

Rearticulação de sentidos em filmes de compilação: uma análise de *Yellow Caesar* (1941), de Alberto Cavalcanti

Mariana Duccini Junqueira Silva & Danielle Divardin*

Resumo: Os documentários de compilação, construções narrativas com o uso de fragmentos imagéticos e sonoros provenientes de outros contextos enunciativos, tiveram uma grande produção na Primeira e Segunda Guerra Mundial como forma de garantir o apoio popular aos esforços de guerra dos países envolvidos nos conflitos (Leyda, 1964). Em *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), documentário britânico composto a partir de materiais de propaganda de guerra, analisamos como as imagens de arquivo foram rearticuladas para que, juntamente com planos encenados e a faixa sonora (a narração, a dublagem, a trilha musical e os efeitos sonoros), fossem criados efeitos de sátira em relação ao ditador Benito Mussolini.

Palavras-chave: documentário de compilação; arquivo; guerra; Alberto Cavalcanti; *Yellow Caesar*.

Resumen: Los documentales de compilación, construcciones narrativas con el uso de fragmentos de imágenes y sonidos provenientes de otros contextos enunciativos, tuvieron una gran producción en la Primera y Segunda Guerra Mundial como forma de garantizar el apoyo popular a los esfuerzos bélicos de los países involucrados en los conflictos (Leyda, 1964). En *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), documental británico compuesto a partir de materiales de propaganda de guerra, analizamos cómo se rearticulaban las imágenes de archivo para que, junto con los planos escenificados y la banda sonora (narración, doblaje, música, efectos sonoros), pudiesen crearse efectos de sátira en relación al dictador Benito Mussolini.

Palabras clave: documental de compilación; archivo; guerra; Alberto Cavalcanti; *Yellow Caesar*.

Abstract: Compilation documentaries, built up by an assemblage of fragments of sounds and images from previous works, were largely produced during the two World Wars. These films aimed to get the people's support to the countries involved in the wars (Leyda, 1964). Alberto Cavalcanti's *Yellow Caesar* (1941) is a British documentary made up of war propaganda materials. We analyse how compiled images from official archives with staged shots and the use of soundtrack (voice over, dubbing, music and noise) reach certain effects of satire on Benito Mussolini's fascist regime.

Keywords: compilation documentar; archive; war; Alberto Cavalcanti; *Yellow Caesar*.

* Mariana Duccini Junqueira da Silva: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA). Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, SP, Brasil. E-mail: marianaduccini@gmail.com

Danielle Divardin: Doutoranda. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes (IA), Programa de Pós-Graduação em Multimeios. 13083-854, Campinas, SP, Brasil. E-mail: ddivardin@yahoo.com.br

Submissão do artigo: 19 de dezembro de 2019. Notificação de aceitação: 11 de fevereiro de 2020.

Résumé : Les documentaires de compilation, constructions narratives utilisant des images et des fragments sonores d'autres contextes énonciatifs, ont connu une période de grande production pendant la Première et la Seconde Guerre mondiale comme moyen de garantir le soutien populaire aux efforts de guerre des pays impliqués dans les conflits (Leyda, 1964). Dans *Yellow Caesar* (Alberto Cavalcanti, 1941), un documentaire britannique composé de matériel de propagande de guerre, nous avons analysé comment les images d'archives ont été réarticulées de sorte que, avec les plans mis en scène et la bande sonore (narration, doublage, bande sonore) effets sonores et musicaux), des effets de satire ont été créés en relation avec le dictateur Benito Mussolini.

Mots-clés : compilation documentaire ; fichier ; guerre ; Alberto Cavalcanti ; *Yellow Caesar*.

Introdução

Yellow Caesar (1941), de Alberto Cavalcanti, é um documentário satírico, de aproximadamente 24 minutos, produzido na Inglaterra pelos Estúdios Ealing, durante a Segunda Guerra Mundial. Por meio da compilação de filmes¹ (imagens de arquivos britânicos, noticiários/cinejornais italianos), imagens fotográficas, ilustrações e trechos encenados, o filme apresenta a biografia do ditador Benito Mussolini, desde seu nascimento, em 1883, passando pela sua infância e juventude como líder sindicalista até a ascensão como ditador, encerrando em 1939, depois da segunda invasão à Líbia. De forma cômica e espirituosa, o filme faz uma crítica bastante contundente ao autoproclamado *Il Duce* e ao regime fascista. Lançado em 1941, no auge da Segunda Guerra Mundial, o documentário desconstrói a imagem de Mussolini, mostrando como sua vaidade, demagogia e covardia levaram milhares de pessoas à morte.

1. A terminologia “filme de compilação” é tributária do trabalho seminal de Leyda (1964), que reconhece nesse procedimento a apropriação e a rearticulação dos fragmentos visuais e sonoros em novos enunciados fílmicos, o que engendra enunciados distintos dos “originais” e, portanto, a possibilidade de ressignificação dos sentidos presentes nos materiais compilados. Sob essa visada, o autor atribui como expressões alternativas a “filmes de compilação” as de “filmes de montagem” ou “filmes de ideia”. Em perspectiva distinta, Wees (1993) procede à elaboração de um modelo triádico que articularia diferentes metodologias a determinadas tipologias fílmicas. Desse modo, a compilação estaria afim ao filme documentário; a colagem, ao filme de vanguarda; e a apropriação, aos videoclipes. O autor, portanto, restringe a noção de compilação aos filmes documentários, em uma visão que associa tal prática a uma estética de corte realista e a propósitos pedagógicos ou propagandistas (a argumentação de Wees perde de vista o caráter reflexivo próprio a toda empreitada de apropriação e reemprego audiovisuais, de forma a subestimar os trabalhos documentais em relação àqueles de fatura experimental, que o autor reúne sob o termo de “filmes de *found footage*”). Sjöberg (2001) apresenta uma crítica ao modelo de Wees, devido à excessiva vinculação da prática do reemprego aos gêneros fílmicos – e a uma conseqüente tendência à categorização dos procedimentos. Assim, retoma o termo “compilação” – mostrando-se partidário das reflexões de Leyda – como sistema conceitual (ou ainda como estratégia de composição) a respaldar o ato de se produzir filmes a partir de materiais alheios, em lugar de oferecer uma definição limitante sobre os critérios que constituiriam essa modalidade audiovisual.

