trás, quando o que queremos é atravessar as portas misteriosas do Impossível? Tempo e Espaço morreram

²⁶ Entre 1935 e 1936 aconteceu a Segunda Guerra Ítalo-Etíope, com a invasão da Itália na Abissínia, atual Etiópia. No dia 9 de maio de 1936, Mussolini proclamou a soberania italiana sobre o Império Etíope e afirmou em discurso da varanda do Palácio Venezia em Roma que “a Itália tem finalmente o seu império. Império fascista porque possui o sinal indestrutível da vontade e do poder do littorio romano” (MUSSOLINI, 1999, p. 33).

ontem. Nós já vivemos no absoluto, porque nós criamos a velocidade, eterna, onipresente.

9. Nós glorificaremos a guerra — a única higiene militar, patriotismo, o gesto destrutivo daqueles que trazem a liberdade, ideias pelas quais vale a pena morrer (...).

10. Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária (...). (MANIFESTE..., 1909, p. 1).

Mesmo antes da Primeira Guerra, a violência era exaltada enquanto uma forma de arte, como se vê no caso dos futuristas. Durante a Primeira Guerra e no período do entre guerras na Europa criou-se o mito da experiência de guerra e simultaneamente o mito do homem novo. “A guerra é para o homem o que a maternidade é para a mulher²⁷”, afirmou Mussolini (1934).

George L. Mosse fez um interessante trabalho comparando as duas grandes guerras a partir do mito da experiência de guerra na Inglaterra, Alemanha e França. E segundo Mosse, essa foi umas das principais diferenças entre uma e outra guerra, porque estava fortemente presente na Primeira Guerra e após ela, mas não se sustentou até o início da Segunda Guerra. O mito da experiência de guerra justificava a busca violenta por uma sociedade regenerada, a busca por um novo homem e a busca por um novo tipo de representação política, alternativa ao parlamentarismo.

A primeira grande guerra foi uma experiência sem precedentes nas vidas dos homens, os quais tiveram que confrontar e lidar com isso – a nível pessoal, político e cultural. Esses níveis de experiência estavam intimamente relacionados entre si através da forma com a qual homens e mulheres enfrentaram a guerra moldando suas vidas – domesticando a experiência da guerra, por assim dizer, fazendo-a parte integrante do seu ambiente, das suas aspirações culturais e sonhos políticos²⁸ (MOSSE, 1986, p. 492).

Depois da Primeira Guerra, o mito da experiência de guerra, criado por soldados do front, que lutaram em trincheiras, forneceu os principais elementos que deram energia para esses homens, principalmente nos países insatisfeitos com os resultados da guerra, como Itália e Alemanha. Alguns dos elementos constituintes desse mito foram o ideal de camaradagem, que tinha como inspiração a relação dos soldados nas trincheiras, a vontade de regeneração da nação, o culto da virilidade e

²⁷ “La guerra sta all'uomo, come la maternità alla donna”.

²⁸ “The first world war was an unprecedented experience in men’s lives, one which had to be confronted and dealt with – on a personal, political and cultural level. These levels of experience were closely related through the manner in which men and women confronted the war by building it into their lives – domesticating the war experience, as it were, making it an integral part of their environment, their cultural aspirations and political dreams”.

o culto do soldado caído. Todos esses elementos do mito da experiência de guerra resultavam, como foi dito, na união dos veteranos em uma mentalidade coletivista. Dessa forma, os *Arditi*²⁹ da Primeira Guerra influenciaram a tropa de D'Annunzio na ocupação do Fiume, que adotou o mesmo nome da tropa de assalto anterior. Influenciaram também as ações dos *squadristi* fascistas. Além disso, o fascismo italiano e o nazismo alemão introduziram esses mitos na liturgia dos partidos e em seu discurso.

O fato dos partidos de esquerda não terem percebido a importância do ideal de camaradagem e da experiência de guerra para os veteranos foi, segundo Mosse, um erro crucial de estratégia. Seria ideologicamente incompatível integrá-los à sua ênfase no racionalismo, pacifismo e igualitarismo. Porém, a partir do ideal de camaradagem, o fascismo conseguiu construir uma forma alternativa de governo, antiparlamentarista, baseado nos valores de lealdade dos veteranos de guerra e, principalmente do princípio da participação ativa na política, da militância, do cidadão soldado.

Além disso, Mosse aponta que o mito da experiência de guerra foi parte fundamental da brutalização e da desumanização dos inimigos, internos ou externos (1986, p. 508). O fascismo italiano, o nazismo alemão e o comunismo soviético investiram na construção de estereótipos para seus inimigos políticos, de forma a desumanizá-los a partir da difamação. A partir da construção de uma imagem estereotipada do outro, esses regimes construía sua própria imagem. Para isso, o fascismo italiano usava a propaganda de guerra para a mobilização das massas em tempos de paz. A respeito da propaganda fascista, veremos com maiores detalhes no segundo capítulo.

Outra das principais bandeiras do fascismo italiano, sempre presente na propaganda política, desde o início, foi a promessa de repetir o *Risorgimento*³⁰, de continuar a unificação e nacionalização do país, a partir da mobilização das massas.

²⁹ Tropa de assalto de elite da Primeira Guerra formada em 1917, que tinha a função tática de tropa de choque, desmobilizando a linha de frente das defesas inimigas para abrir caminho para a infantaria.

³⁰ Foi o movimento pela unificação italiana. Tinha dois objetivos principais: se tornar politicamente livre dentro da Itália e se tornar independente do domínio da dominação estrangeira, em especial da França, Espanha e Áustria (GOOCH, 1991, p. 14).

A unificação italiana foi um processo inicialmente marcado por uma série de conflitos de caráter local espalhados pelo território que hoje se conhece como Itália, mas que só chegou à configuração atual em 1870. Em 1815 esse território era formado por oito Estados, a maioria sob domínio do Império Austríaco³¹. Havia o Império das Duas Sicílias, no sul; o Estado Pontifício, que se estendia de Roma a Bolonha, ao centro; o Reino da Sardenha, que se estendia da ilha da Sardenha até o Piemonte e Genova, no norte; o Reino Lombardo Veneto que ia de Veneza a Milão ao norte, na divisa com a Áustria; o Ducado de Modena; o Ducado de Parma; e o Granducado da Toscana.

Em 1847, uma série de revoltas ocorreram na Sicília, em Milão, em Reggio Calabria, na Toscana e no Piemonte. Diferentes lutas começaram a se unir. Porém, não existiu nesse momento uma liderança que unisse essas lutas. Em 1848, Carlos Alberto de Savoia, rei da Sardenha e Piemonte, interveio no conflito entre italianos e o Império Austríaco na Lombardia, a pedido do republicano Carlo Cattaneo e do prefeito de Milão, Gabriele Casati (GOOCH, 1991, p. 27, *passim*). A partir daí, o Reino da Sardenha e Piemonte passou a ser o guia do Ressurgimento italiano, no que resultaria na Itália unificada sob o reino de Vittorio Emanuele II de Savoia em 1861, sendo feita em 1870 a anexação de Roma.

Para que fosse possível a unificação, Antonio Gramsci afirma que foi necessária a junção de alguns elementos e algumas condições internas. Foi necessária a existência da consciência de “unidade cultural” que, segundo ele, já existia desde 1200 quando se desenvolveu uma língua literária unificada³², e a consciência da necessidade de unificação contra a dominação estrangeira. Porém, ele afirma que “esses dois elementos são próprios de pequenas minorias de grandes intelectuais e nunca se manifestaram como expressão de uma consciência nacional unitária densa e difusa” (GRAMSCI, 2014, p. 40). Além disso, o movimento da unificação precisava de um guia, que passou a ser o Estado piemontês. Mas, a dinastia de Savoia “concebe a unidade como ampliação do Estado piemontês e do patrimônio da dinastia, não como movimento nacional vindo de baixo, mas como conquista régia” (2014, p.42).

³¹ Fundado em 1806, após a dissolução do Sacro Império Romano-Germânico, e teve como primeiro imperador Francisco I. O Império Austríaco foi transformado em Império Austro-Húngaro em 1867.

³² A partir da obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*.

Nesse sentido, pensando a nação enquanto comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), e sabendo do papel central do Estado piemontês na formação do Estado nacional italiano, o *Risorgimento* (ou processo de unificação) e a Itália como nação é um exemplo de nacionalismo oficial. Para a formação da nação, é necessária a existência do capitalismo somado ao “impulso vernaculizante” (ANDERSON, 2008, p. 73), ou seja, a utilização de uma língua própria, regional, que se disseminasse através da imprensa. Segundo Gramsci, porém, na Itália do século XIX “a economia italiana era muito fraca e o capitalismo insipiente. Não existia uma classe burguesa forte e difusa, mas muitos intelectuais e pequenos burgueses”. Ao mesmo tempo, a língua italiana que se tornou oficial não era conhecida pela maioria da população, mas por uma minoria de intelectuais. Se no século XVII as línguas europeias tinham chegado em sua forma moderna, no caso italiano, não tinha chegado ao conhecimento da massa de italianos.

Na Itália se deu, talvez por conta dessas questões citadas, uma fusão entre dinastia e nação, em reação aos movimentos nacionais, adaptando-se assim políticos conservadores e até reacionários ao modelo desses movimentos. O que resultou desse esquema foi uma discrepância entre a nação e o reino (ANDERSON, 2008, p. 131, passim).

A forma como se deu a unificação italiana, a partir de um nacionalismo oficial, gerou a crença por parte dos movimentos nacionalistas de que a unificação foi incompleta. No contexto do século XX, em que a ideia de nação se tornou inseparável da consciência política, aliada ao avanço dos meios de comunicação, que podiam ser utilizados pelos nacionalistas para propagar a ideia da nação, o fascismo chamava para si a função de continuar o *Risorgimento*. Augusto Turati em 1928, então secretário do PNF, afirmou que Mussolini “é a Itália em movimento. A Revolução prossegue. Depois de meio século de letargia, a nação cria seu próprio regime. Surge o Estado dos italianos” (apud SASSOON, 2009, p. 11).

O nacionalismo, assim, pode ser considerado uma das bandeiras mais consistentes do regime fascista, no sentido em que foi sustentado por Mussolini como valor fundamental desde quando ele ainda era diretor do jornal socialista *Avanti!* e defendia a importância da participação da Itália da Primeira Guerra.

O que se percebe a respeito do fascismo italiano é a ausência de um complexo ideológico fixo para sustentar as suas ações. Hannah Arendt afirmou, justamente,

que Mussolini foi o primeiro líder de partido a rejeitar um programa formal, substituindo-o pela “liderança e pela ação inspiradas” (2012, p. 374). Emilio Gentile afirma que o fascismo “foi uma acumulação de ideias diversas, nem coerente nem orgânica” (2008, p. 77), que não tinha ideologia de massa, já que transformava o homem em elemento no meio da multidão, sem individualidade e capacidade de escolha.

Apesar de admitir a ausência de um conjunto de doutrinas imutáveis, o fascismo possuía alguns valores norteadores que acabamos de listar acima. Além do mito da experiência de guerra, do culto à violência, da vontade de regeneração, do anti-individualismo, da crítica à democracia e da busca de uma modernidade alternativa, o primado da nação e a promessa de terminar o trabalho de unificação da Itália eram valores presentes no discurso fascista. E a ideia de nação perpassava todos os outros valores, ao mesmo tempo em que os justificava.

Todos esses princípios, mas, principalmente, o da importância da nação, serão intensivamente evocados pela propaganda fascista nos meios de comunicação, especialmente nos jornais, na rádio e no cinema. Esse será o enfoque do próximo capítulo desta dissertação.

2. A PROPAGANDA FASCISTA

O objetivo deste capítulo será analisar alguns aspectos do discurso fascista empregados na propaganda, a partir do jornal o *Corriere della sera*¹, da trilogia fascista de guerra de Roberto Rossellini, e nas revistas de crítica cinematográfica *Cinema e Bianco e nero*².

O fascismo italiano, enquanto aparato ideológico, vem sendo definido de forma variada por diferentes estudiosos do assunto. Ideologia é entendida aqui como conjunto de referências, ideias e ideais, fruto das formações espirituais, que dão justificção para determinados interesses particulares (ADORNO; HORKHEIMER, 1973, p. 191). Essas diferentes definições de fascismo se apegam por vezes ao que foi dito pelos personagens envolvidos na construção do movimento³, com especial referência ao Manifesto dos Fasci⁴, que apresentava um programa inaugural do movimento. Algumas definições se baseiam no que foi o regime fascista a partir da formação do Partido Nacional Fascista e da Marcha sobre Roma. Palmiro Togliatti afirmou em 1933⁵ que o fascismo defendia uma “ideologia eclética” (1978, p. 8), que usava o nacionalismo como ideologia unificadora capaz de unir a sociedade italiana do pós-Primeira Guerra. Hannah Arendt definiu que o fascismo italiano se destacava por uma total ausência de um complexo ideológico e de um programa formal, marcado por uma liderança forte (2012, p. 374). Podemos chegar a tal conclusão inclusive perante as afirmações do próprio Mussolini quando disse que “o fascismo é uma grande mobilização de forças materiais e morais”⁶ e que seu programa seria aquele necessário para que essa mobilização se mantivesse e que a nação fosse governada (1921, p. 1).

Posteriormente, as definições a respeito do fascismo passaram a considerar todo o período que vai da formação do movimento fascista até o fim da Segunda Guerra

¹ Jornal italiano fundado em Milão em 1876 por uma sociedade alguns proprietários, dentre eles Eugenio Torelli Viollier e Riccardo Pavesi. A primeira edição sai no dia 5 de março. Ainda é um jornal de grande circulação, sendo de propriedade hoje de um dos principais grupos editoriais da Itália, o RCS MediaGroup S.p.A.

² As revistas utilizadas nesse capítulo estão disponíveis no acervo digital do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, de Roma, pelo site <http://www.fondazioneccsc.it/>

³ Entende-se a construção do movimento fascista como a fundação dos Fasci Italiani di Combattimento, em 1919.

⁴ Escrito por Benito Mussolini e publicado em junho de 1919 em seu jornal *Il Popolo d'Italia*.

⁵ Togliatti, um dos fundadores do Partido Comunista Italiano, estava, nesse momento, exilado em Moscou e era vice-secretário geral da Internacional Comunista.

⁶ “Il fascismo è una grande mobilitazione di forze materiali e morali”.

Mundial. Ou seja, do movimento radical *squadrista* até a consolidação do regime político e sua derrocada. Emilio Gentile considera o fascismo uma “acumulação de ideias diversas” (2008, p.77). Robert Paxton afirma que o fascismo no poder foi uma “rede de relações” e que, por esse motivo, seu programa não possuía “uma essência fixa” (2007, p. 336).

O que se pode afirmar, baseado no que foi dito até agora neste trabalho e no que foi visto nas obras a respeito, é que o fascismo de forma geral, enquanto tendência política que se formou na Europa do pós-Primeira Guerra e que se consolidou na Itália fascista e na Alemanha nazista, foi sim um movimento sem um programa rígido. Quando se analisa comparativamente os diversos movimentos fascistas que surgiram na Europa, a gama de problemáticas levantadas por eles é ainda maior, já que esses movimentos se voltavam para problemáticas específicas de cada nação. Mesmo na análise do regime fascista italiano particularmente, percebe-se que o programa se alterou de acordo com demandas internas e externas no decorrer dos anos. Contudo, pode-se afirmar que o fascismo italiano manteve em seu discurso alguns temas que permaneceram da fundação dos Fasci ao regime fascista e se mantiveram durante o regime em suas diversas fases. A manutenção de temas como nacionalismo e regeneração física e moral dos italianos na propaganda fascista tinha a dupla função de atender a demandas internas da sociedade, sendo então temas mobilizadores, que ajudavam o regime a manter a sociedade coesa, e ao mesmo tempo eram temas suficientemente amplos de forma a não limitar as tomadas de decisões políticas.

Neste capítulo, tratamos justamente desses temas centrais do discurso fascista: nacionalismo e regeneração. Foram selecionados esses dois temas do amálgama de valores fascistas devido ao fato de estarem presentes desde o início do movimento fascista e continuarem presentes durante todo o regime, variando muitas vezes seu sentido de acordo com a política do governo. Não se deve perder de vista que o regime fascista italiano era um regime de massas. A sustentação do regime no poder dependia da constante mobilização das massas. Essa mobilização, como já foi dito no capítulo anterior, tendia, nos objetivos do regime, a buscar construir cidadãos militantes da causa fascista, politicamente ativos. A ideia de regeneração perpassava a ideia de transformação da cidadania.

Primeiramente então trataremos da ideia de nacionalismo, da forma como era entendida pelo regime fascista, enquanto ideologia unificadora, capaz de transformar o indivíduo em coletivo. Esse tema era especialmente aglutinador nesse momento, em um país que havia acabado de sair de uma guerra em que apesar de estar do lado vencedor, às custas de muitas vidas havia tido uma “vitória mutilada” (D’ANNUNZIO, 1918, p. 1).

Burocraticamente, o nacionalismo como bandeira e a tentativa de construção de uma identidade nacional italiana diretamente relacionada com o fascismo, se convertia em tentativa de conter os regionalismos e transformá-los em nacionalismo. Nesse sentido, a questão da difusão do italiano como língua única no território italiano se tornou fundamental a partir dos anos 1930, levando-se em conta que parte da população italiana não falava italiano⁷.

Além do tema do nacionalismo, falaremos da importância da ideia de revolução, defendida desde o início do movimento fascista. Se no início do movimento, elementos recém-saídos do Partido Socialista, como Mussolini, defendiam uma revolução social e econômica, com aspectos antiburgueses e anticapitalistas, esse discurso foi gradualmente tomando rumos diferentes, de acordo com a necessidade de apoio, assumindo contornos bem definidos de anticomunismo. A revolução fascista passou a se referir à regeneração física e moral dos italianos, contra a dita decadência socialista e comunista, contra a decadência dos valores tradicionais como a família, contra o individualismo burguês. A revolução assume o sentido de “revolução da alma” e da conseqüente revolução da hierarquia entre os países pobres e ricos (PAXTON, 2007, p. 235). Veremos então a importância que as organizações fascistas para a gestão do tempo livre dos trabalhadores e dos estudantes tiveram na busca desse objetivo.

Isso nos levará à questão das divergências que surgem dentro do próprio Partido Nacional Fascista a respeito de diferentes problemáticas, inclusive sobre a ideia de

⁷ O governo italiano hoje reconhece como línguas faladas em seu território, além do italiano, também o francês (falado na região do Vale da Aosta, noroeste da Itália, próximo à fronteira com França e Suíça), o franco-provençal (falado em parte da região da Puglia, Vale da Aosta e Piemonte), o friulano (falado na região de Friuli-Venezia Giulia, na fronteira com Eslovênia e Áustria), o ladino (falado na região Nordeste do país, no Trentino), o occitano (ou provençal, falado em parte do Piemonte e da Calábria) e o sardo (falado na maior parte da ilha de Sardenha). Essa informação consta na lei n. 482, de 15 de dezembro de 1999, disponível em <http://www.normattiva.it/>. Além das línguas reconhecidas, são falados dialetos como, por exemplo, o napolitano.

revolução. O PNF que, como sabemos, se tornou o único partido da Itália a partir de 1927, apesar de não sofrer ameaças de outros partidos, teve sempre que lidar com opiniões divergentes e por vezes contrárias dentro do próprio partido. Essas divergências estiveram presentes desde a fundação do PNF⁸, já que o movimento dos fasci surgiu justamente com um discurso antipartidário e antiparlamentar.

Além das divergências a respeito de como se deveria exercer o poder, qual deveria ser o papel do PNF no Estado e qual deveria ser a função do Estado no regime, uma questão recorrente durante todo o regime fascista foi a respeito de como seria criada uma nova identidade nacional italiana, quais seriam seus principais aspectos. Essa discussão esteve sempre ligada à questão da modernidade, ou seja, que tipo de modernidade o regime sustentaria no discurso identitário, já que desde o início do movimento fascista, uma das principais críticas aos regimes liberais se dirigiu à decadência dos costumes ligados ao advento da modernidade, em contraste com a defesa da tradição, o que muitas vezes levou a uma posição de antimodernismo.

A modernidade criticada pelos fascismos, incluindo o nazismo, estava diretamente relacionada com a tendência dos Estados modernos de uniformizarem a sociedade, tendência essa que era vista pelos antimodernistas como uma ameaça às fronteiras sociais existentes até então. Portanto, uma ameaça a seus valores tradicionais. Os judeus, de maneira especial na Alemanha nazista, foram colocados como exemplos dessa ameaça às fronteiras sociais, “como aquela substância pegajosa, escorregadia, que apaga as fronteiras entre as coisas que devem ser mantidas separadas” (BAUMAN, 1998, p. 71).

Apesar da crítica feroz aos aspectos da modernidade que os fascistas consideravam deletérios e perigosos, os regimes fascistas não foram no geral antimodernistas. Pelo contrário, se tornaram realizáveis a partir da proposta moderna de racionalização, planificação e burocratização da sociedade. Bauman compara a sociedade moderna a um jardim, que deve ser planejado, cuidado e de onde devem ser eliminadas as ervas daninhas que impedem seu desenvolvimento saudável. Além disso, o jardim precisa de um bom jardineiro que faça o trabalho bem feito, assim como a sociedade moderna precisa de líderes e intelectuais que pensem em boas

⁸ A transformação do movimento dos fasci em Partido Nacional Fascista se deu no congresso do movimento em Roma, que foi realizado entre o dia 7 e 10 de novembro de 1921.

soluções para os problemas da sociedade. De preferência, soluções com o melhor custo-benefício (BAUMAN, 1998, p. 115). Os fascismos então, em conformidade com princípios da modernidade, uniram a existência de uma liderança forte com um corpo burocrático que fizesse o trabalho de buscar as melhores soluções para a revolução da direita. O agravante, porém, era que os regimes desse tipo tinham em comum o objetivo de transformar radicalmente a sociedade não importa quais seriam os custos humanos.

Essas questões a respeito da relação fascismo/modernidade nos levam à discussão a respeito do papel que os intelectuais tiveram na construção do regime fascista italiano. Alguns intelectuais estiveram presentes desde o início do movimento, influenciando seus primeiros programas, como é o caso do futurista Filippo Marinetti. Outros se juntaram ao regime logo após a Marcha sobre Roma, como foi o caso de Giovanni Gentile, o filósofo do fascismo, com especial participação nas reformas educacionais realizadas pelo regime entre 1922 e 1923. No início dos anos 1930, se juntaram intelectuais e artistas de diferentes correntes para a construção da Mostra da Revolução Fascista, inaugurada em 1932, e que exibia uma reconstrução da história do fascismo, desde a fundação dos Fasci. No final dos anos 1930, com o início da guerra na Etiópia⁹, a colonização de parte da Líbia e a instituição do Império da Itália, outros tantos intelectuais e artistas italianos se juntaram ao regime para documentar e propagandear os êxitos imperialistas. A política de Mussolini a esse respeito, então, independente das divergências do restante do PNF, buscava atrair o maior número possível de intelectuais com o objetivo de construir e reafirmar constantemente a representação que o regime deveria manter, tanto para seus próprios cidadãos quanto para o resto do mundo.

Nesse sentido, priorizamos neste trabalho a análise da propaganda. Para isso, veremos a política de patronagem utilizada pelo regime para atrair os intelectuais de forma voluntária e o que se esperava deles. O regime teve sucesso em atrair esses intelectuais, porém, não teve sucesso em construir um modelo de modernidade alternativo suficientemente claro, o que gerou uma série de representações diferentes e muitas vezes divergentes. Vemos também a política do regime a respeito dos jornais, e como essa mídia subverteu seu papel de informar e assumiu

⁹ Conflito entre Itália e Abissínia (agora chamada Etiópia) ocorreu entre 1935 e 1936, com a invasão do território abissíneo pelos italianos. Em maio de 1936, a Abissínia foi anexada ao território italiano.

o papel de manipular a informação, ecoando os discursos de Mussolini. O jornal selecionado para essa análise foi o *Corriere della sera*.

Por fim, serão analisados três filmes do diretor italiano Roberto Rossellini: *La nave bianca*¹⁰ (1941), *Un pilota ritorna*¹¹ (1942) e *L'uomo dalla croce*¹² (1943). Esses três filmes têm como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial, e constituem o que chamaremos de trilogia fascista da guerra. Analisamos esses filmes neste trabalho como exemplos de filmes de propaganda. Rossellini, porém, alcançou sucesso mundial a partir do filme *Roma città aperta*¹³ (1945), filme que não só consagrou sua carreira como diretor, mas também consagrou a imagem da resistência italiana durante a República de Salò¹⁴. Além de *Roma città aperta*, Rossellini realizou dois outros filmes logo após o fim da Segunda Guerra, e que tinham essa como pano de fundo: *Paisà* (1946) e *Germania Anno Zero*¹⁵ (1948). Foram, então, duas trilogias de guerra, uma fascista e outra neorrealista. Por esse motivo, além de analisar o discurso da propaganda fascista feita na primeira trilogia, faremos também uma breve análise comparativa entre as duas trilogias, no que concerne à narrativa e estética, já que houveram rupturas, mas também continuidades.

Além dessas duas mídias citadas, o jornal e o cinema, utilizaremos também, a fim de complementar as análises do discurso da propaganda fascista, as revistas *Cinema e Bianco e nero*. Essas revistas são voltadas para a crítica de cinema, e então contribuem para analisarmos a recepção dos filmes pela crítica e pelo público, mas também nos ajudam a entender a natureza das discussões a respeito do papel do cinema para o regime e que tipo de discurso se esperava dos filmes produzidos, com foco nas críticas realizadas entre 1937 e 1945.

Nessa primeira parte desse segundo capítulo, tentaremos então definir, segundo a perspectiva fascista presente no discurso oficial e na propaganda, o que se entendia por nacionalismo e quais foram suas principais representações.

¹⁰ O navio branco.

¹¹ Um piloto retorna.

¹² O homem da cruz.

¹³ "Roma cidade aberta".

¹⁴ República de Salò ou República Social Italiana foi um estado-fantoches que existiu na região norte e centro da Itália a partir de novembro de 1943, com apoio da Alemanha nazista. Nesse momento, tropas dos Aliados ocupavam o sul da Itália, incluindo a ilha da Sicília.

¹⁵ "Alemanha ano zero".

2.1. Nacionalismo fascista

Como foi dito no capítulo anterior, a nação é entendida neste trabalho como uma comunidade imaginada, socialmente construída, em que seus membros compartilham afinidades mesmo sem nunca se conhecerem (ANDERSON, 2008, p. 30).

A definição de nacionalismo para Benedict Anderson está mais próxima da religião do que da ideologia. Segundo ele, a invenção do nacionalismo e a crescente mobilização ao redor desse tema nas sociedades ocidentais a partir do século XVIII foi resultado de um processo que tinha como um dos fatores principais o declínio do pensamento religioso.

Além do papel de substituto da religião no mundo moderno ocidental em processo de desencantamento, o nacionalismo foi usado como bandeira ideológica, como justificção para fins políticos. Seu papel de substituto explica pelo menos em parte a mobilização das massas a respeito desse tema. Seu uso como bandeira pelos movimentos fascistas é fruto de raízes intelectuais que remontam ao fim do século XIX. Palmiro Togliatti afirmou que o nacionalismo foi a ideologia usada para unificar as diferentes correntes da luta pelo poder político e arregimentar as massas (1978, p. 9).

A ideologia nacionalista foi amplamente usada para subverter princípios humanitários que inclusive foram a base dos tratados pós-Primeira Guerra. Com a dissolução de Estados multinacionais, como a Áustria-Hungria, vários povos sem pátria se espalharam pela Europa. O Tratado de Trianon, assinado em 1920 entre vencedores e derrotados, dividiu a Áustria-Hungria em Áustria, Hungria, Iugoslávia e Checoslováquia. Itália e Romênia expandiram seus territórios. Os apátridas viviam sob a legislação de Tratados de Minorias, que não necessariamente foram respeitados pelos países que os abrigavam. A concepção dos direitos inalienáveis para a humanidade era questionada a partir da defesa dos direitos dos cidadãos nacionais. Essa situação foi usada de forma recorrente nos governos totalitários e alimentava discursos racistas e xenófobos.

O nacionalismo e o seu conceito de “missão nacional” perverteram o conceito nacional de humanidade como família de nações, transformando-a numa estrutura hierárquica onde as diferenças de história e de organização eram tidas como diferenças entre homens, resultantes de origem natural (...) O racismo introduziu o conceito da origem divina de um povo em contraste com todos os outros (ARENDRT, 1989, p. 266).

Nesse sentido, a ideologia nacionalista justificava o racismo. Na Itália fascista, apesar do racismo só ter se tornado política de Estado a partir da adoção de leis raciais em 1938, o Estatuto do Partido Nacional Fascista¹⁶, publicado em 1932, já proibia a inscrição de judeus e estrangeiros. Mussolini, num artigo intitulado “A raça branca está morrendo?”¹⁷, expressou sua preocupação com o envelhecimento da população nos “países habitados por povos de raça branca”¹⁸, e defendeu que fosse feita uma política demográfica de aumento da natalidade na Itália, mas também na França e Inglaterra, em caráter de urgência, que isso seria uma “questão de vida ou morte”¹⁹, sendo que “diante do progresso em número e em expansão das raças amarelas e negras, a civilização do homem branco esteja destinada a perecer”²⁰ (1934, p. 3, tradução nossa²¹).

Com a conquista da Etiópia, em 1936, o discurso se radicalizou para o terror em relação à miscigenação, influenciando o discurso político e cultural. A partir daí, filmes e cinejornais foram amplamente usados, tanto para incentivar o alistamento e ida dos italianos para a colônia etíope quanto para inculcar normas de regulação moral nessas colônias.

Politicamente, o Partido Nacionalista²² se fundiu com o PNF em 1923, e a partir daí teve importância central nas tomadas de decisão dentro do próprio partido. Isso causou desde o início conflitos entre a ala nacionalista do PNF, que defendia a construção de um Estado forte e não necessariamente a destruição das antigas estruturas do governo liberal, e a ala revolucionária, que defendia a predominância do partido no regime, a destruição das estruturas liberais, e consequente retirada do governo de todo o corpo de funcionários advindos do antigo governo liberal.

O nacionalismo servia como justificção para a intervenção contra aqueles que complicassem o alcance da harmonia social desejada pelo regime. A ditadura e a tentativa de implantação de um regime totalitário propiciavam a oportunidade de

¹⁶ Disponível em <http://www.senato.it/>

¹⁷ “La razza bianca muore?”.

¹⁸ “Paesi abitati da popoli di razza bianca”.

¹⁹ “Questione di vita o di morte”.

²⁰ “Al progredire in numero e in espansione delle razze gialle e nere, la civiltà dell'uomo bianco sia destinata a perire”.

²¹ Todas as citações em língua estrangeira presentes nesse capítulo são tradução nossa.

²² Associação Nacionalista Italiana, também conhecida como Partido Nacionalista, foi o termo político-organizativo adotado pelos nacionalistas italianos. Movimento nasceu na cidade Firenze, na Toscana, em 1910, e teve como fundador Enrico Corradini, jornalista e senador nomeado pelo Rei Vittorio Emanuele III em 1923.

perseguir a expansão do poder político e de vigilância sem a interferência da oposição, seja por partidos, organizações de trabalhadores ou da imprensa. A ideia de nação orgânica que se criou na Itália fascista contribuía ainda mais para a justificação da busca pela harmonia social.

A Nação Italiana, é um organismo, que tem fins, vida, meios de ação superiores aos dos indivíduos isolados ou agrupados que a compõe. É uma unidade moral, política e econômica, que se realiza integralmente no Estado fascista (MUSSOLINI, 2005, ebook).

Nesse sentido, a ideia de nacionalismo, nação e nacionalidade foi sendo moldada de acordo com ambições políticas de controle da sociedade. Nacionalidade italiana se tornou sinônimo de fascista. Uma coisa não era possível sem a outra. O regime fascista tentava completar a nacionalização incompleta da unificação territorial italiana de meados do século XIX. Os fascistas de primeira hora, ou seja, os filiados ao movimento ou partido antes da Marcha sobre Roma, acreditavam que o *Risorgimento* foi um movimento de unificação elitista, que não contou com a participação ou apoio da maior parte da população. A política de massa fascista visava superar esse erro histórico.

Para isso era fundamental que se eliminassem os regionalismos e que a língua italiana fosse de uma vez por todas comum a todos os italianos. Estima-se que em 1922, quase 30% da população italiana se comunicava apenas em dialetos. Esse número passou para 25% em 1931 (BEN-GHIAT, 1997, p. 439).

Luigi Freddi, jornalista que teve importante papel nas políticas direcionadas ao cinema e à imprensa, afirmou em agosto de 1929 que

Forma e pronúncia devem ser a mesma dos Alpes ao Mediterrâneo se a língua tem que ser realmente nacional. Unidade linguística é um coeficiente essencial para a unidade nacional²³ (apud BEN-GHIAT, 1997, p. 439).

O combate aos regionalismos como tentativa de expandir a política de massa se intensificou então a partir de 1929, momento em que foi assinado o pacto de apoio mútuo, a Concordata²⁴, com a Igreja Católica e que o regime contava com um substancial consenso, ou no mínimo com a ausência de expressa oposição interna.

²³ “Form and pronunciation must be the same from the Alps to the Mediterranean if the language is to be truly national. Linguistic unity is an essential coefficient of national unity”.

²⁴ Assinado em 11 de fevereiro de 1929, entre o Reino da Itália e a Santa Sé, definia as regras da relação entre a Igreja e o regime fascista. Dentre outras disposições, ficou definido que a religião católica seria considerada religião de Estado, com direito de a Igreja possuir instituições de ensino da religião e o Estado do Vaticano foi reconhecido.

Nesse momento, a conjuntura favorável impulsionou o regime na busca da construção de um regime totalitário. A polêmica questão da eliminação dos regionalismos, que até então era tratada com muito cuidado pelo regime, começou a se transformar em medidas práticas.

Em julho de 1932, foi aprovada lei que proibia o uso de dialetos em jornais e revistas. Logo depois, associações regionais, como a Associação Emiliano-Romagnola²⁵, situada em Roma, foram fechadas. Mussolini declarou em carta ao *Corriere della sera* que

Associações de tipo regional em Roma, *communis Patria*, não tem razão de ser, especialmente depois da Guerra e da Revolução fascista (...) O regionalismo, como tendência e fato, já não existe, salvo nessas associações, que podem também deixar de existir²⁶ (1932, p. 1).

Em demonstração de apoio à Mussolini, o *Corriere della sera* escreveu matéria de primeira página sobre o assunto dois dias depois.

É importante para a sorte de um povo que a elaboração de uma fisionomia nacional aconteça da melhor forma e se aperfeiçoe continuamente. É essencial que pouco a pouco se eliminem ou pelo menos se corrijam energicamente as partes piores e menos úteis do costume vigente (...) O regionalismo era um desses obstáculos fundamentais que se opunham à obra de melhoramento moral e político (...) Não existem para os italianos 'pequenas pátrias' regionais; a Pátria é uma só e grande²⁷ (GLI ITALIANI..., 1932, p.1).

Às vésperas da Itália declarar guerra à França e Grã-Bretanha, o que foi feito em junho de 1940, percebe-se esse nacionalismo direcionado para o conflito. Isso se expressa na carta de um estudante italiano para seu tio em Nova York, em 7 de junho de 1940.

"A Itália entrará logo em guerra pela reivindicação dos seus direitos. Talvez, espero, eu também irei. Amo a Itália, amo a minha pátria de um amor não condicionado nem por sacrifícios nem por renúncias. Ao som de uma marcha militar, de um hino patriótico, o sangue corre mais velozmente nas veias, um entusiasmo, uma emoção me percorre os ossos e estou orgulhoso de ser italiano!"²⁸ (apud CAVALLO, 1997, p. 42).

²⁵ Se refere à região italiana da Emilia-Romagna.

²⁶ "Associazioni a tipo regionale a Roma, *communis Patria*, non hanno ragione di essere, specialmente dopo la Guerra e la Rivoluzione fascista (...) Il regionalismo, come tendenza e fatto, è tramontato definitivamente, salvo in queste associazioni, che possono anche esse tramontare"

²⁷ "È importante per la fortuna di un popolo che questa elaborazione di una fisionomia nazionale avvenga nel modo migliore e si perfezioni continuamente. È essenziale che via via si estirpino o almeno si correggano energicamente quelle che appaiono le parti meno buone e meno utili del costume vigente (...) Il regionalismo era uno degli ostacoli fondamentali che si opponevano a quest'opera di risanamento morale e politico (...) Non esistono per gli italiani le 'piccole patrie' regionali; la Patria è una sola e grande"

²⁸ "L'Italia entrerà presto in guerra per la rivendicazione dei suoi diritti. Forse, spero, anch'io andrò. Amo L'Italia, amo la mia patria di un amore non condizionato né da sacrifici né da rinunzie. Al suono di

Nesse sentido, concordamos com Hannah Arendt quando afirma que o regime de Mussolini foi o que melhor conseguiu unir as massas ao redor da ideologia da nação, mesmo em comparação com regimes totalitários como a Alemanha nazista.

A Itália fascista foi o único exemplo de um movimento de massa moderno organizado dentro da estrutura de um Estado existente, inspirado exclusivamente pelo extremo nacionalismo, e que transformou o povo permanentemente naqueles patriotes que o Estado-nação só havia conseguido mobilizar em horas de emergência e de *union sacrée* (ARENDR, 1989, p. 292).

O nacionalismo fascista, porém, estava diretamente relacionado com a ideia de uma revolução moral e espiritual, com a promessa de que o instinto do grande líder que foi Mussolini guiaria os italianos e a Itália para um destino histórico tão heroico quanto foi o Império Romano. Nesse destino, a Itália superaria os seus inimigos ricos, mas decadentes, com valores morais superiores.

2.2. Revolução e regeneração

A construção da representação de uma identidade coletiva nacional e fascista foi um dos objetivos do regime que mais obteve sucesso, mesmo sabendo que no processo de construção ou produção de uma identidade, sua fixação e estabilização, mesmo que seja impossível de ser concluída, é uma tendência geral e foi também no caso da Itália (SILVA, 2000, p. 94). A produção de uma identidade nacional diretamente ligada ao fascismo foi uma das principais características do fascismo italiano. E a essência da propaganda para ajudar nesse fim era a repetição do discurso oficial.

O discurso, enquanto manifestação/ocultação e também objeto de desejo, “controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório” (FOUCAULT, 2007, p. 9), comporta rituais e doutrinas. O ritual diz respeito aos signos, inclusive gestuais, que devem acompanhar o discurso, dando qualificação àquele que fala. A “pertença doutrinária”, ou seja, a partilha por um conjunto de pessoas de um discurso ou conjunto de discursos “liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros” (p. 43).

una marcia militare, di un inno patriottico, il sangue scorre più velocemente nelle vene, un entusiasmo, un brivido mi percorre le ossa e sono fiero di essere Italiano!”.

Na Itália fascista, rituais e doutrinas encontraram correspondência nas massas, a partir do momento em que o regime unia passado, presente e futuro como justificação para seus enunciados. Um passado mítico, que reportava à Roma de Júlio César e ao Renascimento, e a promessa de um futuro igualmente glorioso dependiam de uma revolução no presente.

Em primeiro lugar, o termo revolução será caracterizado de acordo com a análise da evolução do conceito feita por Reinhart Koselleck, a partir da epistemologia da palavra até o que se entende como revolução no mundo moderno, após 1789.

Etimologicamente, revolução remete a um movimento cíclico, a um retorno ao ponto de partida, inicialmente referido ao movimento das estrelas. Em política, passou a descrever um movimento de restauração: as mudanças políticas conduziram sempre a um ponto já anteriormente conhecido (2006, p. 63).

Na França, Holanda, Inglaterra e Alemanha dos séculos XVI e XVII, revolução seria o equivalente de insurreição, guerra civil, rebelião (2006, p. 65). Somente a partir do século XVIII, com o Iluminismo, a palavra revolução, que se tornou moda, assumiu sentidos variados, mas diferenciou-se do sentido de guerra civil, e passou a se referir à mudança em direção a esperanças utópicas, que abria um “novo horizonte de expectativas” (2006, p. 68).

A partir desse momento, revolução se tornou conceito meta-histórico, que ordenava as convulsões tanto no campo do conhecimento quanto no campo da ação, por parte daqueles que participavam da revolução, guiando-os por um caminho sem volta.

O conceito moderno de revolução aponta também para uma ligação direta entre a revolução política e a revolução social. A primeira conduziria necessariamente à segunda. Nesse sentido, a revolução estaria diretamente relacionada com a ideia de liberdade.

Marx justificou o caráter político e social afirmando que “toda revolução desfaz a velha sociedade; nesse sentido, ela é social; toda revolução derruba o velho poder; nesse sentido ela é política” (apud KOSELLECK, 2006, p. 72).

Outro ponto característico da revolução moderna é sua pretensão em ser universal, no sentido geográfico, e permanente, no sentido em que deve continuar até que todos os objetivos previstos no seu programa sejam atingidos. Essa revolução

constitui, além de tudo, uma reivindicação de dominação por parte do que Koselleck chama de “revolucionário profissional”, ou seja, aquele que pode tornar possível uma revolução (2006, p. 74). Uma das capacidades desse revolucionário profissional é de conseguir estabelecer e manter a revolução em termos absolutos, utilizando todos os meios disponíveis para justificar e manter universal e permanente a revolução. O movimento é a própria justificativa para a revolução.

Em que medida a revolução fascista se encaixaria no conceito de revolução moderna?

Desde a fundação dos *Fasci*, a ideia de revolução teve papel central no discurso fascista, que se alterou substancialmente durante os 21 anos do regime no poder. Porém, a ideia de uma revolução política só poderia ser mantida a partir de uma transformação do modelo de cidadania e de participação popular. A revolução exigia um consentimento ativo das massas que foi definido em 1940 no Dicionário de Política do PNF da seguinte forma:

O consentimento que a vontade política exige não é a submissão natural e instintiva de uma tribo de primitivos em relação ao seu chefe, mas uma adesão deliberada e consciente a uma ordem histórica que tem sua realidade na vida de todos e que, conseqüentemente, reconhece nessa vontade uma interpretação dela mesma e o impulso de seu progresso²⁹ (MANCINI; PAGLIARO; MARTINI, 1940, p. 575).

A ideia de uma revolução socioeconômica esteve presente no programa dos *Fasci di Combattimento*, que apresentava um conteúdo antiburguês e de ataque à propriedade privada. Dentre as reivindicações dos *Fasci*, constava:

Para o problema social NÓS QUEREMOS: a rápida promulgação de uma lei do Estado que estabeleça para todos os trabalhadores a jornada legal de oito horas de trabalho; salário mínimo (...). Para o problema financeiro NÓS QUEREMOS: um forte imposto extraordinário sobre o capital em caráter progressivo, que tenha a forma de verdadeira expropriação parcial de todas as riquezas; o sequestro de todos os bens das congregações religiosas³⁰ (FASCI..., 1919, p.1).

²⁹ “Il consenso che la volontà politica esige non è a sottomissione naturale e istintiva che una tribù di primitivi ha di fronte al suo capo, ma è la deliberata e cosciente adesione ad un ordine storico che ha realtà nella vita di tutti e che quindi in quella volontà riconosce un’interpretazione di sé e l’impulso del suo progredire”.

³⁰ “Per il problema sociale NOI VOGLIAMO: la sollecita promulgazione di una legge dello Stato che sancisca per tutti i lavoratori la giornata legale di otto ore di lavoro; i minimi di paga (...) Per il problema finanziario NOI VOGLIAMO: una forte imposta straordinaria sul capitale a carattere progressivo, che abbia la forma di vera ESPROPRIAZIONE PARZIALE di tutte le ricchezze; il sequestro di tutti i beni delle congregazioni religiose”.

Porém, esse discurso se perdeu no caminho, quando o movimento estava em vias de se tornar o PNF, o que aconteceu em 1921, e o movimento se aproveitou do apoio oferecido por proprietários rurais e industriais durante o Biênio Vermelho³¹.

A revolução política aconteceu em parte. Mussolini se tornou Chefe de Governo, mas o Chefe de Estado continuou sendo o rei Vittorio Emanuele III até 1944, quando renunciou e foi sucedido por seu filho, Humberto II. Pode-se dizer que, nessa relação, os dois se toleravam. Os dois tinham um mesmo objetivo, que era o de permanecer no poder. Vittorio Emanuele III se apoiou em Mussolini desde a Marcha sobre Roma na crença de que ele poderia resolver a questão da crise liberal e acalmar as massas. Por outro lado, Mussolini sabia que dependia do aval real para suas decisões e que a monarquia tinha ainda grande prestígio entre o povo italiano, apesar de que a ala mais radical do PNF sempre quis livrar-se da monarquia. Em uma reunião com Galeazzo Ciano³² em 17 de julho de 1938, Mussolini teria afirmado que não queria resolver a questão do rei de forma violenta, “espero ainda, porque o rei tem setenta anos e espero que a natureza me ajude” (apud DE FELICE, 2008, p. 20).

No final da década de 1930 essa relação se deteriorou. Vittorio Emanuele III, dentre outras questões, passou a criticar as relações entre Itália e Alemanha. A constitucionalização do Grande Conselho Fascista em 1928³³ e a criação do cargo de Primeiro Marechal do Império³⁴ aparentemente foram dois motivos internos de grande insatisfação para Vittorio Emanuele III.

Depois da lei o Grande Conselho essa lei é um outro golpe mortal contra as minhas prerrogativas soberanas. Eu poderia dar-te, como sinal da minha admiração, qualquer grau, mas essa equiparação me cria uma posição insustentável, porque é uma evidente violação do estatuto do reino (...). Essa é a maior de todas! Dada a iminência de uma crise internacional, não

³¹ Foi assim denominado o período de 1919 e 1920 quando uma série de lutas políticas por parte de operários e trabalhadores rurais culminaram em invasões de fábricas e propriedades rurais em 1920. Os esquadristas do movimento dos Fasci di Combattimento tiveram importante participação ao lado dos proprietários na repressão desses movimentos e na subsequente repressão ao Partido Socialista e ao Partido Comunista Italiano.

³² Galeazzo Ciano era genro de Mussolini, casado com sua filha Edda, e foi Ministro das Relações Exteriores da Itália entre 1936 e 1943.

³³ O Grande Conselho Fascista foi criado em 1922, presidido por Mussolini e tinha a intenção de ser um órgão híbrido entre Estado e partido. É incluído na constituição como órgão do Estado em 1928 (ADINOLFI, 2012, p. 44).

³⁴ Lei n. 240, de 2 de abril de 1938, que entrou em vigor em 19 de abril do mesmo ano, cria um novo grau na hierarquia militar, o de Primeiro Marechal do Império, atribuído a Benito Mussolini. Esse novo grau militar confere a Mussolini a atribuição de autoridade máxima sobre as Forças Armadas, somente equiparada à autoridade do rei, por isso gerando polêmica por parte da monarquia. Lei disponível em: <http://www.normattiva.it/>. Acesso em: 18 de maio de 2016.

quero piorar ainda mais a situação, mas em outro momento, ao invés de aceitar essa afronta, teria preferido abdicar³⁵ (apud DE FELICE, 2008, p. 31).

A Câmara dos Deputados funcionou até janeiro de 1939, apesar de ter maioria fascista desde 1924. Em 1939, a Câmara foi abolida e substituída pela Câmara dos Fasci e das Corporações, onde os conselheiros nacionais eram eleitos pelo Grande Conselho Fascista, pelo Conselho Nacional das Corporações e pelo Conselho Nacional do Partido Fascista. Dentre outras disposições, a lei nº 129 de 19 de janeiro de 1939, determinou que “o *Duce* do fascismo, Chefe de Governo, faz parte, por direito, da Câmara dos *Fasci* e das Corporações. Dele fazem parte também os componentes do Grande Conselho do Fascismo³⁶” (ITÁLIA, 1939).

O senado continuou a existir, e seus membros foram sempre nomeados pelo rei. Essa instância do governo representava a maior continuidade do regime fascista com o governo liberal, já que os senadores eram nomeados e o cargo era vitalício (ADINOLFI, 2012, p. 40). Além do Parlamento, Mussolini dividia o poder político com o Conselho de Ministros e com o Grande Conselho Fascista. De qualquer forma, Mussolini tinha grande influência sobre esses órgãos, já que era o Presidente do Grande Conselho e Primeiro-Ministro, além de chegar a ocupar até nove ministérios, o que aconteceu em 1929.

Além de uma revolução política, almejada inclusive em resposta a uma grande insatisfação geral a respeito do regime parlamentar e liberal agravada após a Primeira Guerra, o discurso de Mussolini, principalmente na década de 1930, indicava uma constante preparação para a guerra. Essa guerra, na visão do líder fascista, seria uma guerra motivada pela insatisfação com os resultados da Primeira Guerra. É importante lembrar que uma das exigências do governo para entrar na Primeira Guerra foi de receber, em caso de vitória, a cidade de Fiume³⁷, que fazia

³⁵ “Dopo la legge dal Gran Consiglio questa legge è un altro colpo mortale contro le mie prerogative sovrane. Io avrei potuto darvi, quale segno della mia ammirazione, qualsiasi grado, ma questa equiparazione mi crea una posizione insostenibile, perché è un'altra patente violazione dello statuto del regno (...) Questa è la più grossa di tutte! Data l'imminenza di una crisi internazionale, non voglio aggiungere altra carne al fuoco, ma in altri tempi, piuttosto che subire questo affronto, avrei preferito abdicare”.

³⁶ “Il Duce del fascismo, Capo del governo, fa parte, di diritto, della Camera dei Fasci e delle Corporazioni. Ne fanno parte anche i componenti del Gran Consiglio del Fascismo”. Lei disponível em: <http://www.infoleges.it/>. Acesso em: 18 de maio de 2016.

³⁷ Fiume é hoje uma cidade da Croácia, localizada na região norte do país, próxima à Eslovênia.

parte então do Império Austro-húngaro. Essa exigência não foi atendida, mas continuou a ser reivindicada. E o regime fascista não queria mais apenas o Fiume. Reivindicavam uma mudança na hierarquia mundial e, através de uma política imperialista e expansionista, reivindicavam a redistribuição das riquezas mundiais entre os países.

