



ERA UMA VEZ A AMÉRICA: A SOMBRA DE HOLLYWOOD SOBRE A CINECITTÀ

Cid Vasconcelos*

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

nickmovie@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende explorar as relações ambíguas do campo cinematográfico italiano com o cinema norte-americano durante os anos finais do Fascismo, compreendendo uma relação ao mesmo tempo de admiração, de modelo para o cinema italiano, de negação ocasional dos valores trazidos por estes filmes e de busca de elaboração de um star-system baseado no modelo hollywoodiano como substitutivo do próprio. A pesquisa é centrada nas páginas das revistas de cinema da época, assim como na produção bibliográfica afim.

Palavras-Chaves: Cinema Italiano- Fascismo- Hollywood.

ONCE UPON A TIME IN AMERICA: THE SHADOW OF HOLLYWOOD IN CINECITTÀ

Abstract: The present article aims to explore the ambiguous relations between the Italian cinema industry with the North American during the last years of fascism. This relation includes admiration, occasionally a critic of the values presented by those movies and the creation of a similar Italian star system. The research is centered in pages of the film magazines of the time as well as in the related bibliography production of the theme.

Keywords: Italian Cinema- Fascism- Hollywood

Hollywood se tornou referência para a cinematografia mundial ao menos desde o final da década de 10. É sabido o quanto de sua influência se fez presente até mesmo em círculos vanguardistas como o cinema soviético dos anos 1920. Vertov, um dos

* Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

radicais propugnadores de um cinema diferenciado do dominante, por exemplo, antes de apresentar igualmente as limitações da produção americana que admira, sob certa perspectiva, afirma: “Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular (...) o kinok diz obrigado pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos.”¹

Na Itália, evidentemente, não foi diferente. Ainda que a influência e a admiração por um cinema soviético se faça sentir, sobretudo na primeira metade da década de 1930, quando Alessandro Blasetti realiza seu *Terra Madre*, é o cinema norte-americano, indubitavelmente, que se torna o modelo para a indústria italiana em formação.

Deve-se atentar para o caráter unidirecional que a orientação política do comando de Luigi Freddi² na Direzione Generale per la Cinematografia imprime na indústria cinematográfica italiana. Freddi, após uma longa viagem aos Estados Unidos, onde permaneceu em Hollywood dois meses para “aprofundar a consciência do *modus operandi* das grandes casas produtoras americanas”³ tinha em vista um ambicioso projeto que pretendia conjugar o “sistema hollywoodiano, a planificação soviética e a mesma política intervencionista estatal alemã, perfeitamente alinhado com a pré-dica mussoliniana de uma ‘terceira via’ entre o capitalismo e o comunismo, entre Nova York e Moscou.”⁴

Com relação à última, ou seja, a necessária intervenção do Estado, essa se tornou premente após a visita de Goebbels, gerando as primeiras leis direcionadas à produção, como as de incentivo relacionadas à qualidade e sucesso comercial.⁵

¹ VERTOV, Dziga. *NÓS. Variação do Manifesto* in: XAVIER, Ismail (org.) **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

² Uma comparação provocadora não deixaria de ser a da influência de Freddi no campo cinematográfico no período citado e a atribuída a Giulio Andreotti no período que comandou o Subsecretariado para o Espetáculo da Presidência do Conselho de Ministros (1947-52). Mesmo após o processo de democratização ocorre certa continuidade na concentração de poder nas mãos de uma única pessoa.

³ in: http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-freddi_%28Dizionario-Biografico%29/ acessado em 28/05/2014

⁴ ZAGARRIO, Vito. **Cinema e Fascismo**. Film, Modelli, Immaginari. Veneza: Marsilio, 2008.

⁵ Não deixando de ser irônico, já que a relação primordial entre Estado e Cinema, para Freddi, não passaria pelo âmbito econômico ou estético, mas sim político. Por outro lado, dentro de uma perspectiva mais ampla, são leis de organização da indústria que, juntamente com o surgimento de uma estrutura que vem a ser bancada pelo estado, que inclui estúdios de produção, um pequeno mercado exibidor-distribuidor (inclusive internacional, no segundo caso, com escritórios espalhados

Talvez ninguém conseguisse personificar melhor a relação ambígua para com o cinema norte-americano que Vittorio Mussolini, nada menos que filho do *Duce*, bastante envolvido com o cinema, ao ponto de ser autor de argumentos e produtor cinematográfico, além de dono da revista de onde curiosamente surgiria boa parte da geração de críticos e realizadores que defenderia um novo cinema italiano de base realista, *Cinema*. Não apenas de base realista, mas com pretensões de realismo crítico ao *status quo* fascista.

Mussolini, logo após casado, em 1938, viaja aos Estados Unidos, onde se encontra com celebridades da indústria como Tyrone Power, Bette Davis e Shirley Temple, e aspira a ideia de levar os astros norte-americanos para produzir filmes com versões duplas na Itália, a partir de uma parcela de lucros obtidos pelas companhias americanas no país⁶. Da mesma forma se bate diretamente com o influente crítico Luigi Chiarini e o modelo de filme artístico que esse pretendia instituir, defendendo a vitalidade do cinema norte-americano e recebendo uma resposta de Chiarini:

Não procede que o Caderno do Centro Sperimentale é contrário, de modo preconceituoso, à produção americana, como comprova este mesmo número que dá um amplo espaço e em tudo favorável a uma produção proveniente de Hollywood. (...)A tarefa do crítico é, parece-me, ao invés, aquela de formar, educar, orientar o gosto do público, difundir a produção sã nacional, desintoxicar as massas da colossal máquina publicitária americana, fazendo-a sentir toda a nobreza, a beleza daquela obra cinematográfica que possui um senso de dignidade, de decoro nacional e que exprime uma atmosfera saudável, ou seja, NOSSA.⁷