A proposta deste artigo é analisar de que forma se operou a montagem a partir da estratégia de reemprego das imagens em conjunto com a faixa sonora, para tornar possível uma outra forma de se enxergar o ditador Benito Mussolini e o fascismo, ainda durante o período em que o regime vigorava.

É importante destacar que *Yellow Caesar* é um documentário produzido no contexto dos filmes de propaganda de guerra, mas que propõe um jogo satírico bastante eloquente, mobilizando imagens carregadas de um teor ufanista para subverter os sentidos então estabilizados – o filme chegou a ser comparado a *O grande ditador* (Charlie Chaplin, 1940), que ironiza Hitler e Mussolini.

Os filmes de compilação e as guerras

Em *Films beget films* (1964), Jay Leyda assinala que grande número de filmes de compilação realizados durante a Primeira Guerra Mundial, e nos anos imediatamente seguintes, tinham como objetivo principal a propaganda e não a preservação histórica para o futuro. Posteriormente, durante as décadas de 1930 e 1940, os filmes de compilação foram novamente utilizados como ferramentas de propaganda. Os países envolvidos na Segunda Guerra Mundial (Rússia, Alemanha, Itália, Japão, Inglaterra, França e Estados Unidos) empregavam material de arquivo para a produção de filmes que seriam utilizados para combater a propaganda de outros países e mobilizar a população para a guerra (Sjöberg, 2001: 24).

Pode-se verificar o grande volume de material filmado durante a Segunda Guerra Mundial pela extensa quantidade de filmes contendo imagens de arquivo de comícios nazistas, de Hitler, dos campos de concentração, de Pearl Harbor, entre outros (Sjöberg, 2001: 25). No caso da Inglaterra, o Estado demorou para se posicionar em relação ao conflito e, da mesma forma, não houve inicialmente um empenho para a produção de propaganda cinematográfica pacifista. Esse trabalho foi realizado por alguns estúdios independentes (Canuto, 2018). Os Estúdios Ealing, por exemplo, produziram, entre 1939 e 1946, 30 documentários de curta-metragem de propaganda (BFI, 2019).

Em 1934, Alberto Cavalcanti deixa a França, onde participara da vanguarda francesa,² e vai para Londres para trabalhar com John Grierson, na *General Post Office Film Unit* (GPO). O documentarismo britânico, baseado na produção de “propaganda do estado industrializado” (Canuto, 2018: 67), transforma-se com a chegada de Cavalcanti e suas experimentações estéticas –

2. O período que engloba praticamente toda a década de 1920 era referido por Henri Langlois como o “impressionismo francês” e reúne cineastas como Marcel L’Herbier, Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac, René Clair e Jean Epstein. Cavalcanti desempenhou trabalhos como cenógrafo e como realizador (dentre eles, o célebre *Rien que les Heures* [1926]) (Adriano, 1997).

“uma interpretação criativa da realidade”,³ com poesia e um novo olhar sobre o proletariado. Em 1940, Cavalcanti assume como diretor e produtor executivo dos Estúdios Ealing. Na nova unidade, o diretor realizaria filmes de propaganda de guerra e de instrução, além de obras de ficção (algumas sobre a própria guerra), incorporando elaborações estéticas bastante pessoais. É o caso, por exemplo, do filme ficcional *Went the day well* (1942), que retrata o ataque de paraquedistas alemães disfarçados de ingleses a uma pequena cidade britânica. Quando a população descobre que se trata dos inimigos, revela toda a sua violência para combatê-los.

Em *Yellow Caesar* (1941), Cavalcanti se aproxima da montagem eisensteiniana, em vista da associação de fragmentos orientada pelo efeito de desvio que subverte as associações signílicas corriqueiras e o próprio teor de realismo originalmente proposto pelas imagens em reemprego. O impacto causado pelos cortes, aliado às encenações (marcadas por interpretações hiperbólicas e dissonantes), dá compleição aos efeitos cômicos e, conseqüentemente, à crítica ao totalitarismo fascista.

A aparência fragmentária do filme, que chegou a ser criticada na época de seu lançamento,⁴ é uma característica proeminente nos filmes de compilação. Conforme destaca Sjöberg (2001: 33), a fragmentação está presente em outros tipos de filme, mas, no caso da compilação, isso é mais perceptível porque se trata da reunião de diversos tipos de materiais audiovisuais. Segundo o autor, a busca pela totalidade seria uma ideia fracassada em qualquer tipo de filme. Sjöberg também destaca que, no audiovisual, a relação entre a imagem e o som está totalmente imbricada, de forma que a análise só será coerente se levarmos em conta essa relação. Em *Yellow Caesar*, a articulação dos fragmentos imagéticos com a banda sonora (a narração, a trilha, os efeitos sonoros e a dublagem) é fundamental para a construção do filme, garantindo a sua unidade e criando efeitos de sentido expressivos.

