EDUCAÇÃO E PROPAGANDA NO JOGO POLÍTICO FASCISTA: O USO DAS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS POR MUSSOLINI*

Cristina Souza da Rosa

Resumo. Benito Mussolini ascendeu ao poder em 1922, envolvendo seu governo com uma áurea nacionalista. No entanto, a consolidação do poder dependia de uma série de fatores, entre eles a adesão das massas, que deveria ser processada no campo da emoção, atingindo a mente e o coração do povo. Como parte do jogo de conquista, o cinema foi utilizado como importante aliado, divulgando, através de filmes educativos e de propaganda, os valores e a ideologia do Fascismo.

Palavras-chaves: Fascismo; cinema; educação.

EDUCATION AND PROPAGANDA IN THE FASCIST POLITICAL GAME: THE USE OF CINEMATIC IMAGES BY MUSSOLINI

Abstract. Benito Mussolini rose to power in 1922, surrounding his government with an aura of nationalism. However, consolidating power depended on a series of factors, among them the support of the masses, which should be processed in the realm of emotion, reaching the hearts and minds of the people. As part of that conquest, cinema was used as an important ally, promoting, through educational and propaganda films, the values and ideology of Fascism.

Keywords: Fascism; cinema; education.

EDUCACIÓN Y PROPAGANDA EN EL JUEGO POLÍTICO FASCISTA: EL USO DE LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS POR MUSSOLINI

Resumen. Benito Mussolini llegó al poder en 1922, dando un áurea nacionalista a su gobierno. Sin embargo, la consolidación del poder dependía de una serie de factores, como la adhesión de las masas que debía ser procesada en el campo de la

---

* A pesquisa na Itália foi realizada com o apoio financeiro da CAPES. Artigo recebido em 30/05/2008 e aprovado em 06/08/2008.

emoción, alcanzando la mente y el corazón del pueblo. Como parte del juego de conquista, el cine fue utilizado como un importante aliado, que permitía la divulgación de los valores y de la ideología del fascismo a través de películas educativas y propagandísticas.

Palabras clave: fascismo, cine, educación

INTRODUÇÃO

Em 28 de outubro de 1922, milhares de Camisas Negras, vindos de todas as partes da Itália, tomaram as ruas de Roma reivindicando o poder para os fascistas. O rei Vittorio Emanuele III foi aconselhado a oferecer o cargo de Primeiro Ministro a Benito Mussolini, apostando que com isto conseguiria controlá-lo e acabar com as tentativas de tomada do poder organizadas pelos fascistas. No entanto, assim que conquistou o posto mais alto do governo, Mussolini começou a colocar em prática os ideais do Fascismo. Ideais que se opunham ao liberalismo e que tinham por base o nacionalismo e o imperialismo. Passou a conclamar o povo italiano a que se unisse em favor do crescimento econômico e social da nação, convocando-o a se tornar um “novo homem”. Ser um “novo homem” implicava em uma mudança de mentalidade, de comportamento, e na adoção de novos valores. Este artigo tem por escopo discutir como o cinema contribuiu para a formação do “novo homem” italiano.

O texto está dividido em três partes que visam discutir como o cinema deixou de ser uma simples diversão para ser um instrumento de conquista e educação. A primeira parte, “O cinema e o poder de convencimento”, coloca em cena as principais discussões do período sobre os usos e as vantagens do cinema. Esta discussão desenvolvida em diversos países do mundo chamou a atenção de Mussolini para o poder do cinema. Na segunda parte, “O Instituto LUCE a serviço do Fascismo”, discutimos a formação do Instituto LUCE e sua organização interna para melhor servir ao objetivo de fazer filmes de propaganda e educação. A terceira parte, “O Fascismo na tela dos cinemas”, apresentamos uma análise de um cine-jornal e de um documentário educativo produzido pelo LUCE. Com isto, pretendemos discutir como o discurso de cultura política fascista era encenado nas películas do Instituto. Por fim, fechamos o texto com uma pequena conclusão onde retomamos os pontos principais do artigo.

O CINEMA E O PODER DE CONVENCIMENTO

Nos primeiros anos de governo os membros do Partido Nacional Fascista (PNF) impuseram a nova cultura política de forma agressiva e violenta, reprimindo e perseguindo os opositores¹. No entanto, perceberam que a conquista deveria ser operada no campo da emoção, através do coração e da mente. Enquanto a imposição da ideologia garante a sua fixação em um terreno frágil, a conquista pelo imaginário social permite a permanência prolongada dos novos ideais. Neste contexto, o cinema apareceu como um aliado poderoso na construção de um imaginário social-fascista.

Na Europa, a experiência com o cinema de propaganda e educação data dos tempos da Primeira Guerra Mundial, quando os governos identificaram o potencial das imagens cinematográficas como veículo de formação de opinião pública. Durante o conflito foram enviados às trincheiras operadores de cinematógrafo com a missão de captarem tomadas que resultassem em reportagens empolgantes (ARGENTIERI, 1979). O resultado foi a produção de uma série de filmes tendo como protagonistas soldados em ação nos campos de batalha. As películas de guerra eram projetadas nos cinemas públicos, antes dos filmes de entretenimento, com a função de estimular na população confiança e orgulho.