Apesar de seu entusiasmo pelo cinema norte-americano, Mussolini nem por isso deixava de ser um dos nomes mais importantes a defender um maior controle contra a excessiva penetração dos filmes norte-americanos na Itália, como no editorial de *Cinema*, no qual chama a atenção para o fato de que mais de que “boa parte” dos filmes distribuídos no ano anterior (1938) no país era americana, e desses mais da metade foram produzidos pelos quatro grandes estúdios norte-americanos, Fox, Paramount, MGM e RKO. Vittorio Mussolini chama a atenção para se estudar relações

por alguns países, como o Brasil), a fundação de uma escola de formação de técnicos e artistas, com sua correspondente publicação, etc., mas não uma intervenção direta sobre o processo produtivo.

⁶ GALLAGHER, Tag. **The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films**. Nova York: Da Capo Press, 1998, p.52.

⁷ Cf. Bianco e Nero 03, 31/03/1937.

e se estipular acordos com outros países.⁸ Situação que se aplica bem ao perfil invocado por Gundle⁹ em que “atitudes opostas e em dissonância eram algumas vezes contraditoriamente proferidas pela mesma pessoa.” Por outro lado, ainda que fosse o diretor da revista *Cinema*, reduto de certo pensamento de esquerda, não compartilhava tampouco com certos filmes que foram o produto final da colaboração de algumas pessoas próximas à revista (Giuseppe De Santis, Archangeli, Visconti), como é o caso de *Obsessão*, do qual se afirma que teria abandonado o cinema chutando a porta e bradando em alta voz que o que se encontrava representado no filme não era a Itália.¹⁰

O período 1934-38 deve ser evocado não apenas como de institucionalização de uma cinematografia nacional por conta de todos os órgãos e estabelecimentos criados relativos ao cinema, mas igualmente pela “crescente standardização do produto”¹¹. Ou seja, quando se observa a produção italiana da primeira metade da década de 30 e se compara com a da segunda metade, tende-se a uma maior uniformização, inclusive em termos de adequação a modelos de gêneros fílmicos já estabelecidos, no que concerne à segunda.

O cinema italiano viveu o interessante caso de ter um de seus zênites em termos quantitativos de produção e recepção durante os últimos anos do fascismo; tornando-se a quinta indústria do mundo, tendo sido o ano de 1942, com 470 milhões de ingressos vendidos, o de maior público, assim como maior número de produções lançadas do período em questão, 96 longas¹², número que só voltaria a ser superado dez anos após.

⁸ Cf. **Bianco e Nero**, janeiro de 1939, p.32. Comentário a partir de editorial de Mussolini na revista *Cinema*.

⁹ GUNDLE, Stephen. *Film Stars and Society in Fascist Italy* in: GAROFALO, Piero; REICH, Jacqueline (orgs.). **Re-Viewing Fascism – Italian Cinema, 1922-1943**. Bloomington/Indiannapolis: Indiana U Press, 2002, p. 326.

¹⁰ MICCICHÉ, Lino. **Luchino Visconti**. Veneza: Marsilio, 2009, p.9.

¹¹ FANCHI, Mariagrazia; PITASSIO, Francesco. *Genealogie e Famiglie Allargate* in: FACCIOLI, Alessandro (org.) **Schermi di Regime**. Veneza: Marsilio, 2010, p.15.

¹² Sobre o número de ingressos cf. LANDY, Marcia. **The Folklore of Consensus Theatricality in Italian Cinema 1930-1943**. Nova York: State U of New York Press, 1998. Quanto ao número de produções esse varia de fonte a fonte, tendo sido encontrada quem se refira a 117 e até mesmo 120 títulos como em: MOLITERNO, Gino. **Historical Dictionary of Italian Cinema**. Lanham, Scarecrow Press, 2008, p.xl. Como Moliterno não cita nenhuma fonte, preferi as estatísticas da *Società Italiana degli Autori ed Editori*; embora o ano de 1942 seja o mais expressivo do contexto em questão, refere-se a 96 títulos nacionais e 127 estrangeiros aprovados para projeção pública, quando nos três anos anteriores a diferença era de mais que o dobro e em 1938, antes do embargo, a diferença é de mais de cinco vezes a quantidade de filmes estrangeiros aprovados em relação aos italianos. A estatística se refere a filmes com mais de mil metros, o que equivaleria a produções acima dos 40

Observando-se uma chamada que lista os cinemas de um periódico popular de Turim, tem-se impressão que a produção italiana está dominando praticamente quase todas as telas de cinema: da programação referente as 29 salas, esse se encontra presente em 20 salas, ou 2/3 do total: *Giarabub* (em 2 salas), *Fra Diavolo* (em 2 salas), *Via dele Cinque Lune*, *Un Garibaldino al Convento*, *Luce nelle Tenebra*, *Vertigine*, *Violette nei Capelli*, *I Piratti della Malesia*, *Se Io Fosse Onesto*, *Una Signora dell'Ovest*, *Il Chiromante*, *La Fortuna Viene dal Cielo*, *Il Mercante di Schiave*, *Tentazione*, *Sancta Maria*, *Un Pilota Ritorna* e um filme não identificado (2 salas). Do 1/3 restante se encontram em cartaz os franceses *L'Etrange Monsieur Victor* (1937), *L'Empreinte du Dieu* (1940), o argentino *Puerta Cerrada* (1939) o sueco *Valfangare* (1939), o norte-americano *Rebecca* (1940) e os alemães *Operette* (1940), *Das Herz der Königin* (1940) e *Komödianten* (1941).¹³