A cartela inicial traz a informação de que o filme fora produzido dois anos antes de seu lançamento, em 1939, com a função de realizar uma reconstituição ou uma avaliação da vida e da ascensão ao poder do ditador Benito Mussolini, mas que, naquele momento, o filme seria revivido como um obituário, o que pode ser compreendido, metaforicamente, como um registro de seus fracassos políticos e da decadência de sua própria imagem, já que a morte factual do ditador, fuzilado por partisanos antifascistas, só ocorreria em abril de 1945.

Em 1940, Mussolini declarou apoio a Hitler, acreditando que a vitória do Eixo sobre os Aliados seria rápida. No entanto, as forças armadas sofreram

3. Alusão à célebre definição griersoniana sobre o gênero documentário.

4. Ver a esse respeito: Duguid, 2003a.

sucessivas derrotas, e o ditador começou a perder o apoio popular. Quando *Yellow Caesar* foi lançado, em 1941, a imagem de *Il Duce* estava bastante desgastada. Um jornal da época faz essa observação, dizendo que, se o filme tivesse sido lançado um ano antes, momento em a população ainda não havia se dado conta da fraude que era o ditador, teria sido mais interessante, porém dificilmente passaria pela censura.⁵

É pertinente pensar na recepção do filme em relação aos diferentes contextos enunciativos: a forma como os ingleses o receberam em 1941 é certamente diferente de como os italianos o fizeram. Hoje, diante do atual cenário político, podemos compreender o filme de maneira diferente do que há uma ou duas décadas, quando a ideia de um retorno ao fascismo parecia impossível. Sarlo (2007) aponta essa questão no estudo de Paul Ricoeur sobre as diferenças entre história e discurso:

[Em seu estudo, Ricoeur se pergunta] em que presente se narra, em que presente se rememora e qual é o passado que se recupera. O presente da enunciação é o ‘tempo de base do discurso’, porque é o presente momento de se começar a narrar e esse momento fica inscrito na narração. Isso implica o narrador em sua história e a inscreve numa retórica de persuasão (o discurso pertence ao modo persuasivo, diz Ricoeur). (Sarlo, 2007: 49).

Ancoramos nossa argumentação no trabalho de Jay Leyda (1964), que destaca que uma característica fundamental do filme de compilação é sua capacidade de nos fazer enxergar o novo e, para que isso aconteça, o reconhecimento do contexto enunciativo de que provêm as imagens é imprescindível. Ou seja, é justamente a partir do reconhecimento desse posicionamento “original” que é possível criar outras possibilidades estético-narrativas e, conseqüentemente, outros sentidos:

Como na ironia, em que aquilo que é dito não é sua literalidade, o efeito total depende do reconhecimento de que aquilo que está sendo significado não é o que o fragmento apresentado originalmente expressou, mas, justamente, a transformação desse sentido inicial. (Nichols, 2014: 150, tradução nossa).

Esse mesmo recurso, mobilizado com o intuito de ironizar, é empregado por Cavalcanti ao retirar as imagens de Benito Mussolini de um contexto enunciativo muito indicativo e deslocá-las para criar, em conjunto com a faixa sonora, um novo sentido. O exercício de compilação audiovisual, dessa maneira, mostra-se estritamente dependente das práticas sociais que conferem valor a determinadas crenças e representações em dado momento histórico: se a resignificação de excertos visuais ou sonoros é factível, isso ocorre justamente

5. Ver a esse respeito: Documentary News Letter (1941).

porque as dinâmicas sócio-culturais que engendram as formas de visibilidade de uma época suscitam essas rearticulações.

Na Itália, a grande produção de cinejornais e documentários esteve totalmente relacionada à criação, em 1924, da L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE). Desenvolvida com o apoio de Mussolini, que compreendia o potencial propagandístico e educativo do cinema, a LUCE realizava registros de todos os eventos relacionados ao ditador e seus negócios⁶ (eventos públicos, comemorações diversas, inauguração de obras, atividades esportivas), com o objetivo de estabelecer uma identificação entre o ditador e a população, assegurando, por meio do culto à personalidade, a autoridade do líder (Brunetta, 2003). Esse mesmo material, que originalmente visava exaltar a imagem do ditador, foi usado por Cavalcanti em *Yellow Caesar* para ridicularizá-lo.

Não é difícil perceber como foram produzidos os registros fílmicos para criar o culto à personalidade: as imagens mostram Mussolini discursando com bastante eloquência, sua postura é sempre ereta, altiva (com o queixo levemente erguido); exibe força e virilidade ao executar trabalhos manuais (no campo e na cidade) e em atividades esportivas; denota distinção pela maneira de se vestir (aparece em alguns momentos com chapéu aristocrático e mesmo seus uniformes são bastante alinhados); está em muitas imagens com cavalos, animal que remete a força, poder e virilidade. Mesmo que não se conheçam todos os detalhes sobre a personalidade do ditador (vaidoso, com grande poder de oratória, violento), trata-se de uma figura que está inscrita no imaginário popular e, por isso, é possível identificar o jogo desestabilizador que se opera no filme de Cavalcanti.