O conflito chegou ao fim em 1918 e o uso do cinema como máquina de conquista deixou marcas profundas, acenando para uma nova possibilidade no setor. Os problemas sociais e econômicos enfrentados pela Europa levaram intelectuais de diversas áreas a incentivarem o emprego educativo do cinema na formação da mão-de-obra, na prevenção de acidentes de trabalho e no combate às doenças, como tuberculose e sífilis. A Liga das Nações também atuou neste sentido, estimulando a produção de filmes do tipo educativo profissional e sanitário e a sua livre circulação. Alberto Consiglio resume em poucas linhas as vantagens do cinema:

---

¹ Entendemos “Cultura política” como um sistema de representações, complexo e heterogêneo, mas capaz de permitir a compreensão dos sentidos que um determinado grupo atribui a uma dada realidade social, em determinado tempo. Um conceito capaz de possibilitar a aproximação com certa visão de mundo, orientando as condutas dos atores sociais em um tempo mais longo, e redimensionando o acontecimento político para além da curta duração.

O cinema tem o poder potencial de impor com a maior sugestão uma particular visão da vida e do mundo, construída no seu mais íntimo e delicado detalhe. Esta visão é tal que pode ser percebida contemporaneamente, com igual intensidade, do homem mais inculto ao mais refinado, do pensador ao analfabeto, sem quase nenhum esforço de compreensão (CONSIGLIO, 1933, p. 770).

Nas palavras do autor italiano encontramos dois motivos que estimularam Mussolini a adotar em seu governo o cinema como instrumento de conquista. O primeiro está relacionado com o poder de alcance que as imagens cinematográficas tinham em relação a qualquer outro meio de comunicação utilizado nas décadas de 1920 e 1930. Neste período, o cinema superava em número de espectadores os consumidores da imprensa escrita. Em qualquer parte do mundo as salas de exibição se multiplicavam, popularizando a sétima arte. As histórias de amor, de mocinhos e bandidos, atraíam a população como uma forma de divertimento barato, oferecendo aos espectadores a oportunidade de viverem outra realidade e de conhecerem lugares distantes. Sentados diante da tela, podiam esquecer os problemas socioeconômicos e viver tranquilamente emoções variadas.

A linguagem cinematográfica proporcionava de forma rápida e atraente o acesso às informações cotidianas, atraindo, por isto, um público mais diversificado. No entanto, a principal vantagem do cinema estava em não exigir “nenhum esforço de compreensão” como o jornal, que além do domínio das letras, requeria a capacidade de interpretação (MUSSOLINI, 1928)². Sendo assim, o cinema era capaz de educar, de entreter e de informar pessoas alfabetizadas, analfabetas, cultas ou incultas. Na Itália do pós-guerra boa parte da população era analfabeta e a circulação dos periódicos encontrava dificuldades de logística. Portanto, utilizar o filme como instrumento de propaganda e educação da população se tornou uma possibilidade atraente, facilitando a adesão nacional.

O poder que o cinema tinha de inculir idéias com maior sugestão se revela como o segundo motivo para que Mussolini se voltasse com mais interesse para este meio de comunicação. Desde que a sétima arte se popularizou como diversão e lazer, intelectuais iniciaram uma discussão sobre o efeito das imagens sobre as pessoas. Em inúmeros países foram

---

² Discurso de inauguração do IICE proferido por Mussolini a villa Falconieri di Frascati.

desenvolvidos estudos científicos que analisaram o comportamento de espectadores de diferentes idades, sexo e classe social. Questionários que buscavam identificar gostos cinematográficos e as reações psicológicas e sociais diante de um filme foram distribuídos às crianças e aos adolescentes. Os intelectuais europeus e latino-americanos chegaram à conclusão de que as imagens cinematográficas tinham a capacidade de persuadir as pessoas tanto para o “bem” como para o “mal”. Eugenio Ferrauto fez a seguinte observação:

(...) as crianças imitam os delinquentes dos quais ouvem falar ou dos quais vêem em atuação no cinematógrafo: imitam as ações dos pele-vermelhas, dos piratas ou dos grandes capitães, assumindo modos e hábitos ruins e bons (...). (FERRATO, 1940, p. 22)³.

No Brasil, Dante Costa, em seu livro *A Infância e o Cinema*, chegou a uma conclusão semelhante ao considerar que o cinema atuava como “bom e mau operário” (COSTA, 1939)⁴. Quando realizou uma pesquisa com crianças do jardim de infância do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, Costa percebeu que a maioria delas “tomavam como assunto para seus brinquedos temas que denunciavam influências cinematográficas (espingarda, revólver, etc)”.

Por seu poder de persuasão, o cinema se revelou como um importante veículo divulgador de valores e códigos sociais. Com ele seria possível conquistar a simpatia social para a ditadura de Mussolini e divulgar os princípios do Fascismo. A capacidade de convencimento associada à linguagem acessível fazia do cinema um veículo de propaganda e educação mais potente do que a imprensa escrita.

O INSTITUTO LUCE A SERVIÇO DO FASCISMO

O encontro de Mussolini com o cinema educativo aconteceu pela primeira vez em Nápoles, no verão de 1924. Nesta ocasião, ocorria na cidade a inauguração da Mostra da Imigração e o *Sindacato Istruzione Cinematografica* (S.I.C.) exibiu em praça pública, gratuitamente, três filmes de curta metragem. No dia seguinte, Mussolini foi convidado por Luciano

---

³ Ferrauto era chefe do setor de Educação Física da *Opera Nazionale Balilla*.

⁴ Dante Costa era chefe do serviço da divisão de amparo à maternidade e à infância do governo de Getúlio Vargas.