Curioso por se tratar igualmente do ano em que o país foi mais fortemente atacado pelas forças aliadas, sendo intensas a inflação, dificuldade de abastecimento de comida, interrupção na produção, evacuação para as zonas rurais e falta de moradia¹⁴, algo que jamais se poderia supor ao se assistir a produção cinematográfica de então. De todo modo, os números acima citados não podem esconder que a influência do cinema hollywoodiano persistiu mesmo nesses anos como evocada por um articulista de *Lo Schermo*, como algo de “imoral”, já que se trata “de um absurdo que o público continue preferindo o filme americano” em relação ao filme italiano ou alemão, mesmo sabendo se tratar do mesmo país que possui “um exército inimigo que mata nossos soldados e cidadãos”, realizando uma comparação em que o público italiano reagiria de forma

minutos de duração, considerado longa metragem por instituições como a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood e o American Film Institute mas não na França (acima dos 58 minutos) ou Brasil (acima dos 70 minutos). Os dados referentes aos EUA, Brasil e França se encontram em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Longa-metragem> [acessado em 04/11/2014].

¹³ La Stampa, 30/05/1942. O cineasta Carlo Ludovico Bragaglia possui dois títulos em cartaz simultaneamente, assim como De Sica se encontra na tela como protagonista em um filme e também noutra produção como cineasta. A primeira impressão ao se deparar com o anúncio é o de que as películas estrangeiras eram mais antigas por problemas de distribuição após iniciada a guerra, mas o fato de 2 dos 3 filmes produzidos na própria Alemanha terem sido lançados não no ano imediatamente anterior sugere uma dinâmica comum para a produção internacional como um todo, sendo a única exceção o filme francês, produzido meia década antes. Deve-se ter em conta que, como em outros mercados, provavelmente havia igualmente um circuito que operava com lançamentos mais recentes e outro com filmes que já circulavam há mais tempo no mercado.

¹⁴ LANDY, Marcia. **The Folklore of Consensus Theatricality in Italian Cinema 1930-1943**. Nova York: State U of New York Press, 1998, p.40.

semelhante a uma moça de boa índole que se apaixona por um homem indigno e que a cura para tal “enfermidade” seria o da publicidade e da crítica.¹⁵

De fato, é o modelo americano, não o soviético ou o germânico, que guiará as pretensões da indústria cinematográfica italiana, através de algumas características aqui elencadas: 1) a ausência de uma indústria cinematográfica voltada diretamente para a propaganda; 2) uma acomodação dos gêneros clássicos hollywoodianos na produção italiana (comédia, melodramas, musicais); 3) a promoção de um star-system nos moldes hollywoodianos, ainda que mais modesta e posteriormente também objeto de controvérsias como se verá a seguir, ao qual às revistas de cinema desempenharam um papel importante.

Com relação aos três tópicos, pode-se argumentar que o mesmo poderia se aplicar a produção germânica, porém não se trata exatamente do caso. Travando um contato primeiro com a produção ficcional *mainstream* produzida no país, observam-se várias distinções. Mesmo que os filmes não sejam explicitamente de propaganda, quando se toma as produções dirigidas por um realizador seminal do período, Veit Harlan, percebe-se que em seus filmes, que seriam os equivalentes “escapistas” dos filmes de telefone branco italianos¹⁶, ocorre de forma bem mais incisiva a infiltração de elementos ideológicos através da chamada “persuasão retórica.”¹⁷ Senão vejamos, a partir de um filme específico, *Opfergang* (1944).

A trama gira em torno de um triângulo amoroso no qual o casal Albrecht e Octavia Froden terá que lidar com o crescente interesse de Albrecht pela jovem vizinha, a nórdica Äls. A forma como Albrecht conhece Äls apresenta um nível de esquematismo em relação aos valores privilegiados pelos preceitos nacional-socialistas de forma algo impensável na produção italiana equivalente, talvez até mesmo por tais valores não se encontrarem tão firmemente definidos em um conjunto mais orgânico.

¹⁵ Lo Schermo, mar. 1941, p. 8.

¹⁶ Objeto de cena que se tornou simbólico de determinada produção considerada como escapista ao apresentar uma elite que possuía acesso a bens pessoais considerados modernos, como é o caso do próprio telefone; Brunetta e Parzen preferem o termo “cinema déco” para designar essa produção, referindo-se a presença constante de boates em estilo art déco na produção do período; Cf. BRUNETTA, Gian Piero; PARZEN, Jeremy. **The History of Italian Cinema – A Guide to Italian Cinema from Its Origins to Twenty-First Century**. New Jersey: Princeton U Press, 2009, p. 113. E também Landy, 1998: 68..