Nesse sentido, invadiu a Etiópia em 1935, anexando seu território no ano seguinte. Em 5 de maio de 1936, Mussolini declarou em discurso em Roma:

O Marechal Badoglio me telegrafa: “Hoje 5 de maio às 16, na frente das tropas vitoriosas entrei em Addis Abeba”. Durante os trinta séculos de nossa história, a Itália viveu muitos momentos memoráveis, mas este de hoje é certamente um dos mais solenes. Anuncio ao povo italiano e ao mundo que a guerra acabou. Anuncio ao povo e ao mundo que a paz foi restabelecida. Não é sem emoção e sem orgulho que, depois de sete meses de ásperas hostilidades, pronuncio essa grande palavra, mas é necessário que eu complemente que se trata da nossa paz, da paz romana, que se exprime nessa simples, irrevogável, definitiva afirmação: a Etiópia é italiana (...). Essa é uma incancelável data para a Revolução dos Camisas Negras e do povo italiano que resistiu³⁸ (1936, p. 1).

No dia 9 de maio o *Duce* declarou a fundação do Império Fascista. Na primeira página do *Corriere della sera* de 11 de maio foi estampado: “Fondazione dell’Impero Fascista. L’ora del trionfo romano” (FONDAZIONE..., 1936, p. 1).

No mesmo ano, a Itália enviou tropas em auxílio aos militares na Guerra Civil Espanhola. Na imprensa, a justificação para a participação na guerra na Espanha foi a ameaça comunista. Por um lado, era apontada a crueldade dos comunistas envolvidos no conflito: “Segundo uma informação de Madrid, o número de execuções efetuadas pelos vermelhos até o início de dezembro passado sobe para 50 mil³⁹. Por outro lado, é apontada a compaixão do general espanhol Francisco Franco: “Na ocasião do ano novo o gen. Franco, Chefe de Estado espanhol,

³⁸ “Il Maresciallo Badoglio mi telegrafa: ‘Oggi 5 maggio alle ore 16, alla testa delle truppe vittoriose sono entrato in Addis Abeba’. Durante i trenta secoli della tua storia, l’Italia ha vissuto molte ore memorabili, ma questa di oggi è certamente una delle più solenni. Annuncio al popolo italiano e al mondo che la guerra è finita. Annuncio al popolo italiano e al mondo che la pace è ristabilita. Non è senza emozione e senza fierezza che, dopo sette mesi di aspre ostilità, pronuncio questa grande parola, ma è strettamente necessario che io aggiunga che si tratta della nostra pace, della pace romana, che si esprime in questa semplice, irrevocabile, definitiva proposizione: l’Etiopia è italiana (...) Questa d’oggi è una incancellabile data per la Rivoluzione della Camicie Nere e il popolo italiano che ha resistito”.

³⁹ “Secondo un’informazione da Madrid, il numero delle esecuzioni effettuate dai rossi fino al principio di dicembre scorso sale a 50 mila”.

perdoou 70 comunistas condenados à morte pelo Conselho de guerra⁴⁰ (LE VITTIME..., 1937, p. 7).

Dois anos depois, Mussolini invadiu e anexou a Albânia ao Reino da Itália. O território albanês tinha importância estratégica para a Itália já que a partir do domínio sobre a Albânia, a Itália teria o controle sobre a entrada no Mar Adriático. A capa do *Corriere della sera* de 15 de abril de 1939, anunciou que “o Rei da Itália aceita a Coroa da Albânia”⁴¹. Ainda na capa, uma foto mostrava um albanês segurando uma foto de Galeazzo Ciano, então Ministro das Relações Exteriores, e outra foto de dois albaneses olhando uma foto, estampada num poste, de Mussolini. Na legenda das fotos se lê: “As fotografias do Duce e do conde Ciano são difusas em todas as ruas e casas da Albânia. Não há pessoa, de qualquer classe que seja, que não queira ter uma cópia⁴²” (IL RE..., 1939, p.1).

A entrada na Segunda Guerra não teve, inicialmente, grande aceitação e entusiasmo nem por parte de Mussolini. Apesar da Itália e Alemanha terem assinado o Pacto de Aço⁴³, em maio de 1939, que previa um acordo recíproco de ajuda em caso de conflitos internacionais, de caráter político e diplomático, a entrada na guerra pela Itália só se deu em junho de 1940. O rei Vittorio Emanuele não via com bons olhos as relações internacionais entre Itália e Alemanha, enquanto Mussolini não estava convencido da necessidade de um conflito mundial, apesar de ter construído um Império desde 1936 às custas da invasão de parte do norte da África. Em agosto de 1939, Galeazzo Ciano escreveu em seu diário a respeito de Mussolini:

O Duce está mais do que nunca convencido da necessidade de atrasar o início do conflito. Escreveu de próprio punho um esquema de comunicado para o convenio de Salzburg que conclui com a sugestão de negociações internacionais para resolver as questões que agitam tão perigosamente a vida europeia. Antes de me liberar, recomendou ainda que eu deixe claro aos alemães que é preciso evitar o conflito com a Polônia, até porque já é impossível delimitá-lo e uma guerra geral agora seria desastrosa para todos. Nunca como hoje o Duce falou com tanta paixão e sem reservas sobre a necessidade da paz. Eu penso cem por cento como ele e essa convicção me levará a redobrar os esforços. Mas duvido dos resultados⁴⁴ (apud DE FELICE, 2008, p. 649).

⁴⁰ “Nell’occasione del nuovo anno il gen. Franco, Capo dello Stato spagnolo, ha graziato 70 comunisti condannati a morte dal Consiglio di guerra”.

⁴¹ “Il Re d’Italia accetta la Corona d’Albania”.

⁴² “Le fotografie del Duce e del conte Ciano sono diffuse in tutte le strade e le case dell’Albania. Non v’è persona, a qualsiasi ceto appartenga, che non voglia averne una copia”.

⁴³ “Patto d’Acciaio”.

⁴⁴ “Il Duce è più che mai convinto della necessità di ritardare il conflitto. Ha redatto d suo pugno uno schema di comunicato sul convegno di Salisburgo che conclude con l’accenno a negoziati

Enquanto isso, a imprensa cuidava de indicar quem eram os amigos e quem eram os inimigos no conflito já iniciado, e baseava essa divisão a partir da ética dos que já estavam em guerra. O *Corriere della sera* apontou, em 27 de junho de 1940, “a fúria dos ataques aéreos contra alvos civis”, a respeito de um suposto ataque a um navio pesqueiro alemão no Mar do Norte e a um bombardeio na cidade de Amsterdã, quando teriam sido jogadas 200 bombas em alvos civis (L’ACCANIMENTO..., 1940, p. 4).

Na mesma página do jornal, havia outra matéria informando a ocupação de Estrasburgo, leste da França e na divisa com a Alemanha, pelos alemães, sem que nem um tiro fosse disparado.

Assim, sem um tiro de fuzil foi ocupada Estrasburgo (...) a cidade mais ameaçada e mais exposta de todo o front fortificado do Reno. Respeitada escrupulosamente pelos alemães, para os quais teria sido penoso serem forçados por razões militares a inferir contra uma cidade que se manteve sempre e apesar de tudo alemã⁴⁵ (STRASBURGO..., 1940, p. 4).

A opinião pública estava dividida. Alguns estavam convencidos de que essa era uma guerra alemã, que os motivos eram dos alemães. Alguns ainda tinham fresca a memória da guerra mundial anterior. Numa carta de uma mulher na província de Matera para a Espanha dizia:

Eu estou na cidade, aquilo que se diz dessa guerra feia faz sentir medo; se fala mais uma vez que será pior do que antes, esperávamos que se falasse, mas não fosse nada (...). Ontem de manhã numa pregação o padre na Capela de S. Vincenzo não falava de outra coisa além do perigo da guerra, tanto que fez todo mundo chorar, dizia que queremos a paz para o mundo todo na terra⁴⁶ (Stigliano, Matera apud CAVALLO, 1997, p. 40).

Parte da opinião pública não desejava a guerra, mas confiava na decisão que fosse tomada pelo Duce. O pânico de não saber o que esperar se juntava à confiança que parte da população tinha na capacidade de Mussolini em tomar as melhores

internazionali per risolvere le questioni che turbano tanto pericolosamente la vita europea. Prima di lasciarmi, raccomanda ancora ch’io faccia presente ai tedeschi che bisogna evitare il conflitto con la Poloni, poiché è ormai impossibile localizzarlo e una guerra generale sarebbe per tutti disastrosa. Mai come oggi il Duce ha parlato con calore e senza riserve della necessità della pace. La penso al cento per cento come lui queste convinzione mi porterà a raddoppiare gli sforzi. Ma dubito dei risultati”.

⁴⁵ “Così, senza un colpo di fucile fu occupata Strasburgo (...) la città più minacciata e più esposta di tutto il fronte fortificato del Reno. Rispettata scrupolosamente dai Germanici, per i quali sarebbe stato penoso essere costretti per ragioni militari a inferire contro una città rimasta sempre e nonostante tutto germanica”.

⁴⁶ “Io sono al paese, quel che si disse di questa brutta guerra fa venire timore; si parla un’altra volta peggio di prima, speriamo che si parlasse ma non ci fosse niente (...). Ieri mattina fece una predica il prete nella Cappella di S. Vincenzo non parlava di altro che del pericolo della guerra, tanto che fece mettere a piangere tutti, diceva vogliamo la pace per tutto il mondo in terra”.

decisões para o país. É o que expressa uma carta enviada da Itália para a Suíça, interceptada pela polícia política em junho de 1940: “Passamos por tudo em tempos terríveis e só Deus sabe o que pode acontecer. Aqui na Itália temos confiança no gênio de Mussolini e isso nos mantém bastante calmos⁴⁷” (apud CAVALLO, 1997, p. 41).

A pressão do regime nazista para a Itália entrar no conflito se juntava à pressão da opinião pública italiana para uma tomada de decisão o mais rápido possível. Mussolini declarou guerra à França e Grã-Bretanha e anunciou publicamente a decisão em 10 de junho na *Piazza Venezia*, em Roma. No discurso ele afirmou que os italianos entrariam em guerra “contra as democracias plutocráticas e os reacionários do Ocidente⁴⁸”. O objetivo seria resolver questões que limitavam a expansão italiana nos mares, acabar com a ordem mundial vigente, que limitava os objetivos de expansão do fascismo. Isso seria, segundo Mussolini, apenas a continuação da revolução fascista, mais um passo dado pelo povo italiano. Seria uma

luta do povo pobre e de braços numerosos contra os ávidos que detêm ferozmente o monopólio de toda a riqueza e de todo ouro da terra (...). É a luta do povo fecundo e jovem contra os povos estereis e decadentes, é a luta entre dois séculos e duas ideias⁴⁹ (1940, p. 1).

Nesse sentido, a ideia de revolução social era uma adaptação da ideia da luta de classes socialista transferida para o âmbito da luta entre nações imperialistas. A Itália devia, nesse sentido, mudar a ordem mundial baseada na exploração dos países pobres pelos países ricos.

Assim como a ideia de revolução foi moldada, a ideia de liberdade também o foi. Fiorino Dal Padulo, jornalista fascista, convocou os trabalhadores para a guerra baseando-se numa ideia particular de liberdade.

A liberdade que conta, a liberdade que precisa conquistar é a da nação, é a faculdade para ela poder viver, de poder se desenvolver e de poder se expandir; é a possibilidade de poder se assegurar a mais alta justiça social que o fascismo proclamou e sobre a qual você tem um sacrossanto direito. Você sempre será uma mísera coisa em uma nação que não tenha meios para uma vida independente; enquanto a sua personalidade econômica,

⁴⁷ “Attraversiamo tutti dei tempi terribili e Dio solo sa quello che può accadere. Qui in Italia abbiamo fiducia nel genio di Mussolini e questo ci tiene abbastanza calmi”.

⁴⁸ “Contro le democrazie plutocratiche e reazionarie dell’occidente”.

⁴⁹ “È la lotta dei popoli poveri e numerosi di braccia contro gli affamatori che detengono ferocemente il monopolio di tutte le ricchezze e di tutto l’oro della terra (...) È la lotta dei popoli fecondi e giovani contro i popoli steriliti e volgenti al tramonto, è la lotta tra due secoli e due idee”.

social e civil se dilatará na medida em que for maior o folego da vida nacional⁵⁰ (PADULO, 1940, p. 47).

Fica claro que, assim como na Primeira Guerra, o posicionamento de Mussolini era de não perder o trem da história. Não parecia uma opção assistir a eventos tão grandiosos sem ter algum tipo de participação ativa. O que não fica claro é, no caso da Segunda Guerra, se Mussolini realmente sabia por que estava lutando, se sabia os riscos que estava correndo, ou mesmo se estava convencido da validade dos motivos e assumia os riscos.

Dino Grandi, então Presidente da Câmara dos Fasci e das Corporações, escreveu em suas memórias que

Mussolini não queria, naquele momento, a guerra. Ele amava 'jogar' com a guerra, sempre avançou. Nos discursos ao povo, nas colunas dos jornais, nas pitorescas e conservadoras revistas militares. Digeriu mal Nietzsche e posou, por muitos anos, de filósofo e profeta da guerra, gritando, ameaçando e fazendo 'cara de mal'. Era um blefe (...) Por outro lado como poderia ele, Mussolini, aparecer de repente na frente de seu povo e do mundo inteiro como 'traído' pelo amigo fiel e pelo fiel povo alemão, ou ainda pior como 'traidor' (...) após uma solidariedade solenemente jurada?⁵¹ (GRANDI apud DE FELICE, 2008, p. 653).

Ao mesmo tempo, porém, aparentemente Mussolini realmente acreditava, ou assim fazia crer, na força e na validade da revolução que havia começado a realizar na Itália e que o movimento dessa revolução o obrigava, forçosamente, a continuá-la. Nesse sentido, se juntar à Alemanha na Segunda Guerra era um passo natural da revolução que havia pregado durante toda sua carreira política como líder do movimento fascista. Era continuação daquilo que pregou antes da Primeira Guerra, ainda integrante do Partido Socialista: "Tivemos o singular privilégio de viver na hora

⁵⁰ "La libertà che conta, la libertà che devi conquistare è quella della nazione, è facoltà per essa di poter vivere, di potersi assicurare quella più alta giustizia sociale che il fascismo ha proclamato ed alla quale hai un sacrosanto diritto. Tu sarai sempre una misera cosa in una nazione che non abbia mezzi per una vita indipendente; mentre la tua personalità economica, sociale e civile si dilaterà tanto più quanto maggiore sarà il respiro della vita nazionale".

⁵¹ "Mussolini non voleva, in quel momento, la guerra. Egli amava 'giocare' colla guerra, aveva avanzato sempre. Nei discorsi alle folle, nelle colonne dei giornali, nelle pittoresche e incruenti riviste militari. Aveva mal digerito Nietzsche e si era atteggiato, per lunghi anni, a filosofo e profeta della guerra, urlando, minacciando e facendo la 'faccia feroce'. Era un bluff (...). D'altra parte come avrebbe potuto egli, Mussolini, apparire ad un tratto di fronte al suo popolo e al mondo intero come 'tradito' dall'amico fedele e dal fedele popolo germanico, o peggio ancora come 'traditore' (...) di una solidarietà solennemente giurata?".

mais trágica da história do mundo. Queremos ser (...) os espectadores inertes desse drama grandioso? Ou não queremos ser (...) os protagonistas?⁵² ” (1914, p. 3).

Em conversa com Mussolini, Ottavio Dinale relata que o *Duce* teria dito:

Esse fato da conquista do Império antes era só uma ideia. Eu a capturei, nutri, desenvolvi, realizei. Mas a um fato deve seguir um outro fato. A vida continua como a revolução. A conquista da Etiópia não é um ponto de chegada, é um primeiro passo que ficaria sem sentido se eu não tivesse a visão clara dos outros passos, que tenho que dar e fazer.... Eu tenho as minhas responsabilidades fatais, pode-se dizer, sem medo das grandes palavras. Não foram escolhidas por capricho meu, me colocaram nos ombros o destino ou a Providencia, como preferir. As responsabilidades são a substancia de uma missão. E eu sou forçado a ir até o final, até a exaustão da missão que me transcende⁵³ (DINALE, 1962, p. 158).

Nesse sentido, para os fascistas a ideia de revolução esteve intimamente ligada à guerra. Esse tipo de mentalidade remonta ao século XVIII e XIX, muito presente nos contos do Marques de Sade⁵⁴, na filosofia de Nietzsche⁵⁵, no sindicalismo revolucionário de Georges Sorel⁵⁶. Em 1926, o filósofo espanhol José Ortega y Gasset afirmou que “o pacifismo está morto e converte-se em nula beataria se não tem presente que a guerra é uma genial e formidável técnica de vida e para a vida” (1926, p. 299). Mais do que influências para a fundação do fascismo e para a construção de regimes totalitários, as obras desses personagens mostram um tipo de mentalidade compartilhada, pelo menos entre alguns intelectuais e políticos, e disseminada entre a opinião pública.

Durante a Primeira Guerra se construiu o mito da experiência de guerra juntamente com a ideia da construção de um novo tipo de homem (MOSSE, 1986, p. 491). Essas duas ideias estavam intimamente ligadas porque complementares. A guerra, nesse contexto, era o espaço ideal para a construção desses novos atores políticos,

⁵² “Abbiamo avuto il singolarissimo privilegio di vivere nell’ora più tragica della storia del mondo. Vogliamo essere (...) gli spettatori inerti di questo dramma grandioso? O non vogliamo esserne (...) i protagonisti?”.

⁵³ “Questo concreto della conquista dell’Impero prima era solo un’idea. Io l’ho afferrata, nutrita, sviluppata, realizzata. Ma a un concreto deve seguire un altro concreto. La vita continua come la rivoluzione. La conquista dell’Etiopia non è un punto d’arrivo, è un primo passo che resterebbe senza senso se io non avessi la netta visione degli altri assi, che dovrò per forza dare e far fare... Io ho le mie responsabilità fatali, si potrebbe dire, senza paura delle parole grosse. Non sono state scelte dal mio capriccio, me le ha caricate sulle spalle il destino o la Provvidenza, come meglio ti piace. Le responsabilità sono la materia di una missione. Ed io sono costretto ad andare sino in fondo, sino all’esaurimento della missione che mi trascende”.

⁵⁴ SADE, Donatien F. A. de. História de Juliette, ou as Propriedades do Vício. Lisboa: Guerra e Paz, 2007.

⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Genealogia da moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

⁵⁶ SOREL, Georges. Democrazia e rivoluzione. Roma: Editori Riuniti, 1975.

para a transformação da cidadania. Esses mitos, apesar de construídos na Primeira Guerra, continuaram importantes no desenvolvimento do fascismo e na política de massa até a Segunda Guerra, porém, em proporções bem menores.

A falha em recriar o espírito de 1914 em 1939 parece ilustrar as diferenças entre solenes apelos e ação prática no fascismo, mas mais importante, a ressurreição do espírito de 1914 como um chamado à aventura e à masculinidade foi balanceada pelas memórias da última guerra⁵⁷ (MOSSE, 1986, p. 494).

A transformação da sociedade italiana pela qual lutava o regime fascista objetivava, então, não uma mudança na estrutura da sociedade, mas uma mudança na forma que se deveria exercer a cidadania. A transformação ia em direção a uma revolução espiritual, à anulação do individualismo em favor do coletivismo do corpo nacional. A essência do fascismo pode-se dizer que foi a tentativa de eliminação da esfera privada em favor da esfera pública, e com isso a construção de um novo tipo de modernidade, que eliminasse as divergências em favor de algo que fosse construído coletivamente, de forma consensual.

A construção de uma modernidade fascista dependia em muitos sentidos dos intelectuais e artistas que o regime tentava atrair para seu lado, num sentido de mão dupla: em troca de uma série de incentivos e financiamentos, o regime pedia a construção da representação da identidade nacional estritamente ligada ao fascismo.

O desafio de Mussolini era renovar constantemente seu capital social, já que disso dependia seu lugar como *Duce* do regime e líder das massas. Mussolini foi o “revolucionário profissional” do regime fascista italiano. Seu papel de líder era manifesto desde que fez parte do Partido Socialista e escrevia para o jornal *Avanti!*. Já no movimento fascista, foi bem-sucedido em arregimentar diferentes forças políticas, desde os veteranos de guerra até os industriais, do rei até a Igreja Católica. Moldou o discurso fascista de acordo com as circunstâncias e os problemas enfrentados pelo país. Sua atitude política pragmática possibilitou não só chegar ao poder com apoio das velhas elites políticas, mas começar a partir daí uma revolução, mesmo que sempre tivesse que lidar com outras instâncias de tomada de decisão.

⁵⁷ “The failure to recreate the spirit of 1914 in 1939 seems to illustrate the difference between ceremonial appeals and practical action in fascism, but more importantly, the resurrection of the spirit of 1914 as a call to adventure and manliness was balanced by memories of the last war”.

Veremos em seguida qual era a relação entre intelectuais e o regime, na construção de um novo tipo modernidade, baseada ao mesmo tempo na defesa da tradição e no estabelecimento de novos impérios multinacionais.

2.3. A construção de uma nova modernidade

Uma importante parte da força do fascismo, enquanto movimento e posteriormente como regime, era devida à atenção que dava para determinados medos disseminados desde o início do século XX, ou mesmo que permaneciam desde o século XIX. Alguns aspectos desses medos eram respostas ao que podemos chamar de desencantamento do mundo, do esclarecimento através da razão e das ciências.

Em 1944, Adorno e Horkheimer se propunham a buscar o motivo pelo qual “a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (1985, p. 13). De certa forma, Mussolini e o regime fascista, assim como Hitler e o regime nazista, usavam discurso parecido. A diferença é que a barbárie a que se referiam Adorno e Horkheimer fora causada pelos fascismos. A barbárie a que se referia Mussolini e Hitler dizia respeito à perda das tradições, ao enfraquecimento das fronteiras sociais e raciais, à decadência moral das democracias liberais. Se o desencantamento do mundo dissolvia os mitos, Mussolini criava novos.

Mas o mais interessante na teoria de Adorno e Horkheimer é que, para eles, na prática não existia incongruência entre o esclarecimento e a barbárie fascista. O esclarecimento tem como essência a busca por tornar tudo comensurável, tudo definível, inclusive os homens. Nesse sentido, o esclarecimento, que sempre tendeu para a coerção social, foi radicalizado no fascismo para tornar a diferença entre indivíduos em algo adaptável ao coletivo, dessa forma negando a diferença, ou o direito de exercê-la. “A horda não é nenhuma recaída na antiga barbárie, mas o triunfo da igualdade repressiva, a realização pelos iguais da igualdade do direito à injustiça” (1985, p. 25).

A arte, dentro da teoria crítica da Escola de Frankfurt, seria, ou deveria ser um refúgio da diversidade, um lugar em que é possível não ser adaptado, é possível ter leis próprias. A produção da cultura de massa, presente tanto em regimes

democráticos quanto nos regimes fascistas, normatiza e cria regras de comportamento, deturpando o papel da arte que deveria ser a manutenção da diversidade. O papel da imprensa, que seria o de informar, comunicar e transmitir saber, é resumido nos regimes totalitários ao papel de manipular. A questão do uso da imprensa pelo regime será vista mais adiante.

Nesse contexto de discussão a respeito da decadência trazida pela modernidade, o discurso do regime fascista italiano era confuso. Ao mesmo tempo em que alguns defendiam posições reacionárias, a volta de um estilo de vida voltado para a vida rural, do camponês ligado à terra, aos valores tradicionais da igreja e da família, muitos chamaram a atenção para a necessidade da Itália se modernizar, no que diz respeito à indústria, à arte, à cultura de massa. O futurismo, por exemplo, movimento artístico que propunha a expressão da beleza da violência, da tecnologia, da velocidade da vida moderna, apoiou o movimento fascista desde seus primórdios, inclusive inspirando-o. Mas o fascismo nunca conseguiu definir o que seria a modernidade desejada, e apelou para uma multiplicidade de discursos com o intuito de atrair os intelectuais para a construção e manutenção do regime.

O discurso fascista que propunha uma transformação da ordem vigente, transformação que reverteria o atual contexto de degeneração dos valores morais por si só já atraía atenção. O conceito de *bonifica*⁵⁸, ou de recuperação, era usado ostensivamente na propaganda, se referindo à restauração e purificação da nação da decadência moral, física e cultural.

A cultura, nesse sentido, era pensada como um dispositivo para integrar os italianos, através da reafirmação de valores e normas sociais que deveriam ser compartilhadas por todos. O cinema, por exemplo, deixa de ser visto como um espaço de anarquia de ideias para ser um espaço de integração social e de disseminação dos valores do regime (BEN-GHIAT, 2004, p. 7).

A Mostra da Revolução Fascista, realizada a partir de outubro de 1932 em Roma, foi outro exemplo de como o fascismo fez uma mistura de estéticas de vanguarda para representar o regime e sua história desde 1914. O regime chamou diversos artistas

⁵⁸ O termo *bonifica* começou a ser usado pelo regime fascista italiano para se referir a um programa agrícola de recuperação de áreas improdutivas para a agricultura, a partir da canalização de áreas inundadas, por exemplo. Passou a ser usada de forma ampla para se referir à regeneração moral e física dos italianos, a partir da educação moral e da prática de atividades físicas.

de diferentes estilos para construir a mostra e, além disso, pediu às pessoas em geral que enviassem todo e qualquer tipo de artefato que pudesse contar algo sobre a história do regime até aquela data. Em setembro de 1932, Dino Alfieri, diretor do Instituto Milanês de Cultura Fascista anunciou que teria recebido mais de 18.000 artefatos por correio. A impressão que se tem é que o regime tinha a intenção, pelo menos nessa mostra, de unir os mais diversos tipos de pessoas na construção de sua auto representação. Para a construção de vinte e três salas que contassem a história do fascismo desde o início da Primeira Guerra, participaram artistas futuristas⁵⁹, racionalistas⁶⁰, novecentistas⁶¹ e do movimento *strapaese*⁶². Essa acomodação entre diferentes artistas de vanguarda e o fascismo era a essência do “modernismo fascista” (STONE, 1993, p. 227).

Nesse contexto, os artistas e intelectuais só teriam razão de ser se fossem úteis para o regime, senão poderiam se tornar um problema para o Estado. A arte pela arte não fazia sentido. Alessandro Pavolini, fascista desde 1920 e Ministro da Cultura Popular em 1939, definiu em 1926 o tipo de artista e intelectual que o regime não queria:

Reclusos em torres de marfim, falam entre si com seus mais novos jargões, acima das lutas e além das fronteiras nacionais (...) críticos que falam uma língua misteriosa, editores infundáveis e ilegíveis jornais, fraudes e perversos⁶³ (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 25).

O artista deveria ser um homem político, e suas obras deveriam ter bases éticas e morais, de acordo com as orientações do regime. Em discurso para a União dos Profissionais e Artistas, em setembro de 1932, Mussolini afirmou que

Ninguém por ser culto ou ter grau acadêmico, merece considerar a si mesmo como removido da vida em volta dele. Ele deve, pelo contrário, viver isso completamente, deve ser um homem do seu tempo, deve evitar o

⁵⁹ Movimento fundado por Filippo Marinetti a partir da publicação do Manifesto Futurista no jornal francês *Le Figaro*. Obras valorizavam a violência, a velocidade e a tecnologia.

⁶⁰ A arquitetura racionalista valoriza a construção com materiais como aço, vidro e madeira. Não valoriza a ornamentação. Normalmente suas edificações são construídas em cima de pilotis, ou grandes colunas, que ficam no pavimento sustentando o prédio. A cidade de Brasília foi construída com influência das teorias do arquiteto racionalista francês Le Corbusier.

⁶¹ Refere-se às vanguardas artísticas do início do século XX, formalistas, inspirados pela Renascença, a artistas como José Ortega y Gasset, já citado anteriormente nesse trabalho.

⁶² Movimento formado na Itália por volta de 1926, buscava um estilo autóctone, patriótico, que valorizasse o território nacional. Era antieuropeu e antiamericano, criticando toda e qualquer influência de vieses de fora da Itália, valorizando seus regionalismos.

⁶³ “Recluses in ivory towers who speak to each other in their latest jargon, above the fray and beyond national borders (...) critics who speak a mysterious tongue, editors of unfindable and unreadable journals, frauds and perverts”.

isolamento de si mesmo num estéril egocentrismo⁶⁴ (apud CANNISTRARO, 1972, p. 135).

Em 1929 foi publicado o primeiro volume da Enciclopédia Treccani, ou Enciclopédia Italiana de ciência, letras e artes, outro lugar de produção de cultura em que o regime tentou atrair o maior número possível de intelectuais e artistas. Sob a responsabilidade do Instituto da Enciclopédia Italiana, fundado em 1925 em Roma, por Giovanni Treccani⁶⁵ e Giovanni Gentile, principal teórico da consolidação do regime, a Enciclopédia teve como objetivo a construção e disseminação de uma cultura nacional, o combate aos contrastes internos, como instrumento de unificação, a defesa da ordem constituída e ao mesmo tempo a consolidação de uma elite intelectual em torno do regime, baseada em concepções tradicionais da cultura, que remetiam ao período do Império Romano e ao Renascimento. A ideia da Enciclopédia foi herdada do período liberal, e começou como uma ideia de Ferdinando Martini⁶⁶, Mario Menghini⁶⁷ e Angelo Fortunato Formiggini⁶⁸. Apesar da herança, a realização dessa Enciclopédia só foi possível por conta da nova realidade criada pelo regime fascista, que favoreceu, afinal, a reunião de interesses políticos, culturais e industriais, a partir do qual pareceu útil e até necessário a realização da Enciclopédia para a força do Estado e da cultura, num contexto de reorganização do poder (TURI, 1972, p. 114).

Mesmo assim, Gentile foi alvo de uma série de críticas principalmente da ala revolucionária do PNF, que afirmava ser inadmissível a continuidade da herança liberal na era fascista e o posicionamento imparcial de Gentile a respeito de intelectuais que não fossem expressamente fascistas. Afinal, mais uma vez se tentava atrair para a produção da Enciclopédia o maior número possível de intelectuais e artistas, independentemente de sua posição política. É importante situar que essa imparcialidade foi declarada num momento em que, com Roberto Farinacci como secretário nacional, o PNF fez sua maior investida contra a oposição, em resposta à crise após o assassinato do deputado socialista Giacomo Matteotti.

⁶⁴ “No one merely because he is cultured or has academic degrees, can consider himself removed from the life around him. He must, instead, live it completely, he must be a man of his times, he must avoid isolating himself in sterile egocentrism”.

⁶⁵ Foi um industrial, editor e patrocinador de arte italiano. Em 1924, foi também nomeado senador pelo Rei Vittorio Emanuele III.

⁶⁶ Governador da Eritrêia entre 1897 e 1907, primeira colônia do Reino da Itália na África.

⁶⁷ Historiador especializado no período do Risorgimento italiano e na figura de Giuseppe Mazzini.

⁶⁸ Formado em direito, mas se dedicou à carreira de editor.

Em junho de 1925, ainda assim, Gentile afirmou em manifesto público o desejo de imparcialidade.

Para essa Enciclopédia que deverá ser o espelho fiel e completo da cultura científica italiana, serão chamados a colaborar todos os estudiosos da Itália (...). O Instituto confia que ninguém negará a própria contribuição e o próprio nome a esse trabalho, que quer ser obra nacional superior a todos os partidos políticos e a todas as escolas, e poderá se tornar, pela sua complexidade, a maior prova intelectual da nova Itália⁶⁹ (GENTILE apud TURI, 1972, p. 124).

Em resposta a esse discurso de Gentile, que ligava a Enciclopédia a uma etiqueta estritamente nacional, a uma valorização do passado histórico e cultural italiano, Telesio Interlandi⁷⁰, do jornal *Il Tevere*, afirmou de forma irônica que

Em nome da competência... hoje alia-se a muitos, a muitos competentes antifascistas, para a compilação de uma obra que a nosso ver não deverá ser somente um monumento de técnica, mas um monumento do nosso tempo que, se não me engano, é tempo fascista... Se a 'Enciclopédia' os fascistas não a sabem fazer, porque não são 'competentes', bom, não a façam (...). Não morrerão por isso nem o Fascismo, nem a Itália⁷¹ (apud TURI, 1972, p. 142).

Essa série de polêmicas envolvendo Giovanni Gentile e alguns fascistas dizia respeito a dois ânimos dentro do próprio PNF, entre os tradicionalistas, ligados principalmente a uma vertente nacionalista do fascismo, e os revolucionários, que tinham como principal figura Roberto Farinacci, fascista de primeira hora, que foi secretário do partido, e sempre defendeu uma maior importância do PNF no Estado e um estado de revolução constante em direção a um regime totalitário.

No âmbito do cinema e da literatura, o discurso igualmente não alcançou um consenso entre aqueles que construíam a representação do regime. Em 1924, foi criado o Instituto Luce, com o objetivo de produzir cinematografia de propaganda, voltada principalmente para a produção de documentários e cinejornais. Porém, logo se percebeu que a popularidade de filmes de propaganda era muito baixa, tanto

⁶⁹ "A questa Enciclopedia che dovrà essere specchio fedele e completo della cultura scientifica italiana, saranno chiamati a collaborare tutti gli studiosi d'Italia (...) l'Istituto confida che nessuno vorrà negare il proprio contributo e il proprio nome a questo lavoro, che vuol essere opera nazionale superiore a tutti i partiti politici come a tutte le scuole, e potrà riuscire, per la sua complessità, la maggiore prova intellettuale dell'Italia nuova".

⁷⁰ Foi um jornalista italiano, fundador do jornal fascista *Il Tevere*, que a partir de 1926 passou a ser patrocinado diretamente por Mussolini, mas que era mais próximo da vertente fascista intransigente de Roberto Farinacci. A partir da aprovação das leis raciais em 1938, Interlandi, principalmente a partir de seu jornal, será um dos principais promotores do antissemitismo na Itália

⁷¹ "La compilazione d'una opera che a parer nostro non dovrà essere solamente un monumento di tecnica, ma un monumento del nostro tempo che, se non erriamo, è tempo fascista ... Se l'Enciclopedia i fascisti non la sanno fare, perché non sono competenti, ebbene, non a facciamo (...) Non perirà per questo né il Fascismo, né Italia".

dentro quanto fora da Itália, afinal um dos objetivos do regime era reproduzir sua auto representação também para fora do país. Em 1926, o cineasta Alessandro Blasetti afirmou que “filmes nos quais a propaganda não só não é evidente, mas na verdade está escondida” seriam mais didáticos, já que filmes políticos tendem a ser “boicotados, rejeitados pelo mercado, e proibidos por censores no exterior”. A solução, segundo Blasetti, seria produzir filmes de entretenimento, que atraíssem e convencessem a audiência dentro e fora da Itália, a partir do pressuposto que suas mensagens políticas ficam camufladas em uma narrativa dramática ou engraçada (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 75).

O realismo⁷² só ganha obras no cinema a partir da década de 1930. Mas a característica de crítica social, de documentação do cotidiano impiedoso, do egoísmo humano, só se fará fortemente presente nas obras neorrealistas e em seus primórdios no início década de 1940. As obras realistas, apesar de terem como princípio a documentação da vida cotidiana, ou da guerra, como nos filmes produzidos a partir de 1936, tinham também como objetivo dado pelo regime a contraditória missão de retratar da realidade os bons sentimentos. Corrado Pavolini, escritor italiano, percebendo a negativa pluralidade que o estilo realista assumia em diversas obras, afirmou que o realismo não deveria focar tanto nos aspectos danosos da sociedade.

Nós pedimos que tudo seja visto através de óculos cor-de-rosa? É claro que não, mas nós precisamos que filmes reflitam não só as partes ruins da vida italiana, como também e acima de tudo nosso bem-estar coletivo e contínuo⁷³ (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 199).

O fundo proletário ou popular que se vê presente em obras realistas como o filme *Terra Madre* (1931), de Alessandro Blasetti, apela para a restauração das tradições, para a glorificação da vida no campo, em um momento de aumento do êxodo rural para cidades industrializadas.

⁷² Realismo é entendido nesse trabalho como um movimento artístico, de variadas representações, surgido no fim do século XIX na Europa, que influenciou a pintura, literatura, escultura e cinema. Seu estilo era uma reação ao romantismo, às obras de arte essencialmente retóricas, à arte pela arte, e privilegiava a realidade, o cotidiano e pessoas de diferentes classes sociais como princípio orientador para a criação artística. No cinema surge no período do entre guerras, e na Itália foi adotado por parte do regime como forma de representação de valores morais tradicionais. Foi influência para o surgimento do cinema neorrealista durante a Segunda Guerra (BEN-GHIAT, 2004, p. 76).

⁷³ “Do we ask that everything be seen through rose-colored glasses?... Certainly not, but we require that films reflect not only the bad parts of Italian life but also and above all our collective and continuous well-being”.

Com o início da guerra na Etiópia, em 1935, e sua anexação ao Império italiano no ano seguinte, marcando a intensificação da política imperialista e expansionista do regime fascista, houve também um aumento da produção de documentários sobre a guerra, e de filmes de ficção que uniam dramatização e documentário. Esse foi o caso da trilogia fascista dirigida pelo cineasta Roberto Rossellini, a qual analisaremos mais adiante nesse capítulo.

O regime não conseguiu, certamente, atrair os artistas e intelectuais para sua esfera apenas pelo discurso revolucionário, de construção de uma nova cultura, de reação à decadência e ao barbarismo. Foi construída uma rede de patrocínios, premiações, uma série de órgãos ligados ao governo, responsáveis pela produção e censura às obras. Além disso, ao que tivemos acesso, vinte e duas revistas especializadas em crítica cinematográfica existiram durante o período fascista. No quesito autocensura que consistia na internalização pelos próprios artistas e intelectuais a respeito do que deveriam produzir, o regime fascista italiano teve sucesso, principalmente, no período na década de 1930, período considerado por historiadores como Renzo De Felice, como o da construção do regime totalitário. Nesse momento, o regime não se viu obrigado a fazer uso ostensivo da força por conta de uma relativa interiorização das normas sociais, normas essas nem sempre escritas, mas assumidas pela opinião pública como naturais. Essas normas têm tanta importância quanto as leis oficiais (MUSIEDLAK, 2010, p. 156).

Após anos de um eficiente esquema de censura, em que censores do regime confiscavam obras literárias ou davam diretivas para os meios de comunicação, ou mesmo editavam trechos de documentários, o escritor italiano Corrado Alvaro afirmou, em 1943, que “eu tinha um censor em mim” (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 47). Apenas no mês de abril de 1937, quarenta e quatro edições foram recolhidas pelos jornais a pedido dos órgãos de censura controlados então pelo Ministério da Imprensa e Propaganda.

A seguir veremos como foi a política de Estado em relação à imprensa, e como o regime conseguiu constitucionalizar o controle sobre os jornais, de forma a usá-lo como instrumento de manipulação da opinião pública.

2.3.1. A política fascista a respeito da imprensa

Parte-se do princípio de que as mídias, e no caso específico deste trabalho os jornais impressos, obedecem à lógica de produzir e vender um produto, e de formar a opinião pública. São como espelhos que mostram imagens deformadas da realidade e dos fatos, apresentando estereótipos moldados por quem informa e para quem é informado.

Informação e comunicação são noções que remetem a fenômenos sociais; as mídias são um suporte organizacional que se apossa dessas noções para integrá-las em suas diversas lógicas – econômica, tecnológica e simbólica (CHARAUDEAU, 2007, p. 15).

A imprensa é então um conjunto de suportes tecnológicos com uma função social de transmitir os acontecimentos. Mas a informação não é independente, não é dada num âmbito exterior às pessoas, ela existe dentro de um esquema de trocas sociais. Ou seja, para ser entendida e adotada como saber, uma informação deve conter as representações com as quais aqueles que a recebem já estejam familiarizados.

A lógica simbólica do discurso da mídia lhe dá um poder também simbólico, que é o poder de “fazer crer e fazer ver, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo” (BOURDIEU, 2000, p. 15), e este poder, que é invisível, “só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (p. 7). A força física e o poder simbólico têm eficiência equiparada no que se refere à sua capacidade de mobilização.

Patrick Charaudeau aponta para duas características do discurso midiático: o do valor de verdade, e do efeito de verdade. O primeiro deve estar apoiado na ciência, ou num conhecimento construído fora do simples enunciado, o que lhe dá credibilidade. O efeito de verdade está baseado, por sua vez, na credibilidade daquele que enuncia e nas representações, nos desejos sociais e em valores supostamente compartilhados por determinada sociedade (2007, p. 49).

A mídia, porém, não representa um poder independente, concreto. Não está em posição de autoridade, sua palavra não possui um valor de decidir, consagrar ou sancionar algo. Mas a mídia possui sim o poder de influenciar, mesmo assim levando em consideração que existe um abismo desconhecido entre aquilo que se

espera quando se enuncia alguma informação e como será recebida pelos consumidores.

Consideremos aqui que no contrato de comunicação, implicitamente existente entre o público e a instância midiática, ou a máquina de construção de informação, existem diferentes finalidades, das quais citaremos: o objetivo de fazer saber, ou seja, de informar alguém de algo; o objetivo de prescrever algo a alguém, no intuito de definir algo como norma, a partir de alguém que tem autoridade legitimada; e o objetivo de incitar alguém a fazer algo ou a acreditar em algo, agora a partir da persuasão, a partir de alguém que não tem autoridade legitimada e só consegue fazer crer pelo uso da persuasão. As expectativas definem qualquer situação de comunicação.

Nesse sentido, ressaltamos para os fins deste trabalho, a importância da utilização do discurso propagandístico no jornal *Corriere della sera*, a fim de incitar a opinião pública a crer ou fazer algo, a partir de uma organização narrativa e argumentativa.

O discurso de propaganda é definido por Charaudeau como um

Tipo de discurso definido de maneira ideal que se concretiza por diferentes gêneros que variam de acordo com: o tipo de legitimidade do qual goza o sujeito falante, a natureza do objeto de fala que constitui o fazer crer e o dever crer, e o lugar atribuído ao sujeito influenciado (2010, p. 64).

O discurso propagandista é, então, um discurso que tem por objetivo fazer alguém crer em algo, a partir de uma instância que não tem poder de decretar ou sancionar, e então recorre a uma série de estratégias narrativas e de argumentos, para persuadir uma instância coletiva (CHARAUDEAU, 2010, p. 62).

Esse tipo de discurso não é por si só manipulador, sendo que se origina, em teoria, sempre a partir de um ato voluntário de uma instância de produção de informação, como um jornal. Nem mesmo se torna manipulador quando aliado ao discurso político, que se baseia no objetivo de conquistar o poder ou de geri-lo, a partir da aprovação popular. “Quer se trate de conquistar o poder ou de geri-lo, a instância política se encontra em situação de dever fazer aderir à sua política uma maioria de indivíduos sobre os quais não tem poder de injunção” (CHARAUDEAU, 2010, p. 67).

A transição entre discurso propagandístico e político para a manipulação se deu no fascismo italiano pela necessidade de mobilizar da política de massa. Persuasão e sedução pelo discurso transformou-se em incitação a fazer, a passar do discurso para a prática. Nesse sentido, o manipulador não revela seus reais projetos e os

maquia apresentando um projeto que pareça favorável ao manipulado. Além disso, aproveita-se, por parte do manipulador, de uma legitimidade que foi conquistada em situações anteriores, ou seja, que não foi conquistada através da informação que está se passando.

A partir desse pressuposto, o *Corriere della sera* anunciava repetidamente a derrota dos adversários: “Grandes perdas infligidas aos gregos⁷⁴” (FORTI..., 1941, p. 1); “As esperanças de Londres de levantar uma barreira balcânica contra o Eixo definitivamente desapareceram⁷⁵” (LE TRUPPE..., 1941, p. 1); “Os americanos na França são aconselhados a partir por conta das dificuldades alimentares⁷⁶” (GLI AMERICANI..., 1941, p.1); “A carestia na Grã-Bretanha agravada pela desorganização⁷⁷” (LA CARESTIA..., 1941, p. 6). E, ao mesmo tempo, anunciava a vitória prematura do Eixo: “Perfeita solidariedade do Eixo na luta contra a Grã-Bretanha. A guerra que se está combatendo é única, como única será a vitória que se conquistará⁷⁸” (PERFETTA..., 1941, p. 6). Esse tipo de notícia era repetido à exaustão. O que se queria anunciar era que a vitória estava próxima, que a guerra acabaria logo, que os outros estavam em extrema dificuldade.

“A manipulação vem acompanhada da ilusão, pois há a relação entre um influenciador-manipulador que esconde sua intenção e um influenciado-manipulado que ignora esta intenção” (CHARAUDEAU, 2010, p. 68). A Itália, segundo a imprensa, estava também em dificuldades, porque assim é durante a guerra, mas venceria por merecimento, porque essa era uma guerra dos justos contra os injustos e decadentes, dos pobres explorados contra os ricos exploradores. Simplificação, repetição, essencialização, promessas, profecias, discurso do ódio e incitação de simpatia: eram essas as principais estratégias discursivas usadas pelo discurso propagandístico do regime fascista através das páginas do *Corriere della sera*.

O regime fascista italiano desde o princípio se apossou da imprensa como instrumento de manipulação. Antes mesmo de se tornar um regime de partido único, o PNF, e mais precisamente Mussolini, tinha relativo controle da imprensa. A lei

⁷⁴ “Forti perdite inflitte ai greci”.

⁷⁵ “Le speranze di Londra di erigere una barriera balcanica contro l’Asse definitivamente tramontate”.

⁷⁶ “Gli americani in Francia consigliati a partire per le difficoltà alimentari”.

⁷⁷ “La carestia in Gran Bretagna aggravata dalla disorganizzazione”.

⁷⁸ “Perfetta solidarietà dell’Asse nella lotta contro la Gran Bretagna. La guerra che si sta combattendo è una, come una sarà la vittoria che si conseguirà”.

3288 de 15 de julho de 1923⁷⁹ determinava que: o gerente responsável por um jornal deve ser diretor ou um dos principais redatores desse jornal; esse gerente deve ser aprovado pelo prefeito da cidade onde o jornal atua; o prefeito tem direito de desconfiar do gerente ou de uma publicação do jornal caso a notícia seja falsa, tendenciosa, cause danos à imagem nacional, internamente ou no exterior, ou cause distúrbios à ordem pública, inclusive em casos de incitação ao ódio de classe. A pena prevista nesses casos era de fechamento dos jornais que descumprissem as exigências feitas pelo prefeito.

A lei 2307 de 31 de dezembro de 1925⁸⁰, que contém disposições sobre os jornais periódicos, determinava o seguinte: todos os diretores ou responsáveis pelos jornais devem ser registrados nas associações de jornalistas, que a partir desse ano são ligadas ao PNF; o reconhecimento dado aos diretores e responsáveis pelos jornais deve ocorrer a partir dessa lei solicitado ao procurador geral da região em que o jornal atua; deve ser apresentada ao procurador uma lista com nome de todos os proprietários do jornal, com endereço de residência.

Além disso, Mussolini era chefe do Escritório de Imprensa do Chefe de Governo desde 1923, onde determinava as representações relativas a seu percurso de líder como um homem excepcional. Em 1926, esse escritório se uniu ao Escritório de Propaganda. A partir daí se definem os principais temas a serem focados pela propaganda fascista. Em 1934 foi criada a Secretaria de Estado para Imprensa e Propaganda, com Galeazzo Ciano como diretor. No ano seguinte, essa secretaria foi transformada no Ministério da Imprensa e Propaganda, e dois anos depois, em 1937, foi transformado em Ministério da Cultura Popular, no qual se unificou o controle da cultura e da propaganda sob a égide do Estado.

Dessa forma, através de apoio devidamente previsto na própria legislação vigente, o poder político exercia uma intensa pressão sobre os meios de comunicação impressos. Determinadas partes de cada periódico davam informações passadas pelo regime. Dentre essas partes, destacam-se orientações a respeito dos ritos de eventos que eram realizados pelo regime, como na matéria intitulada “O XXIV Anual dos Fasci: as disposições do Partido para a celebração em toda a Itália⁸¹”, em que

⁷⁹ Publicada no Diário Oficial em 8 de julho de 1924. Disponível em: <http://www.infoleges.it/>

⁸⁰ Publicada no Diário Oficial em 5 de janeiro de 1926. Disponível em: <http://www.infoleges.it/>

⁸¹ “Il XXIV Annuale dei Fasci: Le disposizioni del Partito per la celebrazione in tutta Italia”.

se lia o seguinte trecho, seguido de disposições sobre os horários que as bandeiras do PNF seriam içadas e quem participaria de cada etapa da cerimônia:

As manifestações preparadas serão desenvolvidas no rigor do clima de guerra: o espírito de vigília e das duras provas vitoriosamente superadas pela Revolução reviverão no ânimo dos italianos que afrontam os supremos sacrifícios para a conquista da vitória portadora da justiça entre os povos⁸² (IL XXIV..., 1943, p. 1).

Outra estratégia constante era a divulgação de cartas a Mussolini, principalmente de pessoas ou associações que agradeciam sua ajuda, sua liderança, e seus serviços prestados. É o exemplo de uma carta enviada ao Duce por um operário chamado Armando Macchia que havia sido morto no front grego, mas que também havia participado da Guerra Civil Espanhola. Segundo a matéria do *Corriere della sera*, tal carta foi deixada pelo operário com sua mulher, que havia lhe dito que só abrisse essa carta caso ele fosse morto, e que enviasse ao Duce. O jornal descreve a carta como um “verdadeiro testamento espiritual do cidadão-soldado e do operário-combatente do tempo mussoliniano”.

Duce, antes de partir para a Espanha na minha qualidade de artilheiro técnico, na hipótese de não voltar, o meu pensamento vem, com a palpitante intensidade do seu amor e da sua admiração, ao Senhor, artífice maior da grandeza da nossa grande, adorada Itália. Se eu cair, esteja certo, cairei da modesta, mas sincera Camisa Negra e o meu último pensamento será pelo Senhor, feliz por ter me tornado, com isso, uma das várias partes com que o Senhor construiu a grandeza da nossa Pátria e seguro que os meus dois filhos saberão igualmente e sempre fazer o mesmo. À glória da nossa sempre maior Itália, à Majestade do nosso Rei Imperador e ao Senhor, Duce insuperável, nosso Chefe, a minha modesta, mas apaixonada saudação⁸³ (NOBILISSIMA..., 1941, p. 2).

Eram frequentes também matérias sobre a decadência das sociedades inglesas e francesas, posta em contraste com a sociedade italiana, e como isso levava aqueles dois países para a derrota na guerra, que era anunciada constantemente nas páginas do *Corriere della sera*. Numa matéria de 7 de agosto de 1940, intitulada “A

⁸² “Le manifestazioni predisposte si svolgeranno nell’austerità del clima di guerra: lo spirito della vigilia e delle dure prove vittoriosamente superate dalla Rivoluzione rivivrà nell’animo degli italiani che affrontano i supremi sacrifici per il raggiungimento della vittoria apportatrice di giustizia fra i popoli”.