De Feo a assistir os mesmos filmes em uma projeção privada⁵. A sessão de cinema empolgou o chefe dos fascistas que autorizou o diretor do Comitê Geral para Imigração a participar financeiramente do S.I.C. (LAURA, 2004, p. 15)⁶. Até então, o empreendimento de Luciano De Feo era apenas uma pequena sociedade anônima de cinema educativo, com um capital de um milhão de liras e a boa vontade de alguns amigos. Em 1925, o S.I.C. foi transformado em órgão oficial de governo e teve o nome alterado para *L'Unione Cinematografica Educativa* - LUCE. Com isto, Mussolini se tornou o primeiro chefe de governo a organizar um instituto de cinema educativo e de propaganda fora do mundo comunista⁷.

O nome do novo instituto foi escolhido pelo próprio Mussolini, que o fez de forma que as siglas formassem a palavra luz em italiano: LUCE. A escolha, nada ingênua, do nome revela o projeto de propaganda interna e externa ao qual o Instituto estava submetido. Para Mussolini não bastava apenas conquistar a adesão da população italiana; seu plano expansionista visava conquistar a simpatia externa. Com isto, poderia atrair olhares positivos para os feitos do fascismo e, principalmente, ter a anuência de outros países para suas ações imperialistas.

O LUCE se tornou um dos maiores representantes do regime fascista junto às nações européias e outras nações. Os cine jornais, filmes de cotidiano produzidos pelo Instituto a partir de 1927, foram exportados para os Estados Unidos, Argentina e Brasil, exibindo à população destes países o crescimento sócio-econômico italiano promovido pelo Fascismo. Filmes de longa metragem que exaltavam a Itália fascista também foram

---

⁵ Foram exibidos os seguintes filmes científicos *La vita delle piante* e *La circolazione del sangue*. Também projetado o filme *Dove si lavora per la grandezza d'Italia*, onde Mussolini aparece trabalhando em seu escritório no Palácio *Chigi*. O encontro havia sido mediado por Giacomo Paulucci di Calboli, secretário de Mussolini no ministério dos negócios exteriores.

⁶ Foi solicitada ainda ao Instituto Nacional de Asseguração, à Obra Nacional Combatentes, à Caixa Nacional de Asseguração Infortúnio sobre o Trabalho, que participassem como financiadores do *Sindacato*.

⁷ Na Suíça existiam institutos de cinema educativo em alguns cantões. No entanto, por ter uma organização geopolítica específica não era considerado o primeiro país capitalista a organizar um instituto de cinema educativo. O LUCE, primeiro foi incorporado ao governo, como um instituto de sociedade autônoma, ligado ao Ministério do Exterior, onde Mussolini ocupava o cargo de ministro e Paulucci o de secretário de gabinete. Em novembro de 1925, o LUCE se tornou um órgão moral autônomo e paraestatal passando a ser o instituto técnico cinematográfico oficial de todos os ministérios e institutos do governo fascista. Com isto, o LUCE conquistava a autonomia sob o setor cinematográfico nacional.

exibidos em cinemas brasileiros. *Scipione L'Africano*, de 1936, foi uma dessas películas que estiveram em cartaz por algum tempo nas salas de exibição do Rio de Janeiro e de São Paulo. A história do comandante romano na África, em especial no espaço geográfico da Etiópia, dava base histórica à invasão da região pelos exércitos de Mussolini. A relação entre o passado e o presente se fazia em diversos momentos do filme, em especial, na cena da batalha de Zama, onde o diretor procurou identificar os legionários romanos com os "legionários" de Camisa Negra.

Além dos filmes, o próprio Instituto LUCE funcionava como "arma" de propaganda externa. A confirmação desta condição veio em 1927, quando o Instituto foi recebido pelos delegados da Conferência Européia de Cinema Educativo como uma obra de grande valor humanitário. Neste evento, inclusive, o Instituto foi recomendado, pelos participantes, como exemplo a ser seguido por outros países que intentassem fazer algo parecido. Vale observar que a discussão sobre o uso do cinema e sobre os meios de regulamentá-lo era comum em diversos países. Por isto, quando Mussolini organizou o LUCE, muitos intelectuais viram na ação a esperança de terem seus anseios concretizados. Do congresso, Luciano De Feo enviou a seguinte notícia ao *Duce*: "o LUCE era uma luz para todos" (TAILLIBERT, 1998, p. 948)⁸. Reforçava, assim, a intenção depositada no significado do nome. Na década de 1930, quando intelectuais e políticos brasileiros discutiam a organização de um instituto de cinema educativo no Brasil, o LUCE foi citado como exemplo.

Na Itália, a primeira empreitada do LUCE no campo da propaganda e da educação aconteceu em 1925, com a produção *La Battaglia del Grano*. O filme era parte da campanha desenvolvida pelo governo fascista para incentivar o aumento da produção de trigo, de modo a reduzir as importações do cereal. A película tinha caráter de propaganda-educativa e visava orientar o camponês a produzir mais, ensinando-lhe técnicas agrícolas (LAURA, 2004, p 27). No entanto, o filme não deixava de realizar uma propaganda política do chefe de governo, ao exibir Mussolini de dorso nu, em meio aos camponeses, ceifando o trigo.