¹⁷ THOMPSON, Kristin. **Breaking the Glass Armor**. Princeton: Princeton U Press, 1988, p.21

Ele acaba por se contrapor aos modos elitizados como a família de sua esposa percebe a vida. Numa manhã ensolarada de sábado, toca-se piano e se discute questões de interesse cultural-filosófico. Trata-se de um mundo demasiado preso as abstrações e pouco aberto a própria experiência físico-sensorial. Sendo coerente com seus princípios, Albrecht simplesmente abandona o ambiente, após uma situação de certo constrangimento e vai passear de canoa pelo lago próximo. Quando exercita tal atividade é abordado pela jovem nórdica, que se banha nua. Mesmo que, ao contrário dos célebres filmes que exaltavam corpos masculinos e femininos, os apresentando nus, seu corpo seja somente entrevisto de relance sob as águas, aponta-se aqui para uma ideal de exaltação do esporte e do corpo que se contrapõe, de forma automática, aquele representado por uma cultura literária e “decadentista”. Que o personagem acabe de sair de uma discussão na qual criticava exatamente um mundo ainda voltado para “refinamentos estéreis” e que venha a encontrar justamente algo como o seu duplo, uma jovem impetuosa e igualmente dada às virtudes “varonis” que privilegiam uma energia do corpo, mais que da mente, é algo que até mesmo os poucos filmes abertamente de propaganda italianos provavelmente se constrangeriam de fazê-lo.

Albrecht consolidará sua aproximação com a garota nórdica através da equitação. Mesmo consternada com a situação, Octavia apoia o marido, pois o percebe mais empolgado que nunca. Porém, o que ambos ainda não sabem é que toda a vitalidade presente em Äls tem tempo marcado para se extinguir, pois a jovem sofre de uma doença terminal. O que o filme parece apontar é que enquanto a elite tradicional vive como morta, alguém que se encontra na iminência da morte real, apresenta um fulgor semelhante ao dos guerreiros que tombam pela nação nos campos de batalha. Sensação que se torna ainda mais reforçada quando se sabe que a protagonista do filme é Kristina Söderbaum, diva do cinema nacional-socialista, que já contava com vários papéis anteriores em que também possuía um fim semelhante.

A morte de Äls servirá como pretexto para reunir o casal, agora sob outro espectro, pois Octavia, ela própria, aderiu a uma forma de vida também cheia de energia.

Com seus valores de produção invejados pela crítica e pelos trabalhadores da indústria italiana, que incluem sua extravagante fotografia em cores, prática em uso somente em países como os Estados Unidos, Inglaterra e a União Soviética, assim como uma vinculação mais forte com preceitos ideológicos que também ansiava parte da elite

pensante fascista o filme, no entanto, apresenta um estilo visual algo depauperado quando comparado ao cinema clássico norte-americano, soando como um arremedo quase caricato.

Com relação ao terceiro item, a promoção de um star system, pode-se observar, por exemplo, que, mesmo a partir de uma revista como *Cinema*, uma das que possuía maior consistência teórica e que lançaria as bases para o debate sobre o realismo, ocorrer um culto ao divismo, que domina praticamente todas as suas capas. Se inicialmente muitas delas são povoadas por astros e estrelas do panorama internacional, sobretudo norte-americanas, com o passar do tempo, estes serão recorrentemente substituídos pelos italianos, produtos da recente – e relativamente bem sucedida – implantação de políticas de maior atenção aos meios culturais que começa a se dar a partir da segunda metade da década de 1930.¹⁸ A substituição, no entanto, deixa evidente uma continuidade¹⁹ com o modelo norte-americano nas poses dos casais, ou sobretudo atrizes, que passam a ser destaque nas capas, parecendo refletir a inexistência de um projeto estético diferenciado tal como o soviético ou alemão. Quando não, uma representação que faz imediata alusão a tipos hollywoodianos mundialmente conhecidos como Carmen Miranda, cujo visual exótico, dos balangandãs a um chapéu de frutas, um pouco menos extravagante, e fazendo uso de um jogo de braços semelhante vai reproduzido em uma das capas da revista²⁰, não por coincidência no auge do sucesso da atriz-cantora em Hollywood, efetivado, no entanto, por uma atriz tailandesa (!). Ou ainda, na própria elevação ao mito de estrela de cinema no período de atores aos quais, muitas vezes, eram associados aos ícones hollywoodianos, de forma habitualmente neutra, como no caso das comparações entre Amedeo Nazzari como sendo o “ Errol Flynn italiano.”

¹⁸ Michelangelo Antonioni lança sua ponderação crítica a esse novo divismo – tendo em vista que o fenômeno havia sido associado anteriormente à produção italiana dos anos 1910 - em editorial onde afirma que “num ambiente oficial que incrementou uma intensa atividade e facilitou a aceitação dos artistas italianos pelo nosso público” (*Cinema* 75, 10/08/1939, p.85), também houve um acréscimo orçamentário grande nas produções direcionada para o pagamento do cachê das estrelas – que teria sofrido um aumento entre 50 e 200% com relação ao momento anterior.

¹⁹ E uma ruptura com a tradição do divismo da era do cinema mudo, em que atrizes como Eleanora Duse e Francesca Bertini eram consideradas como modelos inatingíveis, como considera Gundle; por mais que as estrelas hollywoodianas exalassesse glamour, também se tornavam passíveis de terem suas formas de se comportar, vestir, etc copiadas por seu público, algo impensável com relação às divas do cinema mudo italiano, presentes em tramas por demais desvinculadas da realidade italiana contemporânea (Gundle; 2002, 315).

²⁰ *Cinema* 134, janeiro de 1942.

Sem comentar que a substituição não chega a ocorrer de todo, de uma única guinada. Dentre 1936, ano de fundação da revista, até o final de 1938, nada menos que 23 capas foram protagonizadas por estrelas ou diretores estrangeiros, notadamente hollywoodianos, mas também franceses e alemães, contra 3 vinculados à produção cinematográfica italiana. O mesmo pode ser sugerido pela sessão Galeria, uma espécie de púlpito do star-system quinzenal, que apresentava em meia página uma retrospectiva da carreira da personalidade escolhida até então, seguida posteriormente por uma foto de página inteira da mesma.