⁸³ “Duce, prima di partire per la Spagna nella mia qualità di collaudatore di artiglieria, nella ipotesi d’un mancato ritorno, il mio pensiero viene, con la palpitante intensità del suo amore e della sua ammirazione, a Voi, artefice sommo della grandezza della nostra grande, adorata Italia. Se sarò caduto, statene certo, sarò caduto da modesta ma sincera Camicia Nera e l’ultimo mio pensiero sarà stato per Voi, lieto di essere divenuto, con questo, una delle innumerevoli partecelle con cui Voi costruite la grandezza della nostra Patria e sicuro che i miei due ragazzi saprebbero egualmente e sempre fare altrettanto. Alla gloria della nostra sempre più grande Italia, alla Maestà del nostro Re Imperatore e a Voi, Duce insuperabile, nostro Capo, il mio modesto ma appassionato e sincero alalà”.

França abatida e discordante, nega com inconsciência a realidade e não vê que o seu destino está marcado⁸⁴, o jornalista Pietro Solari afirmou que

Nove entre dez franceses não estão convencidos ainda de ter perdido e o décimo, se coloca ao ponto de dissecar as causas da derrota, no máximo justificando-a por uma simples, remediável e quase fortuita desproporção numérica de aviões, de carros, de canhões, de homens, de meios, à traição da Holanda, da Bélgica, da Inglaterra, da Espanha (...) e ninguém admite remotamente que antes do exército, a guerra foi perdida pelo povo, pelo Estado, pelo regime, pela mentalidade, pela corrupção, pelo hedonismo, pelos delitos de lesa raça e lesa família e aquela conhecida arrogância⁸⁵ (1940, p. 4).

Nesse sentido, a culpa da suposta queda da França é explicada pela propaganda italiana através da ideia da decadência moral do povo francês que, afinal, “não vale grande coisa a mais do que seus chefes e governantes⁸⁶” (SOLARI, 1940, p. 4). Ao mesmo tempo em que o jornal informa uma possível derrota do inimigo, sugere que o povo italiano, que está passando por uma revolução moral e espiritual não sofreria do mesmo mal que a França, e por isso a vitória seria certa.

Vimos então que a imprensa, enquanto conjunto de suportes tecnológicos, atende à lógica de mercado e também age como formadora de opinião pública, a partir do momento em que estabelece um contrato de comunicação com seus consumidores. Dessa forma, possui o poder simbólico de fazer crer, transformar as visões de mundo e as ações sobre o mundo. A imprensa não ocupa posição de autoridade legitimada, portanto não tem poder de sancionar ou consagrar. Mas exerce influência sobre a opinião pública. A partir da influência e da pressão do Estado, a imprensa escrita italiana, em sua maior parte, usou discurso propagandístico e político com intenção de não só fazer saber e fazer crer aos leitores, mas também tinha como meta incitar a opinião pública a agir em favor do regime e de acordo com seus valores, dessa forma passando da propaganda para a manipulação.

Veremos em seguida de que forma o cinema italiano de propaganda do início da década de 1940, tomando como exemplo a trilogia fascista de Roberto Rossellini,

⁸⁴ “La Francia battuta e discorde, nega con incoscienza la realtà e non vede che il suo destino è segnato”.

⁸⁵ “Nove Francesi su dieci non sono ancora convinti d’averla perduta e il decimo, messo al punto di sviscerare le cause della disfatta, la fa tutt’al più risalire a una semplice, rimediabile e quasi fortuita sproporzione numerica di aerei, di carri, di cannoni, di uomini, di mezzi, al tradimento dell’Olanda, del Belgio, dell’Inghilterra, della Spagna (...) e nessuno ammette lontanamente che prima dell’esercito, la guerra l’avevano perduta il popolo, lo Stato, il regime, la mentalità, la corruzione, l’edonismo, i delitti di lesa razza e lesa famiglia e quella tal boria”.

⁸⁶ “Non vale gran cosa più dei suoi capi e governanti”.

seguia as mesmas orientações seguidas pela imprensa, e de que forma contribuiu para a construção da representação do regime durante a Segunda Guerra, principalmente reafirmando valores que supostamente diferenciavam os italianos do restante do mundo.

2.3.2. A trilogia fascista, por Roberto Rossellini

Logo no início da história do cinema mundial, políticos e cientistas apontaram para o potencial educativo do cinematógrafo, sendo então utilizado como instrumento para o trabalho científico, principalmente na medicina.

A novidade inspira uma espécie de obsessão em filmar, o que dá estímulo ao nacionalismo e à transmissão de símbolos nacionais, principalmente em países recém-formados, como foi o caso da Itália, onde a unificação do território se deu em 1870, com a anexação da cidade de Roma, sem ainda contar com os territórios do Trentino e Friuli-Venezia Giulia⁸⁷.

Exerce atração também em alguns escritores, como Gabriele D'Annunzio, que afirmou em 1914 acreditar no potencial de inovação do cinema, no mesmo tom usado pelos artistas futuristas.

A recente indústria do cinematógrafo deve ser considerada como uma auxiliar providencial daqueles artistas corajosos e severos que, na repugnante decadência do teatro de hoje, aspiram a destruir para reedificar... Já que invocamos em vão um Heróstrato que incendeie os velhos barracos (...) devemos ter esperança na virtude serpentina da película (...) Que os poetas sigam o meu exemplo, atribuindo ao Cinematógrafo uma virtude de libertação e destruição (...) Consideremos então o Cinematógrafo como um instrumento de libertação⁸⁸ (D'ANNUNZIO apud BRUNETTA, 2011, p. 54).

Dessa união entre Gabriele D'Annunzio e o cinema, resultou uma das principais obras do cinema mudo italiano, que foi o filme *Cabiria*, de 1914, dirigido por Giovanni Pastrone. Com roteiro épico inspirado nas Guerras Púnicas, entre a República Romana e Cartago, as filmagens duraram dois anos, teve investimento alto e

⁸⁷ Próximos à fronteira com Áustria e Eslovênia, respectivamente. Foram anexados à Itália após a Primeira Guerra Mundial. Até então eram território da Áustria.

⁸⁸ "La recente industria del cinematografo deve essere considerata come un'ausiliaria provvidenziale di quegli artisti coraggiosi e severi che, nell'ignobile decadenza del teatro d'oggi, aspirano a distruggere per riedificare...Poiché abbiamo invocato invano un Erostrato che incendi le vecchie baracche (...) bisogna sperare nella virtù serpentina della 'pellicola' (...) Che i poeti seguano i mio esempio, attribuendo al Cinematografo una virtù di liberazione e distruzione (...) Consideriamo intanto il Cinematografo come uno strumento di liberazione".

inventou o personagem Maciste, que esteve presente depois em uma série de comédias italianas (BRUNETTA, 2011, p. 56).

O Cinema torna-se instrumento de difusão também de símbolos regionais, como foi o caso do filme *Assunta Spina*⁸⁹, de 1915, que mostrava paisagens abertas da cidade de Napoli, representando inclusive uma inovação no que diz respeito ao cenário e ao estilo de atuação dos atores, menos teatral quando comparado com outros filmes produzidos na mesma época.

Nesse momento o cinema influenciado pela literatura naturalista, ou realista, era pouco valorizado ou mesmo marginal, seja pelo pouco sucesso, seja pela pobreza de meios. De qualquer forma, o estilo realista, com fundo proletário ou popular servia para alimentar bons sentimentos, como a caridade, compaixão, solidariedade. Até a década de 1930, esse estilo não é o preferido da indústria cinematográfica e se restringe em grande medida a algumas produções de Napoli, como a já citada *Assunta Spina*, de 1915.

O cineasta e pintor italiano Pier Antonio Gariazzo, em 1919, aponta para a tendência do cinema, não só italiano, mas pelo menos ocidental, de maquiar a realidade durante a Primeira Guerra Mundial. Para ele, o cinema se apresenta como uma arma política para fins de propaganda, acusação feita ao governo liberal italiano, mas que se encaixa facilmente na era fascista. “No nosso tempo, iluminado pelo raio da verdade, as castas do governo tentam usar amplamente o teatro mudo para seus propósitos” (1919, p. 316). Na passagem a seguir, Pier Antonio se refere aos operadores de câmera enviados à frente de batalha para fazer imagens da guerra, mas que dessa restará nos documentários apenas uma parte.

A verdade verdadeira ninguém a viu, porque todos, em todas as partes do mundo, trabalharam para escondê-la e a modificá-la para servir aos próprios fins (...). Foram enviados grupos de operadores logo após os exércitos, gente boa que foi para o meio do fogo cruzado com seus tripés (...). Naturalmente desses filmes foi, na sala fechada de um edifício de censura, feita uma acurada triagem. Foram dadas para a admiração do público só aquelas partes que representam as formas da vitória⁹⁰ (GARIAZZO, 1919, p. 316-320).

⁸⁹ Fora da Itália recebeu o nome de *Neapolitan Blood*, e *Sangue Napolitano*.

⁹⁰ “La verità vera nessuno la vide, perché tutti, in ogni parte del mondo, lavoravano a nasconderla e a modificarla per servire i propri fini (...) Si sono mandate squadre di operatori al seguito degli eserciti, brava gente che sono andati al fuoco col loro treppiede (...) naturalmente di queste cinematografie, fu, nella chiusa stanza di un ufficio di censura, fatta un'accurata cernita. Si sono date all'ammirazione del pubblico solo quelle parti che rappresentano le forme della vittoria.”.

Somada à censura, obviamente existe a limitação da arte e do cinema em relação à impossibilidade de se transmitir a experiência completa de guerra através da tela.

Não vivemos as horas trágicas da linha de trincheira, não sentimos aquele cheiro difuso de cadáveres, constante, penetrante, implacável, que sopra em toda parte (...). Não se poderá ver na tela a dura angústia que impõe ao homem simples, com base em frases retóricas as quais só escuta o som, a viver esperando a morte iminente em um covil de terra ou em um buraco de pedra, ou atrás do seu canhão⁹¹ (GARIAZZO, 1919, p. 322-323).

Por outro lado, mais difusos durante a Primeira Guerra eram os filmes de evasão, comédias, épicos/históricos e um estilo conhecido como divismo. Nos filmes desse estilo, que fez sucesso nessa época não só na Itália, como na França e Rússia, a realidade retratada é completamente ficcional, uma espécie de mundo de fantasia, o que podemos dizer que seria um mundo de sonho burguês, com cenários extremamente ricos e ornamentados, a atuação basicamente teatral, enredos que tratam de paixões avassaladoras. A partir do divismo se consolidam as divas, protagonistas que muitas vezes carregam o sucesso dos filmes. Um exemplo de filme desse estilo é *Tigre reale*, de 1916, adaptação do romance homônimo de Giovanni Verga, que teve como protagonista a diva Pina Menichelli. Outro filme do estilo que teve grande sucesso foi *Mas meu amor não morre*⁹², de 1913, que teve como protagonista a diva Lyda Borelli, que também protagonizou outro grande sucesso divista chamado *Rapsodia Satanica*, de 1915.

O sucesso do divismo alcançou seu auge durante a Primeira Guerra, mas continuou presente até a década de 1920. A partir daí, o cinema italiano entra em grave crise. A principal produtora cinematográfica da Itália do início dos anos 1920, a Sociedade Anônima União Cinematográfica Italiana (UCI), tinha como principal financiador o Banco Italiano de Crédito, que em 1921 faliu. A UCI então permanece existindo, mas sua produção cai drasticamente de 361 filmes em 1921 para 38 em 1925. As principais causas para a crise cinematográfica italiana foram, segundo Brunetta, o aumento da produção americana e sua forte concorrência, o aumento dos custos, dentre eles os salários das divas do cinema, a falta de renovação tecnológica e

⁹¹ “Non vivremo le ore tragiche della trincea di linea, non sentiremo quell’olezzo di cadaveri diffuso, costante, penetrante, implacabile che aleggia dovunque (...) Non si potrà vedere sullo schermo la dura angoscia che costringe l’uomo semplice, in base a frasi retoriche di cui sente solo il suono, a vivere, attendendo alla morte imminente in una tana di terra o in un buco di roccia, o dietro il suo cannone”.

⁹² “Ma l’amor mio non muore!”.

temática, e a emigração de mão-de-obra, tanto de atores e atrizes quanto de pessoal técnico (2011, p. 147).

O controle sobre o cinema por parte do regime fascista começou a ser rígido logo depois da Marcha sobre Roma. A preocupação inicial do regime continuou sendo a preocupação até então tida pelas elites tradicionais do governo anterior: controlar a moralidade do conteúdo dos filmes.

Pode-se dizer que até 1931 não haviam sido produzidas obras de propaganda, pelo menos não por iniciativa do regime. O regime não parecia convencido da utilidade do cinema para a propaganda fascista. Essa mentalidade foi se alterando gradualmente, podemos dizer que pela necessidade de constante renovação do capital social e de mobilização das massas. Mas, além disso, o regime acabou atendendo a recorrentes pedidos de socorro da indústria cinematográfica italiana em crise, e há anos sofrendo com a concorrência americana.

Dessa forma, em 18 de junho de 1931 foi aprovada a lei de n. 918⁹³ que marcou o início da intervenção direta do Estado na indústria cinematográfica. Essa lei determinava que antes de ser iniciada qualquer produção de filmes longa-metragem (no mínimo 55 minutos de duração, aproximadamente), os realizadores deveriam avisar ao Ministério das Corporações, informando título, onde seria filmado, um resumo do enredo, e a lista dos envolvidos na produção. Além disso, previa futura regulação sobre importação de filmes estrangeiros. Ainda assim, em 1938, 73% da renda produzida pelo cinema dizia respeito a filmes estrangeiros (BRUNETTA, 2011, p. 168).

Em 28 de abril de 1937, um ano após a anexação da Etiópia e consequente anúncio do nascimento do Império italiano, foi fundada a Cinecittà, grande complexo de estúdios cinematográficos localizado em Roma, e responsável até hoje pela maior parte dos filmes produzidos na Itália.

Dois anos depois, em 18 de março de 1939, entrou em vigor a lei de n. 465⁹⁴, conhecida como Lei Alfieri⁹⁵, que estabeleceu o monopólio para aquisição,

⁹³ Disponível em <http://www.gazzettaufficiale.it/>.

⁹⁴ Disponível em <http://www.gazzettaufficiale.it/>.

⁹⁵ Edoardo Alfieri, conhecido como Dino, foi ministro do Ministério da Cultura Popular entre 1937 e 1939.

importação e distribuição no Reino da Itália de filmes estrangeiros à cargo da Entidade Nacional Industria Cinematográfica (ENIC), ligada ao Instituto Luce.

A indústria cinematográfica italiana, nesse sentido, se confunde com o regime fascista, nesses anos. O Estado controlava, de certa forma, a produção a partir da censura, controlava a compra e difusão de filmes estrangeiros dentro da Itália, produzia filmes, documentários e cinejornais, e patrocinava obras, algumas desde sua produção, outras através de premiações. A Mostra de Cinema de Veneza, por exemplo, teve sua primeira edição entre 6 e 21 de agosto de 1932. Em 1938, *Luciano Serra, piloto*⁹⁶ vence o prêmio de melhor filme italiano e dá o tom do que se esperava do cinema a partir daí. O filme foi idealizado por Vittorio Mussolini, filho do Duce, após sua experiência na guerra da Etiópia, dirigido por Goffredo Alessandrini e dentre os roteiristas tinha o estreante Roberto Rossellini. O filme alemão *Olympia*, de Leni Riefenstahl, que documenta os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936, divide o prêmio com o filme italiano. Por esse motivo, em 1942, Antonio Pietrangeli, crítico da revista *Bianco e nero*, define a Mostra de Veneza como uma mostra de guerra, pela presença de filmes com um tema dominante (1942, p. 3).

Em 1939, na revista *Cinema*, que a partir desse ano era dirigida por Vittorio Mussolini, o escritor Ugo Betti fala sobre um concurso literário intitulado *Era film*, presidido também por Vittorio Mussolini, que oferecia um prêmio de 20.000 liras italianas para a melhor obra dentre os concorrentes. No artigo escrito por Betti, que também era concorrente no concurso, aparentemente a intenção era defender os métodos de escolha dos concorrentes por parte dos organizadores do concurso. “O convite (...) não foi enviado a todos os escritores, na verdade a poucos: uns trinta, talvez menos. A quais? E por que somente aqueles?⁹⁷”. A pergunta não é objetivamente respondida no artigo de Betti, mas ele cita aspectos como utilidade, diz que o concurso não serviu como um “incentivo às ilusões dos desorientados⁹⁸”, e que, afinal, se conseguiu juntar um grupo de competidores que representavam a nova literatura italiana, sem, contudo, defini-la. O que se percebe pelos nomes dos concorrentes que Betti citou, como Mario Pannunzio, Corrado Pavolini e Orio

⁹⁶ “Luciano Serra Pilota”.

⁹⁷ “L’invito (...) non era rivolto a tutti gli scrittori, anzi a pochi: A quali? E perché a quelli soltanto?”.

⁹⁸ “Un incentivo alle illusioni dei disorientati”.

Vergani, é que se trata de escritores que, mesmo que não fossem fascistas⁹⁹, estiveram todos de certa forma ligados ao regime, que tentava atrair esses intelectuais através desse tipo de incentivo financeiro (BETTI, 1939, p. 17).

O cineasta Roberto Rossellini, durante o regime fascista, foi um desses intelectuais. Ele não era fascista, e não se tem conhecimento de nenhuma declaração de apoio ao regime ou ao PNF. Porém, fazia parte, desde o início de sua carreira no cinema, desse círculo de intelectuais que de certa forma contribuíram para a propaganda política fascista, talvez menos por questões ideológicas do que por oportunismo.

É um consenso, pelo menos entre os historiadores do cinema a que tivemos acesso para este trabalho, que nas obras de Rossellini dos anos 1940, ou seja, entre seus filmes de propaganda fascista e seus filmes neorrealistas, o seu posicionamento sempre foi o da defesa da solidariedade entre as pessoas e os povos, e a defesa da moral católica, o que politicamente se aproximaria da Democracia Cristã, forte na Itália pós-Segunda Guerra. Em pelo menos 2 dos 6 filmes analisados neste trabalho, que são suas principais obras num raio de uma década, o personagem principal era um padre, o herói do filme. No primeiro caso, do filme *O homem da cruz*¹⁰⁰, é destacada a importância moral de um padre durante a Segunda Guerra, no campo de batalha. No outro caso, no filme *Roma cidade aberta*¹⁰¹, é destacada a importância de outro padre para a resistência italiana durante a República de Saló. Nesse sentido, o discurso das obras de propaganda de Rossellini não se encaixa perfeitamente com o discurso presente na propaganda fascista, pelo menos não aquele de exaltação da guerra e difamação dos inimigos, discurso que, como vimos, era repetido incessantemente tanto nos discursos em praça pública feitos por Mussolini quanto pelo eco que era feito pelo jornal *Corriere della sera*. Mas também não era de forma alguma antifascista, pela ausência de posicionamento crítico, já que eram obras financiadas pelas forças armadas italianas ou pela Cinecittà. Respeitava o discurso do regime de fazer filmes que estimulassem os bons sentimentos, de solidariedade e fraternidade, a moral tradicional cristã, a importância da família.

⁹⁹ Mario Pannunzio, por exemplo, foi um dos fundadores do jornal liberal *Il Mondo*, fundado em 1949.

¹⁰⁰ "L'uomo dalla croce".

¹⁰¹ "Roma città aperta".

Roberto Rossellini nasceu em Roma, em 1906. Seu pai, Angiolo Giuseppe Rossellini, era dono de uma empresa de construção civil, e esteve envolvido na construção de alguns teatros e salas de cinema, por exemplo Il Barberini, uma das primeiras salas de cinema de Roma. Seu primeiro trabalho no cinema foi como assistente de dublagem, em 1932, lembrando que a partir de 1933 todos os filmes estrangeiros tinham que ser dublados em italiano. Em 1935, Rossellini fez seu primeiro curta-metragem, *Dafne*. No ano seguinte, atuou como assistente do diretor Carlo Ludovico Bragaglia, no filme *La fossa degli angeli*. Em 1937 começou a escrever o roteiro para *Luciano Serra, piloto* que, como já foi dito, ganhou o prêmio de melhor filme no ano seguinte no Festival de Veneza. A partir da produção desse filme Rossellini teria se tornado amigo próximo de Vittorio Mussolini, frequentando sua casa e as confraternizações organizadas por Edda Mussolini, irmã de Vittorio e filha do Duce, e seu marido Galeazzo Ciano, ministro das Relações Exteriores de 1936 a 1943 (BEN-GHIAT, 2000, p. 21).

Com a Lei Alfieri e a construção do monopólio da ENIC sobre a aquisição, importação e distribuição dos filmes estrangeiros, aumentou afinal a dificuldade para a importação desses filmes, o que a reduziu. Com isso, somado ao incentivo que se dava à produção nacional, as receitas referentes aos filmes italianos passaram de 13%, em 1938, para mais de 50%, em 1942. Enquanto isso, as receitas referentes aos filmes americanos caíram de 63% para 22% (BRUNETTA, 2011, p. 177). Nesse contexto, Rossellini aliou a sua carreira em ascensão como diretor de cinema ao momento favorável da indústria cinematográfica, alavancada principalmente pela ação do Estado na indústria.

De um lado, o regime fascista produzia cinejornais, através do Instituto Luce, fundado em 1924 por Mussolini. Do outro lado, produzia filmes de ficção, principalmente com a produção feita pela Cinecittà, fundada em 1937. A partir dessa época, a palavra de ordem passou a ser a produção de filmes de guerra, já que a Itália estava em guerra desde 1935 com a invasão da Etiópia.

A trilogia fascista de guerra de Rossellini, que se refere aos filmes *La nave bianca*¹⁰², de 1941, *Un pilota ritorna*¹⁰³, de 1942, e *L'uomo dalla croce*, de 1943, consistiu na

¹⁰² “O navio branco”.

¹⁰³ “Um piloto retorna”.

produção de filmes de guerra que misturaram documentário e dramatização. Nos três filmes foram utilizadas imagens registradas em combates reais, na Grécia e na Rússia, principalmente imagens de batalhas navais ou aéreas, em meio a uma trama que envolvia o romance entre dois personagens.

La nave bianca, o primeiro da trilogia, teve foco na vida cotidiana dos marinheiros em um navio de guerra. Os atores do filme eram todos marinheiros e as atrizes eram enfermeiras voluntárias, e a produção havia sido feita pelo Ministério da Marinha, com filmagens nas regiões da Puglia e Calábria, sul da Itália. No texto introdutório do filme se lê

Como já em *Uomini sul fondo* também nessa história naval os personagens são filmados no seu ambiente e na sua realidade de vida e são seguidos através do verismo espontâneo das expressões e da humanidade simples daqueles sentimentos que constituem o mundo ideológico de cada um (...). Todas as operações de guerra reproduzidas na história foram filmadas de verdade nos combates de Cabo Stilo e de Cabo Teulada. A história foi filmada no navio hospital 'Arno' e em um navio de batalha nosso¹⁰⁴ (LA NAVE..., 1941).

A escolha de atores amadores na tentativa de tornar o filme mais fiel à realidade já era tendência enquanto método de interpretação no realismo do cinema e continuará sendo no neorealismo, mesmo que não seja uma tendência seguida pelo próprio Rossellini na versão neorrealista. O princípio naturalista empregado nessa tendência visa “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente” (XAVIER, 2014, p.42). O já citado *Uomini sul fondo*, também de 1941, dirigido por Francesco De Robertis, não tinha atores profissionais. Futuramente, o filme de Luchino Visconti *A terra trema*¹⁰⁵, de 1948, será totalmente composto de atores amadores, nesse caso por pescadores da Sicília, representando uma versão de si mesmos, feita por Visconti para o cinema.

No início de *La nave bianca*, logo após o texto introdutório, vemos os marinheiros escrevendo para suas madrinhas de guerra, mulheres que se voluntariam para

¹⁰⁴ “Come già in ‘Uomini sul fondo’ anche in questo racconto navale tutti i personaggi sono presi nel loro ambiente e nella loro realtà di vita e sono seguiti attraverso il verismo spontaneo delle espressioni e l’umanità semplice di quei sentimenti che costituiscono il mondo ideologico di ciascuno (...). Tutte le operazioni di guerra riprodotte del racconto sono state riprese dal vero nei combattimenti di punta stilo e di Capo Teulada. Il racconto è stato realizzato sulla nave ospedaliera ‘Arno’ e su una nostra nave da battaglia”.

¹⁰⁵ “La terra trema”.

trocar cartas com os marinheiros. Um dos marinheiros, Augusto Basso, que será o protagonista do filme, recebe um telegrama da sua madrinha que lhe comunica que está de férias da escola, já que é professora, e por isso vai visitá-lo no porto. Quando o marinheiro estava indo para o barco para se locomover para o porto, o tráfego com a terra é suspenso.

A partir daí a atenção é voltada para as atividades do navio, que se prepara para uma batalha naval. Muitos marinheiros se ferem quando o navio é atingido. Augusto Basso fica gravemente ferido. Recebe atendimento ainda durante a batalha, até que o inimigo se retira atrás de uma cortina de fumaça. Para anunciar que o inimigo se retirou da batalha, o comandante anuncia:

Oficiais, cabos e subcomandantes! O inimigo deixou o campo de batalha forçado pela nossa ação resoluta. Eu estou orgulhoso de vocês! Se levantem e fiquem em silêncio em memória daqueles que perdemos aqui hoje. Aos nossos camaradas que através do seu sacrifício conduziram vocês ao caminho que foi, é e será o caminho da honra, o caminho da glória! (LA NAVE..., 1941).

Os feridos são transferidos para um navio hospital (navio branco que dá nome ao filme) e recebem atendimento médico. A partir daí, se mostra também a rotina dos médicos e enfermeiras. Numa nova leva de enfermeiras voluntárias, chega ao navio hospital, coincidentemente, a madrinha de Augusto Basso, com quem trocava cartas e com quem não conseguiu se encontrar anteriormente.

A mensagem repetida durante todo o filme é da importância de se fazer sacrifícios na guerra, em prol de um destino de glórias. Em *La nave bianca*, especialmente, o foco é dado aos marinheiros, assim como nos filmes seguintes da trilogia, o exército e a aeronáutica terão lugar. O tema do sacrifício foi muito utilizado pelo regime fascista durante a guerra, como forma de tentar estimular tanto os soldados, que sofriam com a falta de materiais básicos para lutar, quanto as suas famílias, que sofriam com o racionamento de alimentos. Segundo o discurso do regime, diversas vezes repetido nos jornais, seria justamente o sacrifício que levaria a Itália a vencer a guerra, e que a bravura do povo italiano para lidar com as dificuldades os diferenciava do restante do mundo e lhes dava uma vantagem.

Em 1937 Fantasio Piccoli resumiu o espírito do sacrifício defendido pelo fascismo, defendendo aquilo que, de acordo com esse princípio, deveria ser visto no cinema e por que.

Nós fascistas renegamos a nossa realidade cotidiana (individualismo) para viver em uma realidade histórica. Essa necessidade de uma superação da

nossa realidade cotidiana nos faz esquecer de nós mesmos, para nos encontrarmos vivos somente no espírito da Nação; nos faz então viver politicamente; e esse nosso 'viver politicamente' dá a cada atividade do nosso espírito uma fisionomia 'política'¹⁰⁶ (p. 117, 1937).

Em 1940 Fernando Cerchio escreveu em um artigo para a revista *Cinema* intitulado *Servizio di Guerra* sobre a importância do cinema para uma guerra mundial, e defendia o exemplo dado pelos registros feitos pelos italianos durante a Primeira Guerra. Ele aponta a importância propagandística, histórica e, principalmente, militar do cinema.

Continuando essa gloriosa tradição, continuando essa obra, fruto da qual é uma completa documentação da nossa subida e da nossa expansão de grande Nação e Império, o cinema italiano poderá mais uma vez trazer a sua contribuição importante e de primeiríssima ordem a todo aquele complexo de atividades nacionais destinados a um único fim, demonstrando viver ativamente na história¹⁰⁷ (1940, p. 13).

Sacrifício e vida militar eram então aspectos da vida italiana naquele momento histórico que não poderiam estar ausentes do cinema. Nesse sentido, Rossellini se consagrou para alguns críticos de cinema como novo diretor promissor a partir de *La nave bianca*, que levava também, afinal, o nome de peso de Francesco De Robertis como idealizador e roteirista. Giuseppe Isani, na revista *Cinema*, afirma que essa obra “sem dúvida representa o mais belo filme da guerra marítima produzido na Itália até hoje¹⁰⁸”, onde as intenções propagandísticas “se engrandecem nas formas da beleza e da arte¹⁰⁹” (1941, p. 236). Da mesma forma, Domenico Mèccoli, também crítico da revista *Cinema*, define *La nave bianca* como um “excelente documentário romantizado” e anuncia Rossellini como um novo diretor promissor, ao lado de Vittorio De Sica e Francesco De Robertis (1941, p. 391).

No filme seguinte de Rossellini, intitulado *Un pilota ritorna*, lançado em 1942, o foco é dado aos aviadores da aeronáutica. Dessa vez, o filme foi rodado nos estúdios da Cinecittà, mas com contribuição da Aeronáutica. Apesar dos protagonistas dessa

¹⁰⁶ “Noi fascisti rinneghiamo la nostra realtà quotidiana (individualismo) per vivere in una realtà storica. Questa necessità di un superamento della nostra realtà quotidiana ci porta a dimenticare noi stessi, per ritrovarci vivi soltanto nello spirito della Nazione; ci porta cioè a vivere 'politicamente'; e questo nostro vivere 'politicamente' dà ad ogni attività del nostro spirito una fisionomia 'politica'”.

¹⁰⁷ “Continuando questa gloriosa tradizione, continuando questa 'opera, frutto della quale è una completa documentazione della nostra ascesa e della nostra espansione di grande Nazione e di Impero, il cinema italiano potrà ancora una volta portare il suo contributo importante e di primissimo ordine a tutto quel complesso di attività nazionali tese ad un unico fine, dimostrando di vivere attivamente nella storia”.

¹⁰⁸ “Rappresenta indubbiamente il più bel film della guerra marinara prodotto in Italia fino ad oggi”.

¹⁰⁹ “Si sublimano nelle forme della bellezza e dell'arte”.

vez serem atores profissionais, Massimo Giroti e Michela Belmonte, alguns outros personagens eram realmente aviadores, o que de certa forma continua o modelo de *La nave bianca*. Além disso, Rossellini contava com assessores técnicos das Forças Armadas.

Assim como em *La nave bianca*, *Un pilota ritorna* começa com um texto introdutório:

Este filme é dedicado com coração fraterno aos pilotos que não retornaram dos céus da Grécia. A Associação Cinematográfica Italiana agradece: aos Ministérios da Aeronáutica, da Guerra e da Cultura Popular; às autoridades civis e militares de Viterbo; aos oficiais, suboficiais, aviadores e todos os outros que deram importante contribuição à produção do filme, feito sob os auspícios do Comando Geral da Juventude Italiana de Littorio¹¹⁰ (UN PILOTA..., 1942).

A história começa quando o tenente Gino Rossatti se apresenta ao batalhão para a 161ª esquadra da aeronáutica, numa base em Paramythia, Grécia. O avião de Gino, em um bombardeio aéreo, é atingido e cai. Ele consegue ejetar. Em terra, é capturado por soldados ingleses. São simpáticos com ele, conversam, brincam, bebem juntos. No rádio, escutam que o exército grego se rendeu aos alemães em Tessalônica, cidade grega localizada no litoral do Mar Egeu. Após essa notícia no rádio, o lugar onde estão começa a ser bombardeado. Todos correm para um abrigo. Gino tenta escapar em meio à confusão de tiros, mas é capturado novamente. A imagem passada dos ingleses a partir daí passa a ser extremamente dúbia, às vezes retratados como simpáticos soldados que apenas cumprem ordens e outras vezes como pessoas cruéis que passam deixando apenas ruínas.

Gino continua a ser levado pelos ingleses, aparentemente sem destino, apenas mudando de lugar, e acaba se encontrando com outros italianos vivendo na miséria como prisioneiros, e com gregos que perderam suas casas, queimadas pelos ingleses.

Mas se a imagem dos ingleses é dúbia, a dos alemães é unicamente negativa. No caminho dos ingleses, que seguiam com Gino, os outros prisioneiros italianos e alguns civis gregos, surgem aviões alemães, os Junkers Ju 87. Gino grita que os Stuka, como são conhecidos, estão vindo, e instantaneamente a palavra é entendida por todos que entram em pânico e se jogam no chão. Os Stuka bombardeiam as

¹¹⁰ "Il film è dedicato con fraterno cuore ai piloti che dai cieli di Grecia non hanno fatto ritorno. L'Anonima Cinematografica Italiana ringrazia: i Ministeri dell'Aeronautica, della Guerra e della Cultura Popolare; le autorità civili e militare di Viterbo. Gli ufficiali, i sottufficiali, gli avieri e tutti coloro che hanno validamente contribuito alla produzione del film, realizzato sotto gli auspici del Comando Generale della Gioventù Italiana del Littorio".

pontes por onde o comboio deveria passar, assim como as pessoas, civis ou militares.

Na cena seguinte, são mostradas páginas de jornais com notícias das vitórias italianas e alemãs na Grécia. No *Corriere della sera* do dia 16 de abril de 1941 a primeira página informou que “Šibenik e as ilhas Zarattini (Croácia) ocupadas. A IX e XI Armada avançam combatendo sobre todo o front grego – tropas e navios a vapor atingidos pelos nossos aéreos¹¹¹” (SEBENICO..., 1941, p. 1).

Essa sucessão de cenas não parece se encaixar bem em um filme que se pretende de propaganda fascista da guerra. A cena do bombardeio aéreo alemão coloca os alemães menos como bravos vencedores do que como assassinos cruéis, que matam civis e mesmo militares italianos, contanto que estejam em seu caminho. As vitórias italianas e alemãs noticiadas nos jornais foram colocadas na narrativa lado a lado com sua contrapartida cruel, de destruição da vida de pessoas inocentes. Gino caminha junto com civis gregos que perderam tudo e mesmo assim se ajudam e ajudam os outros independentemente de onde vieram.

Talvez por esse motivo Giuseppe De Santis tenha feito uma dura crítica à *Un pilota ritorna*, acentuando principalmente a ambiguidade com que é levado o roteiro, que ele afirma ser um problema de falta de honestidade e objetividade de muitos artistas. A esse respeito, De Santis afirma que “por isso nós gostamos de ser coerentes com uma verdade à qual acreditamos como a única fonte de educação, e a nenhum preço cederemos¹¹²”. Mais adiante, ele afirma categoricamente: “*Un pilota ritorna* queria ser um filme de propaganda? Se era esse o objetivo, tem que reconhecer que em parte faliu nas suas tentativas¹¹³” (1942, p. 226). De Santis não era fascista, pelo contrário. Contribui com o roteiro de *Obsessão*, dirigido por Luchino Visconti, um dos primeiros filmes neorrealistas de crítica social da Itália fascista. A crítica de De Santis vai então em direção à falta de posicionamento crítico de *Un pilota ritorna*, algo que dificilmente se poderia esperar de um filme produzido em parceria com a Aeronáutica.

¹¹¹ “Sebenico e le isole zaratine occupate. La IX e l’XI Armata avanzano combattendo su tutto il fronte greco – Truppe e piroscafi colpiti da nostri aerei”.

¹¹² “Per questo a noi piace essere coerenti con una verità alla quale crediamo come l’unica e sola fonte di educazione, e a nessun prezzo cederemo”.

¹¹³ “Voleva essere un film di propaganda UN PILOTA RITORNA? Se a ciò si mirava, bisogna riconoscere che è in parte fallito nei suoi intenti”.

No *Corriere della sera*, a revisão cinematográfica do filme dá mérito principalmente às cenas de batalha, pela sua aparência de realidade. O romance que se desenvolve a partir do meio do filme entre Gino e Anna, grega filha de um médico italiano, que dá um tom melodramático ao filme, é criticado pelo jornal (RASSEGNA..., 1942, p. 2). O que se espera afinal de um filme de guerra, nesse caso com pretensão de ser um documentário dramatizado, é que retrate a guerra da forma mais realista possível, limitando, porém, a dose de sofrimento que se mostra nas telas.

No ano seguinte, em 1943, Rossellini lança outro filme sob sua direção: *L'uomo dalla croce*. Um dos responsáveis pelo roteiro foi Asvero Gravelli, jornalista fascista atuante, importante defensor do regime como agente de regeneração espiritual, foi secretário da Vanguarda Juvenil Fascista em 1923, aderiu à República de Salò em 1943, foi preso pela Resistência armada e anistiado em 1947.

Obra gravada nos estúdios da Cinecittà, tem como protagonista um padre, interpretado pelo ator Alberto Tavazzi, que acompanha as tropas no front russo. No filme se mantém durante toda a segunda metade uma visão maniqueísta a respeito dos inimigos, característica que estará muito presente também no seu próximo filme, o neorrealista *Roma cidade aberta*. Nesse caso, de um lado são retratados os italianos, cristãos e solidários, e de outro os comunistas russos, ateus e traiçoeiros. A moral cristã e o anticomunismo serão os principais fios condutores dessa trama.

É verão de 1942, no front russo. Um grupo de soldados italianos fica impossibilitado de continuarem viagem porque o tanque em que estavam quebrou. Um soldado tenta consertá-lo. Enquanto isso, nessa primeira parte do filme, a atenção é voltada para o cotidiano dos soldados, que brincam, sonhando com quando voltarão para suas casas. Um grupo de civis russos passa por eles. Os soldados tentam se comunicar. Há um momento de descontração. Algum tempo depois, tanques italianos chegam. Os soldados comemoram. O comandante em exercício lhes dá instruções de batalha. Em todos os filmes dessa trilogia, algum tempo é dispensado em mostrar a organização dos soldados. Um soldado ferido recebe atendimento. O médico informa que não pode ser transportado. Um padre que estava com as tropas se oferece para ficar com o ferido, mesmo após ser alertado pelo comandante de que serão pegos pelos russos se ficarem ali. É justamente o que acontece.

O comandante russo responsável pela prisão dos dois, do padre e do ferido, é um russo com sérios problemas de pele, que se encontra todo enfaixado e se coça a todo o tempo. Seu retrato é de uma pessoa asquerosa, que faz piadas com a cruz que o padre carrega. Um soldado fala com o comandante: “Toh, olha. É um necromante. Um feiticeiro católico e o seu amuleto¹¹⁴”. Outro soldado responde: “Um amuleto? Faça que te exorcize! Talvez cure essa sua coceira¹¹⁵”. E todos os russos riem (*L’UOMO DALLA...*, 1943).

Padre e soldado ferido se escondem durante bombardeio italiano sobre os russos. Junto a eles mulheres e crianças russas; o padre cuida deles e lhes ensina a fazer o sinal da cruz, lhes fala sobre o cristianismo. Dois milicianos russos, Irina e Sergej, que se refugiam com eles são retratados como traidores. Irina se veste e age como homem, tenta persuadir os italianos a lhe darem armas.

Sergej atira no padre que ia batizar uma criança russa a pedido de sua mãe. Um italiano mata Sergej e Irina fica desesperada. Apesar da tentativa de seu companheiro de matá-lo, o padre tenta consolar Irina e não a trata como uma inimiga.

Não sou um inimigo. Não sou um inimigo, eu. Sou um ministro de Deus, que é pai de todos os homens, e mesmo se hostis, são todos irmãos diante Dele. Eu sei, te fizeram o odiar, mas não o perdeu. Não se apaga a luz só porque se fecham os olhos. Deus não se perde. Se você pudesse senti-lo como eu sinto aqui no coração, agora não estaria morta. Porque você está mais morta que o seu Sergej¹¹⁶ (*UN PILOTA...*, 1943).

E no fim do filme, como é de costume na trilogia, foi inserida uma dedicatória: "Esse filme é dedicado à memória dos padres militares caídos na cruzada contra os ‘sem deus’, em defesa da pátria e para levar a luz da verdade e da justiça também na terra do bárbaro inimigo”¹¹⁷.

L’uomo dalla croce faz parte de uma série de filmes, assim como os anteriores, *Un pilota ritorna*, *La nave bianca* e *Luciano serra pilota*, esse último com Rossellini como

¹¹⁴ “Toh, guarda. È un negromante. Uno stregone cattolico, e il suo amuleto”.

¹¹⁵ “Un amuleto? Fatti esorcizzare! Forse guarirai dal tuo eczema”.

¹¹⁶ “Non sono un nemico. Non sono un nemico, io. Sono un ministro di Dio, che e padre di tutti gli uomini, e anche se ostili, sono tutti fratelli davanti a Lui. Lo so, te l'hanno fatto odiare, ma non l'hai perduto. Non si spegne la luce solo perché si chiudono gli occhi. Iddio non si perde. Se tu potessi sentirlo come lo sento io qui nel cuore, ora non saresti morta. Perché tu sei morta più del tuo Sergej”.

¹¹⁷ “Questo film è dedicato alla memoria dei cappellani militari caduti nella crociata contro i ‘senza dio’, in difesa della patria e per recare la luce della verità e della giustizia anche nella terra del barbaro nemico”.

co-roteirista, que foram realizados a partir de uma parceria com as Forças Armadas. Filmes de guerra, como dissemos anteriormente, estavam em alta desde o início do conflito na Etiópia, em 1935. Uma série de artigos foram publicados nas revistas *Cinema* e *Bianco e nero* a partir dessa data e o que se discutia era basicamente o que se espera de um filme de guerra, em termos de montagem, filmagem e para quais fins seriam usados, de propaganda, entretenimento até estudos de território para elaboração de estratégia militar. Fernando Volla, em artigo intitulado *Cinema: arma de guerra aérea* na revista *Cinema*, elogia a função de espetáculo do cinema, que conta histórias de amor e mostra uma vida diferente da de todo dia. Mas ainda mais importante que isso, ele afirma, é usar o cinema para a pesquisa, ciência e educação moral. Nesse caso específico, Volla fala do seu uso na Aeronáutica. Segundo ele, o cinematógrafo, mais do que a fotografia, é de grande valia no trabalho de reconhecimento estratégico de território pelos aviadores (1936, p. 53).

Além de um filme de guerra, a segunda metade de *L'uomo dalla croce* tem como fio condutor o cristianismo e o anticomunismo. Mesmo após o longo sermão do padre a Irina, ela permanece impassível à influência da suposta luz da verdade e da justiça. Esse discurso de missão, de cruzada, foi incorporado pelo regime a partir do início de sua campanha imperialista, em 1935. Diante de denúncias feitas pelo regente da Etiópia, Haile Selassie, a respeito do uso de armas químicas na guerra na Etiópia, e das sanções aplicadas pela Liga das Nações, o regime fascista negava fazer uma campanha cruel, pelo contrário, afirmava levar civilidade para povos bárbaros. É o que diz, por exemplo, uma edição do *Corriere della sera*, anunciando o “renascimento da Etiópia” (LA RINASCITA..., 1937, p. 5).

O *Corriere della sera* considera o filme nada mais do que aceitável, inclusive no que concerne às atuações, e apenas chama a atenção para as cenas de guerra, ainda muito fidedignas (L'UOMO..., 1943, p. 2). Giuseppe De Santis mantém uma crítica muito parecida com a de *Um piloto retorna*. Também elogia as cenas de guerra e afirma que essas seriam as únicas cenas do filme que valem a pena. Segundo ele parece que só nessas cenas “Rossellini se sintia confortável, as ações dos personagens começam a funcionar, a câmera corta os vários campos com um padrão seguro e preciso”. Mantém a opinião de que Rossellini é muito ambíguo, e nesse filme não consegue manter o ritmo entre as cenas de batalha e as cenas dramáticas, e cai no vago e superficial.

A crítica de De Santis é bem coerente nesse sentido. Afinal, dos três filmes de propaganda de Rossellini, *O navio branco* é o mais linear, mais objetivo. Mas os dois outros da trilogia, quando vistos em comparação com os filmes seguintes que Rossellini dirigiu, que são *Paisà*, *Roma città aperta* e *Germani anno zero*, que formam outra trilogia militar, parecem representar uma sequência. De *O navio branco*, de 1941, até *Germani anno zero*, Rossellini abriu mão da utilização de atores amadores e abandonou a parceria com as Forças Armadas, como as circunstâncias pediram.

A crítica social presente nos filmes de Rossellini continuou ambígua em alguns casos. Em *Roma cidade aberta*, se reafirma o mito da resistência, mas uma resistência não diretamente relacionada aos milicianos e militantes antifascistas. Afirma uma resistência em que atuaram diversas camadas da sociedade italiana, das mulheres às crianças e, principalmente, os padres. Em *Germania anno zero*, filme rodado em Berlim no pós-guerra, os problemas da falta de comunicação entre as pessoas, a falta de laços de união entre os indivíduos, a falta de solidariedade e a pobreza são levados ao extremo, algo que não se encontrava obviamente nos filmes de propaganda. Esse estado de ânimo generalizado num país devastado pela guerra é, porém, diretamente conectado a uma espécie de nostalgia com relação ao regime nazista. Nenhum vestígio de crítica ao regime recém-extinto se percebe no filme.

Em defesa de Rossellini sobre sua trilogia fascista, Gian Piero Brunetta, historiador do cinema, afirma

Na realidade, a irregularidade da trajetória produtiva e de direção de Rossellini esconde um percurso ideal e ideológico muito comum a milhões de italianos. E seguramente a propaganda dos seus primeiros filmes implica um discurso narrativo e simbólico muito mais a favor da fraternidade universal e do desejo do abraço ecumênico entre os homens do que a favor das razões de guerra. Mas de qualquer forma é cinema de propaganda¹¹⁸ (2011, p. 232).

Como já foi dito anteriormente, as obras de propaganda de Rossellini parecem ter sido realizadas mais por fruto da conveniência e do oportunismo do que

¹¹⁸ “In realtà l’irregolarità del tragitto produttivo e registico di Rossellini nasconde un percorso ideale e ideologico del tutto comune a quello di milioni di italiani. E sicuramente la propaganda dei suoi primi film implica un discorso narrativo e simbolico assai più a favore della fratellanza universale e del desiderio di abbraccio ecumenico tra gli uomini che a favore delle ragioni della guerra. Ma pur sempre cinema di propaganda è”.

impulsionadas, por parte dele, por convicções e valores fascistas. O regime fascista tentou, como vimos, trazer o número máximo de intelectuais e artistas possível para seu lado, a fim de construir uma representação da Itália e do regime que se pretendia completamente diferente do período liberal anterior à Marcha sobre Roma. Para isso, uma série de eventos, mostras, obras e concursos foram lançados pelo regime para dar lugar a esses personagens que se pretendia que fossem os construtores do mito fascista.

O fascismo foi um tipo de vertente política que dependia da participação das massas na vida política e essa participação deveria ser baseada num consentimento espontâneo, numa militância ativa de acordo com os valores do regime. Para alcançar esse objetivo e, principalmente, mantê-lo, era necessária a constante renovação de capital social tanto de Mussolini quanto do regime e para isso era fundamental a participação ativa também dos intelectuais e artistas, que faziam seu trabalho em troca de reconhecimento e financiamento.

Por outro lado, a relativa liberdade com que os artistas podiam desenvolver seu trabalho, contanto que ao lado do regime, permitia certo nível de experimentação, o que permitiu ao mesmo tempo que fosse se delineando um novo estilo de fazer cinema, que seria chamado de neorrealista, estilo que Rossellini foi um dos principais expoentes, em que a estética realista se uniu à crítica social para expor os problemas sociais de um país arrasado pela guerra e marcado por anos de um regime autoritário. Esse assunto será tratado no próximo capítulo.

3. CONTROLE, ENQUADRAMENTO, INVESTIMENTO: A CENSURA FASCISTA

Luigi Freddi, presidente da Direção Geral de Cinematografia Italiana entre 1934 e 1940, afirmou na sua inauguração, em setembro de 1934, que

O Estado enquadrará. O Estado ajudará. O Estado recompensará. O Estado controlará. O Estado estimulará. A produção dessa indústria afeta diretamente a dignidade, a autoimagem e o interesse econômico e moral do regime, e por essa razão eu não hesito em declarar que é da máxima importância para o Estado intervir diretamente, marcando nessa produção o autoritário e severo sinal da sua vontade e controle¹ (apud TALBOT, 2007, p. 147, tradução nossa²).

Freddi resumiu assim o papel que o Estado fascista deveria assumir a partir daquele momento no processo de produção cinematográfica. Nessa fala, ele reafirma a importância que o Estado assumiu no regime fascista, de acordo com o que foi visto nos capítulos anteriores.

Mas esse Estado paternalista foi a base da organização não só da produção cinematográfica, como também da produção literária e da imprensa escrita (BEREZIN, 1991). Nesse sentido, este capítulo terá como objetivo analisar de que forma a censura funcionou num regime fascista com Estado forte e centralizador, sem que fosse adotada a repressão física como principal meio de controle da produção da informação.

Procuraremos demonstrar que o tripé controle /enquadramento/investimento foi eficiente na construção de uma organização capaz de modelar a produção cinematográfica, literária e jornalística antes mesmo que o resultado chegasse ao público fim. A principal arma do regime fascista italiano, resultado da organização burocrática que logrou construir, foi então o que chamaremos a partir de agora de censura prévia. Esse tipo de censura se refere tanto ao tipo de controle exercido pela burocracia fascista como à capacidade de autocensura que os próprios produtores de arte e informação passaram a ter após anos sendo enquadrados por um regime autoritário.

¹ “The state will frame it. The state will help. The state will reward. The state will control. The state will goad. The production of this industry concerns directly the dignity, self-image and economic and moral interest of the regime, and for that reason I do not hesitate to declare that it is at last time for the state to intervene directly, stamping on its production the authoritative and severe sign of its will and control”.

² Todas as traduções do inglês e do italiano que constam nesse capítulo foram feitas por nós.

Veremos então, primeiramente, de que forma o regime exercia controle a partir dos próprios meios legais e burocráticos de Estado. Esse controle foi outorgado com a aprovação de leis como a lei de Segurança Pública e o Código Penal³. Com o poder concedido pela legislação, o regime fazia uso extensivo de espionagem a partir dos meios da polícia política, controlava o conteúdo dos meios de comunicação através do Ministério da Cultura Popular⁴, interceptava cartas de civis e militares, principalmente em tempos de guerra⁵, incentivava a vigilância e denúncia de cidadãos suspeitos por outros cidadãos, e dava constantes orientações sobre os conteúdos a serem privilegiados e os que deveriam ser evitados pelos meios de comunicação através das chamadas *veline*⁶.