O trabalho de educação e de propaganda do Instituto se dividia entre a produção de longas, médias, curtas-metragens e entre filmes de

---

⁸ Luciano De Feo foi diretor do LUCE até 1928 quando assumiu o cargo de diretor do Instituto Internacional de Cinema Educativo.

ficção, documentários e cine jornais. Alguns longas-metragens, que misturavam ficção e realidade, foram produzidos pelo Instituto como parte das comemorações anuais do Fascismo. No entanto, a produção deste tipo de filme não era comum. Realizações deste gênero eram feitas por estúdios particulares em associação ao Instituto ou pela *Cinecittà*⁹.

O LUCE também era responsável pelas fotografias oficiais do governo fascista. Sua seção de fotografia era encarregada de fotografar, revelar e distribuir aos jornais e revistas do reino e do exterior, imagens oficiais do *Duce* e do governo. Esta seção detinha o monopólio absoluto sobre as imagens fotográficas que circulavam pela Itália. Nenhum periódico poderia publicar fotos de Mussolini que não viessem desta seção, sob risco de penalidades.

A atividade cinematográfica do LUCE era estruturada em cinematecas, que idealizavam, produziam, distribuíaam e conservavam as películas. A primeira cinemateca foi dedicada à Agricultura, em 1926. Sua organização se justifica pela política de terra desenvolvida pelo governo fascista logo nos primeiros anos e pela valorização do camponês como representante da “verdadeira italianidade” (LAURA, 2004, p. 29). O sucesso alcançado pelo filme *La Battaglia del Grano* e a confirmação do potencial do cinema no campo educativo e de propaganda, serviram para estimular a organização dessa cinemateca. De imediato ela recebeu apoio financeiro da Opera Nacional de Combatentes e do Comitê Permanente do Trigo. No começo, os filmes de agricultura tinham um caráter educativo de formação da mão-de-obra camponesa. Com o passar do tempo, à medida que o Fascismo se consolidou no poder, esses filmes perderam um pouco o caráter educativo e assumiram uma postura de exaltação aos feitos do governo e de valorização da cultura rural como a cultura nacional.

Os filmes de agricultura se destinavam às pequenas cidades do interior, que, na grande maioria, não possuíam salas de cinema. Para superar tal deficiência, o LUCE equipou furgões com telas, aparelhos de projeção e refletores. Os cineambulantes, como eram chamados os furgões, eram conduzidos por uma ou duas pessoas com conhecimento técnico para montar e operar os equipamentos. Os cinemas itinerantes eram montados, de preferência, nas praças públicas ou nas associações de

---

⁹ A *Cinecittà* era o maior estúdio produtor de cinema da Itália, fundado em 1937. Este estúdio não pertencia diretamente ao governo fascista; porém, tinha em seu quadro administrativo membros do PNF. O filme *Scipione L'Africano* é um exemplo deste tipo de produção, pois o LUCE participou da produção como acionista majoritário.

lazer dos trabalhadores, os *Dopolavori*¹⁰. Segundo relatos do Instituto, as projeções eram o maior sucesso atraindo uma multidão.

A estrutura de cinemateca foi ampliada ao longo dos anos e à de Agricultura somaram-se as de: Indústria, Arte sacra e instrução religiosa, Cultura nacional, Previdência social e higiene, Educação, Militar, Turismo. A primeira foi constituída com o objetivo de ajudar a Itália a superar os problemas econômicos enfrentados ao final da guerra. A segunda se configurava como uma estratégia de aproximação do governo italiano com o Vaticano. A terceira foi organizada no momento em que Mussolini patrocinava escavações arqueológicas na Itália e fora dela.

As escavações faziam parte de uma estratégia de construção da nacionalidade italiana e de busca das raízes do Fascismo. O objetivo primeiro destes trabalhos arqueológicos era revelar ao povo italiano a grandiosidade do Império Romano e estabelecer uma relação entre o poder do Fascismo e o poder de Roma. O mito da *Romanità*, ou seja, o culto da continuidade da Roma antiga, era exaltado através da grandeza das construções, dos aquedutos e da arte romana (GENTILE, 2003). A campanha arqueológica demonstrava o processo de construção da nação pelo Fascismo, que protagonizava uma busca das raízes no passado histórico. As descobertas arqueológicas funcionavam como uma justificativa do presente e confirmavam a conexão entre o Fascismo e o Império Romano. As ruínas e a arte romana contribuíam também com a exaltação da superioridade da raça latina, da qual, conforme o discurso fascista, os italianos eram os principais herdeiros.

O Fascismo recuperou o espírito e o ideal dos antigos romanos como sendo seus e exportou-os para o “novo homem”. Desta forma, qualidades valorizadas pelos romanos, como coragem, força física e espírito guerreiro, foram apropriadas pelo discurso educativo fascista e divulgadas como fundamentais para a formação da personalidade juvenil. As cinematecas militar e de higiene eram os principais veículos de valorização e divulgação das qualidades guerreiras do “novo homem” fascista.

---

¹⁰ As revistas de cinema da época exaltavam o sistema de projeção por cineambulantes como uma grande realização do fascismo. No entanto os cineambulantes não eram uma novidade, sendo utilizados na União Soviética desde 1917. É interessante observar que os italianos não desconheciam o empreendimento comunista e nem tanto pouco o ignoravam, pois nas revistas de educação do período fascistas aparecem referências sobre o uso de cineambulantes na União Soviética.