Existe pouco material sobre o filme disponível na internet – e mesmo o acesso à cópia para a realização deste artigo não foi tarefa fácil.⁷ A seguir, realizamos uma análise mais detalhada do documentário para que, mesmo sem assisti-lo, seja possível, de alguma forma, compreender suas estratégias de composição.

6. O Estado alemão também se apropriou do cinema para a propaganda da ideologia nazista. Josef Goebbels, ministro da Cultura Popular e Propaganda, acreditava no poder do cinema como instrumento de comunicação e criou um departamento para seu desenvolvimento. Vários filmes documentários e de conteúdo jornalístico foram produzidos no período, incluindo o clássico *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1934). No Brasil, o cinema foi utilizado para propagar a ideologia nacionalista do governo de Getúlio Vargas com o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo). O INCE foi criado em 1937, no âmbito do regime autoritário do Estado Novo.

7. O arquivo do filme foi gentilmente enviado por Cláudio Valentinetti, pesquisador e co-autor de: Pellizzari, L. & Valentinetti, C. (1995).

Do intuito propagandístico às imagens em desvio: gênese de um imperador covarde

A sátira está presente desde o início do documentário, quando, em voz *over*, o narrador enuncia: “Esta é a história de um homem que ascendeu até se tornar um ditador e esta é a nação que afundou sob ele”,⁸ e o crédito inicial apresenta Benito Mussolini como o *Yellow Caesar*, ou o imperador traidor.⁹ As imagens de fundo são compostas pelo símbolo do fascismo¹⁰ e por uma caricatura do ditador.

O primeiro plano é encenado – um tocador de realejo entra em cena com o mapa da Itália ao fundo. O tocador gira a manivela, e seu movimento circular, suficientemente destacado por meio de um plano de detalhe, ganha continuidade com a cena seguinte, em que Mussolini (imagem de arquivo) aparece discursando e fazendo gestos circulares com as mãos. O paralelismo entre as expressões gestuais circunscreve tanto os signos de manipulação (literalmente, “manejar substância” ou “influenciar”¹¹) quanto de aleatoriedade: analogamente ao tocador de realejo, que gira a manivela a esmo para anunciar a sorte do consulente, Mussolini tem nas mãos – aparentemente ao sabor do acaso – o destino da Itália. A partir daí, a história da vida do ditador será apresentada em ordem cronológica, com início em 1883, ano de seu nascimento.

A biografia começa por referir, via imagens fotográficas, como em um álbum de família, a origem de Benito Mussolini, seus pais e a casa onde nasceu. A narrativa segue intercalando imagens de arquivo com planos encenados. Na infância, Mussolini, apesar da vida pacata na pequena vila italiana em que morava, dá sinais de agressividade – ele ameaça colegas de escola com uma faca. Em plano encenado, o “pequeno Beni”, como é chamado pelo narrador, aparece de costas, de castigo na escola, com chapéu de burro. O narrador comenta satirizando: “Mussolini começou cedo”.

Em 1902, vai para a Suíça em busca de trabalho. Sem emprego, vivendo como um vagabundo, é preso três vezes (o plano de Mussolini na prisão é

8. Na narração original do filme: “This is the history of a man who rouse to become a dictator and this is the nation that sank under him”.

9. Em muitos países, a cor amarela é utilizada como referência à traição, para estigmatizar os traidores da classe operária (Eisenstein, 2002, p. 85). No filme, Mussolini “representa” o imperador traidor.

10. O “fascis” fazia parte da iconografia fascista e simbolizava a união. O símbolo é constituído por um feixe de varas de madeira amarrados juntamente com um machado. O machado duplo era usado na Grécia antiga, porém, não encontramos essa forma nas representações fascistas.

11. Verbete “manipulação”, em <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=MdVw8> (consulta em 16/12/2019).

encenado por Jack Warrock)¹² e não assume o serviço militar. Seu trabalho será como violento agitador sindical. Em 1911, a Itália estava em guerra com a Líbia. As sequências que ilustram a narração são formadas prioritariamente por imagens de arquivo, mas também é possível que alguns planos tenham sido filmados para a ocasião. Mussolini trabalha no escritório de um jornal e vai preso novamente ao se declarar contrário à guerra (planos encenados).

O país entra na Primeira Guerra Mundial em 1915 e, dessa vez, Mussolini vai para o combate, mas é ferido por uma explosão de bomba dos próprios italianos. Ele volta para o jornal e muda seu posicionamento político (de socialista para fascista). Como chefe do partido, organiza a marcha miliciana dos “camisas negras” para Roma, mas ele mesmo vai de trem. Em plano encenado, Mussolini aparece de costas comendo macarronada no vagão. O narrador pergunta: “Cadê Musso?! Almoçando...”. Tanto na cena do escritório do jornal como na cena do trem em direção a Roma, o ator que representa Mussolini está de costas. A marca de um “X” é inserida para indicar de quem se trata, conforme alude o narrador na primeira cena.

Em 1922, Mussolini torna-se ditador. Seu primeiro ataque foi à ilha de Corfu, na Grécia, onde só havia um monastério, crianças e trabalhadores sem nenhum tipo de arma. Uma sequência de imagens de arquivo o exibe trabalhando no campo (sem camisa, em meio aos trabalhadores) e na cidade (devidamente fardado, junto aos trabalhadores em grandes obras de demolição de edifícios). O narrador comenta que há mais de um fotógrafo para fazer as imagens do ditador – e procede a uma espécie de interação comentada dessas imagens, dando pequenos conselhos: “Cuidado com o chapéu”, “Tome cuidado! Você pode pegar uma insolação!”, e proferindo ainda palavras de ânimo para que o personagem continue o trabalho: “Vá lá, garoto...”.