O controle legal levou necessariamente a um gradual enquadramento das mídias às exigências do regime fascista, que estava em constante mudança de acordo com as circunstâncias. Dessa forma, a censura prevista em lei e o controle de conteúdo exercido pelos órgãos de controle da cultura, pressionavam produtores e editores, legalmente responsáveis pela informação publicada, a se enquadrarem dentro dos padrões exigidos pela política de então. Esses padrões eram expostos nas já citadas *veline*, nos discursos de Mussolini e dos ministros da cultura, e até mesmo na lei de segurança pública, aprovada em novembro de 1926, mas complementada em janeiro de 1929.

A censura prévia, porém, talvez não teria sido tão bem assimilada pelos produtores de cultura e informação na Itália fascista se o Estado não tivesse assumido parte da responsabilidade financeira dessa produção. Isso porque o fascismo não só controlou a cultura como a tornou possível. Mesmo que mais bombardeados de palavras e discursos do que de investimento financeiro, a indústria cultural dependia em parte desse incentivo. Além disso, mais do que somente investimento, através de subsídios e prêmios, o regime fascista adotou, principalmente a partir de meados

³ Também conhecido como *Codice Rocco*, por ter sido assinado pelo então ministro da Justiça Alfredo Rocco, em outubro de 1930. Continua em vigor na Itália, apesar de bastante modificado principalmente no que concerne ao controle imprensa e à pena de morte, que foi abolida.

⁴ Conhecido também pela abreviação Minculpop, foi criado em 1937, centralizando o trabalho feito antes pelo Ministério da Imprensa e Propaganda além de antigas atribuições do Ministério do Interior.

⁵ No período entre 1935 e 1945, a Itália esteve envolvida na colonização da Líbia, na guerra da Etiópia, na guerra civil espanhola e, por fim, na Segunda Guerra Mundial.

⁶ *Veline* eram cartas enviadas aos jornais pelos órgãos governamentais de controle da imprensa com o objetivo de orientar de que forma determinadas notícias deveriam ser abordadas, quais notícias deveriam ser mencionadas ou não, e até mesmo com que frequência se deveria mencionar determinado assunto.

da década de 1930, uma política protecionista em relação à indústria cultural. Essa política protegia o cinema italiano da forte concorrência de filmes norte-americanos que, como foi dito no capítulo dois, foi uma das principais causas da crise pela qual passou a indústria cinematográfica com queda drástica na produção entre 1921 e 1925 (BRUNETTA, 2011, p. 147).

Assim, o controle da produção cultural e da imprensa com aval legislativo, o enquadramento dessa produção dentro da exigência do regime e de acordo com a política vigente, e uma série de políticas protecionistas e de investimento, eram a base da política de censura do regime fascista italiano.

Como veremos, tal organização da censura, em termos burocráticos inclusive, só foi possível após mais de 10 anos de existência do regime. Por esse motivo, será dada ênfase ao período entre 1935 e 1943, quando os principais órgãos de controle da cultura estavam maduros e em funcionamento. O foco neste capítulo se volta para a censura da imprensa escrita e do cinema, mídias analisadas nesta dissertação.

Para analisar a organização da censura, este estudo se baseia, principalmente, na análise das leis criadas para dar sustentação legal à repressão e ao controle da cultura. Também serão analisadas as correspondências trocadas entre os órgãos estatais de controle da cultura e os produtores, editores e cineastas, correspondências essas disponíveis nas obras de Pietro Cavallo, Renzo De Felice, Doug Thompson, Gian Piero Brunetta e Paolo Murialdi. Os discursos de Benito Mussolini, Alfredo Rocco, Dino Alfieri e Galeazzo Ciano também são importantes no que concerne à qual tipo de produção era exigida da indústria cultural por parte dos órgãos governamentais.

3.1. Controle

Apesar de ameaçar desde o início a liberdade de imprensa, o regime fascista radicalizou suas ações nesse sentido a partir de 1926, por conta de uma série de atentados contra a vida de Mussolini⁷. Esses atentados serviram como motivo para a

⁷ Um deles aconteceu em 31 de outubro de 1926, quando Anteo Zamboni, um garoto de 15 anos, atirou em direção a Mussolini, sem acertá-lo. Anteo foi linchado e morto ainda no local do atentado pelos *squadristi*. Esse foi o terceiro atentado contra Mussolini no mesmo ano.

supressão dos partidos e dos jornais de oposição, ou seja, para a consolidação da ditadura.

Em 15 de julho de 1923, o régio decreto de n. 3288⁸, que entrou em vigor no ano seguinte, já previa um aumento no controle do conteúdo dos jornais por parte do Estado.

O gerente responsável de um jornal ou de outra publicação periódica (...) precisa ser diretor ou um dos principais redatores habituais do jornal ou da publicação e precisa obter o reconhecimento do prefeito da província onde o jornal ou publicação é publicado⁹ (ITALIA, 1923).

Na prática, isso passou a permitir que o Estado, e nesse momento, mais especificamente, as prefeituras, tivessem a autoridade de opinar sobre quem seria o responsável pelos jornais, tirando do cargo aqueles indivíduos sob suspeita de antifascismo, ou que tivessem um histórico posicionamento liberal, socialista ou comunista.

Além disso, essa lei determinava que o prefeito poderia punir os responsáveis de jornais que publicassem notícias falsas ou tendenciosas que ameaçassem as relações da Itália com outros países e que ameaçassem a credibilidade da pátria, dentro e fora do país. A punição também era prevista caso um jornal incitasse o ódio entre classes, incitasse a desobediência civil e ofendesse as instituições tradicionais, como a família real, a igreja, a religião, o papa e as instituições do Estado. Nesses casos, o jornal podia ser retirado de circulação (ITALIA, 1923).

Essa e outras medidas foram criticadas pela Federação Nacional de Imprensa, que as classificou como uma ameaça à liberdade de imprensa. Mussolini, no I Congresso do Sindicato Nacional Fascista¹⁰, em 27 de janeiro de 1924, respondeu aos protestos dizendo que

a chamada “liberdade de imprensa” não é somente um direito: é um dever! É bom dizer que hoje uma simples notícia de jornal pode causar danos incalculáveis à Nação, seja ela verdade, seja ela tendenciosa. Se se quer, como se quer, que o jornalismo seja uma missão, ora, cada missão é acompanhada de um senso altíssimo de responsabilidade¹¹ (MUSSOLINI, 1924).

⁸ As leis e decretos aqui citados se encontram disponíveis para consulta em acervo eletrônico do governo italiano nos sites <http://www.normattiva.it/> e <http://www.infoleges.it/>

⁹ “Il gerente responsabile di un giornale o di altra pubblicazione periodica (...) deve essere direttore o uno dei principali redattori ordinari del giornale o della pubblicazione e deve ottenere il riconoscimento dal prefetto della provincia ove il giornale o la pubblicazione vengono stampati”.

¹⁰ A maior parte dos discursos de Benito Mussolini aqui citados estão disponíveis em acerto digital no site <http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>

¹¹ “La cosiddetta ‘libertà di stampa’ non è soltanto un diritto: è un dovere! Oggi una semplice notizia di

Em outro discurso, numa reunião com diretores de setenta jornais da Itália, em 10 de outubro de 1928, Mussolini afirmou que

A imprensa mais livre do mundo inteiro é a imprensa italiana. Em outros lugares os jornais estão às ordens de grupos plutocráticos, de partidos, de indivíduos (...). O jornalismo italiano é livre porque serve somente a uma causa e um Regime; é livre porque, no âmbito das leis do Regime, pode exercitar, e exercita, funções de controle, de crítica, de propulsão (...). Eu considero o jornalismo italiano fascista como uma orquestra (...). Sabe como deve servir o Regime¹² (MUSSOLINI, 1928).

De qualquer forma, até então, ainda restavam algumas vozes de protesto por parte da imprensa. A partir daí, e como vimos, principalmente a partir de 1926, essas vozes foram sendo caladas. O Conselho Geral da Federação Nacional da Imprensa foi ocupado por jornalistas fascistas, assim como todas as organizações autônomas ligadas à imprensa.

O dilema já exposto neste trabalho entre os fascistas radicais e os moderados e nacionalistas respingava também no trato com a imprensa. Nesse contexto, o conflito se deu entre aqueles que, assim como Roberto Farinacci, queriam acabar com a herança liberal e fechar os jornais de oposição, e aqueles, como Mussolini e seu irmão Arnaldo, que queriam fascistizar os jornais existentes, aproveitando sua estrutura e prestígio, substituindo os indivíduos considerados suspeitos que para esses jornais trabalhavam. Assim como aconteceu com as instituições do Estado, que foram transformadas, mas não eliminadas, o regime se aproveitou da estrutura dos jornais existentes, moldando-os.

Foi o caso do jornal *Corriere della sera*. De propriedade em sociedade da família Crespi e da família Albertini, passou para a propriedade apenas dos Crespi, após uma série de ameaças a um dos proprietários, Alberto Albertini (MURIALDI, 1986, p. 2). Após isso, os Crespi passaram a ser pressionados pelo regime a renovar todo o quadro de funcionários do *Corriere*. Mario Crespi, em carta a Mussolini em 8 de dezembro de 1925, pediu ponderação:

giornale può portare danni incalcolabili alla Nazione, sia essa vera, sia essa tendenziosa. Se si vuole, come si vuole, che il giornalismo sia una missione, ebbene, ogni missione è accompagnata da un senso altissimo di responsabilità". Disponível em: <http://www.adamoli.org/benito-mussolini>

¹² "La stampa più libera del mondo intero è la stampa italiana. Altrove i giornali sono agli ordini di gruppi plutocratici, di partiti, di individui (...). Il giornalismo italiano è libero perché serve soltanto una causa e un Regime; è libero perché, nell'ambito delle leggi del Regime, può esercitare, e le esercita, funzioni di controllo, di critica, di propulsione (...). Io considero il giornalismo italiano fascista come una orchestra (...). Egli sa come deve servire il Regime".

Poderia trocar, por assim dizer, um ou dois redatores por vez, até a completa renovação; mas não posso enfrentar a substituição *ex abrupto* do diretor e de todos os colaboradores e redatores principais (...). Peço, em uma palavra, que o *Corriere* não seja exposto a um abalo tão terrível¹³ (apud MURIALDI, 1986, p. 13).

Augusto Turati, secretário do Partido Nacional Fascista entre 1926 e 1930, após decisão tomada pelo Grande Conselho Fascista, teve a oportunidade de responder objetivamente a Mario Crespi que:

Após o Colóquio de alguns dias atrás, confirmo o desejo do Partido de que na direção de cada jornal que quer ser fiel ao regime sejam postos membros do partido. Aproveito a ocasião para recomendar que se no corpo da redação existem elementos que, no passado, assumiram posicionamento antifascista, que sejam afastados¹⁴ (TURATI, 2 de dezembro de 1927, apud MURIALDI, 1986, p. 50).

Afinal, essa era apenas uma orientação para que fosse cumprida a lei n. 2307 que havia entrado em vigor em 5 de janeiro de 1926 e que determinava entre outras questões que o diretor do jornal ou o redator responsável deveria, para representar o jornal, ser inscrito na ordem profissional dos jornalistas e ser reconhecido pelo Procurador Geral da província onde o jornal seria publicado. As ordens profissionais, que só viriam a ser legalmente regulamentadas por lei de 1928, eram instituídas junto a cada Sindicato Regional Fascista.

Os sindicatos fascistas, por sua vez, foram regulamentados pela lei n. 563, de 3 de abril de 1926. Essa lei determinou que associações sindicais deveriam ser reconhecidas legalmente, ou seja, aprovadas pelo Conselho de Ministros liderado por Mussolini. Decidiu também pela possibilidade de que os sindicatos patronais e de trabalhadores pudessem ser reunidos sob uma hierarquia comum, e que o presidente do sindicato, eleito pelos membros, deveria também ser reconhecido por lei. Além disso, ficou determinado que “os dirigentes das associações ofereçam garantia de capacidade, de moralidade e de segura fé nacional¹⁵” (ITÁLIA, 1926), sem especificar qual a natureza dessas garantias.

¹³ “Potrei cambiare, per dir così, uno o due redattori alla volta, fino al compiuto rinnovamento; ma non posso affrontare la sostituzione *ex abrupto* del direttore e di tutti collaboratori e redattori principali (...). Chieggo, in una parola, soltanto che il ‘Corriere’ non sia sottoposto a una scossa terribile”.

¹⁴ “A seguito del colloquio di alcuni giorni or sono, confermo il desiderio del Partito che alla direzione di ogni giornale che vuole essere fedele al regime siano posti dei tesserati. Colgo l’occasione per raccomandare che se nel corpo redazionale vi fossero elementi che, nel passato, assunsero atteggiamento antifascista, siano allontanati”.

¹⁵ “Che i dirigenti dell’associazione diano garanzia di capacità, di moralità e di sicura fede nazionale”.

Essa série de leis voltadas para regulamentar as atividades jornalísticas davam então respaldo legal para o controle dos jornais pelo Estado e fechava o cerco para toda e qualquer atividade jornalística antifascista em território italiano. A censura aos jornais, nesse sentido, estava toda ela prevista na legislação, e esse aparato legal estava já bem estruturado na primeira década do regime fascista, período em que o regime justamente se concentrou no controle da imprensa. Como afirma Maria Helena Capelato, no final da década de 1920 na Itália “a imprensa tornou-se um instrumento do Estado a serviço da nação; notícia e informação deveriam ser não um fim em si mesmo, mas instrumento de desenvolvimento e modelagem da consciência nacional” (2009, p. 85).

O controle burocrático da atividade jornalística foi feito pelo *Ufficio Stampa* até o ano de 1934, quando foi transformado em *Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda*¹⁶, ligado ao Ministério do Interior, mas sob dependência direta do Chefe de Governo, de acordo com régio decreto n. 1434, de 6 de setembro. O *Ufficio Stampa*, além de controlar a imprensa, tinha relativa responsabilidade também sobre a produção literária e as traduções de obras estrangeiras. Relativa porque pelo menos nos dez primeiros anos do regime fascista italiano, a censura sobre a atividade literária não era nem burocraticamente centralizada nem juridicamente embasada (RUNDLE, 2000, p. 69).

Diferente do empenho com que se tentou controlar a imprensa como um todo, desde a direção dos jornais até o produto final, a produção literária foi controlada mais a partir dos produtores culturais do que dos produtos culturais (BEREZIN, 1991, p. 642). A Sociedade Italiana de Autores (SIA), principal organização profissional de autores de obras literárias, de cinema e de teatro, passou a ser mais fortemente controlada após dois eventos: a aprovação da lei n. 1950, de novembro de 1925, que protegia os direitos autorais de seus autores, a incorporação em 1927 das casas editoriais sob a mesma jurisdição, com consequente mudança da denominação para Sociedade Italiana de Autores e Editores (SIAE) e a transferência da sede da organização de Milão para Roma. A lei de direitos autorais, além de reconhecer a patente dos autores de obras literárias, cinematográficas, fotográficas, teatrais, etc., concedia uma soma de 2.000.000 de liras para “encorajamento a

¹⁶ Subsecretaria de Imprensa e Propaganda.

autores, entidades e institutos que efetuaram ou promoveram obras de particular honra e importância para a cultura e indústria¹⁷ (ITALIA, 1925).

Essas mudanças na configuração da SIAE, principalmente a mudança de sede, a regulamentação dos direitos autorais e o oferecimento desse “encorajamento” financeiro deram ao regime fascista uma moeda de troca, o que gerou pedido de contrapartida. É nesse sentido que Mussolini, na inauguração da nova sede do SIAE em 1 de agosto de 1926, leva seu discurso:

O Governo que tenho a honra de dirigir demonstrou de modo concreto a sua simpatia em relação aos escritores com a lei sobre os direitos autorais, feita em um mês depois de trinta anos de espera (...).

Qual deve ser a missão dos escritores italianos no período histórico que atravessamos? (...).

É necessário que todos os escritores italianos, dentro e sobretudo fora do país, sejam portadores do novo tipo de civilidade italiana. Cabe aos escritores fazer aquilo que pode chamar imperialismo espiritual nos teatros, nos livros, nos tratados, nas conferências, fazer conhecer a Itália, não somente naquilo que ela tem de grande, não somente no passado, porque não devemos parar no passado. É necessário produzir alguma coisa de novo que tenha o selo inconfundível do nosso tempo. Levar ao exterior o conhecimento da nova Itália, assim como o fez a guerra e como está fazendo a revolução fascista (...). E como os escritores do *Risorgimento* fizeram conhecer as dores, a escravidão e as esperanças da Itália, assim os escritores do pós-guerra e do Fascismo devem fazer conhecer essa nossa Itália em todas as manifestações das suas atividades e multifacetada vida¹⁸ (MUSSOLINI, 1926).

O *Duce* pediu “alguma coisa de novo”, sem explicitar o que deveria ser, não porque não se importava com o resultado, mas porque não se importava como os escritores iriam fazer isso. O fascismo deixou em aberto a construção de uma identidade fascista, e pediu que os intelectuais se ocupassem disso.

No que concerne à literatura, o controle continuou superficial e o regime se limitou a dar orientações com relação à moralidade das obras, algo que no período liberal já

¹⁷ “Incoraggiamenti ad autori, ad enti ed istituti che abbiano eseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura e l'industria”. Régio decreto 1950, de 7 de novembro de 1925. Disponível em: <http://www.infoleges.it>

¹⁸ “Il Governo che ho l'onore di dirigere ha dimostrato in modo concreto la sua simpatia verso gli scrittori con la legge sui diritti d'autore, fatta in un mese dopo trent'anni di attesa (...). Quale deve essere la missione degli scrittori italiani nel periodo storico che attraversiamo? (...) Bisogna che tutti gli scrittori italiani, all'interno e soprattutto all'estero, siano i portatori del nuovo tipo di civiltà italiana (...). Spetta agli scrittori di fare quello che si può chiamare imperialismo spirituale nei teatri, nei libri, nei trattati, nelle conferenze, far conoscere l'Italia, non soltanto in quello che essa ha di grande, non soltanto nel passato, perché non dobbiamo fermarci al passato. Bisogna produrre qualche cosa di nuovo che abbia il sigillo inconfondibile del nostro tempo. Portare all'estero la conoscenza della nuova Italia, così come l'ha fatta la guerra e come la sta facendo la rivoluzione fascista (...). E come gli scrittori del Risorgimento fecero conoscere i dolori, la schiavitù e le speranze dell'Italia, così gli scrittori del dopoguerra e del Fascismo debbono far conoscere questa nostra Italia in tutte le manifestazioni delle sue attività e multiforme vita”.

era comum, e ao apelo à produção de algo diferente do que era produzido fora da Itália.

Esse cenário iria sofrer alguma alteração somente a partir de maio de 1933, com a influência da Alemanha nazista, após Joseph Goebbels, ministro alemão de Imprensa e Propaganda, ter feito uma visita a Roma, se encontrando com Mussolini e Galeazzo Ciano. Um ano depois, em setembro de 1934, o *Ufficio Stampa*, responsável pela censura da imprensa, foi transformado em Subsecretaria de Estado para Imprensa e Propaganda (lei n. 1434). Essa subsecretaria era diretamente dependente de Mussolini e tinha a direção de Galeazzo Ciano. Totalmente reorganizado com relação ao antigo *Ufficio Stampa*, esse novo órgão foi dividido em três repartições de controle: um com foco na imprensa doméstica; outro na imprensa externa; e outro na propaganda dentro e fora do país.

No ano seguinte, em 24 de junho, a Subsecretaria foi elevada a Ministério da Imprensa e Propaganda, pela lei n. 1009. Ciano foi seu primeiro e único ministro, enquanto Dino Alfieri passou a ser o subsecretário, com relativa autonomia de ação a partir de agosto devido à participação de Ciano na guerra da Etiópia. A lei n. 1829 de setembro do mesmo ano deu o controle ao ministério também das transmissões de rádio. Dessa forma, Ciano e Alfieri assumiram o poder sobre uma ampla gama de mídias: jornais, revistas, rádio, cinema, teatro, literatura. Nunca antes o regime fascista havia conseguido tamanha organização dos meios de comunicação de massa e tamanho monopólio sobre as modernas técnicas de propaganda de massa. A cultura de massa, definida por Edgar Morin como “corpo de símbolos mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas”, (2007, p. 15) vinha se tornando monopólio do Estado no sentido em que esse se tornava gradualmente senhor da indústria cultural. O “poder cultural” que o autor das obras possui se via cada dia mais “esmagado entre o poder burocrático (que filtra as ideias) e o poder técnico (que decide sobre a realização)” (MORIN, p. 25).

Ao mesmo tempo, talvez por considerar a literatura um produto de menor impacto sobre formação da opinião pública, ou pela incapacidade de organizar todas as mídias que se dispunha a organizar, ou pelos dois motivos, o fascismo não se empenhou em criar órgãos capazes de controlar o conteúdo produzido pela literatura. Percebe-se, além disso, a quase total ausência de leis criadas com tal

intuito durante os 20 anos de regime fascista. Em levantamento feito para esta dissertação sobre as leis voltadas para a regulação da atividade cultural, entre 1922 e 1943, apenas 17 estavam direcionadas diretamente à produção literária. Boa parte delas (6 no total) modificavam a lei de direitos autorais. Outras 4 definiam mudanças de atribuição da Academia Real da Itália¹⁹. Nenhuma delas, afinal, se referia diretamente ao controle do conteúdo da produção literária em si, mas sim à reestruturação burocrática dos órgãos reguladores do trabalho dos intelectuais.

Os historiadores George Talbot (2007) e Giorgio Fabre (1998) afirmam que em abril de 1934, uma circular teria sido expedida, exigindo que a partir daquela data, três cópias de cada publicação fossem entregues pelos tipógrafos ou editores: uma cópia aos prefeitos da província em que atuavam os editores, uma para o diretório geral do Ministério da Imprensa e Propaganda, outra cópia diretamente a Ciano. Essa norma, porém, havia sido determinada, em linhas gerais, por uma lei aprovada há mais de 20 anos atrás, em 1910²⁰, quando Sidney Sonnino era Chefe de Governo, na chamada Era Giolittiana²¹. Nesse momento, o principal controle que se fazia era a respeito da moralidade das publicações. Assim, essa que era a principal forma de controle sobre as publicações literárias e periódicas da Itália fascista, não era invenção do fascismo, mas sim uma herança da era liberal. O que não foi possível entender e fica em aberto é em que medida essa lei era seguida antes e depois do início do regime fascista. Se ela realmente não era seguida e se o regime fascista passou a fazê-lo.

O que se pode afirmar é que esse foi o principal ou talvez o único meio de controlar minimamente as publicações literárias. Por outro lado, como se pode perceber no citado discurso de Mussolini à Sociedade Italiana de Autores e Editores em 1926, os direcionamentos sobre as temáticas a serem abordadas pelos escritores ou eram muito confusas ou não existiam. O pedido que Mussolini fazia, para que os intelectuais produzissem algo novo, ficava ainda mais difícil de ser realizado, sabendo-se da quantidade de obras de literatura que foram importadas e traduzidas

¹⁹ Fundada pelo régio decreto n. 87 em janeiro de 1926, a Academia Real da Itália tinha a função de promover e coordenar a atuação intelectual ligada às artes, ciências e letras, de conservar seu caráter nacional e de favorecer sua expansão pelo país (PIRAINO; FIORITO, 2015, p. 132).

²⁰ Lei n. 432, de 7 de julho de 1910. Disponível em: <http://www.beniculturali.it/>

²¹ Intervalo de 15 anos em que Giovanni Giolitti foi 5 vezes presidente do Conselho de Ministros e exercia, ainda que fora desse cargo, uma grande influência política na Itália liberal.

na Itália. Somente na década de 1930, a Itália traduziu mais obras do que qualquer país do mundo, seguido de Alemanha e França. A maioria dessas obras eram traduzidas do inglês, sendo 42% em 1937, e do francês, 28,6% em 1937 (RUNDLE, 2000, p. 73).

Além disso, como as atribuições de controle das publicações não eram centralizadas, a censura era realizada pelos prefeitos das províncias, pelas repartições do Ministério da Imprensa e Propaganda, por Ciano ou Alfieri, e às vezes pelo próprio Mussolini. As interpretações sobre o que era considerado desejável ou não nas publicações eram muitas vezes discutidas. É isso o que transmite a carta de Dino Alfieri em resposta a Achille Starace²² em 2 de abril de 1937, quando esse pediu que a responsabilidade sobre a censura dos livros fosse passada do Ministério para o Instituto de Cultura Fascista, órgão ligado ao PNF.

A tarefa de revisar tudo que é publicado na Itália é institucionalmente confiada ao meu ministério o qual exercita um segundo nível de vigilância, complementando aquele dos prefeitos, que trabalham em suas designadas áreas. Meus escritórios examinam cerca de 600 volumes por mês e de setembro de 1936 a fevereiro desse ano nós lemos 10.217 volumes. Você deverá entender que estes valores requerem recursos os quais não estariam à disposição do *Istituto di cultura fascista*. Você me apontou que existem alguns livros políticos pouco ortodoxos em circulação na Itália. A definição de pouco ortodoxos é, sem dúvida, questionável e eu gostaria que você me desse alguns exemplos para que pudéssemos examinar²³ (apud TALBOT, 2007, p. 142).

No mesmo ano, com a lei n. 752 de 27 de maio, o Ministério da Imprensa e Propaganda foi transformado em Ministério da Cultura Popular (Minculpop), sob a autoridade do então ministro Dino Alfieri, apesar das críticas de Starace. O intuito era centralizar ainda mais o controle da cultura ao redor de apenas um órgão e ampliar sua jurisdição. Na prática, a atuação do Minculpop continuou a ser a de guia e censura da indústria cultural. A ênfase foi, a partir desse momento, dada ao nacionalismo, e conseqüentemente a um controle maior das obras estrangeiras.

Apesar da manutenção do controle da indústria cultural nas mãos do Estado, algumas iniciativas aumentavam relativamente o poder do PNF nessa área. Duas

²² Achille Starace foi Secretário do Partido Nacional Fascista entre 1931 e 1939.

²³ "The task of reviewing everything published in Italy is entrusted institutionally to my ministry which exercises a second level of vigilance, complementing that of the prefects, who work in their designated areas. My offices examine about 600 volumes per month and from September 1936 to February of this year we have read 10.217 volumes. You will understand that these figures require resources which would not be at the disposition of the *Istituto di cultura fascista*. You have pointed out to me that there are some unorthodox political books in circulation in Italy. The definition of unorthodoxy is of course open to question and I would like you to provide me with some examples which we may examine".

leis nesse sentido foram aprovadas entre 1938 e 1939. A primeira, a lei n. 1031 de 21 de junho de 1938, determinou a instituição do Conselho Nacional das Academias Reais. Essa lei, na prática, tirava a autonomia da Academia Real da Itália, que coordenava e incentivava a atividade intelectual nas áreas de ciência, letras e artes, e a subordinava a um Conselho Nacional, do qual fazia parte além dos presidentes das Academias nacionais e regionais, um representante obrigatório do PNF. A outra lei, n. 755 de 8 de junho de 1939, fundia a Academia Real com a Academia Nacional dos Linceus. Essa Academia, a mais antiga academia científica do mundo, também tinha como objetivo o incentivo ao desenvolvimento científico. Nesse sentido, as duas principais academias ligadas à arte e às ciências na Itália ficaram sob a influência direta do PNF e o Duce, responsável a partir daí de, juntamente com o ministro da Educação Nacional, nomear novos membros para essas Academias.

Ainda em 1938 uma política que iria influenciar diretamente as ações do Minculpop e a atuação profissional, principalmente, de jornalistas e escritores seria a aprovação das leis raciais²⁴. Essas leis raciais institucionalizaram o racismo de Estado, discriminando, inclusive, os judeus italianos que viviam, trabalhavam e estudavam na Itália. Eram considerados de “raça judaica aquele que nasceu de pais de raça judaica, mesmo se professem religião diversa da judaica” (ITALIA, art. 6, 1938), segundo régio decreto n. 1390. Dentre outras determinações, ficou proibido com as leis n. 1381 e 1390, que judeus estrangeiros fixassem moradia na Itália, que todas as cidadanias concedidas a judeus após 1919 seriam revogadas, que eles não poderiam exercer cargo de professor em escolas públicas e que alunos judeus também não poderiam estudar nessas escolas. Além disso, decidiu-se pela expulsão dos judeus daquelas já citadas academias de ciências, artes e letras, além da expulsão também de qualquer outra instituição e associação nessas áreas, inclusive das ordens profissionais e dos sindicatos nacionais.

²⁴ São chamadas leis raciais o conjunto de leis que a partir de 1938 foram aprovadas na Itália, em grande medida por influência da Alemanha nazista. Essas leis regulavam a vida dos judeus em território italiano e, em especial, limitava uma série de direitos de nascimento, como por exemplo o direito à cidadania italiana, o direito de frequentar escolas e o direito de exercer uma profissão. Além das leis direcionadas aos judeus, o régio decreto 1728, de 17 de novembro de 1938, proibiu o casamento de italianos e italianas com pessoas pertencentes a outra raça, o que incluía além dos judeus, também os africanos e asiáticos, por exemplo.

Um caso bem conhecido de aplicação das leis raciais aconteceu com o escritor Alberto Moravia, autor do clássico da literatura italiana *Gli indifferenti*²⁵. Em 1938, o autor, que era judeu, foi expulso da Ordem dos Jornalistas. Antes disso, duas de suas obras, *Le ambizioni sbagliate*²⁶ e *L'Imbroglione*²⁷, foram banidas. Além disso, ficou impedido de escrever para o jornal para o qual escrevia, o *Gazzetta del Popolo*. Até onde se sabe, Alberto Moravia nunca foi nem mesmo simpático ao regime fascista, porém nunca demonstrou oposição política. Mas, além de ser judeu, era primo de dois dos antifascistas de maior destaque do movimento internacional: Carlo e Nello Rosselli²⁸, exilados na França, e líderes do movimento *Giustizia e Libertà*. Assim, diante da impossibilidade de continuar a trabalhar, Moravia escreveu a Mussolini, pedindo que intervisse na sua situação.

Duce, alguns dias atrás recebi uma carta do honorável Amicucci, diretor da *Gazzetta Popolare* da qual sou colaborador a cerca de dez anos. Nessa carta ele me informa que a minha colaboração se considera encerrada (...). Eu judeu não sou, se se leva em conta a religião. Sou católico desde que nasci e tive da minha mãe educação católica. É verdade que meu pai é israelita. Mas minha mãe é de sangue puro e de religião católica, se chama Teresa de Marsanich e é a irmã do Seu subsecretário de comunicação²⁹ (LE LEGGI..., 2004, p. 31).

Além dos motivos já citados, ser judeu e primo dos Rosselli, o que se pode afirmar é que Alberto Moravia não era definitivamente o modelo de intelectual fascista que o regime queria. Suas obras incluíam temas como adultério, ambição, traição. Como veremos mais a frente, esses temas estavam na lista daquilo sobre o que não se deveria falar, nem na literatura, nem no cinema, nem no teatro, e muito menos nos jornais. Politicamente, Moravia não manifestava suas opiniões, e era acusado de ser apático e indiferente. De qualquer forma, do conjunto dos motivos pelos quais as obras de Moravia poderiam ser vetadas, não se sabe exatamente o que foi decisivo. Mas com toda certeza, a crítica feita ao regime de Mussolini por Carlo Rosselli, em

²⁵ Os indiferentes, de 1929.

²⁶ Ambições erradas, de 1935. Foi censurado nesse mesmo ano.

²⁷ Aparentemente sem tradução em português. Obra de 1937.

²⁸ Carlo e Nello Rosselli foram assassinados em Bagnoles-de-l'Orne, na França, em 9 de junho de 1937, pelos *cagouards*, grupo fascista francês, com possível envolvimento de Galeazzo Ciano (THOMPSON, 1991, p. 49).

²⁹ "Duce, giorni fa ho ricevuto una lettera dell'on Amicucci, direttore della Gazzetta Popolare di cui sono collaboratore da circa dieci anni. Con tale lettera egli mi informa che la mia collaborazione deve considerarsi cessata (...). Io ebreo non sono, se si tiene conto della religione. Sono cattolico fin dalla nascita e ho avuto da mia madre in famiglia educazione cattolica. È vero che mio padre è israelita. Ma mia madre è di sangue puro e di religione cattolica, si chiama infatti Teresa de Marsanich ed è la sorella del Vostro sottosegretario alle comunicazioni".

janeiro de 1935, no jornal do *Giustizia e Libertà*, não ajudou a melhorar a situação de Alberto Moravia.

Um jovem que cresceu sob o Fascismo, que não tem nada em comum com ‘regimes passados’ e que provavelmente os detesta não menos, embora com mais seriedade, do que os vários ‘favoritos’ do *Duce*. Mas ele é um jovem que tem o difícil privilégio de ‘manter os olhos abertos’, motivo pelo qual a questão de falsificar sua visão para agradar algumas pessoas é simplesmente absurda. Nem se coloca essa questão porque o único problema, para ele, é dizer as coisas assim como ele as vê. É natural que a repressão tenha atingido ele. Com essa repressão, Mussolini deixa cada vez mais clara a incompatibilidade entre Fascismo e as verdadeiras forças no país. Com a censura aplicada a Moravia nós sabemos oficialmente que o regime que tolerou Benedetto Croce, o filósofo liberal, não pode tolerar um jovem a não ser que seja um *squadrista*. Com essa censura ficam então oficialmente abertas as hostilidades entre o regime e a nova geração na Itália³⁰ (apud TALBOT, 2016, p. 135).

Não ajudou simplesmente porque ainda em uma circular de 8 de setembro de 1941, o ministro Alessandro Pavolini do Minculpop dava aos prefeitos do reino a seguinte orientação: “Aconselha-se aos diretores de cotidianos e periódicos a não mais publicarem escritos de Alberto Moravia³¹” (IL TELEGRAMMA..., 2004, p. 31).

Percebe-se então que o controle sobre a literatura se intensificou a partir do momento em que os órgãos de controle da cultura em geral foram centralizados. Porém, a censura, em especial com relação ao conteúdo da literatura, nunca teve base jurídica. Esse controle foi focado principalmente sobre os escritores judeus, por conta das leis raciais, e sobre o conteúdo das publicações, porém sem uma orientação clara e objetiva, tema do qual falaremos mais adiante.

Um pouco diferente foi o que aconteceu com a produção cinematográfica. Essa passou a receber especial atenção a partir de meados da década de 1930, após a visita de Goebbels na Itália e da responsabilidade que Galeazzo Ciano passou a assumir no controle da cultura. No período entre 1933 e 1943, a indústria cinematográfica foi protagonista de um total de 33 leis, que regulamentavam

³⁰ “A young man who has grown up under Fascism, who has nothing in common with ‘past regimes’ and who probably detests them no less, though perhaps with more seriousness, than the Duce’s various ‘favorites’. But he is a young man who has the difficult privilege of having ‘kept his eyes open’, for which reason the problem of falsifying his vision so as to appeal to those in power is simply absurd. It doesn’t even arise because the only problem, for him, is to say things as he sees them. It’s natural that repression should have struck him. With this repression, Mussolini makes all the more glaring the incompatibility of Fascism and the true forces in the country. With censorship applied to Moravia we know officially that the regime which has tolerated Benedetto Croce, the liberal philosopher, cannot tolerate a young man except as a corporal or squad-leader. With his act of censorship hostilities have opened officially between the regime and the young generation of Italy”.

³¹ “Pregassi invitare direttori quotidiani e periodici a non più pubblicare scritti dell’autore Alberto Moravia”.

questões como financiamento, isenção fiscal, facilidade de crédito, construção de instalações, acordos internacionais de circulação de filmes e vigilância de conteúdo.

Na década de 1920, diferente do controle sobre a imprensa, que já havia desenvolvido uma base legal, a produção cinematográfica teve pouca atenção, sendo que, entre 1923 e 1932, teve apenas em torno de 12 leis aprovadas. Mas a maioria dessas leis dizia respeito à produção cinematográfica do Instituto LUCE.

O Instituto LUCE (*L'Unione Cinematografia Educativa*), com sede em Roma, foi criado pela lei n. 1985 de novembro de 1925 como empresa pública para a produção de propaganda e cultura por meio do cinema, para a “revitalização e para difusão de filmes que tenham objetivo didático, cultural, científico e de interesse e propaganda nacional³²” (ITALIA, 1925). O Instituto LUCE produzia os chamados *newsreels*, ou *cinegiornali*, pequenos documentários com conteúdo informativo, que eram apresentados normalmente antes de espetáculos de teatro ou de sessões de cinema. Os *cinegiornali* produzidos pela LUCE tinham, então, conteúdo informativo e didático, com o intuito de fazer propaganda do regime. Gian Piero Brunetta os define como um meio de comunicação destinado a cancelar os fatos e criar factoides.

Apesar de satisfazer em parte a fome de notícia – através de imagens de catástrofes, maremotos, inundações em vários países do mundo – estes *cinegiornali* descrevem a Itália como o melhor lugar dos mundos possíveis, como um país capaz de ter, graças a Mussolini, uma série de lideranças em todos os campos³³ (BRUNETTA, 2011, p. 180).

Em 1926, o régio decreto n. 1000, que entrou em vigor em 19 de junho, tratava de determinar a obrigatoriedade da exibição de *cinegiornali* antes da exibição dos filmes. A justificativa para a determinação de tal obrigatoriedade foi apresentada como um reconhecimento da “necessidade urgente e absoluta de desenvolver uma constante e intensa ação de educação civil e nacional³⁴”. Os *cinegiornali* deveriam ser fornecidos pelo Instituto LUCE, recém-criado. Os donos de cinema que não cumprissem essa determinação poderiam ter suas salas fechadas pelos prefeitos das províncias onde tais salas funcionavam (ITÁLIA, 1926).

³² “Ripresa e della diffusione di pellicole cinematografiche aventi scopo didattico, culturale, scientifico e di interesse e propaganda nazionale”.

³³ “Pur soddisfacendo in parte la fame di cronaca – attraverso immagini di catastrofi, maremoti, alluvioni in vari paesi del mondo – questi cinegiornali descrivono l'Italia come il migliore dei mondi possibili, come un paese capace di ottenere, grazie a Mussolini, una serie di primati in ogni campo”.

³⁴ “Necessità urgente ed assoluta di svolgere una costante ed intensa azione di educazione civile e nazionale”.

No ano seguinte, outra lei direcionada ao cinema foi aprovada. Dessa vez, a lei de n. 1121 obrigava os proprietários de salas de cinema a exibirem filmes italianos em pelo menos 10% de suas exibições diárias. Essa porcentagem poderia variar, porém, de acordo com o número de filmes italianos produzidos no ano. A mesma lei determinava também que filmes que não tivessem suficiente “dignidade artística³⁵”, tanto na trama quanto na execução técnica, poderiam ser impedidos de serem exibidos, a partir do parecer de uma comissão composta por dois chefes de divisão de segurança pública, um magistrado, “uma mãe de família³⁶”, duas pessoas “competentes em matéria artística³⁷” designados pelo ministro da economia, e um publicitário (ITALIA, 1927). A comissão citada foi alterada no mínimo 4 vezes. Na maioria das vezes a mudança consistiu na inclusão de mais membros, como foi o caso da lei n. 1985, que incluiu: um representante do PNF designado pelo secretário do partido; um representante designado pelo ministro das colônias; um designado pelo ministro das corporações, e um designado pelo Instituto LUCE (ITALIA, 1929).

Essas foram as principais leis aprovadas durante a década de 1920 que regulavam a produção e exibição cinematográfica na Itália. Com exceção da criação do Instituto LUCE e da obrigatoriedade da exibição de seus documentários, as outras leis aprovadas não tiveram grande impacto na produção, até porque não determinavam mudanças essenciais com relação ao controle que já era exercido pelo Estado liberal na produção cinematográfica. A quantidade de filmes produzidos continuava baixa e as propostas do regime fascista não previam um incentivo para que esse cenário mudasse. Como vimos na lei para obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, o número de filmes que se deveria exibir poderia ser variável de acordo com o número de filmes que eram efetivamente produzidos, ou seja, um número baixo. A comissão montada por membros do regime e da sociedade civil não tinha ainda um direcionamento sobre quais assuntos não deveriam ser retratados e quais deveriam ser valorizados, a não ser aqueles que já não eram incentivados pelo governo liberal e pela Igreja, que dizia respeito ao conteúdo moral das obras.

Somente em 1929 uma modificação do texto único de segurança pública de 1926 apontou algumas questões que deveriam ser levadas em conta por essas comissões

³⁵ “Dignità artistica”.

³⁶ “Una madre di famiglia”.

³⁷ “Competenti in materia artistica”.

de avaliação de obras cinematográficas, antes de liberarem as obras para exibição pública. O artigo 127 da lei n. 62 de janeiro de 1929 orientava então que deveriam ser vetados espetáculos que pudessem perturbar a ordem pública ou que fossem contrários à moral e aos bons costumes. Particularmente, deveria ser vetada qualquer representação

- 1) Que faça apologia a vício ou delito, ou que tenha o objetivo de incitar o ódio ou a aversão entre as classes sociais;
- 2) Que ofenda, mesmo com alusão, a sagrada pessoa do Rei, o sumo pontífice, o Chefe de Governo, os ministros, as instituições do Estado ou mesmo os soberanos ou os representantes das potencias externas;
- 3) Que incite nas multidões o desprezo pela lei ou que seja contrária ao sentimento nacional ou religioso ou que possa prejudicar as relações internacionais;
- 4) Que ofenda a reputação ou o prestígio das autoridades públicas, dos funcionários e dos agentes da força pública, dos militares das forças armadas, ou mesmo a vida privada das pessoas e os princípios constitutivos da família;
- 5) Que se refira a fatos que, pela sua infâmia, comovam a opinião pública³⁸ (ITALIA, 1929).

O artigo 136 da mesma lei determinava também que o *nulla osta*, ou seja, a habilitação para que fosse liberado para exibição em público, não poderia ser emitido se o filme contivesse “cenas, fatos e sujeitos ameaçadores, repugnantes, e de crueldade, mesmo se contra animais; de delitos e suicídios impressionantes, de operações cirúrgicas e de fenômenos hipnóticos e mediúnicos³⁹”. De forma geral, ficava determinado que não se liberassem filmes que contivessem cenas que pudessem ensinar ou incentivar a prática de delitos. Com relação aos filmes que seriam exportados, determinou-se que não fossem liberados filmes que pudessem atrapalhar os interesses econômicos e políticos da Itália fora do país, ou que comprometessem “a dignidade e o prestígio da nação⁴⁰”, ou mesmo que pudessem “gerar no exterior referências erradas e danosas sobre o nosso país⁴¹”. Após a análise da cópia do filme, ele passaria por uma revisão, feita pelo prefeito ou por um

³⁸ “1) che faccia l’apologia di un vizio o di un delitto, o che miri ad eccitare l’odio o l’avversione fra le classi sociali; 2) che offenda, anche con allusioni, la sacra persona del Re, il sommo pontefice, il Capo del Governo, le persone dei ministri, le istituzioni dello Stato oppure i sovrani o i rappresentanti delle potenze estere; 3) che ecciti nelle moltitudini il disprezzo della legge o che sia contraria al sentimento nazionale o religioso o che possa turbare i rapporti internazionali; 4) che offenda il decoro o il prestígio delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica, dei militari delle forze armate, oppure la vita privata delle persone o i principi costitutivi della famiglia; 5) che si riferisca a fatti che, per la loro nefandezza, abbiano commossa la pubblica opinione”.

³⁹ “Scene, fatti e soggetti truci, ripugnanti, e di crudeltà, anche se a danno di animali; di delitti e suicidi impressionanti, di operazioni chirurgiche e di fenomeni ipnotici e medianici”.

⁴⁰ “Il decoro e il prestígio della nazione”.

⁴¹ “Ingenerare all’estero errati e dannosi apprezzamenti sul nostro paese”.

funcionário da prefeitura delegado pelo prefeito. Após essa revisão, se emitia o *nulla osta* (habilitação), ou se determinava a censura de algumas partes da obra, ou mesmo de alguma parte de seu título. Os filmes aos quais tivesse sido determinada a alteração de algum trecho deviam ser sujeitos a uma nova revisão, sendo que essa deveria ser paga pelo seu responsável (ITALIA, 1929).

Para cada um desses delitos, havia pena prevista no Código Penal, conhecido como *Codice Rocco*, por ter sido proposto pelo ministro da justiça em 1930, Alfredo Rocco. Esse código penal, adotado em parte até hoje na Itália, previa penas específicas para crimes cometidos com o uso de meios de comunicação. É o caso, por exemplo, das penas previstas nos artigos 272 e 415, que previam penas de até 5 anos de prisão para os responsáveis de jornais que permitissem a propaganda ou apologia subversiva ou antinacional, e que deixassem ser publicados conteúdos que instigassem a desobediência da lei (ITALIA, 1930).

A lei de segurança pública, com o apoio do *Codice Rocco*, além de ter dado respaldo legal para a ação dos censores, também dava determinada orientação sobre o que deveria ser permitido ou não nos filmes. Mas no geral, as orientações dadas pela lei eram suficientemente vagas para que, no decorrer dos anos e dependendo da situação, as orientações fossem pontualmente alteradas. Essas orientações eram passadas para todos os envolvidos em produção cultural através, por exemplo, das *veline* enviadas aos jornais pelos órgãos de controle da imprensa, ou pela correspondência entre o Minculpop e os editores, cineastas e produtores de cultura. Esse assunto será tratado com maiores detalhes adiante, quando falarmos do enquadramento da indústria cultural às diretrizes do regime.

Dessa forma, na primeira década o regime fascista esteve empenhado na construção da estrutura industrial para produção de filmes didáticos e educativos, principalmente pelo Instituto LUCE, que foi a linha de frente da política de *bonifica*, ou seja, de revolução na cultura italiana, visando construir uma nova imagem da Itália, inclusive para o exterior (BEN-GHIAT, 2004, p. 70). Além disso, ficaram determinadas algumas diretrizes básicas para o controle da produção cinematográfica em geral. As 12 leis aprovadas entre 1923 e 1932 estiveram voltadas para esses dois objetivos.

A partir do ano de 1933, como foi dito, a política em prol da produção cinematográfica foi expandida. Foram mais de trinta leis aprovadas entre 1933 e

1943. O régio decreto n. 1414 de outubro de 1933 determinava que a dublagem de filmes estrangeiros não poderia ser feita fora da Itália e que em cidades de mais de 50.000 habitantes os donos das salas de cinema deveriam exibir um filme nacional a cada 3 filmes estrangeiros exibidos. Ao mesmo tempo em que essa lei cobrava pela valorização da produção cinematográfica nacional, reconhecia também que o número de filmes produzidos na Itália ainda era muito inferior ao número de filmes estrangeiros importados e exibidos no país. Na temporada entre julho de 1933 e junho de 1934 foram 33 filmes produzidos na Itália. Entre julho de 1934 e junho de 1935, foram 34. Na temporada seguinte, foram 41 (NAPOLITANO, 1936, p. 251).

Por conta desse baixo número de filmes produzidos, o foco do regime fascista a partir daí seria o financiamento e subsídio de produções, a isenção de impostos e taxas, a tomada de medidas protecionistas, a formação de uma nova elite de intelectuais ligados ao cinema e a construção de um centro industrial de cinema, o Cinecittà. Sua construção foi aprovada pela lei n. 372 de fevereiro de 1936, “tendo em conta a necessidade de criar em Roma um centro industrial para o desenvolvimento da atividade cinematográfica” (ITALIA, 1936), e sua inauguração se deu no dia 28 de abril de 1937.

Dessa forma, a prioridade do regime, que era incentivar, financiar e controlar a produção de filmes com escopo didático, gradualmente abarcava também a produção de filmes de ficção, território quase exclusivo da produção estrangeira. Esse processo se iniciou em parte pelos contínuos pedidos de socorro da indústria cinematográfica, pela influência da Alemanha nazista após a visita de Goebbles à Itália e pelo reconhecimento da insuficiência dos filmes didáticos para a educação fascista, além de sua pouca aceitação fora da Itália. Nesse sentido, Francesco Bruno, em artigo para a revista *Italia che scrive* em fevereiro de 1934, afirmou que a audiência estrangeira nunca aceitaria bem obras “em que sua função política e propagandística fosse tão óbvia” (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 64). O jornalista Leo Longanesi, em artigo para a revista *L'Italiano*, em janeiro de 1933, chamou a atenção para a importância que os filmes de ficção tinham para os jovens.

Hoje os filmes substituíram os livros como fontes de novos modelos para a juventude. As situações, os gestos, as fisionomias e os ambientes que eles veem, assim como as palavras que eles ouvem, entram em suas memórias como a realidade, como experiência vivida; eles incitam fantasias, estimulam sonhos, e podem até mesmo formar personagens. Muitos jovens

hoje possuem um temperamento que pode ser definido como cinematográfico⁴² (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 70).

Nesse sentido, a preocupação da indústria cinematográfica, em sua gradual recuperação, foi de balancear preocupações ideológicas com preocupações comerciais. O objetivo não era fazer obras de propaganda, com exceção daquelas voltadas para a propaganda da guerra da Etiópia como a trilogia de Roberto Rossellini, e os *cineggiornali* desde a fundação do LUCE. O objetivo geral da indústria cinematográfica e, especialmente, do Cinecittà, era fazer obras que atraíssem tanto o público italiano quanto o público estrangeiro, tentando fazer frente à concorrência dura dos filmes americanos e alemães, observando as regras da lei de segurança pública, e atendendo às demandas propagandísticas pontuais do Minculpop, como veremos a seguir.

3.2. Enquadramento

O regime fascista durante toda a sua existência pregou um modelo diferente de modernidade, diferente da decadência que segundo os fascistas era experimentada pela modernidade no mundo ocidental até então, que ameaçava ruir com tudo aquilo que se conhecia como tradição, família e religião. O fascismo buscava um modelo que comportasse ao mesmo tempo o moderno e o tradicional, baseado no privilégio e na dominação. Esse modelo propunha “remodelar comportamentos e corpos para combater a decadência doméstica e conquistar prestígio internacional⁴³” (BEN-GHIAT, 2004, p. 3).

Assim, nesses mais de vinte anos, o regime fascista conservou a herança liberal e católica através do controle do conteúdo moral da indústria cultural, atacou os inimigos da nação, que variaram no decorrer dos anos, defendeu as nações amigas, a institucionalização do racismo, a guerra e divulgou suas razões de Estado. Ou seja, mesclou uma série de pautas conservadora com pautas de limpeza racial, imperialismo e guerra. A tarefa ficou mais viável com a centralização burocrática do

⁴² “Today films have replaced novels as the source of new models for youth. The situations, gestures, physiognomies and environments they see, like the words they hear, enter into their memories as real, lived experience; they stir up fantasies, stimulate dreams, and can even form characters. Many youth today possess a temperament that might be defined as cinematographic”.