Mesmo quando se leva em conta os avanços inegáveis da produção italiana e os crescentes obstáculos para o produto norte-americano penetrar no país - dados referentes aos anos de 1938-39, fazem menção ao aumento de venda de número de ingressos para filmes italianos de 54.3 milhões para 104.5, enquanto os americanos decresceram de 344 para 252 milhões²¹ - ainda assim, trata-se de um número cerca de duas vezes e meia a mais do que a quantidade de ingressos vinculada à produção italiana.

A forte e dominadora presença do cinema hollywoodiano sobre as telas italianas não deixou de se refletir de forma irônica no próprio cinema italiano, linha de continuidade que, brevemente interrompida nos anos finais do fascismo, volta com força no pós-guerra. Tal representação não se encontra evidentemente no cinema dos tempos do fascismo, mas já posto em reflexões retrospectivas de *Ladrões de Bicicleta*, onde o protagonista é observado pregando cartazes de Rita Hayworth, a protagonista de *Gilda* (1946) à *Americano Vermelho* (*Americano Rosso*, 1991), de Alessandro D'Alatri, ambientado em 1935 no Vêneto, onde “encontra-se tabernas nas quais se fala de Clark Gable como modelo masculino, mas ninguém conhece o nome do diretor Alessandro Blasetti.”²²

É o orgulho mal disfarçado e não o discurso antiamericano, mais presente sobretudo a partir de 1938, com o boicote das produtoras norte-americanas diante das novas leis protecionistas direcionadas ao cinema italiano, que observa a nota do *L'Osservatore Romano*, reproduzida em *Cinema*²³, comentando, por exemplo, dentre

²¹ **Cinema** 104, outubro de 1940, p. 289

²² BRUNETTA, Gian Piero. **Il Cinema Italiano di Regime** – Da “La Canzone dell’Amore” a “Ossessione”. Roma: Laterza, 2009, p. 300..

²³ **Cinema** 2, 25/07/1936, p.80.

muitas outras virtudes no panorama recente do cinema nacional, como a Mostra de Veneza, a Direção Geral de Cinematografia, a Cinecittà e o Centro Sperimentale, a decisão da Paramount de produzir no país “algumas de suas mais importantes películas” e de Walter Wanger, um dos mais influentes produtores de Hollywood, ter constituído uma sociedade cinematográfica. “Colaboração essa que não poderá trazer a nossa cinematografia senão grandes vantagens.”²⁴ Em matéria publicada no ano seguinte, observa-se o orgulho de, em questão de meses, se ter a visita dos irmãos Jack e Harry Warner à Itália, não deixando de vincular o passado de um deles, Harry, ao país para onde “foi trazido (...) por seus pais à idade de sete anos”²⁵, algo não exatamente referido por seus biógrafos, como era igualmente sabido que dentre os grandes magnatas da indústria cinematográfica, os Warner foram reconhecidamente os mais reticentes a qualquer tipo de aproximação com o Eixo, produzindo filmes anti-alemães antes mesmo da guerra, tais como *A Vida de Emile Zola* (1937) e *Confissões de um Espião Nazista* (1939). E, a partir do ano seguinte a visita de Harry à Itália, a crer em artigo da revista *Time*²⁶, gradualmente impedindo a distribuição de seus filmes na Alemanha e Itália.

Do mesmo modo, em artigo já referido, Vittorio Mussolini vai além de pensar os Estados Unidos somente como modelo para a cinematografia italiana, chegando a indagar se seria “forte heresia afirmar que o espírito, a mentalidade e temperamento da juventude italiana, mesmo com a lógica e natural diferença imprescindível de outra raça, é muito mais próxima daquela juventude do outro lado do oceano que da russa, alemã, francesa ou espanhola?”²⁷

Por outro lado a participação de italianos em Hollywood tampouco passa despercebida dos olhos de Gianni Puccini, ressaltando a origem meridional da maior parte: “[Frank] Capra é siciliano, [Gregory] La Cava é de origem calabresa, os operadores [Tony] Gaudio e [Sol] Polito, um romano, outro siciliano; também sicilianos são os atores [Henry] Armetta, [Paul] Porcasi, [Frank] Puglia, sendo [Rudolph] Valentino barese, Jack La Rue de origem calabresa, [Jimmy] Durante e [Cesare]

²⁴ Cf. *Cinema* 3, 10/08/36, p. 93, para as duas últimas citações. Ainda que a se fiar na mesma revista, tal cômputo no panorama relativo a produções a serem realizadas na Europa seja bastante modesto não consistindo de mais do que “uma ou duas” contra vinte em Londres e oito em Paris.

²⁵ Cf. *Cinema* 18, 25/03/1037, p. 222.

²⁶ Cf. *Time*, 31/10/1938.

²⁷ Cf. *Cinema* 6, 25/09/1936, p. 213.