Os filmes de natureza militar tinham por objetivo contribuir na formação dos jovens como pequenos soldados. Alfonso de Sario observou, em artigo sobre a educação fascista, que a verdadeira educação não era aquela cognitiva, mas aquela que tornava o aluno soldado incansável na vida nacional, no campo de batalha e no campo do trabalho. Esta formação era condizente com os ideais imperialistas desenvolvidos por Mussolini, que desejava recuperar para o país os antigos territórios do Império Romano formando assim uma grande Itália. Neste sentido, o objetivo dos filmes não era apenas mostrar as forças armadas em ação, mas era, também, exibir os corpos dos soldados como exemplos de virilidade e de saúde e exaltar as atitudes militares como imagem de fidelidade à nação.

O combate às doenças e os exercícios físicos faziam parte da formação militar e profissional da juventude fascista. Uma raça fortalecida era garantia de potência, como afirmava Mussolini, pois significava mais pessoas para os quadros das forças armadas e para as fábricas e plantações. Neste sentido, a política demográfica e econômica do fascismo contava com os filmes produzidos pela cinemateca de Previdência social e de higiene. Estas películas ensinavam à população como evitar o contágio e a proliferação das doenças. A limpeza da casa, do corpo e a prática de exercícios físicos eram as principais formas de profilaxia divulgadas pela cinemateca.

A cinemateca de Higiene também era uma aliada do setor industrial e rural, contribuindo para a saúde do operário e do camponês. Ao final da Primeira Guerra, o governo italiano teve que enfrentar a proliferação de doenças como tuberculose, sífilis e malária, que deixavam a população inapta para o trabalho. As condições de saúde ruins estimulavam o êxodo rural e, conseqüentemente, o aumento das doenças nas cidades. Esta situação preocupava os fascistas, que viam diminuir os braços disponíveis para o trabalho e para o exército, o que representava uma ameaça aos planos imperialistas e econômicos de Mussolini. Para evitar a baixa da população, o governo desenvolveu uma campanha de combate às principais doenças. Esta campanha contava com a divulgação das formas de contágio e com a explicação dos males sociais por elas acarretados. Os filmes do LUCE, a educação higiênica ministrada nas escolas, e os institutos de previdência social e de saúde, eram os principais aliados do poder público no combate às doenças e na melhora da vida da população pobre e rural.

Até 1938, o LUCE não possuía uma cinemateca exclusiva para o setor escolar. As escolas recebiam filmes produzidos pelas diversas cinematecas que, de modo geral, englobavam temáticas escolares. A cinemateca de Cultura nacional, por exemplo, era responsável pela execução de filmes de história e geografia; a da Previdência e de higiene realizava filmes de saúde pública e a seção científica do LUCE filmes de biologia e ciência. Em 1938, o ministro da educação, Giuseppe Bottai, organizou, em conjunto com o Ministério da Cultura Popular, a Cinemateca Autônoma para a Cinematografia Escolar¹¹. As produções desta cinemateca tinham um tom didático, sendo destinadas as escolas para enriquecer o conhecimento escolar ou levar os alunos aos palcos da história nacional e internacional. Como exemplos de filmes produzidos por esta cinemateca citamos um sobre Galileu Galilei, outro sobre Leonardo da Vinci e um terceiro sobre a Capela *Scrovegni*, que possui pinturas de Giotto.

As cinematecas possuíam um conselho administrativo próprio e independente da direção geral do LUCE, formado por personalidades de destaque no setor temático correspondente. A estrutura administrativa dava autonomia a elas tanto para a definição dos filmes como para a captação de recursos financeiros. Isto fazia com que funcionassem como pequenos LUCE.

O Instituto possuía também uma seção de cinema científico, coordenada por Roberto Omegna¹². Os filmes por ela produzidos tratavam do reino animal, mineral e vegetal da Itália e de outros países. Para realizar as filmagens de seres microscópicos e de ações da natureza impossíveis de serem vistas a olho nu, Omegna empregava uma série de meios e técnicas da micro-cinematografia. Para reproduzir o desabrochar da flor da Vitória Régia, por exemplo, utilizou o recurso *time-lapse*, que consistia em captar o processo quadro a quadro, em dias diferentes. Na

---

¹¹ Esta ficou sob a responsabilidade do Ministério da Educação Nacional recebendo investimentos deste ministério e do de Cultura Popular. O presidente do LUCE, Paulucci di Calboli, foi convidado a participar como membro do conselho administrativo e o Instituto convidado a produzir os filmes. Na verdade, o LUCE era o único órgão de cinema autorizado a produzir filmes para o governo e seus ministérios e institutos.

¹² Omega era considerado mago da cinematografia científica, sendo, inclusive, precursor a Jean Painlevè.

tela, o resultado que se vê é o desabrochar da flor branca em um único quadro, como se tivesse sido captado em um só instante¹³.

Os filmes do LUCE circulavam de forma restrita nos sindicatos, nas corporações, nas escolas, nas praças públicas e nas associações de cultura. Até entravam no circuito comercial, mas enfrentavam a concorrência das produções de Hollywood. Para que os filmes cumprissem o objetivo de divulgar a cultura política fascista, foi preciso ampliar os espaços de exibição. Assim, em 1926, o governo instituiu a lei da Obrigatoriedade, que determinava a inclusão na programação de todas as salas de exibição, de um filme ou um cine jornal do LUCE¹⁴. O descumprimento da lei implicava em sanções que iam do fechamento temporário das salas à perda da licença de funcionamento, para os casos mais graves (SARDI, 1930)¹⁵. As punições não intimidaram os exibidores, que davam um jeito de burlar as prerrogativas legais. A falta de fiscalização, principalmente nos cinemas do interior, também contribuía para que a lei não obtivesse o sucesso esperado.