⁴³ “Remold behaviors and bodies to combat domestic decadence and achieve international prestige”.

controle da cultura e da informação através da criação do Ministério da Cultura Popular (Minculpop), apoiado pela base legal criada e sempre aperfeiçoada pelo regime.

As principais exigências feitas, tanto aos jornais, quanto aos escritores, editores e diretores de cinema era com relação a incentivar o nacionalismo e controlar o conteúdo moral das obras. Esse enquadramento se deu através das constantes orientações dadas pelos órgãos reguladores aos produtores de cultura. Essas orientações eram direcionadas, em especial, em dois sentidos: ao conteúdo moral das obras e ao conteúdo político e ideológico. Com relação ao conteúdo moral das obras, o regime tratou de combater principalmente a chamada *cronaca nera*, ou seja, notícias sensacionalistas, de crimes, assassinatos, roubos e tragédias em geral. Com relação ao conteúdo político e ideológico, o regime tratou de moldar as informações tratadas pelos meios de comunicação de acordo com as questões do momento, seja com relação à campanha de institucionalização do racismo, com relação à guerra da Etiópia ou com relação à entrada na Segunda Guerra Mundial. Se os intelectuais não podiam ser sujeitos isolados e deviam se posicionar politicamente, o regime orientava-os no sentido de qual lado eles deveriam ficar.

3.2.1. Censura sobre o conteúdo moral

A *cronaca nera* sempre foi um alvo do regime fascista, que afinal focou suas ações desde o início em fascistizar os principais jornais italianos existentes antes da Marcha sobre Roma. A *cronaca nera*, segundo os fascistas, era prejudicial à imagem da nação e dos italianos, dentro e fora da Itália. Na promessa que foi assumida pelo regime de construir um novo italiano e italiana, e de uma nova Itália, a estratégia de evitar notícias de tragédias e crimes bárbaros se inseria na estratégia de mudar a imagem do país. Inclusive, evitar a imagem dos fascistas como *squadristas*, e do regime como violento e repressor também fazia parte da construção dessa imagem positiva para os outros países. O regime fascista se empenhou em criar o mito de que a Itália era o melhor lugar do mundo para se viver.

Nesse sentido, o próprio Mussolini enviou uma circular, em 9 de janeiro de 1926, aos prefeitos das províncias com orientações a serem dadas aos jornais.

É necessário solicitar que os grandes jornais reduzam sempre mais até fazer desaparecer a rubrica dos suicidas porque a publicidade escandalosa

e romântica é uma perigosa sugestão para os espíritos fracos e enfraquecidos. Da mesma forma digo para as tragédias passionais. É necessário, enfim, desmobilizar também a *cronaca nera*⁴⁴ (apud MURIALDI, 1986, p. 54).

A respeito do suposto hábito dos jornais italianos de dramatizarem as notícias de crimes, Luigi Federzoni, então ministro do Interior, justificou aos prefeitos por telegrama, em 1925, que “essas publicações (cheias de horríveis crimes sangrentos) criam um despropositado alarme no povo e se prestam a uma indireta manipulação estrangeira em detrimento de nossa nação⁴⁵” (apud RUNDLE, 2014, p. 70).

Da mesma forma, Giovanni Capasso-Torre, chefe do *Ufficio Stampa del Capo del Governo* entre 1925 e 1928, reafirmou aos prefeitos em 1927:

esse é um mal hábito da imprensa que absolutamente precisa parar visto que isso perturba os espíritos e é um material que pode diariamente ser explorado por aquela imprensa que é hostil ao regime⁴⁶ (apud RUNDLE, 2014, p. 70).

Além desse tipo de notícia, segundo as circulares oficiais, servir para alarmar inutilmente a população e servir a interesses de estrangeiros inimigos, as orientações dos órgãos reguladores da imprensa afirmavam continuamente que esse tipo de notícia não condizia com a realidade supostamente tranquila vivida pela população, e proporcionada pelo regime fascista.

Os jornalistas eram constantemente lembrados do seu papel político na sociedade e de seu compromisso com o regime e com a pátria. Assim, Lando Ferretti, diretor do *Ufficio Stampa* entre 1928 e 1931, enviou circular aos prefeitos, em 26 de setembro de 1928, orientando a respeito do conteúdo da imprensa cotidiana e periódica. Primeiramente, pedia para que os prefeitos ficassem atentos a respeito das notícias que se referissem diretamente à figura do *Duce*, que deviam reproduzir as notícias oficiais passadas pela *Agenzia Stefani*⁴⁷. Em seguida, Ferretti reforçou a circular de Mussolini de janeiro de 1926:

⁴⁴ “Bisogna sollecitare i grandi giornali a ridurre sempre più fino a farla scomparire la rubrica dei cosiddetti ‘stanchi della vita’ perché la pubblicità clamorosa e romantica è una pericolosa suggestione per gli spiriti deboli o indeboliti. Altrettanto dicessi per le tragedie passionali a coppie. Bisogna insomma smobilizzare anche la cronaca nera”.

⁴⁵ “These publications (full of “horrifying blood crimes”) create unwarranted alarm amongst the populace and lend themselves to oblique foreign manipulation to the detriment of our country”.

⁴⁶ “(Dramatization of crime News) is a bad habit for the press which must absolutely stop as it disturbs the spirits of the people and is material which can daily be exploited by the international press which is hostile to the regime”.

⁴⁷ Essa agência de notícias era financiada pelo regime e tinha caráter de oficialidade, tendo papel fundamental durante as guerras em que a Itália esteve envolvida, já que tinha informações das ações das Forças Armadas.

Ao invés de se deter em alongadas narrações de fatos e acontecimentos, especialmente de *cronaca nera*, ao invés de se empobrecer em inúteis polemicas e ataques, quase sempre com fins pessoais, e não desinteressados, os quais dão impressão de um estado de agitação dos ânimos, o que não corresponde à tranquilidade trabalhadora da grande maioria da Nação, os jornais farão obra verdadeiramente patriótica dedicando-se ao tratamento de importantes problemas no que concerne à cultura, ao progresso científico, agrícola e industrial, a política demográfica do Governo, a formação do Estado corporativo e, sobretudo, divulgando as mais importantes providencias em que o Governo nacional vem atuando nos vários ramos da vida do País⁴⁸ (ITALIA, 1928).

O controle do conteúdo moral das publicações, livros e imagens ganhou respaldo legal pela já citada lei de segurança pública. No artigo 112, incluído por lei de 1931, ficou determinado que

É proibido fabricar, introduzir no território do Estado, adquirir, possuir, exportar, com o objetivo de fazer comércio ou distribuição, ou colocar em circulação escritos, desenhos, imagens ou outros objetos de qualquer espécie contrários aos ordenamentos políticos, sociais e econômicos constituídos no Estado ou lesivos do prestígio do Estado ou de autoridade ou ofensivo do sentimento nacional, do pudor ou da decência pública, ou que divulgam, também de modo indireto ou fraudulento a procriação ou sob pretexto terapêutico ou científico, os meios dirigidos a impedir a procriação ou a procurar aborto ou que ilustrem o emprego dos meios ou que forneçam, de qualquer forma, indicação sobre o modo de obtê-los ou de utilizá-los (...). A autoridade local de segurança pública tem a competência de ordenar a apreensão administrativamente nos previstos escritos, desenhos e objetos⁴⁹ (ITALIA, 1931).

Um ano após a inclusão do artigo 112 na lei de segurança pública, o então diretor do Ufficio Stampa, Gaetano Polverelli, em circular de 23 de dezembro de 1932, ordenou aos jornais que a

cronaca nera não deve ocupar um espaço maior do que uma coluna e meia no seu conjunto mesmo se dividida em páginas diferentes e é admitido só

⁴⁸ "Invece di attardarsi in diluite narrazioni di fatti e di avvenimenti, specialmente di "Cronaca nera", invece di isterilirsi in inutili polemiche ed attacchi, quasi sempre a sfondo personalistico, e non disinteressato, i quali danno l'impressione di uno stato di esasperazione degli animi, che non risponde affatto alla tranquillità laboriosa della grande maggioranza della Nazione, i giornali faranno opera veramente patriottica dedicandosi alla trattazione di importanti problemi riguardanti la cultura, il progresso scientifico, agricolo e industriale, la politica demografica del Governo, la formazione dello Stato corporativo e, soprattutto volgarizzando le più importanti provvidenze che il Governo nazionale va attuando nelle varie branche della vita del Paese".

⁴⁹ "È vietato fabbricare, introdurre nel territorio dello Stato, acquistare, detenere, esportare, allo scopo di farne commercio o distribuzione, o mettere in circolazione scritti, disegni, immagini od altri oggetti di qualsiasi specie contrari agli ordinamenti politici, sociali od economici costituiti nello Stato o lesivi del prestigio dello Stato o dell'autorità o offensivi del sentimento nazionale, del pudore o della pubblica decenza (1), o che divulgano, anche in modo indiretto o simulato o sotto pretesto terapeutico o scientifico, i mezzi rivolti a impedire la procreazione o a procurare l'aborto o che illustrano l'impiego dei mezzi stessi o che forniscono, comunque, indicazioni sul modo di procurarseli o di servirsene (...). L'autorità locale di pubblica sicurezza ha facoltà di ordinare il sequestro in via amministrativa dei predetti scritti, disegni e oggetti figurati".

um título em duas colunas para os casos mais graves⁵⁰ (apud MURIALDI, 1986, p. 107).

Como a lei era aberta com relação a quais seriam especificamente, afinal, os conteúdos a serem proibidos, a orientação era dada pontualmente pelos órgãos de controle aos prefeitos, aos jornais ou diretamente aos jornalistas. Em discurso aos dirigentes do Sindicato dos Jornalistas, em 14 de outubro de 1933, Mussolini solicitou que os jornalistas estivessem sempre atentos às orientações para se manterem em sintonia com o regime.

Discurso de soldado para soldados. Os jornalistas italianos devem se considerar soldados destacados para cuidar do setor mais avançado e mais delicado do front fascista e a manobrar a arma mais potente e perigosa de cada batalha. O *Duce* se serviu desta arma para as primeiras conquistas, e se serve agora para atingir alto, longe e perto. Hoje toda a nação é bloco e escudo: e todos os jornais formam uma só bandeira. Pensamento e ação estão nos comentários e nas notícias mais fundidos do que nunca (...). Mentiria se dissesse que estou satisfeito. Mas não devem se ofender, porque eu nunca estou satisfeito nem de mim mesmo (...). É necessário se afinar sempre (...). O Fascismo quer um jornalismo militante (...). Todos os jornais devem ser um bloco só. Da primeira à última página, da matéria de capa às notícias de economia (...) o jornal deve se preocupar em encontrar uma essencial homogeneidade. Servir a Causa, levar a conhecimento tudo o que é útil, valorizar o que nasceu saudável, bom, bonito e heroico; ignorar o resto, enterrá-lo no escuro da indiferença absoluta⁵¹ (apud MURIALDI, 1986, p. 115).

Em meados da década de 1930, além da *cronaca nera*, as críticas passaram a se dirigir cada vez mais à influência externa negativa sobre a Itália, principalmente no que diz respeito às narrativas de violência e de supostos desvios morais. Essa influência teria lugar tanto nas notícias vindas de jornais estrangeiros, quanto nos livros e filmes importados e traduzidos. O principal alvo nesse quesito era a influência cultural dos Estados Unidos.

⁵⁰ “Cronaca nera non deve occupare maggior spazio di una colonna et mezza complessivamente anche se ripartita in pagine diverse ed è ammesso un solo titolo su due colonne per casi più gravi”

⁵¹ “Discorso da soldato a soldati. I giornalisti italiani devono considerarsi militi comandati a guardare il settore più avanzato e più delicato del fronte fascista e a manovrare l’arma più potente e pericolosa di ogni battaglia. Il duce si è servito di questa arma per le prime conquiste, se ne serve ancora per colpire alto, lontano e vicino. Oggi tutta la nazione è blocco e scudo: e tutti i giornali formano una sola bandiera. Pensiero e azione sono nel commento e nella notizia più fusi che mai (...). Mentirei se affermassi che sono contento di voi. Ma non dovete offendervi, perché io non sono mai contento nemmeno di me stesso (...). Bisogna affinarsi sempre (...). Il Fascismo vuole un giornalismo milite (...). Tutti i giornali devono essere un blocco solo. Dalla prima all’ultima pagina, dall’articolo di fondo all’Avviso economico (...) il giornale deve preoccuparsi di trovare un’omogeneità essenziale. Servire la Causa, far conoscere a tutti ciò che è utile, valorizzare ciò che è nato sano, buono, bello ed eroico; ignorare il resto, seppellirlo nel buio dell’indifferenza assoluta”.

“Sequestros, fugas, linchamentos, assassinatos, e suicídios...acontecem mais crimes em um dia na América do que em um ano inteiro na Itália⁵²”, escreveu Mario Soldati em 1933. Alberto Moravia, em 1936, em carta a Giuseppe Prezolini, dava também um testemunho negativo sobre aquele país, dizendo: seria “constantemente tentado, violado por coisas para comer coisas para comprar coisas para aproveitar, e todas essas coisas se pode ter se pedir... é um pouco como a tentação de um bazar, e de um bordel⁵³” (apud BEN-GHIAT, 2004, p. 43).

A influência cultural de países como Estados Unidos, então, passou a ser alvo da batalha que travou o regime fascista contra a imoralidade, o desrespeito às instituições tradicionais, a dissolução das fronteiras entre o certo e o errado, tudo isso em prol da criação de um novo tipo de civilização. Esse tipo de posicionamento refletia também as decisões políticas do regime italiano, principalmente do final da década de 1930, com a invasão da Etiópia, o envio de combatentes para a guerra civil espanhola e a gradual aproximação com a Alemanha nazista, mesmo entrando em conflito com instituições como a monarquia e a Igreja, assunto sobre o qual falaremos no próximo capítulo.

O problema do controle moral da cultura passou a ser um problema de controle dos produtos culturais que eram importados e da influência que eles poderiam exercer sobre os italianos, tanto moralmente quanto politicamente. Como foi dito, a Itália era o país que mais importava e traduzia publicações e obras de literatura no mundo, sendo que a maior parte dessas obras vinha dos Estados Unidos ou da Grã-Bretanha (RUNDLE, 2014, p. 73). Além disso, em 1938, por exemplo, a maior parte da receita advinda do cinema era devida aos filmes americanos, que representava 63% do total, enquanto a produção nacional ficava com apenas 13% do total da receita (BRUNETTA, 2011, p. 177).

Com relação ao cinema, as ações do regime fascista tiveram duas prioridades a partir de então: lançar medidas protecionistas com o objetivo de proteger a indústria e acirrar o controle do conteúdo dos filmes nacionais e estrangeiros.

⁵² “Kidnappings, evasions, lynchings, murders, and suicides... there are more crimes in one day in America than in a whole year in Italy”.

⁵³ “Continually tempted, violated by things to eat things to buy things to enjoy, and all these things can be had for the asking... it is a bit like the temptation of the bazaar, and of the brothel”.

Nesse sentido, Dino Alfieri, ministro do Minculpop, afirmou em discurso ao Senado, em 1937, que até aquele momento o trabalho do Ministério havia se limitado a controlar o conteúdo moral das publicações e livros, impedindo de circular publicações que ofendessem a decência ou que fossem politicamente incompatíveis com o regime. A partir desse momento, porém, a censura deveria realmente funcionar no sentido, inclusive, de eliminar influências corruptoras externas:

Primeiramente nós devemos proteger rigorosamente a moral nacional, sem ceder a prejuízos irracionais. Mas certamente não existe prejuízo em querer defender a qualquer custo a saúde física e espiritual da nossa raça. Nações corruptas não conquistam impérios, mas os perdem. Imoralidade imediatamente se revela como tal e não pode suportar a inevitável reação do espírito; mas é essa confusão entre bem e mal, essa psicologia que insinua dúvida nas almas das nossas novas gerações que nós não podemos e nunca devemos aceitar. Seria realmente inédito se um regime construtivo como o nosso tivesse permitido ser pego de surpresa e prejudicado em tão vasto setor... Por esse motivo nós pretendemos exercer cada vez mais um estrito controle para prevenir a circulação desses filmes estrangeiros importados que, embora não aparentem conter elementos negativos visíveis, de um ponto de vista ético e político abrigam então germes de corrupção que atacam a imaginação de setores do público e vagarosamente se insinuam só para florescer novamente depois, mesmo muito depois, com toda a sua destruição virulenta⁵⁴ (apud RUNDLE, 2000, p. 70).

Além dos órgãos do Estado, responsáveis burocraticamente pela censura, as revistas de crítica cinematográfica exerciam o importante papel de orientar o caminho dos cineastas na reestruturação da indústria cinematográfica e em seu enquadramento na ideologia fascista. Um exemplo é a revista *Cinema*, fundada em 1936, em Milão por Ulrico Hoepli, um editor suíço naturalizado italiano, que foi uma das mais importantes revistas do gênero. Na sua primeira edição, de 10 de julho de 1936, Luciano De Feo, então diretor responsável, expos algumas das propostas da revista, dentre elas a discussão sobre qual era o impacto dos filmes nos espectadores, qual o papel que o Estado deveria ter para o cinema e qual a função que o cinema deveria exercer na educação e na sociedade (DE FEO, 1936, p. 8).

⁵⁴ “First of all we must rigorously uphold the nation’s morals; without giving way to unreasonable prejudices. But it is certainly no prejudice to want to defend at any cost the spiritual and physical health of our race. Corrupt nations don’t conquer empires but lose them. Immorality immediately reveals itself as such and cannot withstand the spirit’s inevitable reaction; but it is this confusion between good and evil, this psychology which insinuates doubt in the souls of our new generations which we cannot and never shall accept. It really would be unheard of if a constructive regime such as ours should allow itself to be taken by surprise and undermined in such a vast sector... For this reason we intend to exercise increasingly strict control in order to prevent the circulation of those films of foreign importation which, though they apparently contain no visible negative elements, from an ethical or political point of view harbor within them corrupting germs which strike the imagination of sections of the public and slowly insinuate themselves only to flower up again later, even much later, in all their virulent destructiveness”.

Essas eram questões levantadas pelo próprio regime fascista, que afinal não separava arte de política. E a revista *Cinema* é um bom exemplo de como o Estado tentou controlar todos os aspectos da produção cinematográfica, sabendo-se que Vittorio Mussolini, filho do *Duce*, foi seu diretor responsável de 1938 a 1943. O que se pode perceber é que, inicialmente, a equipe de intelectuais ligados à revista *Cinema* focaram suas atenções justamente em discutir aqueles temas propostos por De Feo. Porém, com o passar dos anos, e, principalmente, a partir da década de 1940, a equipe foi sendo renovada e, apesar da direção de Vittorio Mussolini, as críticas com relação ao controle do Estado, à censura e aos rumos que o cinema italiano havia tomado começaram a surgir, revelando um ambiente de relativa liberdade de expressão na revista, e também de uma mudança de mentalidade por parte dos intelectuais envolvidos. Esse tema será tratado com maior profundidade no próximo capítulo.

Apesar dessa mudança de ares na revista *Cinema* no início da década de 1940, o objetivo inicial da direção da revista era discutir assuntos de interesse do Estado, no âmbito de renovação da indústria cinematográfica, sabendo-se que essa estava gradualmente sendo resgatada pelo Estado, devido à crise pela qual passou na década de 1920. E uma das pautas constantes dos artigos da *Cinema* foi a preocupação com o conteúdo moral das obras cinematográficas e a influência negativa sobre os italianos pelos filmes americanos.

Na edição de número 9 da revista, Tullio Cianetti, sindicalista e fascista de primeira hora, defendia a renovação moral da temática do cinema, de forma que fosse uma ferramenta de educação para a sociedade italiana, mas sem que esse escopo fosse demasiado óbvio para o público.

Nós construímos sob o sol uma civilização nova, mas depois toleramos que no escuro das salas de cinema se mostre a vida de sociedades que deveriam permanecer estranhas ao nosso espírito (...). Nós nos sentimos, porém, contrários a uma produção que revele expressamente o seu objetivo educativo, porque então se conseguiria efeito contrário e porque o cinema deve ser acessível a todos (...). É necessário introduzir, sem exageros e sem programas pré-estabelecidos, outros temas de vida naqueles usuais e preferidos por hábito (...). Uma coisa é um filme documentário e outra coisa é a arte que tem base nos novos elementos da civilização da qual deve ser expressão⁵⁵ (CIANETTI, 1936, p. 334-335).

⁵⁵ “Noi costruiamo sotto il libero sole una civiltà nuova, ma poi tolleriamo che nel buio delle sale si mostri la vita di società che dovrebbero restare straniere al nostro spirito (...). Ci sentiamo però contrari ad una produzione che riveli espressamente un suo scopo educativo, perché allora si otterrebbe l'effetto contrario e perché il cinema dev'essere tutt'intero accessibile alla generalità (...).

O ponto de vista de que o cinema de arte deveria encontrar um ponto de equilíbrio entre seu papel educativo e seu papel de entretenimento, entre objetivos ideológicos e comerciais, já era praticamente um consenso nesse momento entre os intelectuais e burocratas ligados ao cinema. A questão, porém, era encontrar uma forma de fazer isso bem feito. Além disso, havia a problemática concorrência dos filmes norte-americanos e a dificuldade dos filmes italianos de entrarem no mercado dos Estados Unidos. Essas duas questões se tornaram temática constante em cada edição da revista *Cinema* no final da década de 1930. Entre ofensas à imoralidade da sociedade americana e o reflexo disso em seus filmes, os críticos italianos da *Cinema* procuravam incansavelmente uma solução para que o cinema italiano se tornasse consistente o suficiente para entrar no mercado internacional.

Qual é hoje o ponto realmente fraco no espírito do filme americano? Sem dúvida o filme mundano, o filme de família (...). Nessa se destaca autoritária e invejada, a mulher americana: a estranhíssima concepção americana do matrimônio, do amor e da família (CONSIGLIO, 1937, p. 450).

Para complementar e, talvez, tentar provar a veracidade da sua afirmação, o crítico Alberto Consiglio afirmou que a segunda maior taxa de divórcio no mundo era a dos Estados Unidos, atrás apenas da União Soviética. Além disso, afirmou que a mulher americana tinha duas grandes ambições: dinheiro e liberdade. Não é do interesse dessa pesquisa determinar se os dados estão corretos ou não, apenas afirmar que era de interesse de Consiglio provar com dados que a sociedade americana era decadente e, por isso, também os seus filmes o eram, sendo esse seu principal problema. Apesar das críticas ao estilo de vida norte-americano, na fórmula pensada por Consiglio para que o cinema italiano competisse com o cinema dos EUA, os italianos deveriam olhar para aquele país, se inspirar naquele modelo e fazer o contrário, baseado nos valores fundamentais italianos.

Será necessário com elegância exprimir cinematograficamente a riqueza e a complexidade da família latina, iluminar os seus humaníssimos aspectos, os seus ideais profundos, a espiritual civilização do seu mundo (...). Demos a eles, em troca, uma visão sóbria e inteligente da força fundamental do nosso velho espírito⁵⁶ (1937, p. 450).

Bisogna immettere, senza esagerazioni e senza programmi prestabiliti, altri temi di vita in quelli consueti e preferiti per abitudine (...). Un conto è il film documentario e un conto è l'arte che si vale dei nuovi elementi della civiltà di cui dev'essere espressione".

⁵⁶ "Bisognerà con garbo esprimere cinematograficamente la ricchezza e la complessità della famiglia latina, illuminare i suoi umanissimi aspetti, i suoi ideali profondi, la spirituale civiltà del suo mondo (...). Diamo loro, in cambio, una visione sobria e intelligente della forza fondamentale del nostro vecchio spirito".

Isso seria possível porque, segundo Consiglio, a família italiana tinha caráter sagrado, as relações de casal eram naturalmente organizadas, e os papéis masculino e feminino estavam organicamente distribuídos, sendo que a “tarefa viril” predominava no âmbito social, e a tarefa feminina, no âmbito familiar. O valor dessa família, marca da era fascista, deveria estar presente nos filmes genuinamente italianos, algo que os diferenciaria das produções do resto do mundo (1937, p. 451). Além dessa característica moral diferenciar a Itália do resto do mundo, diferenciava também a Itália fascista da Itália do passado. Foi o que afirmou o jovem diretor, roteirista e crítico de cinema Gianni Puccini.

No velho cinema italiano, que era afetado por certa decadência importada e, pela natureza popular do cinema, misturava muitas vezes ao mais antiquado sentimentalismo, os conflitos familiares tinham constantemente um que de violento ou de muito doloroso (...). Nos nossos dias, os dias do Fascismo, naturalmente não há nem mesmo o cheiro daqueles desequilíbrios e daquelas inseguranças. Hoje a família voltou a ser para todos os italianos aquilo que já era, falando a verdade, para as pessoas não influenciadas pelas vozes malignas que rondavam sobretudo nas cidades. Para nós italianos é fundamentalmente saldável e intocável, na sua tradição rigorosa e coerente, a composição da família. Mas o cinema italiano atual, sejamos sinceros, aborda muito pouco esses argumentos: quase dominado, pode-se dizer, pelo preconceito de que a vida familiar apareça entediante na tela (...). Queremos ver com maior frequência filmes nos quais a vida familiar apareça tranquila e verdadeira⁵⁷ (PUCCINI, 1937, p. 427-428).

Gianni Puccini tinha 23 anos quando escreveu esse artigo intitulado “A família no cinema⁵⁸”, na edição de 25 de dezembro de 1937. Isso quer dizer que Puccini tinha 8 anos quando o regime fascista teve início. Com 23 anos, Puccini era um jovem cineasta que nem sequer sabia o que era viver em uma democracia. Curiosamente, ele seria um dos roteiristas do filme *Ossessione*, de 1943, filme com direção de Luchino Visconti, que também fazia parte do grupo da revista *Cinema*. A obra dirigida por Visconti foi em direção contrária a toda e qualquer recomendação de Gianni Puccini sobre como a família italiana deveria ser retratada no cinema. A análise desse filme, porém, será o objetivo do capítulo seguinte.

⁵⁷ “Nel vecchio film italiano, che risentiva di certo decadentismo importato e per la sua natura ‘popolare’ lo mescolava spesso al più vieto sentimentalismo lagrimogeno, i conflitti familiari avevano sovente un che di violento o di molto doloroso (...). Ai nostri giorni, i giorni del Fascismo, naturalmente, non c’è neanche più l’odore di quegli squilibri e di quelli titubanze. Oggi la famiglia è ritornata a essere per tutti gli italiani quello che anche allora era, a onor de vero, per la gente non tocca dalle voci malefiche che trovavano eco soprattutto nell’atmosfera della città. Per noi italiani è fundamentalmente sana e intoccabile, nella sua tradizione severa e lineare, la composizione della famiglia. Ma il cinema italiano attuale, siamo sinceri, affronta di rado questi argomenti: quasi dominato, si direbbe, dal pregiudizio che la vita familiare appaia ‘noiosa’ sullo schermo (...). Vorremmo veder più spesso film nei quali la vita familiare appaia serena e vera”.

⁵⁸ “La famiglia nel cinema”.

A despeito, então, de avaliar a qualidade ou a validade do artigo em questão, seu discurso reproduzia um discurso oficial vago e superficial que vinha sendo construído há mais de 15 anos pelo regime fascista, de que a Itália era o melhor lugar do mundo para se viver. Esse discurso, que primeiramente inundou completamente as páginas dos jornais, estava se embrenhando pelas telas do cinema.

O papel do intelectual do cinema era se empenhar em construir uma nova fórmula para esse novo cinema, fascista porque era fruto desse já não tão novo movimento revolucionário que exaltava ter construído uma nova civilização. Essa fórmula deveria unir o que de melhor havia na tradição do povo italiano com o que de melhor havia sido construído pela revolução fascista. Deveria buscar a essência do italiano fascista. Nesse sentido, o jornalista Gherardo Gherardi, assim como Alberto Consiglio e Gianni Puccini, destacou o caráter distintivo dos italianos e da Itália, mas nesse caso foi mais tecnicamente objetivo.

Nenhuma arte mais que o cinema (além da pintura) pode assumir esse caráter: porque a Itália é luz. Então o filme italiano deve ser principalmente de externos panorâmicos e monumentais. Sol, mar, terra. Há também um caráter não necessariamente pictórico, mas perfeitamente cinematográfico: o trabalho (...). O trabalho é o caráter fundamental do italiano (...). O italiano é diferente do inglês, do americano, pelo caráter específico, identificável, inconfundível do seu duro trabalho e de sua luta. Está na hora de parar de destacar a falsa ideia do italiano apaixonado (...). Não é esse caráter sentimental o seu aspecto distintivo. Um filme tem caráter italiano quando (...) representa eventos ligados ao caráter único da nossa civilização⁵⁹ (GHERARDI, 1937, p. 332).

É nesse sentido que o regime fascista, pelo menos até o fim da década de 1930, tentava enquadrar o cinema italiano de acordo com suas premissas morais, em sua maior parte, herdadas da era giolittiana e da tradição católica. Outro princípio do regime fascista, que afetava diretamente a ação da censura, era a sua constante preparação para a guerra, seu discurso imperialista e um discurso de limpeza moral, que se tornou uma vontade de limpeza racial principalmente a partir de 1938 com a institucionalização do racismo pelas leis raciais.

⁵⁹ “Nessuna arte più del cinematografo (a parte la pittura) può assumere questo carattere: perché l'Italia è luce. Dunque il film italiano deve essere prevalentemente di esterni panoramici e monumentali. Sole, mare, terra. C'è poi un carattere non precisamente pittorico, ma squisitamente cinematografico: il lavoro (...). Il lavoro è il carattere fondamentale dell'italiano (...). L'italiano è diverso dall'inglese, dall'americano, per il carattere specifico, identificabile, inconfondibile del suo duro lavoro e lottare. È ora di finirla di sottolineare la falsa concezione dell'italiano innamorato (...). Non è questo carattere sentimentale il suo accento distintivo. Un film ha carattere italiano quando (...) rappresenta vicende connesse al carattere unico della nostra civiltà”.

3.2.2. Censura sobre o conteúdo político e ideológico

Onde há correspondência perfeita entre a direção política e a ideologia, ou onde o *expert* é chamado para oferecer seus serviços para uma solução já determinada de antemão, temos certeza de que nos encontramos perante uma sociedade não-livre, da qual um dos indicadores mais característicos é o primado da política sobre a cultura, a redução total da esfera em que se desenrolam as batalhas ideais à vontade de domínio de quem detém o poder, com a conseqüente redução dos ideólogos a doutrinadores e dos experts a mandarins (BOBBIO, 1997, p. 84).

Os fascistas acreditavam que o papel dos intelectuais devia ser justamente o de organizar as massas de acordo com a ideologia dominante. Porém, diferentemente da Alemanha nazista, com a ideologia racial, e da Rússia soviética, com a ditadura do proletariado, a Itália fascista não tinha uma mensagem ideológica clara, que facilitaria a distinção daqueles indivíduos que desviassem do rumo desejado (BEREZIN, 1991, p. 648).

O regime manteve-se relativamente inclusivo para comportar diferentes agendas propostas pelos próprios fascistas. O fascismo não adotou uma estética única para se auto representar. Reuniu sob uma organização paternalista diferentes artistas de diferentes estilos: futuristas, racionalistas, novecentistas e do movimento *strapaese*, só para citar alguns. Ao mesmo tempo, politicamente, se juntaram nacionalistas, sindicalistas, alguns conservadores e fascistas de primeira hora. Esses grupos, que mantinham posicionamentos diferentes com relação a vários assuntos, tinham soluções e bandeiras diferentes. Por esse motivo, muitas vezes, o que unia esses grupos era a bandeira do nacionalismo e do imperialismo, e alguns assuntos específicos de acordo com a ocasião, como a invasão da Etiópia, a questão racial, a guerra.

Manter a mobilização da população ao redor desses assuntos exigia um forte controle sobre a imprensa e a indústria cultural. E também uma organização centralizada da burocracia. A Guerra Ítalo-Etíope começou em outubro de 1935, quando a Itália invadiu a Etiópia. Alguns meses antes, em junho, a Subsecretaria de Imprensa e Propaganda se tornou Ministério, sob a chefia de Galeazzo Ciano, homem de confiança de Mussolini. A Agência Stefani, agência de notícias subsidiada pelo regime e que foi de sua propriedade durante a República de Salò, tinha o controle sobre as notícias oficiais, que eram repassadas para os jornais. O

Instituto Luce tinha a tarefa de oferecer as fotos oficiais do regime e do *Duce*, além de produzir os *cinegiornali*.

Nesse sentido, a luta contra a influência cultural externa e suas supostas consequências na moral italiana acompanhou a reação estatal contra as sanções econômicas impostas à Itália por 52 países da Liga das Nações, após a invasão da Etiópia. O Ministério da Imprensa e da Propaganda ordenou aos jornais que lembrassem todos os dias das sanções. Assim, no dia 19 de novembro de 1935, o *Corriere della sera* afirmou: “Orgulhoso e disciplinado o povo italiano enfrenta o monstruoso cerco econômico⁶⁰”. Na mesma página, o *Corriere* mandou o seguinte recado aos leitores: “ITALIANOS LEMBREM-SE! O ouro que vocês mandam para o exterior podem voltar em forma de chumbo na carne dos nossos soldados. LEMBREM-SE⁶¹” (1935, p. 1). Sempre em tom de alerta aos italianos, o *Corriere* continuou a lembrá-los sobre as sanções, assim como solicitado pelas sucessivas ordens do Ministério da Imprensa e Propaganda. Em 4 de janeiro de 1936, sempre na matéria de capa, veio estampado: “48º dia do cerco econômico – as sanções protegem a barbárie abissínia – LEMBREM-SE⁶²”.

Ao mesmo tempo em que os jornais acusavam os países da Liga das Nações, principalmente Grã-Bretanha e França, de tentarem impedir o sucesso italiano para manter suas próprias fortunas, acusavam esses países de, com essas sanções, protegerem o imperador etíope, Negus, e de ignorar as constantes obras que vinham sendo feitas pela Itália na Etiópia, em prol de civilizar aquele povo. Nesse sentido, Pietro Badoglio, comandante da expedição, convocou os correspondentes dos jornais na Etiópia para ordenar que eles, nas notícias, se dedicassem às “obras civis que estamos fazendo nos territórios ocupados⁶³” e aproveitou para ameaçar que mandaria de volta para a Itália aqueles que não respeitassem as suas ordens (apud Murialdi, 1986, p. 142).

As ordens sobre o que se deveria publicar nos jornais a respeito da guerra eram tão radicais que, em relatório da polícia política de 21 de outubro de 1936, um policial narrou a seguinte situação:

⁶⁰ “Fiero e disciplinato il popolo italiano fronteggia il mostruoso assedio economico”.

⁶¹ “ITALIANI RICORDATE! L'oro che mandate all'estero può tornare sotto forma di piombo nelle carni dei nostri soldati. RICORDATEVENE!”.

⁶² “48º giorno dell'assedio economico – Il sanzionismo protegge la barbarie abissina – RICORDATE”.

⁶³ “Opere civili che stiamo facendo nei territori occupati”.

Ontem um grupo de jornalistas entre eles Malgeri, Cappelletto, Gayda, Guglielmotti (os diretores dos três maiores jornais da capital e da Agência Stefani) criticavam asperamente as disposições do Ministério que davam, por exemplo, ordem aos jornais de publicar na ocasião do aniversário da guerra etiópica, com um título em três colunas, 'Bandeiras ao vento', um artigo comemorativo. O resultado foi que no dia seguinte todos os jornais italianos tinham o mesmo título na primeira página⁶⁴ (apud MURIALDI, 1986, p. 149, a observação entre parênteses é nossa).

E como esperado, assim como nos jornais de Roma, com alguma variação, estava presente na página 4 da edição do dia 2 de outubro do *Corriere della Sera* o título "Amanhã, bandeiras ao vento"⁶⁵ (DOMANI..., 1936, p. 4).

O regime fascista ditava diretamente nesse momento a forma e o conteúdo dos jornais italianos. E certamente o controle que o regime conseguiu ter e o nível de enquadramento ao qual os jornais se adaptaram tornou difícil a distinção entre jornais comuns e jornais de propaganda.

Esse enquadramento dos jornais aos ditames do regime ficou bastante nítido durante a campanha antisemita na Itália. As leis raciais implantadas tiveram que ser amplamente propagandeadas pela imprensa, até porque, mesmo que o racismo não fosse um elemento novo na sociedade italiana, o antissemitismo de Estado era. Nesse sentido, um dia antes da expedição do régio decreto que determinou a proibição da presença de professores e alunos judeus em escolas públicas, em 5 de setembro de 1938, o *Corriere della sera* afirmou que

A incapacidade dos judeus de se assimilarem às pessoas do País que os hospedam não podia levar a outra coisa senão a este inevitável desenvolvimento da situação; o Regime tornou conhecidas também desta vez com límpida clareza as suas diretrizes de marcha⁶⁶ (1938, p. 4).

Numa reunião ocorrida em 21 de janeiro de 1937 de Dino Alfieri com os diretores dos principais jornais satíricos da Itália, foram expostas algumas das principais reivindicações com relação às publicações no final da década de 1930. O ministro pediu aos diretores de "não importunar, para conseguir efeitos cômicos, altas figuras

⁶⁴ "Ieri un gruppo di giornalisti fra i quali Malgeri, Cappelletto, Gayda, Guglielmotti (i direttori dei tre maggiori quotidiani della capitale e dell'agenzia 'Stefani', ecc., criticavano aspramente le disposizioni del suddetto Ministero che dava, per esempio, l'ordine ai giornali di pubblicare in occasione dell'anniversario della guerra etiopica, con un titolo a tre colonne, *Bandiere al vento*, un articolo commemorativo. Ne è risultato che nel giorno seguente tutti i giornali italiani avessero lo stesso titolo in prima pagina".

⁶⁵ "Domani, bandiere al vento".

⁶⁶ "L'incapacità degli ebrei di assimilarsi con la gente del Paese che li ospita non poteva portare che a questo inevitabile sviluppo della situazione; il Regime ha reso note anche questa volta con límpida chiarezza le sue direttrici di marcia".

da história, de Dante a Colombo, a Cellini e a Cavour⁶⁷, e de evitarem ironizar com determinadas categorias profissionais. Pediu também que os diretores contribuíssem mais com a propaganda fascista fazendo sátira, por exemplo, “sobre o bolchevismo, o liberalismo, o coletivismo, o parlamentarismo, etc⁶⁸” e “fazer parecerem inferiores, fisicamente e moralmente, as raças de cor⁶⁹” (apud MURIALDI, 1986, p. 155).

No cinema, o regime não exercia um controle direto sobre o conteúdo dos filmes, como aconteceu com os jornais. Com exceção dos *cinegiornali* do Instituto Luce, esse sim diretamente controlado pelo regime por ser um dos seus principais meios de propaganda, o cinema era enquadrado principalmente a partir da crítica cinematográfica e também pelo financiamento a obras de apelo nacionalista.

O conteúdo dos artigos da revista *Cinema* nos mostra algumas das principais preocupações da indústria cinematográfica entre o final da década de 1930 e o início de 1940. O esforço em encontrar uma fórmula para o cinema italiano dizia respeito não só ao conteúdo moral das obras, mas também ao conteúdo político e ideológico. A política imperialista que o regime de Mussolini adotou a partir de 1935 influenciava a indústria cultural, sendo que essa passou a buscar uma forma de conquistar o mercado internacional para os filmes italianos.

O esforço deve ser destinado a uma conquista internacional. Ora, para essa conquista, é necessário um interesse internacional pelo filme italiano. De interesse universal, nós temos a história e a paisagem. Eu sou, então, a favor do filme histórico que se desenvolva na paisagem italiana. A história servirá para representar as nossas tradições e nossa raça. A paisagem servirá de meio de atração turística. Pode-se, assim, produzir um caráter inconfundível. Deixemos, por agora, aos americanos a vida moderna⁷⁰ (VIOLA, 1937, p. 333).

Com efeito, em 1937, o filme histórico *Scipione l'Africano*, financiado pelo regime através do Instituto Luce⁷¹, foi lançado e ganhou prêmio de melhor filme na Mostra Internacional de Veneza. Pelo menos a fórmula dos críticos parecia combinar com o interesse do regime.

⁶⁷ “Non disturbare, per raggiungere effetti comici, alte figure della storia, da Dante a Colombo, a Cellini e a Cavour”.

⁶⁸ “Sul bolscevismo, il liberalismo, il societarismo, il parlamentarismo, etc.”.

⁶⁹ “Far apparire come inferiore, fisicamente e moralmente, le razze di colore”.

⁷⁰ “Lo sforzo deve essere teso a una conquista internazionale. Ora, per questa conquista, è necessario un interesse internazionale al film italiano. Di interesse universale, noi abbiamo la storia e il paesaggio. Io sono, dunque, per il film storico che si svolga nel paesaggio italiano. La storia servirá a rappresentare le nostre tradizioni e la nostra razza. Il paesaggio servirá di richiamo turistico. Si potrà, così, attuare una produzione di un carattere inconfondibile. Lasciamo, per ora, agli americani la vita moderna”.

⁷¹ Régio decreto n. 1838, de 13 de outubro de 1936.

Mas o mercado internacional ainda era um desafio e a fórmula ideal teria que ser uma proposta que fizesse frente ao cinema norte-americano, principal concorrente do cinema italiano. Não era suficiente questionar a qualidade do cinema dos Estados Unidos, era necessário também criticar a sua sociedade e seus posicionamentos políticos.

Em Nova York foi criada, com grande alvoroço, uma organização cinematográfica que tem o nobre objetivo de ‘proteger e difundir a democracia americana’: *Films for democracy*. É inútil dizer que entre os promotores dessa iniciativa os judeus têm uma grande participação, e que entre os escritores e autores que aderiram se distinguem os mesmos que durante o conflito ítalo-etíópico se agitavam em favor do (imperador etíope) Negus, que nos primeiros tempos do conflito espanhol se agitavam em favor da Espanha vermelha e que em cada ocasião em que há manifestação de qualquer modo contra o Fascismo ou o Nazismo estão sempre na primeira fila (...). Segundo eles, democracia significa antifascismo e filocomunismo? É essa a verdadeira expressão da massa ou ao invés disso a interpretação de uma minoria interessada?⁷² (CAPRILE, 1939, p. 111-112).

Esse posicionamento reflete a opinião do próprio Mussolini. Em um artigo em *Il Popolo d'Italia*, o Duce enfatizou como inimigos do fascismo a democracia parlamentar e o liberalismo, do qual os Estados Unidos era o principal expoente (MUSSOLINI, 1937). Mussolini assim como Enrico Caprile, no artigo citado, gostava de ironizar as chamadas “grandes democracias”, que na verdade eram consideradas por eles filocomunistas.

Com a guerra na Espanha e a participação militar da Itália fascista, passou a ser mais do que nunca importante se posicionar contra o comunismo, e a indústria do cinema devia se posicionar.

Existem hoje na Europa e no mundo duas ideologias que se defrontam: comunismo e fascismo. Duas forças uma de frente para a outra, que são já organizadas, já lutam nos campos da Espanha. E, para nós fascistas, não podem haver equívocos: é necessário que, a qualquer momento, estejamos prontos para assumir os nossos postos de combate (...). Aqui também, entre gente do cinema, é necessário pensar na Espanha. É necessário pensar como italianos, como europeus, como artistas e sobretudo como fascistas (...). Aos falsos liberais da América é necessário responder como fascistas autênticos. Aos filmes ditos imparciais, aos falsos documentários, é

⁷² “A New York infatti è stata creata, con gran rumore, una organizzazione cinematografica che avrebbe il nobile scopo di ‘salvaguardare e diffondere la democrazia americana’: *Films for democracy*. È inutile dire che fra i promotori di questa impresa gli ebrei hanno una larghissima parte, e che fra gli scrittori e gli attori che hanno aderito si distinguono i soliti che durante il conflitto italo-etiope si sbracciavano per il Negus, che nei primi tempi di quello spagnolo si agitavano in favore della Spagna rossa e che in ogni occasione in cui c’è da manifestare in qualche modo contro il Fascismo o il Nazismo sono sempre in prima fila (...). Secondo loro, democrazia significa antifascismo o filocomunismo? È questa la vera espressione della massa o non piuttosto l’interpretazione di una minoranza interessata?”.

necessário responder com verdadeiros documentários, com filmes totalmente nacionais e fascistas⁷³ (NAPOLITANO, 1937, p. 258).

Na esteira do regime fascista, e cientes das vantagens de se alinhar, alguns críticos da revista *Cinema*, entre 1936 e 1939, entraram em guerra com o cinema norte-americano, visivelmente influenciados pelo discurso do regime. Ironicamente, a maioria dos filmes exibidos nos cinemas italianos e listados na revista eram justamente produções norte-americanas.

Dessa forma, o controle exercido pela legislação, pelos órgãos reguladores da cultura e, no caso do cinema, pela crítica, faziam parte de um sistema que se complementava. O controle exercido na imprensa e seu enquadramento realizado principalmente através das circulares e das *veline* foi muito mais rigoroso do que aquilo que se logrou fazer no cinema. As preocupações com relação à indústria cinematográfica não diziam apenas respeito à propaganda com fins políticos e ideológicos. Era necessário que fosse um negócio rentável e, de preferência, que ultrapassasse as barreiras nacionais. Mas de qualquer forma, a partir do momento em que o regime premiava as obras de maior valor nacional e financiava aquelas que atendessem seus objetivos imediatos, por exemplo, fazendo propaganda indireta do imperialismo e da guerra, a indústria cinematográfica era incentivada a fazer propaganda. E essa foi uma das principais estratégias de controle do regime fascista sobre a indústria cinematográfica.

3.3. Financiamento

Parte-se do princípio que o regime fascista italiano estabeleceu uma relação paternalista com os produtores culturais. Isso significa que o regime não exerceu um controle totalitário da cultura e da informação, e que o seu foco foi controlar os produtores de cultura, influenciando indiretamente os seus produtos.

⁷³ “Ci sono oggi in Europa e nel mondo due ideologie che si scontrano: comunismo e fascismo. Due forze l’una di fronte all’altra; che sono già schierate, già lottano sui campi della Spagna. E, per noi fascisti, non ci possono essere equivoci: bisogna che, in qualunque momento, si sia pronti a raggiungere i nostri posti di combattimento (...). Anche qui, tra gente di cinema, bisogna pensare alla Spagna. Bisogna pensarci come italiani, come europei, come artisti e soprattutto come fascisti (...). Ai falsi liberali d’America bisogna rispondere da fascisti autentici. Ai film cosiddetti imparziali, ai falsi documentari, bisogna rispondere con veri documentari, con film nazionale e fascisti al cento per cento”.

Esse modelo paternalista não permitiu nem que houvesse liberdade de expressão de ideias, nem garantia de que o regime tivesse absoluto controle sobre os produtos (BEREZIN, 1991, p. 642). De que forma o regime controlava os jornalistas? Proibindo a existência de sindicatos ou organizações livres, e escolhendo ou, no mínimo, tendo que aprovar os diretores responsáveis pelos jornais. Além disso, as principais formas de acesso à profissão era parentesco ou indicação, muitas vezes feita pelos próprios hierarcas do PNF (MURIALDI, 1986, p. 178) vide o caso de Vittorio Mussolini como diretor de uma das principais revistas de cinema da Itália. Essas medidas, diga-se de passagem, estavam aprovadas por lei. Essa organização não era muito diferente para o cinema. Da mesma forma, a organização livre foi proibida e substituída pelas associações, sindicatos e corporações do Estado.

Soma-se a isso uma política de incentivos fiscais, financiamentos, subsídios e todo tipo de ajuda financeira para a produção cultural. O cinema foi o principal beneficiário desse tipo de política, principalmente a partir da década de 1930. Antes disso, as principais medidas nesse sentido se voltaram para o cinema de propaganda e mais especificamente aos filmes didáticos e documentários, a partir da nacionalização do Instituto LUCE⁷⁴ e a determinação da exibição obrigatória de filmes nacionais⁷⁵.

Em 1931 a lei n. 918, de 18 de junho, determinava a atribuição de recursos para financiamento da produção nacional, através de um fundo do Ministério das Corporações. Para cada produção nacional, esse fundo repassava até 10 % do valor da receita bruta referente à projeção do filme das salas de cinema da Itália. Para ter direito a tal fundo, o produtor do filme devia comunicar ao Ministério das Corporações,

indicando o título dos filmes a produzir e o estabelecimento no qual se dará a produção, apresentando uma sinopse do tema e o elenco do pessoal diretivo, artístico, técnico e executivo, que participará da produção⁷⁶ (ITÁLIA, 1931).

Deveria comunicar também o final da produção, informando se alguma alteração foi realizada nas informações dadas antes da produção. O direito de receber

⁷⁴ Lei n. 1985, de 5 de novembro de 1925. Disponível em: <http://www.infoleges.it/>

⁷⁵ Lei n. 1121, de 16 de junho de 1927. Disponível em: <http://www.infoleges.it/>

⁷⁶ “Indicando il titolo delle pellicole da produrre e lo stabilimento in cui avverrà la produzione, presentando altresì un riassunto del soggetto e l’elenco del personale direttivo, artistico, tecnico ed esecutivo, che dovrà partecipare alla produzione”.

efetivamente apoio financeiro desse fundo, porém, estava sujeito à análise, por parte do Ministério das Corporações em acordo com o das Finanças, de sua “suficiente dignidade artística⁷⁷” (ITÁLIA, 1931). Lembrando ainda que, para que as produções chegassem a ser exibidas em público, deveria receber um *nulla osta*, ou seja, ser habilitada por uma comissão de avaliação, conforme lei n. 3287 de 1923 e lei n. 1103 de 1929. A não avaliação da obra antes de exibição previa pagamento de multa ou até prisão por parte dos produtores (ITALIA, 1923).

A respeito dessa lei de financiamento, Giuseppe Bottai, então ministro das Corporações, afirmou em 18 de junho de 1931, na apresentação da lei, que:

Através desta medida nos propomos a ajudar uma indústria que precisa enfrentar problemas de concorrência verdadeiramente incríveis. O Governo quer ajudar a indústria a resistir à indústria estrangeira que traz ao nosso mercado filmes de variedade, de fantasia, de imaginação que constituem uma forte atração para o público. Eu vou raramente ao cinema, mas sempre percebi que o público invariavelmente se entedia quando o cinema quer lhe educar. O público quer ser entretido e é exatamente nesse terreno que nós hoje queremos ajudar a indústria italiana⁷⁸ (apud BRUNETTA, 2011, p. 166).