Gravina napolitanos.”²⁸ Ao ressaltar, apenas os sobrenomes, Puccini descarta igualmente a anglicização dos primeiros nomes que acompanha a todos, a exceção de Gravina. E, numa estratégia conciliatória nem sempre (ou quase nunca) tida em consideração no caso brasileiro com relação à Carmen Miranda, Puccini encontra no ator Lon Chaney, mesmo “tendo negado sua origem italiana” e tendo encarnado personagens bastante distantes “do caráter peculiar de sua raça” (o francês Beaucaire, um toureiro espanhol, um árabe, um herói russo), uma afirmação de sua italianidade em seu próprio modo de ser, ofuscando qualquer das origens inventadas pelo mundo da ficção (“permaneciam sempre italianos”) ou da não ficção (o ator alegava origem franco-britânica e irlandesa). É bastante significativo o fato de Hollywood ser citada já de início e em ocupar as referências de quase todo o artigo, e dos italianos que trabalham ou trabalharam em outros países europeus (Alemanha e França), assim como a Argentina (onde “quase todos os atores e diretores são de origem italiana”) serem referidos brevemente somente ao final. Porém, tal apropriação por parte de Hollywood dos artistas e técnicos italianos nem sempre era observada com a mesma positividade. A curta experiência de uma das atrizes mais em evidência no cinema italiano de então, Isa Miranda, pela meca do cinema, é observada com as mesmas reservas críticas²⁹ dos brasileiros a “sua” Miranda, Carmen.

E talvez um dos fatos curiosos que venham a coroar essa relação complexa com os Estados Unidos seja justamente um romance norte-americano, *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain ter servido como motivo para a realização de *Obsessão*, o filme de Visconti que traria uma abordagem da realidade nacional ainda inédita na produção italiana. Nas palavras do próprio Visconti, “ao transpormos as grandes linhas da história de Cain para esse meio, queríamos construir um filme absolutamente italiano.” Ou seja, algo que críticos próximos dessa visão não encontravam na produção padrão contemporânea da qual acusam, como Mario Puccini de se tratar de “americanos transpostos ao clima italiano, a qual se acrescenta a língua italiana.”³⁰

²⁸ Cf. **Cinema** 20, 25/04/1937, p. 329, sendo válida a mesma referência para as citações seguintes dessa página.

²⁹ Gundle, 2002: 326.

³⁰ **Bianco e Nero** 1, 31/01/1938, p.5.

De forma menos retórica e mais embasada em pesquisas quantitativas e qualitativas efetuadas na revista *Cinema*, pode-se ter uma proporção talvez mais precisa da influência da produção norte-americana. A revista tinha como uma de suas maiores fontes de publicidade, em seus primeiros anos, justamente os anúncios das produções hollywoodianas. O material de destaque escrito sobre essa produção, assim como a numerosa quantidade de capas e seções dedicadas aos astros hollywoodianos também pode servir como um bom parâmetro.

Dois indicadores podem ser considerados como termômetros de um *star system*, a seção “galeria”, onde se apresenta como referido um perfil da personalidade vinculada à indústria cinematográfica e a própria capa da revista. É bem sintomático da influência da indústria hollywoodiana que o primeiro a ser dedicado um perfil na sessão da galeria de personalidades seja justamente o realizador Frank Capra, vivenciando seus dias de glória em Hollywood então, mas italiano como observado acima. Como se, de algum modo, os italianos também se sentissem merecedores de compartilhar dessas glórias, ainda que indiretamente.

Com relação a seção “galeria”, contabilizou-se o seguinte quadro:

	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942*	1943	Total
EUA	3	17	19	7	7	2	1		56
Itália	3	2	3	9	8	9	1	2	37
França	3	-	2	3	5	3	-	-	16
Alemanha	2	1	-	2	2	6	1		14
Reino Unido	-	1	-	-	-	-	-	-	1
Hungria	-	-	-	1	-	-	-	-	1
Suécia	-	-	-	-	-	1	-	-	1
Não identificado	-	1	-	-	-	1	-	-	2

Fonte: Cinema.

*A partir de 1942, a coluna deixa de ser publicada com a mesma periodicidade de antes.

Tabela I: Tabela de personalidades da indústria cinematográfica contemplados na seção Galeria da revista Cinema por ordem de nacionalidade das carreiras artísticas aos quais se encontram prioritariamente vinculadas e ano de aparição na coluna; em caso de personalidades que tiveram expressividade em mais de uma cinematografia, optou-se pelo período em questão no qual foi identificado pela coluna e no caso mais restrito de personalidade atuante fortemente em mais de uma cinematografia da época, caso da atriz húngara Lida Baarova, optou-se por sua inclusão tanto na Alemanha quanto Hungria.

Pode-se observar, de início, uma tentativa de equiparação do star system em criação na Itália com o já bem mais estabelecido, norte-americano (3 entradas para

cada, no primeiro ano da revista), que demonstra não acompanhar o fôlego nos dois anos seguintes, quando mesmo com a crescente alavancada de produções italianas, tal indicador não se reflete na galeria da revista, maciçamente dominada por celebridades hollywoodianas (17 a 2 e 19 a 3 respectivamente). No biênio 1939-40, mesmo com as consequências do bloqueio imposto às produções norte-americanas, o número de celebridades vinculadas à indústria norte-americana ainda se encontra próxima da italiana, sugerindo uma inserção demasiado intensa junto ao público, para ser rompida abruptamente apenas com a restrição de suas presenças nas telas, restrição essa que acabará por, de certo modo, inviabilizar provavelmente à própria consecução da coluna, como se, numa hipótese, as próprias indústrias italiana e de seus aliados não pudesse suprir tal panteão ou, noutra, que o número crescente de colaboradores da revista, refletindo à situação social mais ampla, preferisse a interromper a utilizá-la como veiculação indireta de um projeto de nação não compartilhado.