Tal figurativização ambígua do povo, exposta por meio do comentário reflexivo da instância narrativa, reverbera um ponto fulcral dos regimes totalitários, que encaram os estratos populares conforme o paradoxo da sujeição e, concomitantemente, da promessa de redenção. Assim, aos planos alternados de mulheres e homens extenuados pelo trabalho braçal, sobrepõe-se a narração: “O povo italiano ainda tinha de trabalhar. Ele deveria pagar pela própria glória. Deveria pagar com seu suor”. É nesta dimensão que se afigura, como signo, a coletividade: o povo como massa indistinta, em seu caráter exemplar. Não há margem para as representações individualizadas dos sujeitos, sob o risco do decréscimo do culto à autoridade do ditador:

12. Aparentemente foi o único trabalho como ator de Jack Warrock – só encontramos referência em relação a sua atuação em *Yellow Caesar*.

Só o povo efetivamente reunido é povo e só o povo efetivamente reunido pode fazer aquilo que é especificamente próprio da atividade desse povo: pode aclamar, isto é, pode exprimir com um simples grito sua aprovação ou repulsa, gritar viva ou abaixo, saudar com júbilo um chefe ou projeto, dar um viva ao rei ou a qualquer outro, rejeitar a aclamação com o silêncio ou com o murmúrio (...). Basta o povo se reunir efetivamente, não importa o objetivo (desde que não apareça como um grupo de interesses organizados), mais ou menos como ocorre nas manifestações de rua, nas festas públicas, nos teatros, no hipódromo, no estádio, para que esse povo aclamante esteja presente e seja, ao menos em potencial, uma grandeza política. (Schmitt, *apud* Agamben, 2011: 277).

O filme, é certo, serve-se das imagens de um povo aclamador, submisso ao Duce, mas instila nessas construções, de forma a desestabilizá-las, o aspecto repulsivo inerente a um exercício de poder lastreado na figura egótica de Mussolini. Em uma metáfora semelhante à realizada por Eisenstein no filme *Outubro* (1927), na sequência em que Kerensky é comparado ao pavão de metal, indicando a vaidade do primeiro-ministro, Cavalcanti aproxima o ditador italiano a um sapo (*bullfrog*):¹³ surge a imagem desse animal e, em seguida, em efeito de *fade*, a imagem de perfil do ditador. Nesse caso, a analogia serve para ridicularizar sua aparência rechonchuda¹⁴ e personalidade agressiva.

Na sequência posterior, Mussolini aparece caminhando. A cena é repetida, em *forwards* e *backwards*, e a velocidade é ralentizada. Uma trilha musical de valsa e a interjeição do narrador completam a interferência no plano, fazendo parecer que o ditador dança de forma delicada ou afeminada (Leyda, 1964: 54). Adicionalmente, o movimento de avanço e recuo, obtido com a referida manipulação da imagem, viabiliza o efeito de indecidibilidade que se atrela ao personagem, reforçado pela composição sonora: a trilha de valsa é subitamente interrompida, dando lugar ao início da canção *La donna è mobile*, ária da ópera italiana *Rigoletto* (Giuseppe Verdi, 1851), amplamente reconhecida no repertório operístico ocidental. Os primeiros versos da ária carregam um tom altamente destitutivo em relação à mulher, que a narrativa fílmica relaciona à própria figura de Mussolini (“A mulher é volúvel/Como pluma ao vento/Muda de palavra/E de opinião”).¹⁵

A dúvida quanto à masculinidade do ditador (pontual a essa sequência) endossa como efeito colateral uma expressão de misoginia (por sua vez, já presente na ópera de Verdi) altamente passível de crítica no debate público contemporâneo, mas certamente referendada nos anos 1940 – na perspectiva

13. O *bullfrog* é uma espécie de sapo agressivo.

14. Mussolini também era extremamente vaidoso – característica comum aos ditadores.

15. No original: “La donna è mobile/Qual piuma al vento/Muta d’accento/E di pensiero”.

da composição fílmica, ela rentabiliza o sentido disforizante de que o documentário impregna a figura de Mussolini.¹⁶

A sequência seguinte, composta por vários fragmentos de arquivo, mostra o lado “carismático” do líder popular, que cumprimenta vários cidadãos, e seu lado esportivo, viril e vaidoso (o ditador se exibindo sem camisa). Justaposto a essa sequência, está o plano de Mussolini discursando em um pódio¹⁷ – a dublagem do discurso em inglês carrega um forte sotaque italiano. A edição da banda sonora, uma trilha musical alegre (que lembra o estilo circense), é sincronizada com os gestos e a fala do ditador, como se ele regesse, sem muita precisão, a execução da música. A dublagem faz parecer que o ditador está com um embaraço na garganta, pigarreando – mais uma vez, engendra-se a analogia em relação à imagem do “sapo agressivo”, com seu costumeiro movimento dos brônquios. A articulação desses elementos atinge um efeito cômico e ridicularizador.

“Orgulhem-se de seus filhos”: a ressignificação de um ideal nacionalista

As imagens de arquivo conferem uma dimensão ilustrativa e referencial à narração que vai enumerando as ações do ditador: supressão da liberdade de expressão, fechamento dos sindicatos, transformação da polícia em instrumento de combate da própria população e a formação de um “sindicato de ditadores” – o narrador se refere ao encontro de Mussolini com seu “primeiro recruta” – Hitler. Em seguida, vemos o encontro com Ransay Macdonald, primeiro ministro britânico.