Bottai admitiu que nem ao cinema ia. Porém, afirmou também que não podia ignorar o problema da concorrência externa contra uma indústria que, afinal, poderia ser lucrativa e útil. Apesar de alguns fascistas, dentre eles Bottai, não acreditarem na utilidade do cinema na educação popular, o regime, que já controlava o Instituto LUCE, assumiu a partir dessa lei o compromisso de incentivar a indústria cinematográfica, sem pedir diretamente uma contrapartida ideológica, mas condicionando o direito ao fundo a obras de “suficiente dignidade artística”. Se não se pedia que fossem produzidas obras de propaganda, que Bottai afirmou serem entediantes, o pedido era para de alguma forma “ao menos colaborar no processo de apaziguamento social e representação positiva e tranquilizadora da vida italiana e das relações interpessoais⁷⁹” (BRUNETTA, 2011, p. 169).

⁷⁷ “Sufficiente dignità artistica”.

⁷⁸ “Attraverso questo provvedimento ci proponiamo di aiutare un'industria che deve affrontare problemi di concorrenza veramente formidabili. Il Governo ha voluto aiutare l'industria a resistere all'industria straniera che porta sul nostro mercato quei film di varietà, di fantasia, di immaginazione che costituiscono una potente attrazione per il pubblico. Io vado raramente al cinematografo, ma ho sempre constatato che il pubblico invariabilmente si annoia quando il cinematografo lo vuole educare. Il pubblico vuole essere divertito ed è precisamente su questo terreno che noi oggi vogliamo aiutare l'industria italiana”.

⁷⁹ “Collaborare piuttosto al processo di distensione sociale e rappresentazione positiva e rassicurante della vita italiana e dei rapporti interindividuali”.

Após a aprovação da primeira lei que realmente incentivava financeiramente a indústria cinematográfica, em 5 de outubro de 1933 foi aprovada a lei n. 1414. Essa lei determinava uma série de medidas protecionistas além da criação de mais um fundo financeiro para pagamento de prêmios. Ficou determinado então que filmes estrangeiros deveriam ser dublados na Itália por empresas italianas, mas que, a cada filme estrangeiro dublado, essa empresa deveria pagar uma taxa ao Ministério do Interior. Porém, para os produtores de filmes nacionais que também realizassem dublagem, a cada três filmes nacionais produzidos por essa empresa, ela ficaria isenta de pagar pela taxa de um filme estrangeiro dublado (proporção de 3 por 1). Nesse sentido, essas empresas tinham incentivo para produzir filmes nacionais, ao dublarem filmes estrangeiros. Além disso, ficou determinada a criação de um fundo para pagamento de “prêmios para filmes reconhecidamente nacionais⁸⁰”, sem regulamentação, porém, de como seria feita essa premiação e quais critérios deveriam ser avaliados. Por fim, determinava que a cada três filmes estrangeiros exibidos, os donos de salas de cinema deveriam exibir um filme nacional. A responsabilidade de fiscalização dessa lei ficava a cargo dos prefeitos das províncias onde estavam as salas de cinema e as empresas de dublagem (ITÁLIA, 1933).

Dois anos depois, a lei n. 1143 foi aprovada também com o intuito de dar suporte financeiro à indústria cinematográfica, dessa vez disponibilizando crédito através da Subsecretaria de Imprensa e Propaganda. A solicitação de empréstimo devia ser encaminhada à subsecretaria, que deveria formar um comitê para avaliação do pedido, sendo esse comitê composto por cinco membros: dois da subsecretaria, um do Ministério das Finanças, um da Federação Nacional Fascista dos industriais do espetáculo e um representante da Sociedade Italiana de Autores e Editores (SIAE). Esse crédito a ser concedido não poderia ultrapassar a terça parte do total do valor a ser gasto na produção. Os responsáveis deveriam comprovar a capacidade de arcar com os gastos restantes e de fazer o pagamento da restituição do valor adiantado pelo Estado. A lei previa, então, a possibilidade de exigir que a produção do filme estivesse ligada a empresas nacionais, para fins de garantir a capacidade de pagamento do financiamento (ITALIA, 1935). Tal previsão, afinal, dava preferência

⁸⁰ “Premi alle pellicole riconosciute nazionali”.

às obras produzidas por produtoras estatais, como a LUCE e o Cinecittà, o que garantiria a possibilidade de solicitar o crédito previsto nessa lei. Fora isso, a produtora corria o risco de não conseguir o crédito.

Ainda em 1935, foi estabelecido pelo régio decreto n. 2504 que junto ao Banco Nacional do Trabalho fosse instituída uma Seção Autônoma para Crédito Cinematográfico, com caráter de pessoa jurídica e com orçamento separado do Banco. Essa Seção podia liberar fundos para a produção de filmes, contanto que a realização desse já tivesse sido aprovada pelo Ministério da Imprensa e Propaganda e que o valor a ser financiado não ultrapassasse 60% do valor total da produção. A concessão de crédito pelo Banco não eliminava a possibilidade de utilizar também o crédito disponibilizado pelo Estado, de acordo com a lei n. 1143, citada anteriormente (ITÁLIA, 1935).

Outras duas importantes medidas tomadas pelo regime foram a construção do *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em 1936, e do Cinecittà, em 1937. O *Centro Sperimentale*, construído a partir de determinação da lei n. 947 de 16 de abril de 1936, foi, na prática, um centro de formação para as futuras gerações, que viriam a atuar após a Segunda Guerra. Segundo Ruth Ben-Ghiat, esse centro foi marcado por uma relativa liberdade e abertura, o que encorajou novas iniciativas e certo grau de pensamento crítico, apesar da disciplina militar e da educação politizadora e produtivista (2004, p. 91).

A construção do Cinecittà, maior complexo de estúdios de cinema da Itália, foi prevista pela lei n. 372, de 3 de fevereiro de 1936, que declarava ser de utilidade pública a construção de um centro industrial de cinema em Roma, autorizando ao então governador dessa cidade, Giuseppe Bottai, a realizar as desapropriações de terreno necessárias para essa obra. O objetivo e a organização da estrutura foram descritos em um artigo na revista *Cinema* pelo arquiteto responsável pelo projeto, Gino Peressutti:

Se pensou em realizar uma grande indústria em Roma e de retomar um primado que foi italiano. O *Duce* traçou o programa; os ministros da Imprensa e Propaganda, o governador de Roma e a Direção Geral de Cinematografia o concretizaram de forma eficaz; e o honorável engenheiro Carlo Roncoroni lhe deu vida⁸¹ (1937, p. 302).

⁸¹ “Si pensò di realizzare una grande industria in Roma e di riprendere un primato che fu italiano. Il Duce tracciò il programma. I Ministri della Stampa e Propaganda, il Governatore di Roma e la Direzione Generale della Cinematografia efficacemente lo concretarono; e l'on. Ing. Carlo Roncoroni

Por último, a lei n. 1389 de 4 de setembro de 1938, conhecida como Lei Alfieri, instituiu o monopólio estatal da compra, importação e distribuição de filmes estrangeiros no reino da Itália (ITÁLIA, 1938). Isso na prática significou um bloqueio substancial das importações de filmes estrangeiros, com o objetivo de proteger e valorizar a produção nacional.

A produção cinematográfica italiana, por conta das várias iniciativas estatais para promoção da atividade industrial, já vinha crescendo. De acordo com artigo na Cinema, Luigi Freddi afirmou que no período entre junho de 1933 e 1934, foram produzidos 33 filmes. Já entre 1935 e 1936, foram realizados 41 filmes (1936, p. 251). Em 1938, foram 45 filmes produzidos, em 1941, foram 91, e em 1942, quase 100. Com relação à receita total da indústria cinematográfica, em 1938 o cinema nacional representou somente 13% do total, enquanto a produção norte-americana representou 63%. Já em 1942, os filmes nacionais superaram 50% do valor total da receita do cinema, e a produção norte-americana, 22% (BRUNETTA, 2011, p. 177). Isso mostra que tais medidas do regime fascista geraram efeito tanto no que concerne ao aumento do número de filmes produzidos, a maioria deles pela Cinecittà, e que as medidas protecionistas realmente conseguiram reduzir o número de filmes norte-americanos importados.

Dessa forma, podemos perceber que o modelo paternalista do regime fascista para controle da indústria cultural focou mais em controlar os produtores culturais, incluindo jornalistas, escritores, cineastas e todo o pessoal envolvido nessa indústria. Como foi visto, o controle sobre o produto final das obras nem sempre era funcional. Com relação aos jornais, como o controle foi acirrado desde o início do regime, o que os órgãos burocráticos de imprensa fizeram durante muitos anos foi acompanhar esses jornais, através dos prefeitos das províncias, e verificar se as diretrizes do regime para a imprensa estavam sendo seguidas. Em casos extremos, a edição era recolhida. Na maioria dos casos, eram enviadas orientações aos diretores dos jornais para que esses se adequassem nas edições seguintes. Por exemplo, na velina enviada pelo próprio Mussolini aos jornais em 31 de agosto de 1939, orientando sobre como se posicionar em relação à iminência da guerra: “A partir de hoje não insistir nos títulos e nos comentários sobre o motivo e sobre as

tentativas de salvar a paz⁸² (apud MURIALDI, 1987, p. 192). Ou alguns dias depois, quando o Minculpop orientou os jornais a demonstrarem simpatia pela Alemanha e a evitarem a qualquer custo títulos alarmistas nos jornais (MURIALDI, 1987, p. 192).

No caso dos livros, como os editores deveriam enviar cópias dessas obras para os prefeitos e seus escritórios de imprensa, as obras só eram liberadas para comercialização se fossem liberadas pelos prefeitos. Segundo relatório de 1943 do Minculpop, 35% das obras eram liberadas sem observações, 34% tinham sugestões de alteração, e o restante não era autorizado, incluindo-se entre essas não autorizadas, muitas obras importadas e obras de autores judeus (RUNDLE, 2000, p. 81).

Para a indústria cinematográfica, como foi visto, exigia-se que antes que as obras comesçassem a ser produzidas, fossem enviadas ao órgão responsável por sua fiscalização, seja o Ministério do Interior, como no início do regime, ou ao Minculpop, uma sinopse da obra juntamente com informações técnicas. Algumas restrições com relação ao conteúdo já estavam previstas em lei.

O que todas essas estratégias juntas, a de controle legal, enquadramento dos conteúdos e financiamento, fizeram na prática foi realizar uma censura prévia do conteúdo dos produtos da indústria cultural e, com o tempo, educar os intelectuais a realizar uma autocensura na produção de suas obras. Enquanto a legislação formalizava algumas regras e determinava penas para os infratores, o enquadramento realizado nos intelectuais lhes dizia, direta ou indiretamente, o que se esperava deles, e a dependência de financiamento pressionava a seguir as orientações do regime.

No caso da produção literária, por exemplo, o editor não podia arcar com os gastos de imprimir obras que poderiam não ser aprovadas. Os jornais não podiam arcar com os gastos de um jornal que foi publicado, mas recolhido por alguma irregularidade no conteúdo. E ainda menos queria arcar com as consequências legais disso. Os produtores de cinema, levando-se em conta que foi o regime fascista que assumiu a responsabilidade de tirar a indústria cinematográfica do limbo em que se encontrava na década de 1920, dependiam das linhas de crédito, das

⁸² "Da oggi non insiste nei titoli e nei commenti sul motivo e sui tentativi di salvare la pace".

isenções fiscais, dos subsídios estatais e dos prêmios. Os filmes italianos premiados no Festival de Veneza, por exemplo, entre 1938 e 1942, foram filmes de guerra. Essa era a temática mais encorajada nesse período, em que a Itália esteve envolvida em diferentes guerras e era fundamental a mobilização da população.

Desde o início, então, o regime se dedicou a controlar o “capital simbólico” (BOURDIEU, 2000, p. 187) dos jornais, livros e filmes, controlar o que deveriam transmitir, pois, afinal, eram esses meios que criariam a imagem que os italianos teriam de si mesmos, do regime e a imagem que o exterior teria da Itália. Com a guerra da Etiópia e a crise diplomática que isso gerou para a Itália, a aproximação com a Alemanha nazista e, por fim, a declaração de guerra à França e Grã-Bretanha, o controle da moralidade da produção cultural italiana se estendeu ao combate às obras literárias e de cinema importadas e à suposta degeneração moral que essas obras carregavam.

Os fascistas chegaram à conclusão de que não poderiam ter o poder do Estado sem ter o poder sobre os aparelhos ideológicos do Estado⁸³. Com a ideologia fascista, que se pode afirmar foi sendo moldada, modelada e enquadrada nas circunstâncias, o regime intermediou a relação dos italianos com sua própria realidade material. Acordo com a Igreja Católica⁸⁴, uma série de reformas na educação⁸⁵, aprovação de leis que davam suporte legal à censura, proibição de partidos políticos livres, proibição dos sindicatos livres e a abertura dos sindicatos fascistas, controle sobre o conteúdo dos jornais e controle, inclusive, financeiro, sobre a produção cinematográfica. Os aparelhos ideológicos de Estado enumerados por Althusser (1983, p. 68) foram, bem ou mal, todos eles instrumentalizados pelo regime.

Por outro lado, porém, a falta de um posicionamento objetivo a respeito de uma estética fascista e as vozes dissonantes dentro do próprio PNF fizeram com que falhassem os esquemas disciplinares do regime. Isso passou a ser claro durante a Segunda Guerra, quando até mesmo na revista *Cinema*, controlada por Vittorio

⁸³ Louis Althusser distingue aparelho repressivo de Estado e aparelhos ideológicos de Estado. Eles se diferenciam pelo seu funcionamento: um usa a violência e a repressão física; o outro, a ideologia, a partir dos diversos meios pelos quais ela pode ser utilizada para reproduzir-se na sociedade. Se “só há prática através de e sob uma ideologia”, a função dos aparelhos ideológicos de Estado é reproduzir a ideologia da classe no poder de tal forma que os sujeitos a aceitem como sendo sua (1983, p. 42).

⁸⁴ A Concordata de 1929, que na prática delimitou as funções da Igreja na sociedade italiana.

⁸⁵ Primeiramente, a reforma de Giovanni Gentile em 1923 e depois a de Giuseppe Bottai em 1940.

Mussolini, posicionamentos discordantes, sendo que não necessariamente antifascistas, começaram a delinear o neorealismo italiano, e a parte da equipe da revista produziu o filme *Ossessione*, em 1943. Isso se deu num momento em que o próprio regime tinha dificuldades em direcionar a indústria cultural de forma geral, sofria críticas com relação a seus posicionamentos políticos, no que concerne, por exemplo, ao seu alinhamento com a Alemanha e a institucionalização do racismo de Estado, e sofria baixas na guerra. As vozes discordantes que, gradualmente, se fizeram ouvir na opinião pública italiana a partir do início da Segunda Guerra tiveram sua representação na crítica e nas produções cinematográficas. E este será o foco do próximo capítulo.

4. A ARTE VAI À LUTA: A RESISTÊNCIA ARTÍSTICA DE OSSESSIONE

O objetivo deste capítulo é analisar o filme *Ossessione*, dirigido pelo cineasta Luchino Visconti, partindo do princípio de que essa produção foi tanto no que concerne à estética quanto no que concerne à temática, uma obra que se diferenciou das produções da era fascista. O que guia a elaboração deste capítulo é a tentativa de resposta para algumas questões: em que sentido, afinal, essa obra se diferenciou das demais produzidas no mesmo período e anteriormente? Se essa obra representou politicamente um tipo de resistência antifascista, como se considera neste trabalho, de que forma se desvencilhou da censura? Quais as condições materiais e intelectuais que proporcionaram a criação de um ambiente suficientemente livre para a produção dessa obra? Em que sentido esse ambiente foi favorecido por uma crise do regime fascista como um todo?

Para responder a essas questões, tão importante quanto analisar o filme, seus aspectos técnicos, personagens e enredo, é necessário analisar o contexto em que ele estava inserido, no que diz respeito aos principais envolvidos, a história de sua produção e suas precondições. Sabendo-se que Luchino Visconti, assim como Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Mario Alicata e Antonio Pietrangeli, principais envolvidos na produção, eram críticos da revista *Cinema*, seus artigos serão também analisados como fontes para esta pesquisa. Além disso, é importante analisar qual foi o papel de Vittorio Mussolini, editor chefe da revista, na criação do ambiente relativamente livre que se construiu ao redor desse grupo.

Nesse sentido, será utilizada a metodologia de análise fílmica de Marc Ferro (2010), que considera o cinema como agente da história e como documento orientado segundo uma determinada ideologia e/ou visão de mundo. Dessa forma, a crítica analítica de Ferro parte do princípio de que o historiador, na análise da obra cinematográfica, deve dar atenção à “sociedade que a produz; à própria obra; à relação entre autor, filme e sociedade; à sua história” (MORETTIN, 2011, p. 53).

Utilizaremos uma abordagem comparativa para analisar a obra *Ossessione* com relação às obras de propaganda produzidas no mesmo período, três das quais foram analisadas no capítulo 2 desta dissertação. Para realizar essa análise, utilizaremos também a metodologia analítica do alemão Siegfried Kracauer (1988), crítico de cinema e sociólogo, especialista no cinema de propaganda nazista e

soviético. Em sua análise, assim como em Ferro, há uma preocupação com a história do filme, de sua produção, de sua equipe, de forma a posicioná-lo dentro de um contexto de produção que determina em grande parte o resultado da obra. Mas, além disso, Kracauer foca na análise dos recursos estéticos das obras, como na montagem e no papel da música para a construção do sentido.

Seguindo os passos desses dois teóricos, então, falaremos primeiramente de como o regime fascista não conseguiu controlar de fato a produção artística em sua totalidade. Ao mesmo tempo, tentou atrair o maior número de intelectuais que fosse possível para construir uma estética fascista, sendo que essa heterogeneidade artística possibilitou o surgimento de ambientes relativamente livres de criação artística.

É importante ressaltar, porém, que não se afirma aqui a existência de grupos políticos tradicionais de resistência antifascista antes de 1943, ou seja, grupos políticos antifascistas organizados dentro da estrutura política do Estado e do regime fascista italiano. O que estamos afirmando é a existência de grupos artísticos que tinham relativa liberdade de criação e que por isso criaram um ambiente de resistência cultural, através da crítica da arte usada pela política para propaganda e com a criação de obras de crítica social com o intuito de denunciar uma realidade ocultada pelos meios oficiais. Nesse sentido, foi um processo político através de meios alternativos, os únicos possíveis para fazer resistência nesse momento. O objetivo, então, é analisar de que forma isso pôde ser feito.

4.1. A estética fascista e suas limitações

Como afirma Edgar Morin, a cultura de massa fornece modelos e imagens que dão forma às aspirações dos indivíduos. Diferente da cultura de massa no modelo americano, que “apela para as disposições afetivas de um homem imaginário universal”, que “procura sua felicidade pessoal” (MORIN, 2007, p. 160-161), o regime fascista queria criar um novo tipo de homem tipicamente fascista que, abrindo mão de sua individualidade, buscasse a união com a coletividade da nação. Para isso, seria necessário monopolizar tanto a força física quanto a força simbólica, tentando inclusive suprimir do imaginário popular “toda representação de passado, presente e futuro coletivos, distintos dos que atestam sua legitimidade e caucionam seu controle sobre o conjunto da vida coletiva” (CAPELATO, 2009, p. 76).

A Itália foi pioneira na estetização da política nos moldes fascistas, com suas marchas e desfiles militares, os discursos teatrais de Mussolini, a constante presença dos emblemas e sinais construídos como síntese de sua ideologia, e muitas vezes personificados na figura de Mussolini. Essa ideologia remetia à revolução da alma, da cidadania, do homem, fisicamente e moralmente, e só a partir dessa revolução espiritual a Itália seria grande de novo, imperial em novas medidas. Mas devemos admitir a dificuldade de entender, sentir e explicar uma ideologia que remetia mais a um sentimento, a uma fé no líder, no seu instinto, no futuro que se esperava que seria conquistado, do que em princípios políticos racionais, que se submetiam afinal àquele futuro que deveria ser glorioso (MOSSE, 1996, p. 246). Como forma de conquistar e manter o consenso ao redor da ideologia fascista, a reafirmação de alguns valores tradicionais foi muito importante. Dessa forma, a família e a preservação de sua estrutura, por exemplo, foi tema fundamental durante todo o período fascista. Insere-se nisso, a reafirmação do papel que as mulheres e os homens deveriam ter nessa família. A mulher como mãe e o homem como soldado.

A tensão entre esse ideal de masculinidade e vida familiar foi comum a tudo no fascismo: a conexão entre homens para determinar o destino do Estado, e as virtudes da vida familiar burguesa a qual o fascismo afirmou defender ¹ (MOSSE, 1996, p. 250).

Papel fundamental nessa campanha pelos valores tradicionais teve a criação, estetização e modelagem de estereótipos em relação aos outros, aos *outsiders*, aos inimigos. Essa era a base da crença na superioridade italiana e de que, por esse motivo, o sentido da História só poderia ser o reconhecimento dessa grandeza. A História iria, segundo os fascistas, reconhecer o lugar único da Itália no mundo, lugar que, após o Império Romano, havia sido negado. Por esse motivo, uma das características da estética fascista foi sua auto representação de grandeza: grandes obras arquitetônicas, grandes mostras de arte, a produção de filmes épicos sobre guerras imperiais, os gestos exagerados de Mussolini ao falar com a multidão nas praças. Além de auxiliar no discurso de valorização e preservação dos valores tradicionais, criando um ponto de diferenciação a partir da imagem criada sobre os outros, as imagens estereotipadas dos inimigos justificavam a invasão militar em

¹ "The tension between this ideal of manliness and family life was common to all of fascism: the bonding of males which was said to determine the fate of the state, and the virtues of a bourgeois family life which fascism was sworn to uphold".

outros territórios, como na Etiópia, Líbia e Albânia, e a entrada na Segunda Guerra Mundial.

A clara distinção entre amigos e inimigos foi uma parte integrante da estética fascista e também uma parte importante da sua atração (...). As sociedades modernas precisavam e aparentemente ainda precisam de um inimigo para se auto definir; os *outsiders* (...). A estética fascista moldou e refinou a imagem do *outsider*² (MOSSE, 1996, p. 249).

A criação e reafirmação de estereótipos foi provavelmente um dos feitos mais bem-sucedidos dos fascistas, não apenas os italianos. Esteve presente na mídia impressa, nos filmes e era enfaticamente solicitada pelos órgãos de controle da cultura. Mas é importante ressaltar a partir daqui as limitações do controle que o regime fascista italiano teve sobre as mídias e em geral sobre os aparelhos ideológicos de Estado.

A classe no poder não dita tão facilmente a lei nos AIE (aparelhos ideológicos de Estado) como no aparelho repressivo de Estado, não somente porque as antigas classes dominantes podem conservar durante muito tempo fortes posições naqueles, mas porque a resistência das classes exploradas pode encontrar o meio e a ocasião de expressar-se neles, utilizando as contradições existentes ou conquistando pela luta posições de combate (ALTHUSSER, 1983, p. 71).

Além disso, a tarefa de criar um modelo coerente de modernidade fascista nunca deixou de exigir um grande esforço. O regime fascista italiano, como vimos, foi um amálgama de diferentes forças políticas, que afinal sustentaram a chegada ao poder de Mussolini. Nesse sentido, quando o *Duce* optou por manter a estrutura do Estado que já existia e normalizar o regime, teve que continuar negociando com as forças conservadoras que, afinal, continuavam o ajudando a se manter no poder. E esse foi um dos motivos pelo qual a política do regime fascista em relação à cultura teve que se manter relativamente tolerante, no sentido de sustentar diferentes visões de mundo dentro de uma cultura que se pretendia fascista e de tentar construir um consenso através de um gradual enquadramento da cultura produzida no país.

O esforço de controle sobre a cultura sempre foi justificado através da razão de que se estava construindo um homem novo e uma nova Itália. Mas um consenso de fato nunca existiu. Não aquele desejado consenso militante, que levasse os italianos a se mobilizarem ativamente em prol dos objetivos do regime. Essa utopia fascista não se

² “The clear distinction between friend and foe was an integral part of the fascist aesthetic and an important part of its appeal as well (...). Modern society itself needed and apparently still needs an enemy against which to define itself; the outsiders (...). Fascist aesthetic, sharpened and refined the image of the ‘outsider’”.

tornou realidade nem entre a grande massa da população, nem entre os intelectuais. Muitos daqueles que deveriam ser os formadores de opinião estavam, assim como a grande massa, entregues ao que Hannah Arendt chamou de “autoabandono” propiciado por um movimento de massa (2010, p. 366).

Duas obras literárias do período fascista têm como um dos temas principais justamente essa indiferença. São elas *Cristo si è fermato a Eboli*³, de Carlo Levi (1952), e *Gli indifferenti*⁴, de Alberto Moravia (1948). A primeira delas, a obra de Carlo Levi, foi escrita em 1945, mas narra fatos do ano de 1936. Apesar de ser uma autobiografia em que o autor narra parte de sua experiência quando condenado e confinado no sul da Itália pelo regime fascista, tem como foco a vida dos camponeses em uma pequena vila na região da Basilicata. Um aspecto destacado na narrativa sobre suas impressões sobre esses camponeses é a indiferença deles com relação ao regime fascista. A indiferença sim prevalecia, segundo Levi, no mundo dos camponeses pobres do sul da Itália, às vezes suplantada pela incompreensão do que seria o Estado e qual seria sua utilidade, ou até mesmo pela revolta de vê-lo como inimigo. “Nós somos cães. Aqueles de Roma querem que morramos como cães”, desabafa um dos camponeses (1952, p. 280).

Não importava que o Estado fosse o atual, ou o que namoravam para o futuro. Em um caso, como em outro, era o Estado, compreendido como algo de transcendente às pessoas e à vida do povo, tirânico ou paternalmente providente, ditatorial ou democrático, mas sempre unitário, centralizado e longínquo. Dali a impossibilidade de compreender e ser compreendido, que havia entre os políticos e os meus camponeses. Dali o simplismo dos políticos, muitas vezes disfarçado sob expressões filosofantes, o tom abstrato das soluções que propunham, jamais correspondentes a uma realidade viva, mas esquemáticas, parciais e assim depressa caducas (LEVI, 1952, p. 306).

Nesse sentido, a impressão de Carlo Levi sobre os camponeses de Gagliano, cidade fictícia do livro, é de que, para eles, o Estado sempre foi e continuava a ser completamente ausente de suas vidas. A invisibilidade do problema desses camponeses se agravava, porém, devido à aparência de ordem que o regime tentava sustentar incansavelmente durante todos os anos de poder.

A segunda obra citada é *Gli indifferenti*, obra de 1929 de Alberto Moravia. Nesse caso, os protagonistas são de uma família da burguesia italiana, que tenta de todas as formas manter seu prestígio social. Diante das relações de interesse e de

³ Cristo parou em Éboli.

⁴ Os indiferentes.

aparências que a família mantém para sustentar seu lugar na sociedade, a mãe da família, Mariagrazia, o seu amante Leo Merumeci, e os filhos de Mariagrazia, Carla e Michele, se equilibram entre manter sua vida dentro dos padrões morais tradicionais, e também de manter seus padrões sociais e econômicos intactos custe o que custar. Os jovens, Carla e Michele, são, nessa obra, um exemplo do que Alberto Moravia considerava a indiferença dos jovens burgueses da década de 20 na Itália. Em pleno regime fascista, após anos da Marcha sobre Roma, de diversos apelos à militância dos italianos, essa família não tem nenhuma paixão, nenhuma ambição, além do desejo de manter a própria vida como está. Em meio a uma discussão com o amante da mãe, Leo Merumeci, Michele pensa:

Seria o momento ideal de lhe dar a resposta adequada, injuriá-lo, fazer nascer uma bela disputa e no fim romper com ele; mas não se sentia com forças para tanto; calma morta; ironia; indiferença (MORAVIA, 1948, p. 17).

A raiva que Michele sentia por Leo Merumeci logo se dissipava quando pensava no que a rede de contatos que Leo possuía na sociedade o podia favorecer. A mesma indiferença permeava a relação de Michele com Lisa, uma amiga de sua mãe que estava apaixonada por ele: “É-me impossível amá-la: a indiferença...sempre a indiferença” (1948, p. 222).

Da mesma forma a irmã, Carla, é incapaz de sentir amor ou ódio. Sua única preocupação é de manter sua posição social. Está convencida de que a vida não será melhor do que isso. “A vida não muda”, pensou, “não quer mudar” (1948, p. 11).

Dessa forma, podemos afirmar que o consenso que supostamente existiu entre o final da década de 1920 e, principalmente, a guerra da Etiópia, entre 1936 e 1937, foi um consenso se considerarmos a ausência de oposição política declarada. Por outro lado, não foi o consenso militante tão sonhado pelos dirigentes fascistas. Se havia algum descontentamento, que claramente havia, era uma saída mais segura se adaptar às condições dadas, se isolando na vida privada, se comprometendo minimamente com o regime (THOMPSON, 1991, p. 32).

Pode-se perceber uma sutil mudança de cenário após a guerra da Etiópia, período de maior consenso do regime fascista devido inclusive à mobilização para a guerra. Esse período foi acompanhado por uma crise diplomática e pelo isolamento político da Itália, seguido de uma maior aproximação com a Alemanha, da adoção das leis raciais, do envolvimento na guerra da Espanha e da entrada na Segunda Guerra.

As relações entre o rei Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini se desarranjaram, como visto no capítulo 2, com a aproximação política da Itália com a Alemanha. E ficou claro o desconforto do rei após a criação do cargo de Primeiro Marechal do Império para o *Duce*, em 1938, o que dava a ele autoridade sobre o exército⁵.

Além disso, a questão racial não foi a bandeira de maior popularidade que o regime fascista tentou empurrar para a sociedade. Pelo contrário, esse foi um motivo de crise com a Igreja Católica, principalmente através da sua imprensa, relação que inclusive teve contínuos altos e baixos depois da assinatura da Concordata, em 1929. A relação se deteriorou no final da década de 1930 também por conta da aproximação política entre Itália e Alemanha.

Em 1938, como vimos no capítulo anterior, foram aprovadas as leis raciais, com o objetivo de institucionalizar a discriminação racial principalmente em relação aos judeus. Consideramos que a aprovação dessas leis foi resultado de uma política racista que já vinha sendo empregada por conta das colônias na Líbia e da invasão à Etiópia, mas também por conta da aproximação política com a Alemanha nazista. Para buscar apoio popular, o regime fascista através do Minculpop orientava os jornais no sentido de apoiar a campanha, a partir da difamação dos judeus e da supressão de qualquer notícia que pudesse colocar os judeus sob uma luz positiva (MURIALDI, 1986, p. 168). Nesse sentido, assim como em todos os outros assuntos, a imprensa, estritamente controlada pelo regime, seguiu à risca as orientações. Porém, a imprensa católica, protegida em parte pelo acordo firmado entre Igreja e Estado, fez reservas e se opôs às medidas raciais. O Papa Pio XI saiu em defesa de um dos principais jornais católicos da Itália, o *Azione Cattolica*, lembrou os termos da Concordata, no que diz respeito à liberdade da imprensa católica, e afirmou, em discurso de 24 de dezembro de 1938, que o jornal em questão

Não faz política nem quer concorrência, mas unicamente tenciona fazer os bons cristãos viverem na sua cristandade, e por isso mesmo serem elementos de primeira ordem para o bem público⁶ (PIO XI, 1938).

Pio XI se posicionou diretamente com relação ao racismo nazista, em carta encíclica aos arcebispos e bispos alemães, datada de 14 de março de 1937, insinuando que

⁵ Lei n. 240, de 2 de abril de 1938.

⁶ “Non fa né politica né non desiderate concorrenza, ma unicamente intende a fare dei buoni cristiani viventi il loro cristianesimo, e perciò stesso elementi di primo ordine per il bene pubblico”.

os líderes nazistas, sem citar nomes, estariam desrespeitando a Concordata assinada em 1933, enquanto brincavam de Deus.

Deus deu os seus mandamentos de maneira soberana: mandamentos independentes de tempo e espaço, de região e raça. Como o sol de Deus brilha indistintamente sobre todo o gênero humano, assim a sua lei não conhece privilégios nem exceções (...). Somente espíritos superficiais podem cair no erro de falar de um Deus nacional, de uma religião nacional, e empreender a louca tentativa de aprisionar Deus nos limites de um só povo, na estreiteza étnica de uma só raça⁷ (PIO XI, 1937, p. 4).

Em relação às leis que legitimavam o racismo, Pio XI questionou na mesma encíclica a autoridade desses governos.

Aquelas leis humanas, que estão em contraste irremediável com o direito natural, sofrem de um defeito fatal, não remediável nem com restrições nem com emprego de força externa. Segundo esse critério, deve-se julgar o princípio: 'Direito é aquilo que é útil à nação' (...). Esse princípio, separado da lei ética, significaria, no que diz respeito à vida internacional, um eterno estado de guerra entre as nações⁸ (PIO XI, 1937, p. 11).

Em discurso na inauguração da Exposição Mundial da Imprensa Católica, em 12 de maio de 1936, o Papa Pio XI deixou claro quais seriam, segundo ele os dois maiores inimigos da Igreja e, principalmente, da imprensa católica:

Um, digamos que é a grandíssima e atormentada Rússia, porque um verdadeiro furor de ódio contra Deus destruiu e vem ainda destruindo tudo que pertence à religião e acentuadamente a religião católica (...). O outro, digamos, a Alemanha a nós particularmente conhecida e importante, porque, contra qualquer justiça e verdade, por vontades artificiais de identificação e confusão entre religião e política, não se quer que exista uma imprensa católica. Em um lugar e no outro se dá à imprensa católica a honra de temerem sua força e eficácia⁹ (Pio XI, 1936).

Dessa forma, o Papa Pio XI se posicionava diretamente com relação à Alemanha, mas indiretamente em relação à Itália, a partir do momento que seus laços se tornaram mais apertados. Segundo Pio XI, o problema, que era comum entre Itália e

⁷ "Dio ha dato i suoi comandamenti in maniera sovrana: comandamenti indipendenti da tempo e spazio, da regione e razza. Come il sole di Dio splende indistintamente su tutto il genere umano, così la sua legge non conosce privilegi né eccezioni (...). Solamente spiriti superficiali possono cadere nell'errore di parlare di un Dio nazionale, di una religione nazionale, e intraprendere il folle tentativo di imprigionare nei limiti di un solo popolo, nella ristrettezza etnica di una sola razza, Dio".

⁸ "Quelle leggi umane, che sono in contrasto insolubile col diritto naturale, sono affette da vizio originale, non sanabile né con le costrizioni né con lo spiegamento di forza esterna. Secondo questo criterio va giudicato il principio: '*Diritto è ciò che è utile alla nazione*' (...). Questo principio, staccato dalla legge etica, significherebbe, per quanto riguarda la vita internazionale, un eterno stato di guerra tra le nazioni".

⁹ "L'uno, diciamo la vastissima e tribolatissima Russia, perché un vero furore di odio contro Dio vi ha distrutto e viene ancora distruggendo tutto ciò che appartiene a religione e segnatamente a religione cattolica (...). L'altro, diciamo, la Germania a Noi particolarmente nota e cara, perché, contro ogni giustizia e verità, per artificiose volute identificazioni e confusioni fra religione e politica, non si vuole che vi esista una stampa cattolica. Nell'un luogo e nell'altro si fa alla stampa cattolica l'onore di temerne la forza e l'efficacia". Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it.html>

Alemanha nesse momento, era misturar ideias religiosas com ideias políticas na estetização da política, ameaçando a liderança espiritual católica. Além disso, Pio XI condenava o racismo de Estado nazista ao mesmo tempo em que o regime fascista italiano empregava suas próprias leis raciais. Mussolini não deixou barato. Em um artigo no jornal *Il Popolo d'Italia*, ele afirmou que dentre os inimigos da Itália fascista, que “representam nesse momento a conservação e a reação¹⁰”, que “representam o século XIX¹¹”, enquanto o fascismo representa o século XX, está “um certo catolicismo vacilante com o qual um dia ou outro acertaremos as contas de acordo com o nosso estilo¹²” (MUSSOLINI, 1937).

Outro ponto fraco da Itália fascista alguns anos depois da aprovação das leis raciais foi a entrada na Segunda Guerra, com a declaração de guerra à França e Inglaterra. Parte da opinião pública não estava convencida por conta das lembranças da Primeira Guerra. Outra parte não estava convencida dos motivos para se entrar na guerra. Nem mesmo Mussolini estava convencido desses motivos, muito menos tinha confiança de que as vantagens de entrar na guerra valiam a pena diante das desvantagens. George Mosse aponta a incapacidade dos governos europeus, em geral, em conseguir manter a mobilização da população ao redor da guerra, como em 1914. Isso porque “a ressurreição do espírito de 1914 como um chamado para a aventura e para a masculinidade foi balanceado pelas memórias da última guerra¹³” (1986, p. 494).

Essas crises políticas pelas quais a Itália passou a partir da guerra da Etiópia vinham acompanhadas de outro tipo de crise: de criatividade. Como foi dito anteriormente, o regime fascista optou, ou foi levado a optar, por uma estética cultural eclética, que é chamada pela historiadora Ruth Ben-Ghiat de modernidade fascista (2004). Essa estética eclética permitiu que, ao longo dos mais de vinte anos de regime fascista, os artistas criassem obras dos mais variados estilos: seja clássico, seja realista, seja futurista. Veremos mais adiante neste capítulo como esse posicionamento acabou abrindo brechas para a criação de obras, inclusive, de

¹⁰ “Rappresentano in questo momento la conservazione e la reazione”.

¹¹ “Rappresentano il XIX”.

¹² “Un certo ondeggiante cattolicismo col quale un giorno o l'altro faremo i conti secondo il nostro stile”.

¹³ “The resurrection of the spirit of 1914 as a call to adventure and manliness was balanced by memories of the last war”.

crítica social. Mas no geral o conteúdo dessas obras, assim como o conteúdo dos *cinegiornali* e da imprensa escrita, eram orientados em dois sentidos: fazer propaganda do regime e/ou “colaborar no processo de apaziguamento social e representação positiva e tranquilizadora da vida italiana e das relações interpessoais” (BRUNETTA, 2011, p. 169).

Às vésperas da entrada na guerra e durante o conflito, o controle sobre a imprensa se tornou ainda mais rígido e os meios de comunicação precisavam necessariamente de orientação do Minculpop ou diretamente de Mussolini. Porém, o que se percebe é uma sucessão de orientações, muitas delas desencontradas, confusas. Em nota enviada aos jornais em 31 de agosto de 1939, Mussolini ordena que “a partir de hoje não insistir nos títulos e comentários sobre os motivos e tentativas de salvar a paz¹⁴” (apud MURIALDI, 1986, p. 192). O Minculpop orientava a quem os jornais deveriam dirigir a simpatia, a quem não, de acordo com o momento político. Já uma *velina* de 21 de setembro, o Minculpop pedia a imprensa para “mostrar todos os argumentos para uma solução pacífica do conflito, com um sinal de simpatia em relação à causa alemã, mas, todavia, sem acusar as outras potências¹⁵” (apud MURIALDI, 1986, p. 193). O regime evitava assumir posicionamento, apesar de já ter de alguma forma se posicionado desde o princípio em favor da Alemanha. Mas de qualquer forma, ainda não estava em guerra e não havia se decidido a esse respeito. Alessandro Pavolini, ministro do Minculpop, disse aos diretores dos jornais que “as nossas atitudes políticas, firmes, segundo o estilo fascista, não devem, porém, ser sempre tão rígidas. Evitemos as atitudes muito rígidas e as afirmações muito absolutas¹⁶” (ACS, Carte Morgagni, sc. 71, f. IX, sf. 3, apud MURIALDI, 1986, p. 194). Meses depois, em abril de 1940, Mussolini pedia o oposto:

É necessário elevar gradualmente a temperatura do povo italiano para criar o clima necessário para os desenvolvimentos inevitáveis e inelutáveis que nos esperam (...). Estou seguro de que vocês saberão levar o povo ao clima desejado. E se houver resistência por parte de certa burguesia, no tempo certo a rastreamos¹⁷ (apud MURIALDI, 1986, p. 197).

¹⁴ “Da oggi non insistere nei titoli e nei commenti sul motivo e sui tentativi di salvare la pace”.

¹⁵ “Addurre tutti gli argomenti per una pacifica soluzione del conflitto, con una nota di simpatia verso la tesi germanica, ma tuttavia senza accusare le altre potenze”.

¹⁶ “I nostri atteggiamenti politici, risoluti, secondo lo stile fascista, non debbono però essere tutti di un pezzo. Evitiamo gli atteggiamenti troppo rigidi e le affermazioni troppo assolute”.

¹⁷ “Bisogna elevare gradualmente la temperatura del popolo italiano per creare il clima necessario per gli sviluppi inevitabili e inelutabili che ci attendono (...). Sono sicuro che voi saprete portare il popolo al clima voluto. E se ci saranno resistenze da parte di certa borghesia, al tempo opportuno la

O momento político delicado da Itália fazia com que o Minculpop mudasse suas orientações quase diariamente, dependendo da conjuntura externa, ou seja, de suas relações com os outros países e do desenrolar dos eventos durante a guerra. E dependia também da conjuntura interna, dos relatórios que a OVRA, polícia política, fazia com relação à opinião pública, da reação das pessoas em relação às notícias dos jornais italianos, os únicos afinal aos quais se podia ter acesso. A dependência das orientações do regime por parte dos jornais resultava na repetição em todos os jornais das mesmas matérias e até dos mesmos títulos. As informações oficiais eram as únicas as quais os jornais podiam ter acesso. O resultado dessa dinâmica parece ter sido um engessamento dos jornais e de seu conteúdo. É a isso que Dino Alfieri se refere em 5 de janeiro de 1939.

Se tem a impressão de que os jornais estão se tornando 'cinzas'. É necessário que eles reajam e criem um pouco de discussão e movimento ao redor de qualquer assunto: raça, autarquia, cinema (...). Não é necessário absolutamente que, através dos jornais, se tenha a sensação de que na Itália se leve uma vida excessivamente séria, pesada e preocupada¹⁸ (ACS, Carte Morgagni, sc. 71, f. IX, sf. 3, apud MURIALDI, 1986, p. 180).

O que parece que se juntou a isso foi a desconfiança dos leitores com relação ao que se publicava nos jornais. “Quem ainda escuta? Quem ainda acredita?¹⁹”, perguntou em carta uma mulher em Piacenza ao filho na Rússia (L. da Castell’Arquato, Piacenza, del 6 aprile 1943, apud CAVALLO, 2000, p. 297).

É interessante notar que também na revista *Cinema*, os críticos reclamam da falta de vida nos filmes italianos. O jornalista e roteirista de cinema Gian Gaspare Napolitano afirmou que para fazer cinema não existe segredo, “existem os instrumentos e a inspiração. Não se faz cinema sem instrumentos, mas não se faz nem mesmo sem inspiração²⁰” e que, algumas vezes, “somente a vontade de potência não basta²¹” (1936, p. 337). Ele anuncia a construção do Cinecittà, mas afirma que na Itália existe um problema mais grave: a falta de inspiração. “Pode-se organizar qualquer coisa no

rastrelleremo”.

¹⁸ “Si ha l'impressione che i giornali stiano ridiventando 'grigi'. Bisogna che essi reagiscono e creino un po' di discussione e movimento attorno a qualche argomento: razza, autarchia, cinema (...). Non bisogna assolutamente che, attraverso i giornali, si abbia la sensazione che in Italia si conduca una vita eccessivamente seria, pesante e preoccupata”.

¹⁹ “Chi ancora l'ascolta? Chi ancora ci credi?”.

²⁰ “Esistono degli istrumenti e dell'ispirazione. Non si fa cinema senza strumenti, ma non si fa neppure senza ispirazione”.

²¹ “La sola volontà di potenza non basta”.

cinema, menos a inspiração²²”, afirmou (p. 338). Ele ainda ironiza que os críticos falam de “um problema dos enredos²³”, mas segundo ele, na verdade, “não existem enredos. Não existem ideias²⁴”. Por fim, ele afirma que “bastaria dar ao escritor não só dinheiro, mas um tanto de confiança, de autoridade e de respeito²⁵” (338).

Outro crítico, Valentin Mandelstamm, é ainda mais enfático sobre o mesmo assunto:

A pobreza de imaginação e de invenção, a inverosimilhança material e, fato não menos grave, psicológica, a falta de continuidade no desenvolvimento da ação dramática e dos sentimentos dos personagens, superam muitas vezes nos nossos filmes aquilo que caneta humana poderia escrever ou constituem um desafio até mesmo à imaginação de uma criança de dez anos²⁶ (1937, p. 157).

Mas, se por um lado o regime fascista provocou esse engessamento na indústria cultural, permitiu desvios de conduta dos produtores de cultura. Aquele engessamento foi fruto de uma política de controle que acabou condenando à dependência de orientação contínua por parte do Minculpop. Essa dependência se deveu, em parte, porque o regime fascista não criou uma mensagem ideológica clara e objetiva, como já dissemos, diferente do nazismo e a questão racial, e do comunismo e a luta de classes (BEREZIN, 1991, p. 648). Nesse sentido, consideramos a característica eclética da estética e do discurso fascista italiano um ponto importante para entender o surgimento de um ambiente criativo transgressor na década de 1940.

A mensagem vaga do regime era intencional. Ben-Ghiat afirma acertadamente que esse estilo fascista foi resultado de três tendências: dar um ar de respeitabilidade ao fascismo, inclusive internacionalmente, sabendo da preocupação de Mussolini em parecer tolerante; acomodar agendas de diferentes grupos dentro do movimento fascista, principalmente as de vertente tradicionalista e de vertente revolucionária; confirmar a própria retórica de que o fascismo seria um movimento político autoritário, mas antidogmático e pragmático (2004, p. 20).

²² “Si può organizzare ogni cosa al cinematografo, meno l’ispirazione”.

²³ “Problema dei soggetti”

²⁴ “Non ci sono soggetti. Non ci sono idee”.

²⁵ “Basterebbe dare allo scrittore non solo denaro, ma un tanto di fiducia, d’autorità e di rispetto”.

²⁶ “La povertà d’immaginazione e d’invenzione, la inverosimiglianza materiale e, fatto non meno grave, psicologica, la mancanza di continuità nello sviluppo dell’azione drammatica e dei sentimenti dei personaggi, superano troppo spesso nei nostri film quello che penna umana potrebbe scriverne o costituiscono una sfida perfino all’immaginazione d’una bambino di dieci anni”.

Outra questão ajuda a explicar a tendência eclética da estética fascista. Conforme afirma Gabriele Turi, o regime fascista tinha como objetivo criar uma cultura nacional, em um país de um aglomerado de culturas regionais, combatendo contrastes internos, ou seja, combatendo as diferenças (1972, p. 104). Aparentemente, a estratégia mais acertada que os fascistas encontraram foi misturar esses contrastes na intenção de construir o que seria uma cultura italiana fascista. Já durante a elaboração da Enciclopédia italiana, Giovanni Gentile afirmava, em 25 de junho de 1925, que esse trabalho deveria ser “obra nacional superior a todos os partidos políticos como a todas as escolas²⁷” (apud TURI, p. 124), e com isso queria dizer que faria questão da participação dos principais intelectuais italianos, ou mesmo estrangeiros, independente de posicionamento político.

Nas palavras de Marla Stone, pode-se definir a estratégia do regime fascista da seguinte forma:

Selecionando e escolhendo elementos estéticos, o regime resolveu o problema de ter que apresentar uma identidade singular. O Fascismo projetou uma maleável, uma indefinida imagem de si mesmo que poderia ser lida como simultaneamente revolucionária e autoritária, móvel e estável, urbana e popular²⁸ (1993, p. 227).

Com relação ao cinema, especificamente, o regime não o transformou em mero instrumento de propaganda (SEDLITA, 2010, 446), com exceção dos *cinergiornali* do Instituto LUCE. O cinema foi usado mais precisamente como ferramenta de pacificação social, nos termos fascistas, como entretenimento, a partir de incentivos fiscais de todo tipo, como vimos no capítulo anterior. Nesse sentido, Vittorio Mussolini, filho do *Duce*, foi um grande defensor do cinema entretenimento, questionava a política intervencionista do regime na indústria cinematográfica, defendia a liberdade de criação dos cineastas, além de insistir em favor do cinema realista, como fórmula de um cinema de sucesso. Nesse sentido, Vittorio Mussolini teve seu papel no amadurecimento intelectual do grupo criador do filme *Ossessione* e de alguns artistas neorrealistas italianos.

²⁷ “Opera nazionale superiore a tutti i partiti politici come a tutte le scuole”.

²⁸ “By picking and choosing aesthetic elements, the regime resolved the problem of having to present a single identity. Fascism projected a malleable, undefined image of itself which could be read as simultaneously revolutionary and authoritarian, changing and stable, urban and popular”.

4.2. Vittorio Mussolini, cineasta

O filho mais novo do *Duce* teve, indiretamente, um papel importante na criação de um ambiente criativo relativamente livre para o cinema no regime fascista italiano. Isso se deu, principalmente, por conta de seu posicionamento como produtor de cinema, seu interesse em expandir a indústria cinematográfica italiana, e de sua certeza de que, com filmes de propaganda fascista, a indústria cinematográfica italiana não seria bem-sucedida fora da Itália, tendo como modelo a indústria hollywoodiana.

Vittorio, nascido em 27 de setembro de 1916, não se envolveu diretamente na política, não ocupando nenhum cargo na administração estatal, nem no PNF. Era piloto da aeronáutica, participou da guerra da Etiópia, mas sua paixão era o cinema, principalmente de Hollywood.

Em artigo para a revista *Cinema* de setembro de 1936, Vittorio deixou clara sua preferência pelo cinema norte-americano e defendeu que o cinema italiano deveria se espelhar naquela produção.

Quanto seria perigoso e danoso para a renascente indústria cinematográfica italiana seguir a produção europeia, ao invés de procurar o caminho e o método para se igualar àquela americana (...). Ao nosso público que enche as salas de cinema e aos jovens em particular, agradam as coisas claras, pouco confusas, divertidas, cheias de vida e movimento (...). Nós italianos devemos nos sentir mais próximos a eles ao invés de aplaudir aquela tendência conservadora da qual é permeada a produção cinematográfica europeia (...). O dia em que o cinema italiano souber ser sempre mais aderente à psicologia das pessoas renovadas da Itália, estamos certos de que a nossa produção, justamente porque dotada de caráter, saberá conquistar os mercados externos e chegar também na América a interessar com a nossa sabedoria fascista, e a exaltar com a nossa força construtiva, aquele povo jovem, rico, exuberante, mal guiado e julgado²⁹ (1936, p. 213 – 215).