É interessante observar que quando a lei foi sancionada o governo anunciou que a mesma era uma reivindicação “espontânea” da federação dos proprietários e administradores de cinema (ISTITUTO LUCE, 1934, p. 6). No entanto, como observado, os exibidores não pareciam muito contentes com a lei. Neste caso, é importante ressaltar que a “espontaneidade” estava relacionada com a construção do consenso pelo Fascismo. Ao afirmarem que a obrigatoriedade era um pedido dos membros da federação, tentavam construir uma idéia de consenso onde a sociedade estaria em comum acordo com o governo e vice-versa. Com esta atitude, mascaravam o conflito social em nome da harmonia e do interesse coletivo.

No que diz respeito à legislação, o ano de 1929 foi outra data importante para o LUCE, que, através de decreto, teve confirmado o monopólio cinematográfico governamental. O documento estabelecia que

---

¹³ VICTORIA Regia – Regina delle Ninfe, 1924–1931. (5 min 18 seg), p&b. O argumento central deste filme é o cultivo da planta tropical Vitória Régia em estufa no jardim botânico da cidade alemã de Göttingen.

¹⁴ A lei estabelecia que as autoridades locais de segurança pública não poderiam aprovar o programa cinematográfico das salas de exibição se não tivesse nele incluído um filme do LUCE.

¹⁵ A lei possibilitou ao LUCE ter uma fonte de renda, pois os filmes deveriam ser comprados do próprio Instituto. Para isto, foi criado um departamento comercial, com 11 agências e 38 subagências que vendiam e distribuíam os filmes em toda a Itália.

todos os ministérios e órgão estatais ou paraestatais deveriam recorrer aos serviços cinematográficos e fotográficos do Instituto para realizarem suas propagandas. Esta lei, junto com a de 1926, conferia ao LUCE mais poder para executar as propagandas de governo e evitava possíveis duplicações de serviço. O decreto de 1929, também legislava sobre um ponto importante para disseminação do cinema educativo, pois autorizava o LUCE a produzir filmes em películas de 16 mm. Estas eram muito mais econômicas do que as de 35 mm e mais apropriadas ao uso escolar. Além disto, um projetor de 16 mm tinha um custo mais acessível às escolas e era mais fácil de ser manuseado pelos professores. Estas, e muitas outras vantagens, fizeram com que a película de 16 mm fosse adotada pelo LUCE, e por diversos institutos de cinema educativo, como o tipo ideal¹⁶.

Em 1942, quando a Itália entrou na Segunda Guerra Mundial ao lado da Alemanha, o LUCE continuou produzindo filmes educativos e cine jornais para serem exibidos em escolas e salas públicas de projeção. O conflito obrigou o LUCE a se reorganizar e a trabalhar ao lado das sessões de cinema das forças armadas italianas. A censura dos cine jornais passou a ser feita diretamente pelo alto-comando das forças armadas reais que determinava o que podia e não podia aparecer nas telas. Neste período, ficou estabelecido que a verdade não fosse dita e, por nada, poderia ser exibido um soldado com uniforme rasgado e incompleto. No entanto, a mudança mais significativa diz respeito à imagem de Mussolini. A partir de 1940, a presença do líder dos fascistas se tornou cada vez mais escassa sendo substituída pela do Rei.

Em 1943, Mussolini foi demitido do cargo de primeiro-ministro, fugiu para o norte da Itália e lá organizou a República de Saló (R.S.I.). Com a mudança no governo, o LUCE foi obrigado, mais uma vez, a se reorganizar. Seus serviços foram desmembrados e parte do equipamento e do pessoal foi transferida para o norte da Itália. Lá foi organizado um pequeno LUCE, cuja produção principal será um cine jornal¹⁷. Quando a Guerra terminou, o LUCE continuou atuando como instituto de cinema educativo do governo republicano.

---

¹⁶ A Revista Internacional de Cinema Educativo, editada pelo Instituto Internacional de Cinema Educativo, tem, em diversos números, um rico debate sobre o uso da película de 16 mm na cinematografia educativa.

¹⁷ Parte do equipamento cinematográfico do LUCE foi roubada pelos nazistas, que estavam transportando-o em trem para Veneza. Somente depois da Guerra, o equipamento, desviado para a Alemanha, foi recuperado.

O FASCISMO NA TELA DOS CINEMAS

Para compreender como a cultura política do Fascismo era divulgada pelos filmes escolhemos um cine jornal sobre a guerra da Etiópia e um documentário sobre a educação infanto-juvenil. A análise dos filmes nos permite compreender como o Instituto LUCE transformava o discurso fascista em imagens.

O cine jornal *Adunate Generali del Popolo italiano*, de 1936, era parte de uma estratégia de conquista da opinião pública italiana. A guerra da Abissínia havia se iniciado em 1935, quando Mussolini invadiu a Etiópia com o objetivo de fazer deste país uma colônia. A invasão da Etiópia poderia soar de forma negativa para a Itália. Primeiro, pela questão da colonização e, segundo, porque Mussolini estava atacando um país membro da Liga das Nações. Assim, o *Duce* buscou dar ao conflito um ar humanitário e apresentou os exércitos fascistas como portadores de civilização e como salvadores¹⁸. Ao povo italiano, a guerra foi apresentada como fundamental para a sobrevivência interna da nação, pois as novas terras seriam cultivadas gerando empregos e alimentos.