Em forma de depoimento (com plano encenado), uma senhora britânica elegantemente trajada toma chá e fala sobre as proezas do “querido italiano”, como o fato de ele ter implantado a pontualidade no sistema de trens da Itália. Essa senhora é representada por Douglas Byng, cantor e compositor inglês cômico, famoso por suas interpretações de personagens femininas. O plano seguinte mostra a opinião de outra pessoa sobre o ditador: o pintor Feliks Topolski¹⁸ desenha a caricatura de Mussolini – gorducho, com o queixo erguido em postura majestosa e vaidoso, com uma indumentária pomposa.

16. Outras inferências quanto à construção de sentido são possíveis por meio da análise desse excerto, que toma *Rigoletto* apenas incidentalmente, mas com efeitos de grande expressividade. É interessante depreender que um dos personagens principais da ópera, o Duque de Mântua, é pérfido e cruel e termina por desonrar, sem que tivesse consciência disso, a filha de Rigoletto, o fiel bobo da corte (aqui identificado à representação da plebe). O termo em latim de que deriva a palavra “duque” (*dux*) também responde pela filiação etimológica de “duce”, qualificativo que se tornaria indissociável do nome de Benito Mussolini.

17. A câmera em contra-plongê é utilizada para criar um efeito de superioridade.

18. Feliks Topolski, artista nascido na Polônia e radicado na Inglaterra, reconhecido por seus desenhos e pinturas expressionistas. Entre seus trabalhos estão os retratos de Winston Churchill e George Bernard Shaw, bem como os eventos da coroação da rainha Elizabeth II (Artnet, 2019).

O filme segue exibindo, por meio de imagens de arquivo, os investimentos italianos na guerra: aviões, artilharia pesada, navios de combate. Mussolini decide atacar a Abissínia: as imagens do conflito mostram a devastação, pessoas feridas e mortas. Em seguida, as imagens revelam os ataques na Espanha:¹⁹ a população correndo pelas ruas, explosões, bombas sendo lançadas, prédios destruídos – uma criança morta aparece em primeiro plano. O tom da narração é alterado, passando de jocoso a firme, sério. Imediatamente justapostas a esse plano, são inseridas imagens de arquivo de Hitler e Mussolini em alguma circunstância comemorativa: os dois apertam-se as mãos de modo efusivo – a associação que imediatamente se constrói pelo artifício da montagem é a de que os ditadores se rejubilavam pela “eficácia” da maquinaria de guerra, cujo saldo evidente era o assassinato de milhares de civis.

A crítica à política beligerante de Mussolini é mais uma vez demarcada com a repetição de um sintagma que operacionaliza o sentido de paralelismo: ainda que as campanhas sejam aparentemente distintas, as ações do ditador são análogas em todas essas ocasiões e acabam por deixar patentes o disparate de sua liderança, que espalha a miséria e a morte nos países atacados e entre os próprios italianos.

Essa construção em conjunto é deslanchada, no filme, com a cena de uma locutora da Rádio Roma, em plano encenado (com efeito bastante caricatural), que apresenta o noticiário sobre os combates na Abissínia, elevando a imagem do Duce. Dentro das instalações da rádio, a cada vez que se ouve uma referência a Mussolini, corresponde a conhecida saudação (por parte de toda a equipe) com o braço direito levado à frente do corpo.²⁰ A locutora termina, então, dizendo: “Mães da Itália, tenham orgulho de seus filhos”. Haverá mais duas inserções do plano da rádio, com a repetição da mesma frase para sinalizar cada novo ato de agressão – numa circunstância, Mussolini ataca a Albânia; noutra, decide participar, ao lado de Hitler, da Segunda Guerra Mundial, com a invasão à Polônia. Os dois eventos, que ocorrem no ano de 1939, são construídos para amplificar a ideia da covardia própria aos atos de Mussolini, mas, como veremos, devido a razões opostas.

A Albânia é mostrada como um país periférico, eminentemente agrário – a ostensividade do exército italiano destoa da vulnerabilidade da região atacada,

19. A Espanha vivia uma Guerra Civil e Mussolini decide colaborar com o general Franco enviando a força aérea para atacar as cidades espanholas de Madrid, Valência e Barcelona.

20. Comum na codificação dos gestos em regimes totalitários, tal manifestação teria como origem a manifestação “Ave, Cesar”, empregada pelos gladiadores para saudar o imperador na Roma antiga. No âmbito do nazismo, encontra ressonâncias em “Heil, Hitler”. Curiosamente, no Brasil o gesto foi incorporado como cumprimento oficial entre os membros da Ação Integralista Brasileira, que o acompanhavam da palavra “anuê” (de origem tupi, o termo significaria “Tu és meu irmão”).

em franca disparidade de condições – e a narração chega a pontuar a própria inexistência de um exército albanês. Já em relação à Polônia, trata-se de uma “guerra de verdade” e, de início, Mussolini não se atreve a integrar o combate, pois, de acordo com a narração, sabia que o exército francês era o melhor do mundo, pois assistia ao longe ao treinamento das equipes nos Alpes. A pusilanimidade do Duce, nesse caso, revela-se com a constatação de que “o *Yellow Caesar* só declarou guerra quando sentiu que a paz espreitava na esquina”, ou seja, quando acreditou que a vitória alemã era certa. O conflito, no entanto, continuou e Mussolini decidiu atacar a Grécia e a Líbia – vencendo apenas devido à intervenção alemã.