²⁹ “Quanto sarebbe pericoloso e dannoso per la rinascende industria cinematografica italiana l'accodarsi alla produzione europea, invece di cercar la via e il metodo per eguagliare quella americana (...). Al nostro pubblico che affolla le sale cinematografiche e ai giovani in particolare, piacciono le cose chiare, poco farraginose, divertenti, piene di vita e movimento (...). Noi italiani dobbiamo sentirci più vicini a lor che non plaudire a quella tendenza nettamente conservatrice di cui è permeata la produzione filmistica europea (...). Il giorno che il cinema italiano saprà essere sempre più aderente alla psicologia della rinnovata gente d'Italia, siamo certi che la nostra produzione, appunto perché dotata di un suo carattere, saprà conquistare i mercati esteri e giungere anche in America ad interessare con la nostra saggezza fascista, e ad esaltare con la nostra forza costruttrice, quel popolo giovane, ricco, esuberante, mal guidato e giudicato”.

Em 1937, Vittorio realizou um sonho e foi aos Estados Unidos, acompanhado do produtor norte-americano Hal Roach³⁰, Mario Del Papa³¹ e Corrado Pavolini³², com a intenção de lá fechar um acordo de produção de um filme com a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). O filme seria a versão cinematográfica de uma ópera italiana, *Rigoletto*. Porém, a pressão da opinião pública contra a visita de Vittorio Mussolini foi tão grande que John B. Mayer, um dos fundadores da MGM, decidiu sair do acordo de produção do filme. Os protestos eram motivados, principalmente, pela aproximação da Itália com a Alemanha nazista e pela invasão da Etiópia, lembrando que Vittorio participou diretamente no conflito. O roteirista Ring Lardner Jr. justificou sua participação nos protestos.

Minha primeira transgressão foi organizar um protesto contra um estúdio visitado por Vittorio Mussolini, filho do ditador italiano, que se vangloriou publicamente sobre a emoção de jogar bombas em cidades etíopes³³ (apud SEDITA, 2010, p. 436).

Após seu retorno à Itália, Vittorio intensificou sua participação na produção, escreveu alguns roteiros e se tornou editor chefe da revista *Cinema*, desde 1936 sob a direção de Luciano De Feo. A primeira produtora de sua propriedade foi a RAM, juntamente com Hal Roach. Deixou de existir antes mesmo da produção do primeiro filme. A segunda foi a ERA Film, da qual foi diretor e fundador, junto com Angelo Rizzoli. Em 1940, se tornou ERA Film/Scalera Company, numa fusão das duas produtoras. Vittorio tinha a ambição de aumentar a produção italiana, a partir das suas produtoras privadas, e alcançar o mercado externo, principalmente americano. E continuava convencido de que o modelo norte-americano era o melhor modelo a ser seguido para atingir seus objetivos.

Mesmo com o fracasso da tentativa de fazer uma parceria sua com a MGM e com a hostilidade com que foi recebido pela opinião pública nos Estados Unidos, Vittorio não deixou de admirar e defender o cinema norte-americano, enquanto diversos críticos italianos estavam em guerra com Hollywood. Em novembro de 1938, Vittorio escreveu um artigo criticando duramente a aprovação da lei Alfieri, que dificultava a

³⁰ Produtor, ator, diretor americano, produziu diversos filmes entre as décadas de 1910 e 1960.

³¹ Produtor italiano da MGM.

³² Roteirista, irmão do futuro ministro do Minculpop, Alessandro Pavolini.

³³ "My first transgression was to organize a protest against a studio visit by Vittorio Mussolini, the Italian fascist dictator's son, who had publicly boasted about the thrill of dropping bombs on Ethiopian towns".

entrada de filmes norte-americanos a partir do estabelecimento do monopólio do Estado para aquisição de filmes estrangeiros. Vittorio condenou

Este momento de confusão geral em que no lugar de reunir os esforços dos órgãos responsáveis para encontrar uma solução e adotar um plano orgânico de trabalho, se procura fazer como o avestruz: enfiar a cabeça embaixo da terra para não ver o que acontece. Sem dúvida, tem alguma coisa errada (...). Todo ano são projetados na Itália pelo menos 300 filmes dos quais uns 40 são italianos, 200 americanos, e o resto de vários países. Fazemos as contas: a Itália poderá suprir a necessidade do mercado italiano em 1939 com uns 50 filmes? Faltam ainda 250. Quem nos dará? Hollywood diz que não quer mandar nenhum (...). Tal situação poderia conduzir o público a se distanciar dos cinemas, não sentir mais o fascínio e ir com muita desconfiança ver os filmes italianos porque ainda não acreditam muito na nossa produção (...). Pessoalmente e politicamente estou feliz que os filmes americanos, produzidos naquele centro judeu-comunista que é Hollywood, não entrem mais na Itália (...). Não posso nem quero ser taxado de filo-americano quando peço que seja encarado imediatamente e de forma totalitária o problema, e que seja restabelecida aquela calma necessária para poder trabalhar seriamente. Se depois de 31 de dezembro nos encontrarmos sem uma dotação de filmes estrangeiros, o que será projetado nos nossos cinemas?³⁴ (1938, p. 307).

O filho do *Duce*, então, fez duras críticas à política do Minculpop, mas tratou de amenizar seus posicionamentos, dizendo que não era filo-americanista, o que seria o mesmo que ser filocomunista para os fascistas mais radicais. Ele inegavelmente, apesar do rancor de não ter sido aceito pela opinião pública norte-americana, foi um grande admirador de Hollywood, sobre o qual fala em cada um de seus artigos na revista *Cinema*. Mas, afinal, nem ele está acima de qualquer crítica por parte dos fascistas e nem ele poderia questionar tão abertamente a política do regime. Por esse motivo, trata de racionalizar seus argumentos, na tentativa de retirar a carga ideológica que seu discurso carrega. Mas, de qualquer forma, dificilmente tais críticas nesses termos podem ser encontradas em artigos de qualquer outro crítico de cinema ou em qualquer outro meio de comunicação.

³⁴ “Questo momento di generale confusione per il quale in luogo di riunire gli sforzi degli organi responsabili per trovare una soluzione ed adottare un organico piano di lavoro, si cerca di fare come lo struzzo: cioè ficcare la testa sotto terra per non vedere quel che succede. Innegabilmente qualcosa non va (...). Ogni anno si proiettano in Italia almeno 300 film di cui una quarantina italiani, 200 americani ed il resto di varie nazioni. Facciamo un po' di conti: l'Italia potrà supplire al fabbisogno del mercato italiano del 1939 con una cinquantina di film? Ne mancano ancora 250. Chi ce li darà? Hollywood dichiara di non volerne mandare nessuno (...). Tale situazione potrebbe condurre il pubblico ad allontanarsi dalle cinematografiche, non sentirne più il fascino ed andare con molta diffidenza a vedere i film italiani perché ancora non ha troppa fiducia nella nostra produzione (...). Personalmente e politicamente sono contento che i film americani, prodotti in quella centrale ebreo-comunista che è Hollywood, non entrino più in Italia (...). Non posso né voglio essere tacciato di filoamericanismo quando chiedo che venga affrontato immediatamente ed in forma totalitaria il problema, e venga ristabilita quella calma necessaria per poter lavorare seriamente. Se dopo il 31 dicembre ci troveremo senza una dotazione di film stranieri, cosa si proietterà nei nostri cinema?”.

No ano de 1940, Vittorio se aproximou de Jean Renoir, cineasta francês, diretor do filme pacifista *A grande ilusão*, de 1937. Tal aproximação se deu mais uma vez no sentido de tentar expandir o mercado italiano, através de parcerias internacionais. Vittorio então convidou Renoir para dirigir um filme de sua produção, uma adaptação da ópera *Tosca*. Mais uma vez, um plano de Vittorio que não dá muito certo. Apesar de a obra ter sido concluída, Renoir, o grande nome da produção, teve que voltar para a França logo no início das gravações por conta do início da Segunda Guerra (SEDITA, 2010, p. 410). Apesar disso, a iniciativa da parceria com um diretor realista francês filiado ao Partido Comunista diz um pouco sobre as prioridades de Vittorio Mussolini. Seu papel como produtor de cinema estava acima de suas posições políticas.

A relação indústria cinematográfica e Estado, que era uma constante nos artigos de Vittorio Mussolini, foi tema de uma entrevista com Jean Renoir e a atriz Françoise Rosay. Nessa entrevista, Jean Renoir defendeu a mínima intromissão do Estado na produção cinematográfica, e disse que o Estado deveria se limitar a proteger os produtores nacionais da concorrência externa a partir de leis protecionistas (1939, p. 182). Já Françoise Rosay fala do problema da censura sem afirmar, obviamente, que esse seria um problema pelo qual a Itália passaria. Segundo ela, os cineastas deveriam ousar mais nas suas criações.

Se trata de uma questão de coragem. A censura existe, sob formas diversas, em todos os países: mas o 'medo irracional da censura' é mais forte que a própria censura e é suficiente para paralisar as melhores iniciativas³⁵ (1939, p. 182).

Seria a coragem o ingrediente que faltava nos cineastas italianos, razão pela qual faltavam ideias boas? Afirmar algo do tipo seria acusar a censura do regime de ser responsável pela baixa qualidade dos filmes italianos, crítica que o próprio filho do *Duce* fazia à produção italiana. Em artigo de maio de 1941, Vittorio distribuiu reclamações sobre a indústria cinematográfica de seu país. Reclamava propriamente do tipo de filme que se produzia, da insistência nos filmes históricos, épicos, que o próprio regime adorava premiar. Reclamava da falta de filmes com temas sociais, que exaltassem a nova Itália. Insistia incansavelmente na necessidade de se inspirar em Hollywood. "Olhem os americanos como nos fizeram

³⁵ "Trattasi pure d'una questione di coraggio. La censura esiste, sotto forme diverse, in tutti i paesi: ma la 'paura irrazionata della censura' è più forte della censura stessa ed è sufficiente a paralizzare le migliori iniziative".

conhecer o seu país, os seus costumes, todo o seu pensamento³⁶". Por fim, tentou encontrar o motivo da falta de criatividade: "parece que nos nossos filmes se faz de tudo para ocultar a verdade, para tornar mais anônima possível a histórica³⁷" (1941, p. 297).

Vittorio Mussolini não era antifascista. Pelo contrário. Os primeiros filmes que produziu e os primeiros roteiros que escreveu eram obras que misturavam propaganda de guerra com entretenimento. O primeiro deles, *Luciano Serra pilota*³⁸ (1937), contou com a direção de Goffredo Alessandrini e roteiro de Roberto Rossellini, com supervisão geral de Vittorio, que afinal era piloto. *La nave bianca*³⁹ (1941), que teve direção de Rossellini, foi produzido pela Scalera Film, produtora em que Vittorio tinha parte da sociedade. E *Un pilota ritorna*⁴⁰ (1942), também com direção de Rossellini, teve Vittorio como um dos roteiristas.

Mas acima de tudo, o filho do *Duce* era um produtor de cinema, suas preocupações giravam em torno de atrair a atenção do público, agradá-lo. E não só o público italiano, mas mundial, principalmente norte-americano e europeu. Ele se preocupava em entender o público e agradá-lo o suficiente para ir além das fronteiras italianas. Ele queria construir algo parecido com Hollywood dentro da Itália. E se preocupava com as condições de produção, com a tecnologia disponível, em atrair os melhores profissionais, os melhores críticos. Nesse sentido, ser filho do *Duce* permitiu que ele expressasse suas opiniões sem que afinal fosse taxado de antifascista. Enquanto ninguém na imprensa ousaria admitir perdas na guerra, Vittorio o fazia, mesmo que sempre tentando amenizar a culpa do Estado.

O estado de guerra que até agora havia ajudado o nosso cinema a se impor, agora fez sentir a sua dura lei (...). Falta de matérias primas repercutem sobre a fabricação de película com consequente diminuição dos filmes e outras limitações sobre o consumo. De 140, cota estabelecida anteriormente, a 80 (...). Foi diminuída a receita em algumas vastas zonas e se prevê uma posterior redução em outras províncias depois dos ataques aéreos. Os órgãos diretivos, sempre vigilantes, já tomaram, de acordo com as categorias interessadas, algumas providencias adequadas para diminuir em parte os efeitos⁴¹ (1943, p. 9).

³⁶ "Guardate gli americani come ci han fatto conoscere il loro paese, le loro usanze, tutto il loro pensiero".

³⁷ "Sembra che nei nostri film si faccia di tutto per occultare la verità, per rendere più anonima possibile la storia".

³⁸ Luciano Serra, piloto.

³⁹ O navio branco, analisado no capítulo 2.

⁴⁰ Um piloto retorna, analisado no capítulo 2.

⁴¹ "Lo stato di guerra che finora aveva aiutato il nostro cinema ad imporsi, ha ora fatto sentire la sua dura legge (...). Mancanze di materie prime si ripercuotono sulla fabbricazione della pellicola con

Dessa forma, Vittorio tinha liberdade de expressar suas insatisfações e seus desejos, mesmo que isso custasse algum desconforto com o Minculpop, que tratava de limitar a expressão de outros envolvidos no cinema. Mas além de se manter relativamente blindado, Vittorio blindou também, mesmo que indiretamente, a equipe da revista *Cinema*, lembrando que, segundo a legislação italiana, o maior responsável do que era escrito nos jornais e periódicos era o editor chefe, nesse caso, ele mesmo. Quando se tornou editor chefe da revista, ele tratou de renovar o quadro de críticos, e alguns nomes importantes passaram a integrar a equipe da revista. Dentre eles Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Massimo Mida, Mario Alicata e Luchino Visconti. Todos esses nomes fariam parte da equipe de produção de *Ossessione* alguns anos depois, além de Gianni Puccini, que já era da revista desde o início.

4.3. A revista *Cinema*

Sua primeira edição saiu em 10 de julho de 1936. Em seus primeiros anos, os artigos publicados na revista deram atenção especial ao papel do cinema na guerra e em como mesclar documentário e realismo nos filmes de ficção. Eram tempos de guerra e era necessário mobilizar a população. Com iniciativas do regime fascista de financiar filmes com essa temática e premiá-los, o esforço surtiu efeito. Todos os filmes produzidos e escritos por Vittorio Mussolini eram filmes de guerra. Roberto Rossellini começou sua carreira nesses filmes. A partir de 1938, todos os filmes vencedores do Prêmio Mussolini da Mostra Internacional de Veneza eram filmes de guerra. Além de que, todos os premiados na categoria de filme estrangeiro eram filmes alemães, o que mostra claramente a pressão do regime fascista sobre a Mostra.

Apesar da tendência da revista *Cinema*, não só nos seus dois primeiros anos, mas também depois disso, em estimular a produção de filmes de guerra, como foi dito, Vittorio Mussolini renovou a equipe de *Cinema* a partir de 1938 e algumas novas

conseguente diminuzione dei film e altre limitazione sul consumo. Dal 140, quota un tempo stabilita, a 80 (...). Son diminuiti gli incassi in alcune vaste zone e si prevede una ulteriore riduzione in altre province in seguito agli attacchi aerei. Gli organi direttivi, sempre vigili, hanno già preso, d'accordo con le categorie interessate, alcune disposizione atte a diminuire in parte queste ripercussioni".

ideias começaram a surgir. E essas novas ideias, que foram amadurecendo com o tempo, nem sempre estavam alinhadas com a ideologia do regime fascista.

Duas questões foram determinantes para que fosse possível que essas ideias amadurecessem: a retórica ideológica vaga do regime quanto à estética fascista e o posicionamento de Vittorio Mussolini a respeito da indústria cinematográfica. Como vimos, Vittorio sempre guiou seus interesses mais pelo enfoque de produtor de cinema do que pelos seus interesses políticos. Na verdade, muitas vezes criticou a intervenção do Estado no cinema. Ele queria ideias novas, de jovens cineastas, queria um cinema diferente do que vinha sendo feito, com certeza mais inspirado por Hollywood do que pela Europa. Mas fundamental foi seu apelo por um cinema realista, não apenas do ponto de vista estético, no que diz respeito às atuações e à cenografia, mas ele queria um cinema que contasse a história da Itália. E, aparentemente, não fazia questão de controlar aquilo que seus subordinados tinham como ideal de realismo. Foi o que afirmou Gianni Puccini anos depois, em uma conferência em 1966: “Em termos práticos, ele não estava particularmente preocupado com a equipe editorial (acho que falei com ele duas vezes ao todo)⁴²” (apud SEDITA, 2010, p. 443).

Em sua luta contra um cinema que tenta “ocultar a verdade⁴³”, Vittorio queria que os cineastas descobrissem essa verdade. Embora em sua concepção a verdade fosse a nova Itália fascista, o resultado desse seu posicionamento, enquanto editor chefe de uma grande revista de crítica e produtor de cinema, dava liberdade para pessoas de diferentes posicionamentos ideológicos, tanto fascistas quanto antifascistas (SEDITA, 2010, p. 445). O resultado foi tanto a produção de diversos filmes documentando a guerra, como a trilogia de Roberto Rossellini, quanto à produção de *Ossessione*, um filme realista pessimista que mostrava, ao invés de uma nova Itália regenerada, uma Itália pobre e em crise.

Essa mentalidade, criadora de *Ossessione*, foi sendo maturada sob o patronato de Vittorio Mussolini. Foram sendo maturados cada aspecto do filme: o cenário, as atuações, a psicologia, os personagens e, enfim, a coragem. Mas as suas ideias

⁴² “In practical terms, he wasn’t particularly concerned with the editorial staff (I think I spoke to him twice in all)”.

⁴³ “Occultare la verità”.

sobre o que queriam ver em um filme extrapolavam os limites da arte. No fim das contas, era um ato político.

Os personagens do nosso cinema vivem todos na solidão (...). Uma solidão que não é repleta de ecos como aquela que todo homem desejaria para si, uma solidão, porém, que parece como um castigo, uma fatalidade que pesa sobre ele. Pagam a dor de não ser de carne viva, de não participar de alguma substância poética, com tal isolamento (...). São vazios de sentimento, vazios de obsessão, agem em um mundo no qual não são possíveis os horizontes, os confins. Nunca projetados numa paisagem: aos seus ombros ou diante de seus olhos estão apenas quartos frios, espaços desabitados (...). O homem não vive no mundo como o bicho da seda, fechado na sua limitadíssima casca: é rodeado de companheiros, dos animais, dos jardins, das estradas, das montanhas, de um céu, de um mar, da vida (...). Talvez, pouco a pouco, conseguiremos de novo dar a eles uma consciência, a reencontrar a antiga ligação entre os homens e a natureza: o amor e o ódio que eles dariam àquela ou a si mesmos, a paz ou o terror que ela daria a eles (...). Um cinema 'coletivo' (...) que ande junto com os problemas, as aspirações do nosso ânimo: seja ele a feroz crítica a um mundo opulento e burguês, seja ele um mundo onde a solidão e as opressões deturpam e corrompem o homem. Além desses urgentes desejos, dessa necessidade de relações humanas, está e estará sempre a fria e desoladora miséria dos ineptos e dos superficiais⁴⁴ (DE SANTIS, 1941, p. 388).

A denúncia de Giuseppe De Santis tem dois aspectos. O primeiro deles é que os filmes italianos retratavam, em geral, um ambiente burguês, onde muitas vezes os personagens não tinham nenhum contato com o lado de fora de suas casas, ou com pessoas além de sua própria família. A natureza do lado de fora, que influenciaria na vida das pessoas reais, não fazia nenhuma diferença na vida dessas pessoas que não pareciam ser de carne e osso. Ele pedia então, como o próprio Vittorio Mussolini o fazia, que os cineastas explorassem essa relação das pessoas com a natureza. Outra questão diz respeito à psicologia desses personagens, que pareciam não sentir paixão nenhuma, nem amor nem ódio. E nesse sentido, esses apáticos personagens se pareciam com as pessoas reais daquele momento histórico pelo

⁴⁴ "I personaggi del nostro cinema vivono tutti in solitudine (...). Una solitudine non ricolma di echi come quella che ogni uomo desidererebbe per sé, una solitudine, invece, che sembra come un castigo, una fatalità che gravi su di essi. Scontano il loro dolore di non essere di carne viva, di non partecipare di alcuna sostanza poetica, con tale isolamento (...). Sono nudi di sentimenti, nudi di ossessioni, agiscono in un mondo del quale non è mai possibile vedere gli orizzonti, i confins. Mai proiettati in un paesaggio: alle loro spalle o dinnanzi ai loro occhi restano solo stanze fredde, spazi disabitati (...). L'uomo non abita il mondo come il baco da seta, chiuso nel suo limitatissimo guscio: è circondato dai compagni suoi stessi, dagli animali, dai giardini, dalle strade, dalle montagne, da un cielo, da un mare, dalla vita (...). Forse, a poco a poco, riusciremo a ridare a tutti una coscienza, a ritrovare l'antico legame fra gli uomini e la natura: l'amore e l'odio che questi darebbero a quella o a sé stessi, la pace o il terrore che quella darebbe a questi (...). Un cinema 'corale' (...) che vada di pari passo con i problemi, le aspirazioni del nostro animo: sia esso la spietata critica di un mondo grasso e borghese, sia esso un mondo dove la solitudine e le oppressioni deturpano e viziano l'uomo. Al di qua di questi urgenti bisogni, di questa necessità degli umani rapporti, è e sarà sempre la fredda e desolante miseria degli inetti e dei superficiali".

qual a Itália passava, igualmente inaptas a mudar suas próprias vidas, vivendo como o bicho da seda, dentro de suas “limitadíssimas cascas” e indiferentes a isso. Dar consciência aos personagens, deixá-los conscientes do mundo que os rodeava, em todos os sentidos possíveis, seria o reflexo de uma sociedade consciente de si mesma, de sua própria realidade.

Essas duas questões centrais no artigo de De Santis também eram questões importantes para seus colegas da revista *Cinema*. Mario Alicata e Michelangelo Antonioni falam exatamente sobre a necessidade de que os personagens dos filmes tivessem consciência do ambiente em que viviam, da natureza, daquilo que os cercava. Alicata criticou esses personagens, seus criadores, o cinema italiano no todo, que teria por hábito ser

surdo à poesia dos ambientes, e como a muito frequente pobreza de sua inspiração pode ser também encontrada na absoluta deficiência de um interesse social nos seus narradores⁴⁵ (1942, p. 74-75).

Aos poucos iam se delineando algumas ideias a respeito de um cinema novo, diverso desse cinema superficial e apático. Antonioni, então, fala da relação dos homens com a natureza, e lança ideias sobre como retratar isso no cinema.

Os padanos⁴⁶ são apaixonados pelo Rio Pó (...). Parece que o destino daquelas terras se reúne no rio. A vida ali adquire modos particulares e orientações particulares (...). Se estabelece (...) uma intimidade toda especial alimentada por diversos fatores, entre os quais a comunhão de problemas (...). Os filhos do Rio Pó, apesar de tudo, do Rio Pó não souberam se separar. Lutaram, sofreram, ainda lutam e sofrem, mas podem evidentemente fazer o sofrimento entrar na ordem natural das coisas, roubando-lhe inclusive um incentivo para a luta (...). Queremos um filme no qual o protagonista seja o Rio Pó e no qual não o folclore, ou seja, uma bagunça de elementos externos e decorativos, despertasse interesse, mas o espírito, ou seja, um conjunto de elementos morais e psicológicos, na qual não as exigências comerciais prevalecessem, ao invés disso, a inteligência⁴⁷ (1939, p. 255-257).

⁴⁵ “Sordo alla poesia dell’ambienti, e come la troppo frequente povertà della sua ispirazione si possa anche ritrovare nell’assoluta deficienza d’un interesse sociale nei suoi narratori”.

⁴⁶ Padano é a denominação que se refere às pessoas que vivem na região do vale do Pó e do Rio Pó, no norte da Itália, que se estende pelas regiões do Piemonte, Lombardia, Veneto e Emilia-Romagna.

⁴⁷ “Le genti padane sono innamorate del Po (...). Pare che il destino di quelle terre si raccolga nel fiume. La vita vi acquista particolari modi e particolari orientamenti (...). Si stabilisce (...) una intimità tutta speciale alimentata da diversi fattori, tra i quali la comunanza dei problemi (...). I figli del Po, malgrado tutto, dal Po non hanno saputo staccarsi. Hanno lottato, sofferto, ancora lottano e soffrono, ma possono evidentemente far rientrare la sofferenza nell’ordine naturale delle cose, rubandole anzi un incentivo alla lotta (...). Ci basti dire che vorremo una pellicola avente a protagonista il Po e nella quale non il folclore, cioè un’accozzaglia d’elementi esteriori e decorativi, destasse l’interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici, nella quale non le esigenze commerciali prevalessero, bensì l’intelligenza”.

Aqui Antonioni lança a primeira ideia central, que levaria ao filme *Ossessione*: ser filmado às margens do Rio Pó, no norte da Itália. E mais do que isso, que o rio tivesse uma participação consistente na obra, que influenciasse a vida dos personagens a ponto de condicionar suas ações práticas. No artigo Antonioni se refere às condições daqueles que vivem às margens do Rio Pó, que apesar de suas cheias e secas, não saem dali, ou pelo menos, não se destacam totalmente dali, porque mantém uma relação com o ambiente que transcende a materialidade. Apesar dos sofrimentos que a natureza lhes causa de tempos em tempos, essas pessoas estão ligadas com laços profundos àquele lugar, àquela terra, o que define as suas próprias identidades. As pessoas que estão ali foram moldadas de forma específica, vivem de um jeito particular, e procuram nas dificuldades forças para superar os problemas, para lutar contra eles. Elas reagem aos problemas. Mais uma vez, a arte imita a vida e deve fazê-lo. Antonioni idealiza personagens que reajam, independentemente de como, às suas realidades. Mas que de forma alguma sejam indiferentes. Assim como De Santis, ele quer ver nas pessoas e nos personagens um pouco de paixão por alguma coisa.

Para que algo assim saísse do papel, o grupo da revista *Cinema* convocava os jovens a experimentarem, a ousarem, terem coragem para fazer algo novo. “É necessário afinal dar possibilidade aos jovens e a todas as pessoas que acreditam no cinema, e que consideram as possibilidades artísticas do cinema, de se arriscarem e de dizer o que pensam⁴⁸” (MIDA, 1941, p. 377).

Para isso, os jovens ou mesmo os mais ousados tinham que lidar com uma classe dirigente envelhecida e conservadora, que afinal dificilmente se renovava, e que habitava os mesmos ambientes que os jovens cineastas. Em áspero artigo cheio de metáforas, Luchino Visconti fala dessa classe com a qual é obrigado a conviver.

Andando por certas sociedades cinematográficas acontece que se esbarre muito frequentemente com mortos que insistem em acreditar que estão vivos. Deve ter acontecido com outros, como comigo, de encontrá-los, e não os terão identificado no momento: porque, quando estão por aí se vestem como eu e vocês (...). Vivem, já mortos, ignorando o progresso do tempo, do reflexo das coisas extintas, daquele seu mundo sem cor (...). Nunca vão ao cinema. Que os jovens de hoje, que são tantos e que vem sendo nutridos, por agora, só de santa esperança, porém impacientes por conta de tantas coisas que tem a dizer, tenham que se atrapalhar, em meio a esses numerosos mortos, hostis e desconfiados, é coisa bem triste. O tempo deles acabou e eles continuam aqui: e não se sabe porquê (...). Nunca chegará o

⁴⁸ “Bisogna dar modo insomma ai giovani ed a tutti coloro che nel cinema credono, e che del cinema misurano le possibilità artistiche, di sperimentarsi e di dire la loro parola”.

aguardado dia em que às forças jovens do nosso cinema será permitido dizer alto e claro: 'Aos mortos, o cemitério'?⁴⁹ (1941, p. 386).

Todas essas críticas tecidas não apenas ao tipo de cinema que se fazia durante o regime fascista, mas também à classe dirigente, e à sociedade indiferente, não ficaram invisíveis aos olhos do Minculpop. Apesar da direção de Vittorio Mussolini, em março de 1943, Eitel Monaco, então diretor de cinematografia do Minculpop, escreveu a Fernando Mezzasoma, futuro ministro, que deveriam ser tomadas “medidas enérgicas” com relação a alguns críticos da revista *Cinema*, a fim de colocar na linha aqueles “dois ou três jovens” que estariam perdendo tempo em debates idiotas sobre teorias judaicas de alguns russos (ACS, Minculpop, Gabinetto, b. 251, fasc. Film rivista. Lettera di 16 marzo 1943 apud SEDITA, 2010, p. 431).

Isso não impediu, porém, que esses debates fossem feitos durante todos esses anos. As questões que foram levantadas pelos críticos da revista *Cinema* a respeito da necessidade de um realismo crítico se transformaram em um projeto de ataque ao regime. Fala-se de um realismo crítico porque, afinal, tanto fascistas quanto antifascistas defendiam o realismo, enquanto estilo de cinema que imitasse melhor a realidade, enquanto forma de “projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá” (XAVIER, 2014, p. 62). Além de uma atuação mais próxima aos gestos reais, uma linguagem mais próxima à cotidiana, no realismo há uma “presença privilegiada da consciência humana, no nível do método de construção e no da própria ação representada” (2014, p. 55). Mas a partir da análise do filme *Ossessione*, será possível identificar os aspectos que o fazem aqui ser caracterizado como realismo crítico e como se diferencia principalmente do realismo dos filmes de propaganda fascista.

⁴⁹ “Andando per certe Società cinematografiche capita che s’intoppi troppo sovente in cadaveri che si ostinano a credersi vivi. Sarà toccato ad altri, come a me, di incontrarne, e non li avrà identificati lì per lì: perché, quando sono in circolazione vanno vestiti come me e come voi (...). Vivono, già morti, ignari del progredire del tempo, del riflesso di cose tutte estinte, di quel loro mondo trascolorato (...). Non vanno mai al cinematografo. Che i giovani d’oggi, che son tanti e che vengon su nutrendosi, per ora, solo di santa speranza, tuttavia impazienti per tante cose che hanno da dire, si debbono trovare come bastoni tra ruote, codesti troppo numerosi cadaveri, ostili e diffidenti, è cosa ben triste. Il loro tempo è finito e loro son rimasti: e non si sa perché (...) Verrà mai quel giorno sospirato, in cui alle giovani forze del nostro cinema sarà concesso di dire chiaro e tondo: ‘I cadaveri al cimitero?’”.

4.4. *Ossessione*, de Luchino Visconti

Como foi dito, não se pode considerar que o filme *Ossessione* foi de única responsabilidade de Visconti, mas na verdade foi criação de um grupo de intelectuais que se agruparam ao redor da revista *Cinema*, na época em que esteve sob a direção de Vittorio Mussolini. O papel central nessa produção é dado a Visconti porque ele assumiu a direção, parte do roteiro, a montagem, a produção e até parte do financiamento do filme.

Luchino Visconti nasceu em Milão, em 2 de novembro de 1906, filho de uma família nobre. Cresceu entre a Via Cerva, em Milão, e o Castelo di Grazzano, em Vigolzone, Piacenza, próximo ao Rio Pó. Tinha 9 anos quando a Itália entrou na Primeira Guerra; 16 anos quando foi feita a Marcha sobre Roma; e quando completa 21 anos a Itália era já um país de partido único. Em 1936, com 30 anos, Visconti vai para Paris, onde conheceu Jean Renoir com quem colaborou no curta-metragem *Partie de campagne*⁵⁰(1936) como assistente de direção ao lado do fotógrafo Henri Cartier-Bresson. No mesmo ano, Renoir dirigiu o filme *La vie est à nous*⁵¹, uma propaganda da Frente Popular da guerra na Espanha, a pedido do Partido Comunista Francês. Após voltar da França, Visconti trabalhou no teatro, e sua primeira experiência no cinema italiano será também com Jean Renoir, quando Vittorio Mussolini convidou ambos para fazerem parte da equipe de filmagens de *Tosca*, Renoir como diretor e Visconti como roteirista e assistente de direção. Porém, nenhum dos dois finalizou o projeto, que foi interrompido algumas vezes por conta do início da Segunda Guerra, e Renoir teve que voltar às pressas para a França.

Além de Visconti, foram responsáveis pelo roteiro Mario Alicata, Giuseppe De Santis e Gianni Puccini, todos colegas de *Cinema*. Alberto Moravia e Pietro Ingrao teriam participado também da elaboração do roteiro, revisando os diálogos, mas seus nomes não foram creditados no filme (BAYMAN, 2011; MICCICHÉ, 2002). De Santis e Antonio Pietrangeli foram assistentes de direção.

O filme foi rodado em 1942, em seis meses, entre junho e novembro, e lançado em 1943. A ideia inicial era filmar uma adaptação de uma obra de Giovanni Verga,

⁵⁰ "Um dia no campo".

⁵¹ "A vida é nossa".

*L'amante di Gramigna*⁵², um conto em forma de carta que conta a história de uma camponesa que se apaixona por um famoso bandido, Gramigna, e foge para encontrá-lo. A sinopse foi rejeitada pelo ministro Alessandro Pavolini, do Minculpop, por conta do tema de banditismo (MICCICHÉ, 2002, p. 35) lembrando que esse tipo de temática era considerado pelo regime um incentivo ao descumprimento da lei.

Uma nova ideia foi fazer uma adaptação do romance de James Cain, *The Postman Always Rings Twice*⁵³, de 1934. Apesar de o regime desestimular tanto a tradução quanto a adaptação de obras estrangeiras, principalmente norte-americanas, nesses anos, a sinopse foi aprovada e o filme foi produzido. Entre a obra de James Cain e sua adaptação italiana existem muitas similaridades, como era de se esperar, principalmente no que concerne aos três personagens principais: Frank, Cora e Nick, no romance de Cain; Gino, Giovanna e Bragagna, em *Ossessione*. A história central é a mesma. Gino/Frank são andarilhos, que vivem fazendo bicos e nunca ficam muito tempo no mesmo lugar. Um dia pegam carona em um caminhão e param por acaso em um restaurante de posto de gasolina de beira de estrada. Lá, conhece Giovanna/Cora e Bragagna/Nick. Logo Gino/Frank se apaixona por Giovanna/Cora. Com o decorrer do tempo, o casal de amantes planeja matar Bragagna/Nick. Mas o crime está longe de ser perfeito e logo são descobertos pela polícia. O que muda entre o romance e a adaptação é como o crime foi cometido e como o caso se desenrola com a polícia. Além disso, vários detalhes com relação à elaboração do plano, o crime em si, pequenos delitos cometidos por Frank e a relação entre ele e Cora não entraram na adaptação, até porque provavelmente o filme teria sido censurado se contivesse cenas de sexo, de violência, ou de qualquer tipo de crime.

Outro personagem em comum com o romance de Cain é Anita (Dhia Cristiani), prostituta com quem Gino tem um caso rápido enquanto já está com Giovanna. No romance de Cain ela se chama Madge Allen, que nesse caso é uma domadora de tigres.

Além disso, o filme de Visconti tem alguns protagonistas a mais. Um dos principais é o Rio Pó, como planejado por Michelangelo Antonioni no artigo citado anteriormente.

⁵² "A amante de Gramigna".

⁵³ "O destino bate à sua porta".

A primeira e última cenas do filme se passam às margens desse protagonista. Além disso, um importante personagem incorporado na adaptação de Visconti é um artista, conhecido como Lo Spagnolo (Elio Marcuzzo), assim chamado por ter trabalhado muitos anos na Espanha.

Além dos personagens, a história central, algumas cenas e falas serem iguais, o desenrolar da história é diferente. O enfoque de Cain é no crime, no suspense, em como os personagens tentam se livrar da culpa na justiça, os acordos entre advogados, a malandragem de Nick. Em *Ossessione*, o enfoque é dado à crise existencial dos personagens, na culpa que sentem pela morte de Bragana (Juan de Landa), na relação entre segurança e insegurança financeira, e qual é o peso do amor dos protagonistas nesse imbróglio. Gino (Massimo Girotti) se vê dividido entre diversos caminhos que poderia tomar e Giovanna (Clara Calamai) o vê como uma saída para a sua vida miserável, apesar de confortável, em um casamento de interesses. As expectativas dos dois personagens vacilam já que, na verdade, suas esperanças de que a vida muda são esmagadas pela impressão de que a vida, na verdade, nunca melhora.

A música é usada como forma de aprofundar os efeitos de determinada cena, ou de determinada fala. É um recurso muito utilizado tanto nesse filme como nos filmes de propaganda fascista para dar sentido às cenas que retratam tristeza e desespero, e para enfatizar as cenas de ação. “Música, e apenas música, transforma um tanque inglês num brinquedo” (KRACAUER, 1988, p. 323).

A montagem tradicional é usada para dar sentido ao filme, mas ao mesmo tempo dar uma impressão de realidade, provocar um efeito de realidade (XAVIER, 2014, p. 47). Essa é uma diferença entre *Ossessione* e alguns filmes neorrealistas⁵⁴ do pós-Segunda Guerra, que procuravam evitar os cortes e, portanto, o recurso à montagem, no sentido de dar um aspecto documental ao filme, de tentar captar a

⁵⁴ É importante lembrar que o neorealismo não é considerado uma escola cinematográfica, nem um estilo duro e definido de cinema. Considera-se que neorealismo foi um movimento que ganhou impulso no pós-Guerra, que ganhou expressão principalmente no cinema e na literatura, e que tinha tendência a tratar de temas como as desigualdades sociais, a violência, a pobreza, a Resistência armada italiana e as diversidades regionais. Italo Calvino, no livro *Il sentiero dei nidi di ragno* (A trilha dos ninhos de aranha), de 1947, afirma que nem mesmo foi um movimento organizado, mas sim uma tendência cultural, fruto de anos de silêncio, uma expressão artística em que o principal objetivo seria simplesmente a expressão daquilo que por anos não pôde ser expressado (1993), que podia ser tanto a denúncia de injustiças ou simplesmente a expressão das diversidades culturais.

essência de cada cena sem modificar o momento da filmagem a partir da montagem e da edição.

No que diz respeito ao enredo, *Ossessione* vai além do melodrama das “estórias de leitura fácil” (XAVIER, 2014, p. 41), que usam o maniqueísmo para definir o bonzinho e o malvado. Os personagens são ambíguos, surpreendem os espectadores, porque evoluem, mudam, são transformados pelas circunstâncias. A criação do sentido do filme pela montagem dificulta o julgamento dos protagonistas, apesar de suas ações não serem moralmente aceitáveis.

O filme de Visconti pode ser dividido inicialmente em duas partes, que seriam marcadas pelo antes e depois do assassinato de Bragana (Juan de Landa). Dividiremos essas duas partes em partes menores para narrar o enredo do filme.

Logo no início do filme, Gino chega na boleia de um caminhão em um restaurante de beira de estrada. Após descer do caminhão vai entrando no restaurante, *Trattoria Ex Dogana*. Seu rosto, na cena, permanece um mistério, a câmera segue Gino até o restaurante. Dali segue para a porta da cozinha, atraído pela voz de uma mulher cantando. Na cozinha se encontra Giovanna que para de cantar quando vê Gino na porta. Nesse momento, Giovanna e os espectadores veem Gino pela primeira vez. Ele pede comida, ela pede que espere no balcão, mas ele finge que não escuta. Vai abrindo as panelas. Ele pergunta: “Tem alguma coisa com aquele barrigudo lá fora?” e ela responde que é seu marido. “Tem sorte de ter uma mulher como você”, ele responde. Bragana entra na cozinha, dizendo que tinha um “ladrão de galinha” no caminhão. Se assusta quando vê que o “ladrão” estava sentado na mesa da cozinha. Após um tempo com Bragana falando sem parar, Gino levanta e vai embora, sem pagar. Bragana vai atrás e acabam combinando que Gino pague com trabalho de mecânico. E assim Gino fica por ali mesmo.

Na primeira oportunidade, quando Bragana sai de casa acompanhado do padre que é seu amigo, Don Remigio, Gino aproveita para procurar Giovanna, que afinal claramente gostou dele e cede facilmente. Nenhuma cena de sexo é mostrada, nem poderia. Na cena seguinte fazem juras de amor. Gino conta um pouco de sua vida, que vivia de bicos, como estivador ou mecânico. Giovanna diz que casou com Bragana por desespero, diz de forma indireta que era prostituta quando o conheceu. “Achava que ficaria segura com ele, mas está pior do que antes (...). Me entende,

não é? Com você não preciso mentir. Você é jovem. Não sabe como é com um velho (...). Sou uma desgraçada. E não aguento mais! ”.

Giovanna e Gino combinam de fugir, mas ela desiste no caminho e Gino vai sozinho.

Uma primeira ruptura é feita nessa altura, quando Gino conhece Lo Spagnolo no trem. Gino diz estar sem dinheiro para a passagem, e Lo Spagnolo paga para Gino não ser expulso. Lo Spagnolo diz ser artista de rua e convida Gino a juntar-se a ele em Ancona, para onde estava indo. Gino concorda. Na saída da estação, Lo Spagnolo tira uma moeda e joga na sorte para que lado deveria seguir na cidade. “Cara. Vamos à esquerda”, diz Lo Spagnolo. No quarto de uma pousada Gino continua dizendo que não tem dinheiro, e Lo Spagnolo acaba pagando. “Vê, Gino, o dinheiro não pode ficar parado. No bolso, ele mofa. Em vez disso, pega um pouco, passa adiante e daí outra pessoa pode ganhar a vida”.

Lo Spagnolo vê que Gino carrega uma mala cheia de roupas de mulher. Sua expressão muda, como se ficasse decepcionado. Gino fica com raiva, pede que não se intrometa. Mas depois se justifica, diz que nunca conheceu nenhuma mulher como Giovanna. Lo Spagnolo responde: “Se ficar comigo, mostrarei que as ruas não são só para fazer amor”. Gino diz que o respeita, mas que ele não pode entender a situação, que Lo Spagnolo tem muitas ideias, “coisas que eu não saberia repetir. Diz que precisamos nos ajudar. Paga o bilhete para alguém sem dinheiro. Eu só sei que sem ela nunca serei feliz”. Lo Spagnolo diz que se ela não vai para a estrada com ele é porque não o ama. “Ela me ama”, afirma Gino, “mas é diferente da gente (...). Ela tem coragem, mas não o bastante para largar tudo”.

A situação é ambígua, não é possível entender exatamente por que Lo Spagnolo se ofende e porquê Gino fica na defensiva. Duas hipóteses podem ser levantadas: Lo Spagnolo tem ciúmes de Gino porque sente algo por ele; ou se sente decepcionado porque pensa que Gino é como ele. Não fica clara a natureza do laço que os uniu instantaneamente.

Mais uma ruptura é feita aqui. No dia seguinte, enquanto Lo Spagnolo faz apresentações de mágica na rua, Gino é seu assistente. Mas coincidentemente, Bragana e Giovanna estão ali, assistindo à apresentação. Bragana vê Gino e corre até ele, feliz de vê-lo, lhe pergunta porque foi embora sem nem se despedir, se diz

ofendido. O convida para ir numa apresentação de música lírica de calouros, onde cantará. Gino aceita. Enquanto isso Lo Spagnolo o procura pela cidade.

Na volta para casa, Gino vai com eles. Bragana está muito bêbado e canta alto. “O que importa é trabalhar, e ter alguém para deixar o dinheiro”, afirma Bragana. No meio do caminho, Bragana para o carro para vomitar. Giovanna diz a Gino que devem tomar alguma providência. Nada, além da música de fundo, indicam que eles iriam matar Bragana. Nenhuma palavra é dita sobre assassinato, nem a cena é mostrada.

A cena seguinte mostra o carro batido à beira do rio e o corpo de Bragana no chão. Os dois se explicam para a polícia, mas história parece suspeita. Antes de saírem da delegacia, o delegado avisa que alguns detalhes precisam ser esclarecidos, que a investigação continuará.

A partir daí tudo muda. Gino é obrigado a assumir o lugar que Giovanna queria para ele, trabalhando no restaurante com ela, no lugar de Bragana. Mas Gino se sente culpado e ao mesmo tempo com medo de que alguém descubra a verdade. Acha que todos parecem saber da verdade.

Gino bebe todos os dias, está em crise. Don Remigio, amigo do falecido Bragana, vem visitar os dois. Diz que eles têm que acertar essa situação. Giovanna fala em casamento, Gino não gosta da ideia, e o padre acha que pioraria a situação, porque as pessoas comentam. Diz que Gino deveria procurar outro lugar para viver. Afinal, “não podemos esquecer Deus e nossos deveres”. Apesar disso, Don Remigio não julga os dois, não insinua que houvesse tido um assassinato, só acha que é necessário manter as aparências porque, afinal, as pessoas comentam. Gino e Giovanna se veem num impasse. Ele, assim como antes, quer ir embora, fugir dali, não quer viver a vida de Bragana; ela quer viver ali, não quer viver na estrada, abrir mão da segurança da vida que tem.

Num dia em que Giovanna resolve fazer uma festa no restaurante, Gino vê Lo Spagnolo pela janela. Corre para encontrá-lo. “Como me achou aqui?”, pergunta Gino. “Que pergunta! Só se fala em você”, responde Lo Spagnolo. “O que faz com todas as suas grandes ideias?”, pergunta Gino, no que Lo Spagnolo responde: “Eu as levo comigo. Por quê? Teve sua chance. Do que precisa com elas? Jogou sua cartada. E está se dando muito bem aqui”. Diz isso sem parecer absolutamente

convencido. Ele quer saber afinal se Gino mudou de ideia e quer voltar a viajar. No que Gino responde que “não se pode ficar vagando a vida toda. Vai ver, cedo ou tarde, vai dar na mesma para você”. Lo Spagnolo diz que está enganado, que pessoas como ele não param nunca. Diz que Gino agiu mal. “Que tem de errado em amar uma mulher? ”, pergunta Gino. Lo Spagnolo perde a paciência, diz que vai embora, e que só passou para ver se Gino não queria ir com ele. Gino também perde a paciência, diz que não aguenta mais sair viajando por aí, que não quer mais ser vagabundo. Lo Spagnolo se ofende. “Eu me enganei. Achei que era um dos nossos”. Os dois discutem, Gino bate em Lo Spagnolo, e esse vai embora. Um homem que está há dias vigiando Gino assiste a tudo e faz uma ligação, mas não ficamos sabendo para quem. Na cena seguinte, Lo Spagnolo está na delegacia com o delegado do caso de Bragana. Não é possível entender se Lo Spagnolo foi por livre e espontânea vontade ou não. A dúvida permanece intencionalmente.

Mais adiante, Giovanna e Gino vão à cidade de Ferrara. Gino fica na praça enquanto Giovanna resolve algumas questões. Gino conhece Anita nessa praça, e logo depois fica sabendo que é uma prostituta. Quando Giovanna volta diz a Gino que descobriu que Bragana havia feito um seguro de vida. “Vão me pagar, mas fizeram um monte de perguntas. Às vezes, são piores que a polícia”. Gino parece assustado: “Uma apólice de seguro de vida? E se recebe dinheiro por isso? ”, diz ele. Ela responde muito naturalmente: “Sim, é assim que as coisas funcionam”. Gino se ofende, sente que pode ter sido usado para matar o marido pelo dinheiro, discute com Giovanna, que nega essa intenção. Gino a deixa na praça e vai procurar Anita na pensão onde mora e trabalha. Enquanto Gino está lá dentro, Giovanna está no café que fica em frente ao prédio. O seguiu até ali. Quando Gino e Anita saem, Giovanna os aborda e faz um escândalo no meio da rua, todas as pessoas param para olhar. Diz que vai denunciá-lo e ele lhe dá um tapa no rosto na frente de todos, e a abandona lá.

Gino continua com Anita e confessa o que fez. “Eu nunca serei capaz de ser o que fui”, diz ele. “Agora estou ligado a ela para sempre”. Pela janela do quarto dela, vê o homem que o está seguindo. Pede a Anita que o ajude enquanto ele foge. Ele consegue fugir, mas ao invés de distraí-lo, Anita acompanha o homem até seu quarto para tentar ainda achar Gino, que já saiu.

Quando Gino volta para o restaurante, encontra Giovanna arrumando as malas. Ele está irado, pensa que ela o denunciou. Ela disse que não o fez porque está grávida.

“Nós tiramos uma vida. Podemos criar uma outra”, Giovanna diz. Gino fica chocado e sai enquanto Giovanna ainda falava. Foi para as margens do rio, onde passou a noite sozinho. Quando Giovanna o encontra lá, Gino está transformado. “Esta noite foi uma liberação para mim”, diz ele. “É como se eu tivesse me tornado um novo homem. Antes, algo estava me afastando de você. Agora estou certo, Giovanna. Mas temos que ir embora daqui”. Giovanna concorda: “Iremos embora”. Pegam as últimas coisas em casa, pegam o carro e partem. Esse é o único momento de tranquilidade dos dois, em que parecem realmente felizes. “Esta é a vida, finalmente”, dizem. Giovanna está com medo de serem pegos. Gino diz que agora o destino vai ajudá-los. E então Gino bate o carro. Giovanna está morta e a polícia o prende.

Após fazermos esse resumo do filme, podemos identificar algumas questões importantes para sua análise, inclusive no sentido de diferenciá-lo dos filmes de propaganda fascista. O filme é marcado, em diversas passagens que assinalamos, por ambiguidades. Outra característica é o fatalismo, um pessimismo com relação ao futuro.

A ambiguidade, parte central de *Ossessione*, não permite que se tome partido de alguém, que se julgue os atos dos personagens. Todos afinal são vítimas da mesma sociedade, de um ambiente sem grandes horizontes, sem a possibilidade de grandes sonhos, além de viver a vida como ela é. Como Antonio Pietrangeli afirmou, em julho de 1942, *Ossessione* tem como protagonista

toda uma humanidade despida, desnutrida, ávida, sensual e teimosa – feita da luta cotidiana pela existência e para a satisfação de instintos irreprimíveis; uma humanidade que se joga na ação, sem a mediação corretiva do pensamento, mas com aquele impulso vigoroso para o qual desejar e pegar constituem um único ato espontâneo além do bem e do mal⁵⁵ (1942, p. 394).

O que diferencia, nesse sentido, *Ossessione* dos filmes de propaganda fascista até então produzidos na Itália é como é abordada a questão popular e proletária, a dificuldade sofrida seja em tempos normais ou tempos de guerra. Como bem define Gian Piero Brunetta, a temática popular e proletária até então “serve para alimentar no público a chama dos bons sentimentos, o impulso para caridade, a compaixão e

⁵⁵ “Tutta un’umanità spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita – fatta così dalla quotidiana lotta per l’esistenza e per la soddisfazione di istinti irrefrenabili, un’umanità che scatta a molla nell’azione, senza il mediato correttivo del pensiero, ma con quella spinta irruenta per cui desiderare e prendere costituiscono un unico atto spontaneo al di qua del bene e del male”.

comoção emotiva (...). Doenças, fome e sofrimento tornam mais fácil o acesso ao reino dos céus⁵⁶ (2011, p. 235).