	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943
EUA	8	14	14	12	3	5	-	-
Itália	2	3	3	8	17	17	15	8
França	-	-	-	2	-	-	-	1
Alemanha	-	2	2	2	2	3	4	1
Japão	-	1	-	-	1	-	-	-
Reino Unido	-	1	2	1	-	-	-	-
Tailândia	-	-	-	-	-	-	1	-
Suécia	-	-	-	-	-	-	1	-
Hungria	-	-	-	-	-	-	1	-
Não identificado/não relevante	1	1		1				1

Tabela II: Número de capas da revista *Cinema* com personalidades ou temas associados aos países de origem; no caso de um fotógrafo italiano com destaque em Nova York, optou-se duas vezes pela inclusão tanto como interesse vinculado aos EUA quanto a Itália.

Uma outra possibilidade ainda seria do desaparecimento se encontrar relacionado a uma política mais ampla de cerceamento às “manifestações da cultura de astros”, que incluíam a diminuição dos salários dos mesmos e o banimento de revistas que incentivavam o culto deles tais como *Omnibus* e *Le Grandi Firmi*, assim como de concursos de beleza³¹. Gundle nem precisava dispor tanto espaço de seu artigo para

³¹ Gundle, 2002: 317

rebater acusações da inexistência de tal culto, inclusive em relação ao cinema hollywoodiano, devido ao ainda precário desenvolvimento do país e, conseqüentemente, de seus meios de comunicação de massa, defesa presente em artigo de Franco Rositi, datado do final dos anos 1960 – cujo recorte temporal finda em 1938, justamente deixando de lado os anos finais do regime, em que o cinema italiano passa a ganhar maior prevalência. A mera presença de uma revista como *I Grandi Artisti del Cinema*, já em meados dos anos 1920, com números completos dedicados a um único astro – invariavelmente não italiano, o desmentiria.

No caso das capas de revistas *Cinema* (Tabela II), tal inversão ocorre de forma mais didática. Se no primeiro ano em que o bloqueio à produção norte-americana, apesar do aumento de capas estampadas com personalidades italianas, ainda ficar atrás dos EUA (12 a 8 respectivamente), no ano seguinte (1940), tal situação se inverte (17 a 3), algo que com relação a seção “galeria” somente se concretizará em 1941 (9 a 2 para a Itália), sendo que a Alemanha agora passa a ocupar a posição de nação estrangeira com maior número de personalidades retratadas (6), mesmo que longe de se equivaler em quantidade ao número de norte-americanos que serviram de tema à coluna antes do embargo. Dois marcos históricos são relevantes aqui. O embargo à importação de fitas americanas em outubro de 1938, após os desacordos com o órgão representantes dos grandes estúdios americanos e a entrada dos EUA na guerra, em dezembro de 1941. Nos anos de 42 e 43, por exemplo, nenhuma capa vem mais a ser estampada com estrela hollywoodiana, ainda que a atriz Ingrid Bergman, que mesmo sueca vivenciava seus dias de glória em Hollywood com *Casablanca*, venha a ser motivo de um perfil da coluna “galeria” em pleno outubro de 1942.

Por fim, pode-se tomar um indicador menos subjetivo, presente na coluna “I Film del Mese”, que arrola a quantidade de produções que foi endereçada a censura italiana para conseguir o visto de exibição nas telas, organizada por nacionalidade. A partir dos dados relatados por essa coluna, durante seu período em vigor – deixará de ser publicada em julho de 1939 – observa-se (Tabela III), o acréscimo da produção italiana – de 16 para 33 títulos, quando se toma os primeiros semestres de 1937 e 1939 respectivamente. Note-se a queda visível que acompanha a quantidade de títulos norte-americanos, pouco depois da anunciada monopolização da distribuição nacional –

Vittorio Mussolini comenta positivamente o decreto em editorial da revista³². Nos últimos anos tal quantidade chega ao irrisório, quando comparado ao que fora, não mais que 5 títulos, algo mais comumente associado aos outros países europeus que dominavam uma relativamente modesta fatia do mercado (França, Inglaterra, Alemanha) ou à própria Itália. Esses países, mesmo no caso da França, que passa a dominar o mercado, encontram-se longe, ao menos até onde se pode acompanhar tal coluna, de suprirem a lacuna deixada pela quase inexistência de filmes norte-americanos em circulação. Compreende-se nesse contexto, portanto, a barganha pretendida para novas negociações que são sugeridas em um comentário, sobre a visita do Conselho Geral do *Motion Pictures and Producers of America* (MPPDA), a associação comercial que representa os interesses de seis grandes estúdios norte-americanos, à Itália.³³

	EUA	Reino Unido	Áustria	França	Alemanha	Itália	Suiça	Hungria
1937								
junho	24	1	1	1	5	-	-	-
julho	18	-	-	-	-	-	-	-
agosto	33	2	-	10	6	5	-	-
setembro	56	2	2	6	3	3	-	-
outubro	41	3	-	2	3	4	-	-
novembro	42	4	-	10	3	-	-	-
dezembro	29	2		9	2	4	-	-
total	243	14	3	38	22	16	-	
1938								
janeiro	23	7	1	7	3	6	-	-
fevereiro	29	4	-	10	2	3	-	-
março	38	7	-	8	-	2	-	-
abril	30	1	-	5	2	1	1	-
Maio	27	6	-	6	3	-	-	-
Junho	24	5	-	3	2	-	-	-
Julho	22	2	-	3	2	-	-	-
Agosto	36	2	-	5	5	-		1
Setembro	32	1	-	7	8	6	-	-

³² **Cinema** 58, 25/11/1938, p. 307.