Pontuando o final da narração sobre os dois conflitos, conforme aludimos, reitera-se a sequência da locutora, que conclama as mães italianas a se orgulharem de seus filhos. No entanto, quando da conclusão da narração sobre a invasão polonesa, há a inserção de um plano de um burocrata da Rádio Roma aos prantos – ora os valentes filhos da pátria são conotados como bebês chorões. A imagem inicial do filme, em que Mussolini discursa, é então retomada, bem como a frase inicial: “Esta é a história de um homem que ascendeu até se tornar um ditador e esta é a nação que afundou sob ele”. Imagens dos prisioneiros italianos no Norte da África são apresentadas, enquanto um depoimento de Churchill é inserido, em voz *over*, falando sobre as ações escabrosas do ditador que levaram o povo italiano ao sofrimento. Como em um epitáfio, a voz do narrador sentencia: “Mussolini entrará para a história como o *Yellow Caesar*”.

Considerações finais

Alberto Cavalcanti produziu um filme bastante criativo, em que o jogo entre as imagens de arquivo, os planos encenados e a faixa sonora (a narração, a trilha musical cômica, a dublagem e os efeitos sonoros) produzem um gesto satírico inovador, principalmente por se tratar de uma obra cujas imagens principais têm origem no domínio da propaganda de guerra.

O texto, escrito e narrado em voz *over* por Michael Foot,²¹ contém uma crítica sarcástica ao ditador, debochando dele e denunciando seus crimes. As imagens de arquivo e os planos encenados não são utilizados apenas como recurso de preenchimento para o discurso enunciado, em uma empreitada meramente ilustrativa, mas compõem a tessitura desse mesmo discurso, tendo em vista a proposta desestabilizadora por parte da instância de enunciação. Adrian

21. No filme aparece creditado como Michael Frank, que, supostamente, seria um pseudônimo compartilhado para os jornalistas Michael Foot e Frank Owen (DUGUID, c2003-14b). Michael Foot fez parte do Parlamento inglês como líder do Partido Trabalhista.

Brunel, diretor reconhecido pelas comédias burlescas, é creditado como responsável pelas cenas adicionais e pelos diálogos. Talvez por esse motivo os planos encenados sejam igualmente estilizados e cômicos.

Cavalcanti também propõe intervenções nas imagens compiladas a partir de arquivos, como na cena em que Mussolini parece dançar uma valsa, e em algumas sequências de pronunciamentos – aqueles proferidos pelo ditador são factuais, mas enunciados por atores, com uma prosódia italiana bastante acentuada.

Cada imagem, cada detalhe, cada corte ou efeito sonoro mostram o desprezo absoluto do diretor (que contribui para o desprezo dos espectadores) em relação ao demagogo desonesto. De fato, o jeito extravagante e teatral de Mussolini o transforma em uma caricatura, e fez Cavalcanti perceber que poderia utilizar a própria imagem do ditador para ironizá-lo. Em sua irônica manipulação, Cavalcanti não deixou uma pedra de montagem sem mover. [...] Todo o filme mostra como um trabalho urgente pode ser feito de maneira esplêndida. *Yellow Caesar* é uma compilação profética. (Leyda, 1964: 54-55, tradução nossa).

O filme se constrói com imagens de arquivo, referenciais, mas não há o compromisso estrito com um realismo de base factual – é isso que o difere dos demais filmes de propaganda de guerra produzidos na época, como a série documental *Why we fight*, dirigida por Frank Capra (em sua maioria), entre 1942 e 1945. Sendo assim, ainda que o diretor tenha utilizado imagens oficiais para representar fatos históricos ou outras situações que não tenham relação com seu contexto de produção original, isso não compromete em nada o filme; ao contrário, o caráter inovador da obra provém justamente da exposição irretorquível do caráter violento e opressor do fascismo, tendo como matéria-prima a própria imageria diligentemente construída pelo regime.

Em *Yellow Caesar*, o narrador opina, ridiculariza e propõe um novo olhar sobre Mussolini – ele desmascara o pomposo ditador ao mostrar sua covardia. Cavalcanti utilizou algumas imagens fortes dos conflitos, especialmente a de uma criança morta, em primeiro plano. No entanto, a potência inerente ao contexto da guerra civil espanhola nesse excerto se perfaz com a inserção da narração, sobretudo em vista de duas frases que são repetidas no filme: “Os aviões italianos irão escurecer o céu” e “Não há som mais bonito do que o das metralhadoras”.

Cavalcanti produziu outros filmes de compilação, como *Filme e Realidade* (1939-1942), *Um homem e o Cinema* (1976) e até mesmo *Rien que les heures* (1926), o que demonstra seu amplo conhecimento sobre as possibilidades geradas pela apropriação, reemprego, desvio e ressignificação das imagens.

Sem que esse aspecto seja tomado sob o signo da diminuição quanto ao indiscutível talento do cineasta, é evidente que sua experiência britânica, amalgamada nos estúdios GPO e Ealing, facultaram-lhe as condições necessárias para que, como em tantas outras ocasiões em sua carreira, transcendesse os limites de um gênero específico²² (nesse caso, o da propaganda de guerra – ou, mais acuradamente, o da contrapropaganda) para oferecer ao universo do cinema uma obra marcada pela contundência reflexiva de um artista que percorreu diversos domínios e geografias, mas que não se deixou cooptar por nenhum deles.