O cine jornal mostra Mussolini anunciando aos italianos a conquista da Etiópia e a formação do Império Italiano, com a anexação do país africano. O anúncio aconteceu nos dias cinco e nove do mês de maio, na Praça Veneza, o “coração” da Itália fascista¹⁹. Nesse, o *Duce* aparece como uma divindade e como um herói, sendo estas as duas formas como costumava ser apresentado ao público, em especial, a partir de 1930, quando foi estabelecida uma estética cinematográfica²⁰.

---

¹⁸ Mussolini acusou o Imperador Hailé Sélassié de favorecer o tráfico de escravos.

¹⁹ Na Praça Veneza está localizado o Palácio Veneza, lugar de onde Mussolini falava ao povo, e o Altar da Pátria, monumento onde estão enterrados os soldados mortos durante a Primeira Guerra Mundial. Durante o Fascismo, os mortos na Primeira Guerra, na Unificação e na Revolução Fascista, foram exaltados como heróis nacionais por terem, segundo o discurso difundido durante o governo de Mussolini, contribuído para a formação da Itália como nação.

²⁰ Augusto Turati, secretário do Partido Nacional Fascista (PNF), foi quem estabeleceu os princípios dessa estética como parte do culto *del littorio*, que consistia na sacralização do Fascismo e na sua transformação de movimento político em religião da Pátria. Em 1930, Turati foi substituído por Achille Starace, que intensificou a construção do mito de Mussolini e a sacralização do Fascismo. Com o novo secretário todo um código de comportamento moral e social foi criado, enrijecendo a vida social e ampliando as manifestações de fé e de culto.

Até então, os cinegrafistas não tinham muito claro como deveriam captar a figura do líder. No filme *Dux*, de 1926, por exemplo, Mussolini surge na tela em um carro aberto, de costas, e com o impermeável amassado e manchado de suor. Uma cena que não condizia com a imagem que dele pretendiam transmitir, pois o mostrava como uma pessoa desleixada e comum. Para evitar este tipo de situação, foi proibido aos cinegrafistas filmarem ou exibirem o chefe de governo em situações que o fizessem parecer um tanto banal ou humano demais. Uma das recomendações era não filmá-lo em ocasiões familiares, como, por exemplo, quando em contato mais íntimo com os filhos. Para evitar que imagens inadequadas chegassem às salas de projeção, ficou estabelecido, a partir de 1940, que todo o cine-jornal passasse pelo crivo de Mussolini. Ele decidiria se poderiam ser exibidos integralmente ou não. "Terminada a projeção – recorda Luigi Freddi – o *Duce* exprimia o seu juízo: corta isto, abrevia aquilo outro, desenvolve aquele argumento, modifica o comentário falado, etc" (ROSSETTI, 1993-1994, p. 175). No entanto, nem sempre Mussolini exercia tal controle, como quando não pode impedir que cinegrafistas estadunidenses o captassem na Villa Torlonia, sua residência oficial, brincando com os filhos mais novos, recém-chegados da escola (LAURA, 2004).

A estética cinematográfica incluía ainda destacar Mussolini da multidão e de qualquer outro membro do PNF ou da realeza. Para isto, os cinegrafistas abusavam dos planos médio, longo e *contra-plongée*. Os planos médio e longo davam aos olhos a sensação de que Mussolini estava inserido na multidão, mas de forma destacada. Já o *contra-plongée*, de baixo para cima, fazia do *Duce* uma figura muito maior do que era e o sobrepunha à multidão. Um exemplo do uso deste recurso é visto no cine-jornal de 1936, em que a câmera filma Mussolini na sacada do Palácio Veneza em *contra-plongée* e, com isto, ele parece mais acima da multidão do que realmente está. Para destacar o líder dos membros do Partido ou mesmo do Rei, era preciso filmá-los sempre em segundo plano de forma que ficassem atrás de Mussolini.

Para reforçar a condição de mito, o próprio *Duce* adotou outra postura diante das câmeras e nas cerimônias cívicas. O estilo de "homem do povo", com gestos simples e impensados, foi abandonado para dar lugar a um estilo mais místico, em que o peito estufado, os olhos esbugalhados, o queixo empinado e as mãos na cintura ganharam evidência. Diante do povo, Mussolini aparecia com um ar superior, de potência, de coragem e de liderança, que era reforçado pela farda militar e

pelo uniforme do PNF, trajes que passou a usar depois de 1930. Os gestos, associados à vestimenta e ao discurso, funcionavam como uma estratégia de conquista, pois criavam uma imagem de poder e estimulavam na população a adesão ao projeto político fascista.

No cine jornal sobre a conquista da Etiópia, a mistificação de Mussolini se dá no instante em que inicia o discurso na sacada do Palácio Veneza. O lugar e o céu funcionam como cenário perfeito para a edificação do mito. É crepúsculo quando Mussolini se aproxima da sacada do Palácio Veneza e inicia sua fala. Na tela não o vemos, apenas escutamos sua voz. A multidão, que antes estava eufórica e agitada, silencia. Mussolini, então, surge na tela, visto na contraluz, iluminado por refletores. O efeito fotográfico confere ao *Duce* um quê de incorpóreo e de transcendental, aumentando a "divindade" de Mussolini e proporcionando ao evento a mesma tensão mística do filmes de Leni Riefenstahl (ARGENTIERI, 1979, pp. 62-63). O fogo, as sombras, o jogo de luzes eram utilizados no teatro fascista e nazista como forma de exaltar a postura sobrenatural e infalível dos líderes.