³³ **Cinema** 76, 25/08/1939, p. 119. O MPPDA não chegou a um acordo em relação às novas exigências impostas pelo Estado italiano, retirando-se do mercado do país. Tal ação é ironizada pelo artigo em questão de *Cinema*, que acusa uma postura de prepotência por parte dos norte-americanos, revista sob o pretexto da falta de filmes que suprissem o mercado exibidor. Infelizmente nenhuma referência ao caso foi encontrada nos arquivos digitais do MPPDA.

Outubro	37	7	-	9	4	9	-	-
Novembro	19	11	-	3	2	6	-	1
Dezembro	12	2	-	2	2	6	-	-
Total	329	55	-	68	35	41	-	1
1939								
Janeiro	7	-	-	4	2	4	-	
Fevereiro	10	1	-	5	2	10	-	1
Março	11	6	-	13	3	5	-	-
Abril	5	4	-	13	5	8	-	-
Maiο	5	9	-	11	4	4	-	
Junho	5	4	-	9	6	2	-	-

Fonte: Cinema.

Tabela III: Filmes dirigidos à Censura Italiana com vistas a serem lançados comercialmente no país, por mês, ano e procedência.

Infelizmente, com o final da coluna não se pôde acompanhar a gradual penetração de produções alemãs e húngaras no mercado italiano.

Curiosamente, mesmo com todas as restrições impostas pelo boicote à produção cinematográfica dos aliados, observa-se em meio a extensa documentação sobre dados estatísticos relativos ao cinema (e as artes em geral), que mesmo no ano de 1941, com relação as bilheterias dos filmes estreados, como apontado a seguir (tabela IV), a produção internacional ainda supera a italiana em receitas, apesar do notável crescimento da última ao longo do período. E quando se leva em conta as reprises, a produção estrangeira leva vantagem em todos os anos do arco temporal em questão.³⁴

³⁴ A partir de 1943, por conta do agravamento das condições bélicas, a coleta de estatísticas é interrompida para somente retornar em 1947.

Ano	Renda (em liras) da Produção Italiana	Renda (em liras) da Prod. estrangeira	Total
1937	57.561.735	303.546.438	361.108.173
1938	54.281.426	344.036.730	398.318.156
1939	104.524.975	252.461.806	356.986.781
1940	169.335.863	206.871.095	376.206.958
1941	266.080.456	313.787.359	579.867.815
1942	432.750.924	331.684.401	764.435.325

Fonte: Società Italiana degli Autori ed Editori.

Tabela IV: Arrecadação (em liras) das estreias cinematográficas da produção italiana e estrangeira respectivamente no período 1937-42.³⁵

Dentro de uma moldura social mais ampla, em um período relativamente restrito de tempo passa-se de uma relação ambígua para condenatória do modo de vida americano, inclusive para a luta na guerra contra os mesmos, membros das forças opositoras. E isso se reflete diretamente no campo do cinema, quando se pensa que desde agosto de 1941 não se estampa mais capas da revista *Cinema* com astros provenientes dos estúdios hollywoodianos e que é o star-system dos países do Eixo ou de nações neutras que passam a assumir esse papel. Porém, novamente, em tempo igualmente breve, os Estados Unidos, assim como as forças aliadas em geral, deixam de ser consideradas inimigas, a partir do armistício decretado em 8 de setembro de 1943³⁶. Tantas mudanças em tão pouco tempo podem fornecer uma ideia da confusão entre valores e gostos privados e manifestações de teor público por parte dos italianos,

³⁵ Tabela adaptada a partir das mais complexas tabelas originais com os respectivos quinquênios (1937-1941/1938-1942), ajustando-se aos propósitos aqui discutidos.

³⁶ OLIVA, Gianni. **La Resistenza:** 8 de Settembre 1943-25 Aprile 1945. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 2003, p.9. Ao menos para boa parte da Itália, já que o país continuará dividido, com a República Social Italiana, popularmente conhecida como República de Salò, conformada pela resistência fascista, dominando o centro-norte do país até abril de 1945.

inclusive no que diz respeito ao campo específico do cinema. Mudanças essas que suscitam, inclusive com um força imperativa como talvez poucas vezes se viu na história do país, a questão do *trasformismo*³⁷ e que não caberia aqui dar conta, por si só merecendo um artigo à parte.

RECEBIDO EM: 12/06/2016

APROVADO EM:13/10/2016



www.revistafenix.pro.br

³⁷ Termo-chave da cultura do pós-guerra, mas bastante enraizado na história italiana como um todo, que designa a capacidade de mudar de lealdade de acordo com as mudanças nas estruturas de poder como condição de sobrevivência, numa convergência de interesses sobretudo entre a classe média proprietária e culta e a aristocracia liberal (Landy,1998: 35), observada impiedosamente de forma contemporânea no cinema de Luigi Zampa (*Anni Dificile*) e sob uma perspectiva menos implacável e mais generosa , na literatura de Ítalo Calvino (*Il sentiero dei nidi di Ragno*; no Brasil *A Trilha dos Ninhos de Aranha*. São Paulo:Cia. Das Letras, 2004) , ambos de 1948 e 1947 respectivamente. Sobre o termo cf. ainda BRUNETTE, Peter. **Roberto Rossellini**. Berkerley/Los Angeles/Oxford: U of California Press, 1996, p.37. POLLARD, John. **The Fascist Experience in Italy**. Londres/Nova York: Routledge, 1998. Pollard analisa o mesmo em relação à Câmara dos Deputados italiana, enquanto Brunette se refere sobretudo ao campo do cinema.