É assustador observar que a ascensão ao poder de um líder político autoritário, agressivo e covarde e a instalação do fascismo, como representado em *Yellow Caesar*, podem ser tão atuais. A sátira elaborada por Cavalcanti desconstrói a imagem do ditador expondo os absurdos e o ridículo do regime fascista. Porém, se desde o pós-guerra o retorno deste ideário fundamentado em preconceitos e ódios, movido pela frustração de um povo que perdeu a confiança nos políticos e desesperados por um salvador, parecia improvável, hoje parece quase inevitável.

Em menos de 75 anos fomos capazes de esquecer, ou levados a esquecer, que este caminho desumanizante só nos levaria, novamente, ao horror. Além do contínuo massacre aos pobres, muitos países do mundo, com destaque para o Brasil pós 2013, estão em guerra contra o conhecimento, a cultura e tudo mais que possibilite ao povo construir um pensamento crítico.

Não há como assistir a *Yellow Caesar* sem o relacionar com o cenário político que vivenciamos atualmente no Brasil – a eleição de um militar reformado, fascinado por armas, representante de convicções altamente conservadoras e, que, tendo sido eleito como epítome da anticorrupção, sedimentou a crença de afastar de vez a “ameaça comunista” no país. O próprio *slogan* da campanha e do governo, “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, pode ser considerado uma referência ao *slogan* nazista “*Deutschland über alles*” (Alemanha acima de tudo). O discurso do ex-secretário especial da Cultura, Roberto Alvim,²³ emulando Goebbels,²⁴ tanto nos aspectos formais quanto no conteúdo, foi apenas mais uma prova disso.

Se a conjuntura do nazismo causava espanto a Walter Benjamin, em 1940, como descrito na tese VIII de *Sobre o conceito de história*, chegamos à con-

22. Ver, a esse respeito: Cairns (2005) e Jackson (2010).

23. Discurso exibido em 16/01/2020 para divulgar o “Prêmio Nacional das Artes”, espécie de patrocínio para determinadas produções culturais. Em um dos trechos do discurso, Alvim declara: “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional, será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada.”

24. Joseph Goebbels foi ministro da propaganda na Alemanha nazista.

clusão de que talvez tenhamos avançado muito pouco – e que os estados de exceção sempre estiveram à espreita:

A hipótese de ele [o fascismo] se afirmar reside em grande parte no fato de seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso. O espanto por as coisas a que assistimos “ainda” poderem ser assim no século vinte não é um espanto filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável. (Benjamin, 2016: 13).

Na eterna luta entre civilização e barbárie, memória e esquecimento, as investidas autoritárias, disfarçadas de democracia, colhem seus frutos enquanto o povo iludido é relegado à própria miséria.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2011). *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo*. Homo sacer II, 2. São Paulo: Boitempo.
- Adriano, C. (1997, fevereiro 2). Na proa da história do cinema. *Folha de S. Paulo, Caderno Mais*. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/02/mais!/13.html
- Artnet, F. (s.d.). Disponível em: www.artnet.com/artists/feliks-topolski/
- Benjamin, W. (2016). Sobre o conceito de história In *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Brunetta, G. (2003). *Enciclopédia de Cinema*. Instituto Nazionale L.U.C.E. Disponível em: [www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Canuto, R. (2018). *Alberto Cavalcanti: homem cinema*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Cairns, D. (2005). Cruzando a fronteira (os filmes ingleses de Alberto Cavalcanti). *Contracampo Revista de Cinema*, (71). Disponível em www.contracampo.com.br/71/cruzandoafrenteira.htm
- Documentary News Letter. (1941) New Documentary Films. London, (4), abril: 67. Disponível em: <https://archive.org/details/documen02film/page/66>
- Duguid, M. (2003a). *Yellow Caesar* (1941) BFI Screenonline. Disponível em: www.screenonline.org.uk/film/id/1423861/index.html
- Duguid, M. (2003b). *Ealing at War*. BFI Screenonline Disponível em: www.screenonline.org.uk/film/id/445448/index.html

- Ealing Studios: Propaganda Shorts. BFI (s.d.). Disponível em: www.bfi.org.uk/archive-collections/introduction-bfi-collections/bfi-mediatheques/ealing-studios-propaganda-shorts
- Eisenstein, S. (2002). *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Jackson, K. (2010, julho 3). Our debt to Alberto Cavalcanti. *The Guardian*. Disponível em: www.theguardian.com/culture/2010/jul/03/alberto-cavalcanti-film-director-ealing
- Leyda, J. (1964). *Films Beget films*. London: Allen&Unwin LTD.
- Nichols, B. (2014). Remaking History: Jay Leyda and the Compilation Film. *Film History: An International Journal, Indiana University*, 26: 146-156.
- Pellizzari, L. & Valentinetti, C. (1995). *Alberto Cavalcanti*. Edizione du Festival Internazionale del Film di Locarno. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: cultura e memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG.
- Sjöberg, P. (2001). *The word in pieces: a study of compilation film*. Stockholm: Aura Förlag.
- Wess, W. (1993). *Recycled images: The art and the politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives.
- Wood, L. (2003). Cavalcanti, Alberto (1897-1982). BFI Screenonline. Disponível em: www.screenonline.org.uk/people/id/446878/index.html

Filmografia

- Yellow Caesar* (1941), de Alberto Cavalcanti. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1iW4xm-RkDPbXX8Txqst_BhcvJciK9u64