Assim, ao invés de conter a retórica fascista dos filmes épicos e dos filmes de guerra que enfatizam o caráter excepcional dos italianos, a fim de estimular bons sentimentos ou de estigmatizar aquele que seria o inimigo, a partir de sua conduta moral supostamente degradante, em *Ossessione* não há sinal de advertência, de estigma ou de julgamento moral. Não existe a indicação de uma conduta admirável ou de outra deplorável, do certo ou errado, do bem ou do mal. Nesse sentido, *Ossessione*, inserido no contexto em que estava, é uma obra política e de resistência.

Mais uma característica dos filmes de propaganda, tanto na Itália como na Alemanha, é que eles “reduzem os indivíduos a derivados de um conjunto mais real do que todos os indivíduos de que ele consiste”. Os inimigos são bem definidos em sua crueldade sádica e traição que os fazem destruir tudo por onde passam (KRACAUER, 1988, p. 331). É só nos lembrarmos do filme de Rossellini, *Un pilota ritorna*, em que os ingleses destroem tudo por onde passam, queimam casas e estoques de comida, deixando os civis abandonados à sua própria sorte, dependendo da ajuda solidária dos soldados italianos, que encarnam, nesse caso, a solidariedade que é marca de todo um povo.

Por esse motivo, as críticas a *Ossessione*, além do fato de mostrar uma realidade de pobreza supostamente inexistente na Itália, seria a falta de um direcionamento moral. Em artigo da revista *Cinema*, Mestolo (pseudônimo de De Santis ou Mario Alicata) responde a algumas críticas feitas ao filme, uma delas pelo jornal católico *L'Avvenire d'Italia*, de 15 de junho de 1943. Na primeira parte da crítica desse jornal se lê:

Avisamos às autoridades competentes o caso de um filme que já rejeitado ou retirado das salas de projeção de outras cidades, apareceu agora em um cinema municipal. E queremos dessa vez prescindir das considerações estéticas, o que nos leva a ver no filme uma banal, malfeita imitação de um verismo cinematográfico francês que não encontra aqui na Itália adequadas exigências e ambientações, conservando daquelas experiências externas apenas a imoralidade mórbida e exagerada, uma crueza de linguagem mal disfarçada de hipócrita e envelhecido artifício literário, de um naturalismo

⁵⁶ “Serve ad alimentare nel pubblico la fiammella dei buoni sentimenti, la spinta alla carità, la compassione e l'intenerimento emotivo (...). Malattie, fame e sofferenze rendono più facile l'accesso al regno dei cieli”.

retórico para satisfazer suas ambições de verdade⁵⁷ (apud MESTOLO, 1943, p. 19).

Ao que Mestolo responde que “evidentemente a imprensa católica prefere a conhecida e corrupta hipocrisia de todas as nossas comédias cômico-sentimentais⁵⁸”. Mais adiante Mestolo cita outra parte da crítica de *L'Avvenire d'Italia*.

O filme era uma celebração de sujas passionais, de degradantes abandonos, que soavam como uma ofensa ao costume do povo italiano do qual pretenderam reconstruir uma hipotética existência em lugares absolutamente imaginários e impossíveis⁵⁹ (1943, p. 19).

E Mestolo responde mais uma vez: “É imoral a visão repetida até enjoar de uma vida falsa que não suportamos, aquela vida que vem ilustrada a cada instante pela nossa produção comum⁶⁰” (1943, p. 19). Ele defende que, ao contrário do posicionamento tradicional da igreja, os jovens críticos apoiam o filme enquanto uma produção que ultrapassou aquela velha e hipócrita fórmula do cinema italiano, que sempre sustentou a existência de uma realidade ilusória, feito de personagens que não pareciam “ser de carne viva” (DE SANTIS, 1941, p. 388). A discussão aqui se baseia em duas visões de mundo e duas visões de Itália distintas, duas supostas verdades. Segundo a crítica católica, *Ossessione* é um filme pura e simplesmente mentiroso. Aquela Itália não existe, seria uma apelação a fim de fazer uma cópia do realismo francês. Para Mestolo, mentira seria o conteúdo pequeno-burguês artificial das comédias italianas, para não citar os filmes de guerra.

Outra visão ainda é refletida em um comentário do ministro do Minculpop, Alessandro Pavolini: “Um cinema realista? Certo, mas sem o equívoco de que o realismo deva necessariamente refletir os aspectos deteriorados da sociedade⁶¹” (apud BRUNETTA, 2011, p. 235). Essa é a visão compartilhada pelos fascistas, a

⁵⁷ “Additiamo alle autorità competenti il caso di un film che già rifiutato o ritirato dalle sale di proiezione di altre città, ha fatto ora apparizione in un cinema cittadino. E vogliamo una volta tanto prescindere da considerazioni estetiche, che ci porterebbero a vedere nel film una banale, raffazzonata imitazione di quel certo verismo filmistico francese che non trova qui in Italia adeguate esigenze ed ambientazione conservando di quelle esperienze estranee solo l'immoralità morbosa ed esasperata, una crudezza di linguaggio malcelato da ipocrita e stagionato trucco letterario, di un naturalismo retorico appunto per certe sue ambizioni di verità”.

⁵⁸ “Evidentemente la stampa cattolica preferisce la solita ed ormai marcia hipocrisia di tutte le nostre commedie comico-sentimentali”.

⁵⁹ “Il film era una quintessenza di lorde passionais, di degradanti abbandoni, che suonavano anche offesa al costume del popolo italiano del quale pretenderanno ricostruire una ipotetica esistenza in zone assolutamente immaginarie ed impossibili”.

⁶⁰ “È immorale la visione ripetuta fino alla nausea di una vita falsa che non sopportiamo, quella vita che viene illustrata ad ogni piè sospinto dalla nostra comune produzione”.

⁶¹ “Un cinema realista? Certo, ma senza l'equivoco che realismo debba per forza riflettere gli aspetti deteriori della società”.

visão de que algumas realidades degradantes são exceção e que não se deve dar tanto atenção a isso porque, nas palavras de Lando Ferretti, “dão a impressão de um estado de agitação dos ânimos, o que não corresponde à tranquilidade trabalhadora da grande maioria da Nação” (ITÁLIA, 1928).

Além disso, outra característica que diferencia *Ossessione* das obras da época é o papel que a natureza, mais especificamente que o Rio Pó, exerce no cenário e na atmosfera do filme. Esse já era um aspecto realista que Roberto Rossellini trouxe para sua trilogia fascista. Mas em *Ossessione* tem um papel fundamental, se mistura à vida dos personagens, quase os condicionando, ao nível do que Michelangelo Antonioni defendeu a respeito de um filme sobre o Rio Pó e os habitantes do seu entorno. Nesse sentido, a paisagem se torna a marca registrada desse grupo de jovens cineastas da revista *Cinema*. Mas não é apenas uma marca estética, é também uma marca ideológica, de enfrentamento do regime e dos valores tradicionais que os fascistas, querendo ou não, tiveram que defender em troca do apoio que receberam durante toda a sua existência, apesar das crises.

Mas afinal, o que mudou?

Para Luchino Visconti, algo mudou a partir de sua experiência na França, com o contato que teve com Jean Renoir e o ambiente onde teve sua primeira experiência profissional. Em uma entrevista dada a Giuseppe Ferrara, em 1963, Visconti lembra desse momento.

Entendi que o cinema podia ser o meio para se aproximar de certas verdades das quais estávamos muito longe, especialmente na Itália (...). Durante aquele período ardente (...) aderi a todas as ideias, a todos os princípios estéticos, mas também políticos (...). Naquele momento eu realmente abri os olhos: vinha de um país fascista onde não era possível saber de nada, ler nada, conhecer nada, nem ter experiências pessoais. Levei um choque⁶² (apud LUSSANA, 2002, p. 1088).

Se lembrarmos do artigo de Gianni Puccini de 1937, percebe-se uma diferença muito grande de concepção entre o que ele naquele momento esperava de um filme e o que construiu no roteiro de *Ossessione*. No artigo citado, Gianni reclamava da forma entediante que a família seria retratada no cinema. Para ele, nos dias do

⁶² “Capii che il cinema poteva essere il mezzo per avvicinarsi a certe verità da cui eravamo lontanissimi, specialmente in Italia (...). Durante quel periodo ardente (...) aderii a tutte le idee, a tutti i principi estetici, ma anche politici (...). In quel momento ho veramente aperto gli occhi: venivo da un paese fascista dove non era possibile sapere niente, leggere niente, conoscere niente, né avere esperienze personali. Subii uno choc”.

fascismo, em que a família teria voltado a ser saudável, os filmes deveriam retratá-la como ela era realmente. Cinco anos depois, Gianni construiu uma história em que nenhum dos envolvidos está perto de viver uma vida saudável nos moldes fascistas, em que a esposa mata seu marido com a ajuda do amante e tenta ganhar o dinheiro do seguro, mas morre fugindo da polícia. Uma história em que ninguém consegue viver de acordo com os seus sonhos. A Itália de *Ossessione* está longe de ser o paraíso da propaganda.

Em depoimento, Massimo Mida Puccini, irmão de Gianni, justificou em parte essa confusão, pela qual segundo ele todos eles teriam passado.

Deve-se levar em conta que a obra de condicionamento iniciava na escola com a sutil distorção operada sobre a verdade histórica; o fascismo, segundo os professores que nos eram dados, não havia ganho dos movimentos e doutrinas precedentes, mas os havia ‘superado’. Ninguém de nós jovens, naquele tempo, havia ouvido pronunciar o nome de Gramsci, de Salvemini ou de Gobetti, ou dos outros principais historiadores da oposição, exilados ou na cadeia ou confinados nas ilhas (...). Estávamos crescendo em um clima de idealismo sem saída: educação escolástica humanística, o nosso ensino médio clássico superficial, enciclopédico, todo voltado aos valores, talvez distorcidos, do passado, de uma história interpretada em sentido único. Um modo fácil para os nossos professores evitarem compromissos com o presente (e deste vazio nasce uma primeira rejeição do que acontecia no país, uma primeira sensação de náusea em relação àquele fascismo feito de paradas, de saltos no fogo dos líderes, de águias nos chapéus, de bandeiras ao vento e de atitudes militares); e, junto disso, e como consequência disso, uma supervalorização – inconsciente ou não – do indivíduo voltado para a arte, do artista imparcial e acima do medíocre presente, talvez isolado na sua clássica e famosa torre de marfim⁶³ (PUCCINI; QUAGLIETTI, 1980, p. 281).

A mudança de perspectiva, partindo do princípio de que não havia, pelo menos dentro da Itália, uma resistência política nem cultural declarada ao regime fascista é de que uma série de fatores convergiram. Como foi dito, a aproximação política entre Itália e Alemanha não foi uma medida de grande aceitação pela opinião pública, muito menos após a adoção das leis raciais. O regime fascista também não

⁶³ “Si tenga conto che l’opera di condizionamento iniziava dalla scuola con la sottile distorsione operata sulla verità storica; il fascismo, secondo gli insegnamenti che ci venivano impartiti, non aveva sopraffatto i movimenti e le dottrine precedenti, ma li aveva “superati”. Nessuno di noi giovani, allora, aveva sentito pronunciare i nomi di Gramsci, di Salvemini o di Gobetti, o degli altri capi storici dell’opposizione, fuoriusciti o in galera o confinati nelle isole [...]. Eravamo venuti crescendo in un clima di idealismo senza sbocchi: educazione scolastica umanistica, il nostro liceo classico nozionistico, enciclopedico, tutto rivolto ai valori, magari distorti, del passato, di una storia interpretata a senso unico. Un modo facile per i nostri insegnanti di evitare compromissioni con il presente (e da questo vuoto nacque comunque un primo rigetto di quanto avveniva nel paese, la prima sensazione di nausea verso quel fascismo fatto di parate, di salti nel fuoco dei gerarchi, di aquile sui berretti, di bandiere al vento e di atteggiamenti marziali); e, accanto, e in conseguenza di questo, sopravvalutazione – inconscia o meno – dell’individuo teso verso l’arte, dell’artista al di sopra delle parti e del medíocre presente, magari isolato nella sua classica e famosa torre d’avorio”.

conseguiu mobilizar a opinião pública para a entrada na Segunda Guerra, até porque nem o próprio Mussolini estava seguro de que isso fosse uma boa decisão, apesar de achar que era inevitável. Além dessas crises de conjuntura, que enfraqueciam o consenso do regime, os responsáveis pelo filme *Ossessione* estavam inseridos numa realidade que favorecia sua liberdade de pensamento e, em parte, de expressão. Todos eles eram subordinados, de alguma forma, a Vittorio Mussolini na revista *Cinema*. Mas o que poderia significar um controle estrito de suas ações, na verdade significou uma relativa liberdade de expressão. Vittorio era produtor de cinema, e não político, apesar de ser filho de Benito Mussolini. Ele defendia a liberdade de decisão da indústria cinematográfica, acreditava no cinema como um produto, não como uma ferramenta de propaganda. Era crítico do controle do Minculpop sobre o cinema. Era fã de Hollywood, e acreditava que esse fosse o modelo que a Itália deveria seguir. Nesse sentido, contribuiu para a reunião de intelectuais de todas as posições políticas, porque para ele isso não tinha na verdade tanta importância quanto produzir algo novo.

Os críticos da revista tiveram liberdade, sob a autoridade do filho do Duce, de discutir e amadurecer suas ideias até construir *Ossessione*, que representou, nesse sentido, o resultado de anos de trabalho, da união desses artistas. Foi, afinal, o antifascismo possível, colocado em obra cinematográfica, resultado de uma conjuntura de crise de valores e de quebra de paradigmas para esses intelectuais, posicionamento que levou alguns deles a serem presos.

Foi o caso de Mario Alicata e Gianni Puccini que, acusados de conspiração e envolvimento com células comunistas terroristas, foram encarcerados, enquanto *Ossessione* estava sendo editado por Visconti na Cinecittà (MICCICHÉ, 2002, p. 35). Ficaram na prisão Regina Coeli, em Roma, a mesma onde Gramsci ficara preso anos antes. Visconti também foi preso, em abril de 1944, após um atentado na Via Rasella, em Roma, em que um grupo da resistência armada romana explodiu uma bomba contra soldados alemães que passavam. Após passar pela Pensão Jaccarino, centro de tortura liderado por Piero Koch, Visconti foi enviado para a prisão de San Gregorio onde permaneceu por dois meses⁶⁴, até a liberação de Roma (LUSSANA, 2002; MICCICHÉ, 2002).

⁶⁴ Não existem indícios de que Visconti tenha participado, do atentado nem de nenhum tipo de ação

Pietro Ingrao justifica a mudança de posicionamento do grupo da revista *Cinema*, do isolamento político à tomada de posição, em um artigo de 1976 intitulado *Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema*.

Diria que fomos obrigados a rever o nosso posicionamento, já que a política havia chegado ao ponto de um regime reacionário de massa, de Estado totalitário. Por isso se tornava difícil, talvez impossível continuar só intelectual (ou melhor, um certo tipo de intelectual); e fomos aos poucos sendo arrastados pelos eventos a repensar (no âmbito prático e teórico) a relação entre cultura e sociedade, entre cultura e política (...). A adesão ao comunismo significou acima de tudo uma chave de leitura do fascismo, como decadência da sociedade sob uma motivação de classe; a procura de uma resposta adequada a uma violência nunca antes vista e ao poder de classe que o fascismo expressava. Naquele momento, provavelmente, aquela adesão não era nada além disso; mas era uma posição que já mudava profundamente o caráter da responsabilidade intelectual e da atitude em relação à esquerda operária⁶⁵ (1976).

Em *Ossessione*, a adesão ou a simpatia ao comunismo por parte dos envolvidos pode ser vista no personagem Lo Spagnolo. Podemos apontar dois motivos para tanto. A guerra na Espanha e a participação da Itália fascista foi muito raramente tema tratado pela imprensa italiana. Ao mesmo tempo em que esse evento foi para o regime fascista uma oportunidade de se posicionar diretamente contra o comunismo, foi também uma oportunidade para os italianos exilados fora do país de se posicionarem contra o regime fascista. O posicionamento antifascista se deu por parte tanto dos italianos comunistas, alinhados à Internacional Comunista, quanto por parte de grupos antifascistas não alinhados a um partido específico, como o foi o caso do *Giustizia e Libertà*⁶⁶. Por isso, o personagem Lo Spagnolo pode ser visto como a quebra do silêncio mantido pela imprensa com relação ao conflito da Espanha. Outra questão, que não deixa de estar ligada à primeira, é o fato de Lo Spagnolo ser retratado como um sujeito cheio de ideias sobre o desapego com

da resistência armada. Apesar de ter sido levado a um centro de tortura nazifascista, também não existem relatos de que tenha sido torturado, mas apenas interrogado.

⁶⁵ “Direi che fummo costretti a rivedere la nostra collocazione, a tal punto essendo arrivata la portata della politica, giunta ormai a quella forma assoluta di regime reazionario di massa, di Stato totalitario. Perciò diventava difficile, forse impossibile restare solo intellettuali (e cioè un certo tipo di intellettuali); e fummo via via trascinati dall’incalzare degli eventi a ripensare (sul terreno pratico e teorico) il rapporto tra cultura e società, tra cultura e politica (...). Adesione al comunismo significò prima di tutto una chiave di lettura del fascismo, come imbarbarimento della società su una motivazione di classe; e ricerca di una risposta adeguata alla violenza inaudita e al potere di classe che il fascismo esprimeva. Allora, probabilmente, quella adesione non fu altro di più; ma era una collocazione che già spostava profondamente il carattere dell’impegno intellettuale e l’atteggiamento nei riguardi della sinistra operaia.

⁶⁶ Lembrando que Carlo e Nello Rosselli, dois líderes do *Giustizia e Libertà*, foram assassinados na França durante a guerra da Espanha, pelo grupo fascista francês *Cagoule*.

relação ao dinheiro, sobre a liberdade, sobre a fraternidade e sobre a igualdade. Lo Spagnolo pode ser visto como uma estrada possível para Gino.

Apesar do posicionamento político dos realizadores de *Ossessione*, o comunismo do filme não vai além de Lo Spagnolo, até porque um posicionamento ideológico claro na direção do comunismo seria sinônimo de censura. A crítica que se faz à importância que o capital tem na vida das pessoas se dá a partir da encarnação figurada do capital no personagem de Bragana, para o qual “o que importa é trabalhar, e ter alguém para deixar o dinheiro” (OSSESSIONE, 1943). Mas nem ele é retratado como o vilão dessa história sem vilões. Talvez o mais próximo de um vilão nessa história seja o progresso. Ou uma ideia de progresso bem definida por Adorno e Horkheimer (1985), segundo os quais a humanidade “está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (1985, p. 13). O esclarecimento estaria, segundo eles, se autodestruindo. Numa conjuntura desse tipo os homens seriam

forçados à real conformidade (...). A unidade da coletividade manipulada consiste na negação de cada indivíduo. A horda não é nenhuma recaída na antiga barbárie, mas o triunfo da igualdade repressiva, a realização pelos iguais da igualdade do direito à injustiça (1985, p. 25).

Nas palavras de De Santis, essa seria a realidade em “um mundo onde a solidão e as opressões deturpam e invalidam o homem⁶⁷”. E esse mundo foi retratado em *Ossessione*. Há uma ausência de esperanças no desenvolvimento da História. Por mais que Lo Spagnolo aponte um caminho, Gino está fadado ao fracasso. E essa seria a situação de parte da Itália durante o regime fascista, realidade essa oculta pelo trabalho de 20 anos de controle, enquadramento e financiamento realizado pelo regime na indústria cultural.

O filme *Ossessione* foi, nesse sentido, uma obra de resistência cultural ao regime fascista italiano, fruto de uma mudança de paradigmas, de uma tomada de consciência, por parte de um grupo de jovens cineastas que trabalhavam juntos, que amadureceram juntos suas ideias de resistência artística. Essa tomada de consciência foi fruto de uma crise moral, política e econômica na Itália, com relação à falta de bens básicos em uma economia de guerra, e também da reunião de um grupo de intelectuais agora politicamente posicionados. Sua expressão se deu dentro do limite do possível. Não era resistência política, pelo menos não dentro dos

⁶⁷ “Un mondo dove la solitudine e le oppressioni deturpano e viziano l'uomo”.

meios políticos tradicionais, nem se restringiu ao âmbito do privado. Mas é considerado aqui como uma confrontação às forças políticas no poder.

A arte é usada como instrumento pelo autoritarismo, mas, por outro lado, sua linguagem pode ser subvertida em favor da comunicação de outros tipos de realidade, como forma de denúncia da ordem vigente ou mesmo como veículo de comunicação de uma realidade que está oculta (MARCUSE, 1973, p. 81). E *Ossessione* foi um caso de subversão dos instrumentos monopolizados pelo Estado fascista. Foi a representação subjetiva de um momento de crise e o testemunho de um momento de ruptura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O papel do intelectual e do artista durante mais de 20 anos na Itália foi bem definido pelo regime fascista, a partir da criação de leis de controle de conteúdo, do enquadramento realizado pela censura e dos financiamentos e isenções fiscais mantidos pelo governo. A imprensa escrita, primeira e talvez única mídia completamente controlada pelo regime, perdeu sua função de passar informação e notícia e passou a ser um instrumento do regime fascista para moldar a opinião pública. A função dos intelectuais e artistas nesse cenário era bem clara: construir a narrativa histórica e a representação imagética do regime.

O filme *Ossessione*, de Luchino Visconti, foi uma obra de resistência artística. Porém, foi a obra de resistência artística possível, levando-se em conta o cenário político autoritário da Itália entre 1922 e 1943. A realidade com a qual lida Visconti nessa obra esteve ausente das telas de cinema da Itália durante os mais de 20 anos de fascismo. A realidade presente durante esse período dizia respeito àquela criada pela propaganda política fascista, que foi disseminada dentro e fora do país, através do cinema, do rádio e da imprensa escrita.

Nesse sentido, a possibilidade da produção de um filme como *Ossessione* se deveu a alguns fatores. Em primeiro lugar, se deveu à estética eclética que o regime fascista manteve, como forma de sustentar diferentes agendas políticas que conviviam dentro do PNF e do governo. Em segundo lugar, a atuação de Vittorio Mussolini na indústria cinematográfica que, enquanto produtor de cinema, tinha mais preocupações com relação às possibilidades de mercado para o cinema italiano do que para as opções político-ideológicas dos cineastas. Em terceiro lugar, a produção se deveu também a uma tomada de consciência política por parte dos criadores da obra. Diante do ambiente relativamente livre da revista *Cinema*, os cineastas responsáveis por *Ossessione*, vislumbraram a possibilidade de discutir sobre os problemas da indústria cinematográfica italiana e, conseqüentemente, sobre os problemas da Itália. Após anos de discussão, construíram uma narrativa crítica com relação à realidade e fizeram uma obra que questionava a propaganda e denunciava a pobreza e a falta de esperança.

A realização dessa dissertação de mestrado aponta para a importância do estudo das mídias e da arte, enquanto meio de comunicação de ideias, no mundo contemporâneo. Com a criação e disseminação da Internet e das redes sociais, fica

ainda mais latente a necessidade de discussão e análise a respeito do papel dessas mídias no cotidiano das pessoas e as transformações que ocasiona nas formas de comunicação.

FONTES

ALICATA, M. Ambienti e società. **Cinema**, Milão, ano 7, v. 1, n. 135, 10 fev. 1942, p. 74 - 75. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

ANTONIONI, M. Per un film sul fiume Po. **Cinema**, Milão, ano 4, v. 1, n. 68, 25 abr. 1939, p. 255 – 257. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

BETTI, U. Il concorso Era Film, **Cinema**, ano IV, v. II, n. 84, fascicolo 73, p. 17, 10 jul. 1939. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 01 mai. 2016.

CAIN, J. M. **O destino bate à sua porta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CALVINO, I. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Milano: Mondadori, 1993.

CAPRILE, E. Film e democrazia in America. **Cinema**, Milão, ano 4, v. 1, n. 64, 25 fev. 1939, p. 110-112. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

CERCHIO, F. Servizio di guerra, **Cinema**, ano V, v. II, fascicolo 97, p. 12, 10 jul. 1940. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

CIANETTI, T. Deve il cinema andare verso il popolo o viceversa?. **Cinema**, Milão, ano 1, v. 1, n. 9,10 nov. 1936, p. 334-335. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

CONSIGLIO, A. Esiste una formula?. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 1, n. 23, 10 jun. 1937, p. 450-451. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

D'ANNUNZIO, G. Vittoria nostra non sarai mutilata, **Corriere della sera**, Milão, ano 43, p. 1, 24 out. 1918. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

DE FEO, L. Cinema. **Cinema**, Milão, ano 1, v. 1, n. 1, 10 jul. 1936, p. 5. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

DE SANTIS, G. Film di questi giorni, **Cinema**, ano VII, vol. I, fascicolo 140, p. 226, 25 abr. 1942. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

DE SANTIS, G. Il linguaggio dei rapporti. **Cinema**, Milão, ano 6, v. 2, n. 132, 25 dez. 1941, p. 388. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

DE SANTIS, G. Ossessione. **Cinema**, Milão, ano 8, v. 1, n. 157, 10 jan. 1943, p. 28. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

DOMANI bandiere al vento, **Corriere della sera**, Milão, ano 59, p. 4, 02 out. 1936. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

FASCI italiani di combattimento. **Il Popolo d'Italia**, 6 jun. 1919. <<http://www.anpi.it/storia/88/manifesto-dei-fasci-italiani-di-combattimento>> Acesso em: 20 dez. 2015.

FIERO e disciplinato il popolo italiano fronteggia il mostruoso assedio economico, **Corriere della sera**, Milão, ano 60, n. 276, p. 1, 19 nov. 1935. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

FONDAZIONE dell'Impero fascista, **Corriere della sera**, Milão, ano 61, n. 112, p., 11 mai. 1936. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abri. 2016.

FORTI perdite inflitte ai greci, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 7, p. 1, 8-9 jan. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

FREDDI, L. Discorso al pubblico. **Cinema**, Milão, ano 1, v. 1, n. 7, 10 out. 1936, p. 251-252. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

GERMANIA ANNO ZERO. Direção: Roberto Rossellini. Itália/França/Alemanha: Tevere Film; SAFDI; Union Générale Cinématographique (UGC); Deutsche Film (DEFA), 1948. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>

GHERARDI, G. Gli autori italiani e il 'soggetto'. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 1, n. 20, 25 abr. 1937, p. 332. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

GLI AMERICANI in Francia consigliati a partire per le difficoltà alimentari, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 66, p. 1, 18-19 mar. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

GLI ITALIANI sono fatti, **Corriere della sera**, Milão, ano 57, n. 175, p. 1, 23 jul. 1932. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 09 jul. 2016.

IL RE d'Italia accetta la corona d'Albania, **Corriere della sera**, Milão, ano 64, n. 90, p.1, 15 abr. 1939. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

IL TELEGRAMMA di Pavolini, **Corriere della sera**, Milão, ano 129, n.4, p.31, 6 jan. 2004. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

INGRAO, P. Luchino Visconti: l'antifascismo e il cinema. **Rinascita**, Roma, n. 13, 26 de março de 1976. Disponível em: <<http://www.centroriformastato.it/>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

ISANI, G. Film di questi giorni, **Cinema**, ano VI, v. II, fascicolo 127, p. 236, 10 out. 1941. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

IL XXIV Annuale dei Fasci, **Corriere della sera**, Milão, ano 68, n. 69, p. 1, 21 mar. 1943. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

ITALIA. Lei nº 482, de 15 de dezembro de 1999. Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 20 dez. 1999. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

ITALIA. Lei nº 2307, de 31 de dezembro de 1925. Disposizioni sulla stampa periodica. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 5 jan. 1926. Disponível em: <<http://www.mcreporter.info/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

ITALIA. Lei nº 3288, de 15 de julho de 1923. Norme sulla gerenza e vigilanza dei giornali e delle pubblicazioni periodiche. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 8 jul. 1924. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 07 de julho 2016.

ITALIA. Lei nº 240, de 02 de abril de 1938. Creazione e conferimento del grado di Primo Maresciallo dell'Impero. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 19 abr. 1938. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

ITALIA. Lei nº 129, de 19 de janeiro de 1939. Istituzione della Camera dei Fasci e delle Corporazioni. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 01 mar. 1939. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 18 mai. 2016.

ITALIA. Lei nº 918, de 18 de junho de 1931. Disposizioni a favore della produzione cinematografica nazionale. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 04 de ago. 1931. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 07 de julho 2016.

ITALIA. Lei nº 465, de 9 de janeiro de 1939. Conversione in legge del Regio decreto-legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389, relativo alla istituzione del monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei filmi cinematografici provenienti dall'estero. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 18 mar. 1939. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 05 mai. 2016.

ITALIA. Lei n. 432, de 7 de julho de 1910. Disposições sobre a obrigatoriedade por parte do tipógrafo ou do editor de entregar ao procurador do Rei do distrito três cópias de cada publicação antes de ser comercializada. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.beniculturali.it/>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2017.

ITALIA, Régio decreto n. 3287, de 24 de setembro de 1923. Regolamento para a vigilância estatal das películas cinematográficas. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 6 nov. 1923. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Régio decreto n. 3288, de 15 de julho de 1923. Normas sobre a gerência e vigilância dos jornais e das publicações periódicas. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 8 jul. 1924. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 11 dez 2016

ITALIA, Lei n. 1950, de 7 de novembro de 1925. Disposições sobre os direitos autorais. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 20 nov. 1925. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Lei n. 563, de 3 de abril de 1926. Disciplina jurídica das relações coletivas de trabalho. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 14 abr. 1926. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA. Lei n. 1985, de 5 de novembro de 1926. Disposições sobre a criação do Instituto Nacional para Propaganda e Cultura por meio do cinema – Instituto Luce. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 24 nov. 1925. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

ITALIA, Lei n. 1000, de 3 de abril de 1926. Medidas para a propaganda por meio do cinema. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 19 jun. 1926. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA. Lei n. 1121, de 16 de junho de 1927. Disposições sobre a projeção obrigatória de películas cinematográficas de produção nacional. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 11 jul. 1927. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

ITALIA, Circular nº 420/B-I, f. Riservato, sf. ‘Disciplina delle pubblicazioni periodiche’, de 26 de setembro de 1928. **Circulares do Ufficio Stampa del Capo del Governo**, Poder Executivo, Roma. Disponível em: <<http://www.larchivio.com/>> (Arquivo da Associação Italiana de Autores, Escritores e Artistas). Acesso em: 12 jan. 2017.

ITALIA, Circular n. 420/B, de 26 de setembro de 1928. **Circulares do Ufficio Stampa del Capo del Governo**, Poder Executivo, Roma. Disponível em: <<http://www.larchivio.com/>> (Arquivo da Associação Italiana de Autores, Escritores e Artistas). Acesso em: 12 jan. 2017.

ITALIA, Lei n. 1103, de 24 de junho de 1929. Modificações nas disposições vigentes sobre a vigilância estatal das películas cinematográficas. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 10 jun. 1929. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Régio decreto n. 62, de 21 de janeiro de 1929. Regulamentação da lei de segurança pública, de 6 de novembro de 1926, n. 1848. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 31 jan. 1929. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 11 mai. 2016.

ITALIA, **Código Penal**, aprovado pelo régio decreto n. 1398 de 19 de outubro de 1930. Roma, 26 out. 1930. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

ITALIA, Régio decreto n. 773, de 18 de junho de 1931. Aprovação do texto único de segurança pública. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 26 jun. 1931. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

ITALIA, Lei n. 918, de 18 de junho 1931. Disposições a favor da indústria cinematográfica nacional. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 4 ago. 1931. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Lei n. 1414, de 5 de outubro de 1933. Medidas a favor da indústria cinematográfica. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Régio decreto n. 1434, de 6 de setembro de 1934. Instituição, sob direta dependência do Chefe de Governo, do Subsecretariado do Estado para a imprensa e propaganda. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Régio decreto n. 2504, de 14 de novembro de 1935. Constituição junto ao Banco Nacional do Trabalho de um Seção autônoma para o crédito imobiliário. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

ITALIA, Lei n. 1143, de 13 de junho de 1935. Concessão de financiamento a favor da produção cinematográfica nacional. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Lei n. 1829, de 26 de setembro de 1935. Disposições sobre as competências dos Ministérios da comunicação e da Imprensa e Propaganda nos serviços de radiodifusão e televisão. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Lei n. 1009, de 24 de junho de 1935. Instituição do Ministério da Imprensa e Propaganda. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Lei n. 372, de 3 de fevereiro de 1936. Declaração de utilidade pública das obras de criação e sistematização de um centro industrial cinematográfico em Roma. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 23 jun. 1936. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

ITALIA, Lei n. 1838, de 13 de outubro de 1936. Disposições sobre modalidade especial de financiamento para o filme “Scipione l’Africano”. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Lei n. 947, de 16 de abril de 1936. Declaração de utilidade pública as obras de construção da nova sede do Instituto Nacional LUCE e do Centro Experimental de Cinema. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 3 jun. 1936. Disponível em: <<http://www.infoleges.it/>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

ITALIA, Régio decreto n. 752, de 27 de maio de 1937. Modificação da denominação do Ministério da Imprensa e Propaganda. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Lei n. 1389, de 4 de setembro de 1938. Instituição do Monopólio para aquisição, importação e distribuição na Itália, territórios e colônias, dos filmes estrangeiros. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 01 fev. 2017.

ITALIA, Lei n. 1381, de 7 de setembro de 1938. Medidas a propósito dos judeus estrangeiros. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Lei n. 1031, de 21 de junho de 1938. Instituição do Conselho Nacional das Academias junto à Academia Real da Itália. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

ITALIA, Régio decreto n. 1390, de 5 de setembro de 1938. Medidas para a defesa da raça na escola fascista. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Régio decreto n. 1728, de 17 de novembro de 1938. Medidas para a defesa da raça italiana. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 08 out. 2016.

ITALIA, Lei n. 755, de 8 de junho de 1939. Fusão da Academia Real dos Linceus com a Academia Real da Itália. **Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana**, Roma, 9 jun. 1939. Disponível em: <<http://www.normattiva.it/>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

LA CARESTIA in Gran Bretagna aggravata dalla disorganizzazione, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 5, 5 jan. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

LA NAVE BIANCA. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Francesco De Robertis, Roberto Rossellini. Itália: Centro Cinematografico del Ministero della Marina; Scalera Film, 1941. 77 min., p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 12 set. 2014.

LA RINASCITA dell'Etiopia, **Corriere della sera**, Milão, ano 63, n. 165, p. 5, 13 jul. 1937. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

LA TERRA TREMA. Direção: Luchino Visconti. Itália: Universal Film, 1948. Disponível em: <https://www.youtube.com>

L'ACCANIMENTO degli aerei inglesi contro obiettivi non militari, Milão, ano 65, n. 154, p. 4, 27 jun. 1940. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

LEVI, C. **Cristo parou em Eboi**. São Paulo: Mérito, 1952.

LE VITTIME dei marxisti sono cinquantamila, **Corriere della sera**, Milão, ano 62, n. 3, p.7, 03 jan. 1937. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 20 mai. 2016.

LE LEGGI del 38', **Corriere della sera**, Milão, ano 129, n. 4, p. 31, 6 jan. 2004. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 01 dez. 2016.

LE TRUPPE tedesche si irradiano in Bulgaria, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 54, p. 1, 4 mar. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

L'ITALIA ha dichiarato la guerra all'Austria-Ungheria. **Il Popolo d'Italia**, Milão, p. 1, 24 mai. 1915. <<http://siba2.unisalento.it/moneta/index.php?sec=bio&page=history19>> Acesso em: 20 dez. 2015.

L'UOMO DALLA CROCE. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Asvero Gravelli, Giovanni D'Alicandro, Roberto Rossellini. Italia: Continentalcine; Cinecittà, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC); Società Italiana Cines, 1943. 72 min. p&b.

LO DUCA. Il cinema e lo Stato. **Cinema**, Milão, ano 4m v. 1, n. 66, 25 mar. 1939, p. 182. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 3 jan. 2017.

MA L'AMOR MIO NON MUORE. Dir.: Mario Caserini. Italia: Film Artistica Gloria, 1913. 73 min. p&b. Disponível em DVD (Cineteca de Bolonha).

MANIFESTE du futurisme. **Le Figaro**, n. 51, 20 fev. 1909. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.langFR>> Acesso em: 20 dez. 2015.

MANCINI, G.; PAGLIARDO, A.; MARTINI, G. **Dizionario di Política**. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1940.

MANDELSTAMM, V. Il film italiano può andare in America. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 2, n. 29, 10 set. 1937, p. 157. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

MÈCCOLI, D. I nuovi registi, **Cinema**, ano VI, v. II, fascicolo 132, p. 391-392, 25 dez. 1941. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

MESTOLO. Pastone. **Cinema**, Milão, ano 8, v. 2, n. 169, 10 jul. 1943, p. 19 – 20. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

MIDA, M. Nuovo avanguardismo. **Cinema**, Milão, ano 6, v. 1, n. 119, 10 jun. 1941, p. 377. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 29 nov. 2016

MORAVIA, A. **Os indiferentes**. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

MUSSOLINI, B. Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva ed operante. **Avanti!**, p. 3, 18 out. 1914. <<http://www.artegrandeguerra.it/2012/11/mussolini-giornalista-dalla-neutralita.html>> Acesso em: 20 dez. 2015.

MUSSOLINI, B. Dopo due anni. **Il Popolo d'Italia**, ano VIII, n. 7, p. 1, 23 mar. 1921. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

MUSSOLINI, B. Europa e fascismo, **Il popolo d'Italia**, Roma, 6 out. 1937. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MUSSOLINI, B. Il giornalismo come missione. **Reunião com jornalistas no Palazzo Chigi**, Roma, 10 out. 1928. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MUSSOLINI, B. La parola d'ordine: vincere, **Corriere della sera**, Milão, ano 65, n. 140, p. 1, 11 jun. 1940. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

MUSSOLINI, B. La razza bianca muore? **Il Popolo d'Italia**, Milão, ano XX, 04 set. 1934. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MUSSOLINI, B. **Discorso al Parlamento**: la situazione economica. 26 mai. 1934. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

MUSSOLINI, B. Lo spiegamento fascista di Napoli, **Corriere della sera**, Milão, ano 47, p. 1, 25 out. 1922. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

MUSSOLINI, B. Mussolini al popolo e al mondo, **Corriere della sera**, Milão, ano 61, n. 108, p. 1, 06 mai. 1936. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

MUSSOLINI, B. **O Estado Corporativo**. Ebook: Ridendo Castigat Mores, 2005. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/corporativo.html>>

MUSSOLINI, B. **Per la sede romana della Società degli Autori**, 1 ago. 1926. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MUSSOLINI, B. Recisa lettera di Mussolini sulle Associazioni regionalistiche. **Corriere della sera**, Milão, ano 57, n. 173, p.1, 21 jul. 1932. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>> Acesso em: 14 jul. 2016.

MUSSOLINI, B. **I Congresso do Sindicato Nacional Fascista**, 27 jan. 1924. Disponível em: <<http://www.adamoli.org/benito-mussolini/>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

MUSSOLINI, V. Anno decisivo. **Cinema**, Milão, ano 8, v. 1, n. 157, 10 jan. 1943, p. 9. Disponível em: <<http://www.fondazioneccsc.it/>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

MUSSOLINI, V. Cinema, prepararsi. **Cinema**, Milão, ano 4, v. 1, n. 68, 25 abr. 1939, p. 253. Disponível em: <<http://www.fondazioneccsc.it/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

MUSSOLINI, V. Nuova situazione. **Cinema**, Milão, ano 6, v. 2, n. 132, 25 dez. 1941, p. 381. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

NAPOLITANO, G. G. Cinema italiano? Cinema italiano. **Cinema**, Milão, ano 1, v. 1, n. 9, 10 nov. 1936, p. 337 – 339. Disponível em: <http://www.fondazionecsc.it/>. Acesso em: 02 dez. 2016.

NAPOLITANO, G. G. Il cinema e la guerra di Spagna. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 2, n. 32, 25 out. 1937, p. 258-259. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

NOBILISSIMA lettera al Duce di um operaio caduto sul fronte greco, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 54, p. 2, 4 mar. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

OSSESSIONE. Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane, 1943. 140 min., p&b. Acesso em: 30 ago. 2014.

PAISÀ. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Organizzazione Film Internazionali (OFI); Foreign Film Productions, 1946. 126min. p&b.

PERFETTA solidarietà dell'Asse nella lotta contro la Gran Bretagna, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 5, p. 6, 5 jan. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

PICCOLI, F. Cinema e politica, **Bianco e nero**, Roma, ano I, n. 4, p. 117, 30 abr. 1937. Disponível em: : <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

PIETRANGELI, A. Analisi spettrale del film realistico. **Cinema**, Milão, ano 7, v. 2, n. 146, 25 jul. 1942, p. 393 - 394. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

PIETRANGELI, A. La mostra veneziana, **Bianco e nero**, Roma, ano VI, n. 9, p. 3, setembro 1942. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

PIO XI, Papa. **Allocuzione in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione mondiale della stampa cattolica** (12 mai. 1936). Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/speeches/documents/hf_p-xi_spe_19360512_siamo-ancora.html>. Acesso em: 12 dez. 2016.

PIO XI, Papa. **Lettera enciclica Mit Brennender Sorge del sommo pontefice Pio XI** (14 mar. 1937, p. 4). Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_14031937_mit-brennender-sorge.html>. Acesso em: 02 fev. 2017.

PROCLAMAZIONE della sovranità italiana sull'impero Etiopico. **Corriere della sera**, Milão, ano 124, n. 4, p. 33, 6 jan. 1999. < <http://archivio.corriere.it/>> Acesso em: 10 nov. 2015.

PUCCINI, G. La famiglia nel cinema. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 2, n. 36, 25 dez. 1937, p. 427-428. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

RASSEGNA cinematografica, **Corriere della sera**, Milão, ano 68, n. 144, p. 2, 17 jun. 1943. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

ROMA CITTÀ APERTA. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Excelsa Film, 1945. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>.

SEBENICO e le isole Zaratine occupate, **Corriere della sera**, Milão, ano 66, n. 91, p. 1, 16 abr. 1941. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

SOLARI, P. La Francia battuta e discorde, **Corriere della sera**, ano 65, n. 189, p. 4, 07 ago. 1940. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

STRASBURGO deserta ed intatta occupata dai germanici senza colpo ferire, **Corriere della sera**, Milão, ano 65, n. 154, p. 4, 27 jun. 1940. Disponível em: <<http://archivio.corriere.it/>>. Acesso em: 25 mai. 2016.

UN PILOTA RITORNA. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Alleanza Cinematografica Italiana (A.C.I.), 1942.

VERSO un macello di popoli. **Avanti!**, Roma, p. 1, 24 mai. 1915. <<http://siba2.unisalento.it/moneta/index.php?sec=bio&page=history19>> Acesso em: 20 dez. 2015.

VIOLA, C. G. Gli autori italiani e il 'soggetto'. **Cinema**, Milão, ano 2, v. 1, n. 20, 25 abr. 1937, p. 333. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

VISCONTI, L. Cadaveri. **Cinema**, Milão, ano 6, v. 1, n. 119, 10 jun. 1941, p. 386. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

VISCONTI, L. Il cinema antropomorfo. **Cinema**, ano 8, v. 2, n. 173 - 174, set-out 1943, p. 108 – 109. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

VOLLA, F. Cinema: arma di guerra, **Cinema**, ano I, vol. I, fascicolo II, p. 53, 22 jul. 1936. Disponível em: <<http://www.fondazionecsc.it/>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. In: **Estudos Feministas**, p. 659-688, 2013. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24328300>>. Acesso em: 20 nov. 2015.
- BAUMAN, Z. **Modernidade e holocausto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BAYMAN, L. (edit.). **Directory of World Cinema: Italy**. Bristol-Chicago: Intellect Books, 2011.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**: textos escolhidos – Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BEN-GHIAT, R. Envisioning modernity: desire and discipline in the Italian Fascist film. **Critical Inquiry**, v. 23, n. 1, p. 109-144, 1996.
- _____, R. **Fascist modernities: Italy, 1922-1945**. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- _____, R. Language and the construction of national identity in fascist Italy. **The European legacy**, v. 2, n. 3, p. 438-443, 1997.
- BEREZIN, M. The organization of political ideology: Culture, State, and Theater in Fascist Italy. **American Sociological Review**, v. 56, n. 5, p. 639-651, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2096085>.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1997.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BRUNETTA, G. P. **Cent'anni di cinema italiano**: dalle origini alla Seconda Guerra Mondiale. Bari: Laterza, 2011.
- BURKE, P. **Testemunha ocular**: História e imagem. Bauru: Edusc, 2004.

CANNISTRARO, P. V. Mussolini's Cultural Revolution: Fascist or Nationalist?. **Journal of Contemporary History**, v. 7, n. 3/4, p. 115-139, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/259908>>

CAPELATO, M. H. R. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: UNESP, 2009.

_____. M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2011.

CASSIRER, E. **A filosofia das formas simbólicas**: a linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAVALLO, P. Italiani in guerra: sentimenti e immagini dal 1940 al 1943. Bologna: Mulino, 2000.

CHARAUDEAU, P. O discurso propagandista: uma tipologia. In: MACHADO, Ida Lucia; MELLO, Renato. *Análises do Discurso Hoje*, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p.57-78.

DAL PADULO, F. *Lavoratore, è questa la tua guerra*. Roma: Dalmine, 1940.

DE FELICE, R. **Explicar o fascismo**. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____, R. **Mussolini il Duce**: Lo Stato totalitário (1936-1940). Torino: Einaudi, 2008.

DINALE, O. **Quarant'anni di colloqui con lui**. Milão: Ciarrocca, 1962.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FABRIS, M.; CALHEIROS, A. (org.). **Roberto Rossellini**: do cinema e da televisão. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Cinusp Paulo Emilio/Cinesesc, 2003.

FABRIS, M. **O neorealismo italiano**: uma leitura. São Paulo: Fapesp, 1996.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORGACS, D.; LUTTON, S.; NOWELL-SMITH, G. (org.). **Roberto Rossellini, magician of the real**. Londres: BFI Publishing, 2000.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007.

GARIAZZO, P. A. **Il teatro muto**. Firenze: R. Bemporad & Figlio, 1919.

GENTILE, E. **Fascismo**: storia e interpretazione. Bari: Laterza, 2008.

GERMANI, G. Democracia y autoritarismo em la sociedade moderna. **Critica e Utopia**, n. 1, 1985. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/>>. Acesso em: 2 dez. 2016.

GRIFFIN, R. The sacred synthesis: the ideological cohesion of Fascist cultural policy. **Modern Italy**, v. 3, n. 1, p. 5-23, 1998.

HEUER, W. Coraje en la política: sobre um verdulero em Praga, senadores norteamericanos, whistleblowers y uma carreta socialiana. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 41, p. 167-181, 2004. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/historia/issue/view/300/showToc>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

HOBBSAWN, E. **Era dos extremos**: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto PUC, 2006.

LUSSANA, F. Neorealismo critico: politica e cultura della crisi in Luchino Visconti. **Studi Storici**, ano 43, n. 4, out-nov 2002, p. 1083-1103. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20567174>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

MARCUSE, H. **Contra-revolução e revolta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MICCICHÉ, L. **Visconti e il neorealismo**: Ossessione, La terra trema, Bellissima. Venezia: Saggi Marsilio, 2002.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MOSSE, G. L. Aesthetics and society: some considerations. **Journal of Contemporary History**, vol. 31, n. 2, Special Issue: The Aesthetics of Fascism, abr. 1996, p. 245-252. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i211589>>. Acesso em: 21 out. 2016.

_____, G. L. Two world wars and the myth of the war experience. **Journal of Contemporary History**, v. 21, n. 4, p. 491-513, 1986. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/i211589>>. Acesso em: 08 mar. 2016.

MUNTEAL, O.; DAHÁS, N. **Luchino Visconti**: visão de mundo e visão de História. Disponível em: <<http://www.facha.edu.br/revista-comum/Comum25.pdf>> Acesso em: 31 ago. 2014.

MURIALDI, P. **La stampa del regime fascista**. Bari: Laterza, 1986.

MUSIEDLAK, D. O fascismo italiano: entre consentimento e consenso. In: ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 149 – 176.

ORTEGA Y GASSET, J. **A rebelião das massas**. Ebook: Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>.

PAXTON, P. **A anatomia do fascismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PIRAINO, Marco; FIORITO, Stefano (org.) **Dizionario di politica a cura del Partito Nazionale Fascista**. Roma: Lulu, 2015.

PUCCINI, M. M.; QUAGLIETTI, L. **Dai telefoni bianchi al neorealismo**. Bari: Laterza, 1980.

QUAYSON, A. **Postcolonialism: Theory, practice or process?** Cambridge: Polity Press, 2000.

REMOND, R. (orgs.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

ROLLEMBERG, D.; QUADRAT, S. V. (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RUNDLE, C. The Censorship of Translation in Fascist Italy. **The Translator**, v. 6, n. 1, p. 67-86, 2000. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/loi/rtrn20>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

SASSOON, D. **Mussolini e a ascensão do fascismo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

SEDTA, G. Vittorio Mussolini, Hollywood and neorealism. **Journal of Modern Italian Studies**, v. 15, n. 3, p. 431-457, 2010. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13545711003768618>>. Acesso em: 02 jan. 2017.

SILVA, T. T. (orgs.). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

SMITH, L. T. **Decolonization Methodologies: Research and Indigenous People**. London & New York: Zed Books and Dunedin: University of Otago Press, 1999, p. 42-95.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STONE, M. Staging Fascism: the exhibition of the Fascist Revolution. **Journal of Contemporary History**, v. 28, n. 2, p. 215-243, 1993.

TALBOT, G. **Censorship in Fascist Italy, 1922-43**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

_____, G. Alberto Moravia and Italian fascismo: Censorship, Racism, and Le ambizioni sbagliate. **Modern Italy**, v. 11, n. 2, p. 127-145, 2016. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E2A663339B76E8D8131C284301DAAB01/S1353294400009236a.pdf/alberto-moravia-and-italian-fascism-censorship-racism-and-le-ambizioni-sbagliate.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

THOMPSON, D. **State control in Fascist Italy**: culture and conformity, 1925-1943. Manchester: Manchester University Press, 1991.

TODOROV, T. **Memória do mal, tentação do bem**: indagações sobre o século XX. São Paulo: Arx, 2002.

TOGLIATTI, P. **Lições sobre o fascismo**: história e política. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

TURI, G. Il progetto dell'Enciclopedia italiana: l'organizzazione del consenso fra gli intellettuali. **Studi Storici**, v. 13, n. 1, p. 93-152, 1972.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.