No cine jornal, a infalibilidade de Mussolini é vista através da relação deste com a multidão. A película inicia com as imagens do povo se dirigindo à Praça Veneza; a maioria vem a pé e caminha com ansiedade e presa. Pouco a pouco, o local é tomado pelo povo - homens e mulheres à espera do *Duce*. Ouve-se muito burburinho, até que Mussolini se aproxima e silencia a multidão, que somente volta a se manifestar quando é convocada pelo líder. Seu controle sobre o povo aparece em duas seqüências: primeiro, quando Mussolini informa, no dia cinco, que os exércitos conquistaram Addis Abeba, e, a seguir, no dia nove, quando anuncia que "a Itália tem, finalmente, seu Império". Depois de ouvir com atenção o pronunciamento, a multidão aplaude e vibra. Quando Mussolini volta a falar o povo silencia e eleva o olhar até ele, com atenção. A sincronia encenada pelo líder e pela multidão indica a capacidade de controle de Mussolini e a adesão da população. O contato do *Duce* com o povo era também o momento da mistificação, pois neste encontro o encanto, a magia e a sedução prevaleciam. Neste sentido, a presença da multidão era fundamental para a *mise en scène* fascista, sendo ela tão atriz quanto o chefe dos camisas negras.

O cine jornal exalta, também, outro personagem construído para Mussolini, o de herói nacional. Na cena final do cine jornal, a conquista de 1936 é associada às de Júlio César através de um jogo de imagens, em que o perfil de Mussolini e do rei Vittorio Emanuele III são fusionados à

estátua do imperador romano. O perfil de Mussolini com o capacete do exército italiano aparece ladeado por louros, o mesmo acontecendo com o do rei, que em seguida é substituído pela famosa estátua de César com o braço direito estendido. Neste momento, o presente se aproximava do passado estabelecendo uma relação entre o Fascismo e a grandeza de Roma.

No entanto, não apenas aos imperadores romanos Mussolini era associado. Também os protagonistas da Unificação Italiana contribuíam para elevar a figura do *Duce* a herói nacional: “Camisa vermelha e Camisa Negra: a derivação direta - Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Cesare Abba, Alfredo Oriani, Benito Mussolini. A linha é precisa, segura, documentada” (AROMOLO, 1932, p. 7). A relação com os heróis do passado possibilitava ao fascismo, não apenas a edificação de um herói, mas também proporcionava uma busca das origens e confirmava ser o regime uma continuidade do passado histórico e não um regime estranho.

Na condição de herói, Mussolini se apresentava como um exemplo para os jovens italianos, pois encarnava em si a coragem, o poder, o Estado e a Pátria. Desta forma, os jovens deveriam ter Mussolini como um espelho e ver refletido nele as qualidades do “verdadeiro fascista”. O discurso fascista afirmava que o “novo homem” era composto pelas seguintes qualidades: coragem, fidelidade, disciplina e gosto pelo trabalho (SIGNORILE, 1932).

O segundo filme a ser analisado tem por tema a formação profissional de meninos e meninas proporcionada pela organização infanto-juvenil *Gioventù Italiana Del Littorio* - G.I.L.²¹. Era nesta organização e nas escolas que as crianças e os jovens aprendiam os ideais e os valores fascistas. A G.I.L. era responsável pela educação moral, sanitária, militar e social dos futuros dirigentes, soldados, trabalhadores, mães e esposas da “nova Itália”²². Esta preocupação com o futuro tinha a ver com a questão da continuidade, pois o Fascismo se apresentava

²¹ Em 1937, a Opera Nazionale Balilla foi substituída pela Gioventù Italiana Del Littorio (G.I.L.) que passou para os quadros do Partido Nacional Fascista.

²² Os meninos e meninas em idade entre 6 e 18 anos, que estavam inscritos nas escolas públicas italianas, faziam parte da G.I.L. O enquadramento dos meninos era: *Figli della Lupa* (filhos da loba) dos 6 aos 7; *Balilla* dos 7 aos 11, *Balilla Moschettieri* 11 aos 14, *Avanguardisti de Moschettieri* dos 14 aos 18. O enquadramento feminino era: *Piccole Italiane* (pequenas italianas) e *Giovani Italiane* (jovens italianas). Educarsi nel lavoro. La formazione professionale dei giovani nei centri di preparazione al lavoro della GIL – 1942. Dir. Giovanni Paolucci, fotografia Pietro Portalupi. (11 min e 2 seg), son., p&b. Filme gentilmente cedido pelo Istituto LUCE.

como um regime de longa duração cujo objetivo principal era provocar uma transformação profunda na sociedade e na mente das pessoas. Por isto, a preocupação em formar um novo cidadão, um “novo homem”, que iria conduzir e atuar na sociedade construída pelo Fascismo.

A formação do “novo italiano” começava cedo. Aos seis anos as crianças eram inscritas na G.I.L. e participavam das atividades desenvolvidas no chamado Sábado Fascista. Neste dia, os meninos recebiam instrução militar e as meninas lições sobre o lar e sobre os cuidados com a família. Todos praticavam esportes, exercícios físicos, assistiam aos filmes do LUCE e escutavam palestras sobre diversos temas. Alguns jovens não apenas freqüentavam as atividades do sábado como passavam a semana toda nas oficinas da G.I.L., onde recebiam uma formação profissional. O documentário *Educarsi nel Lavoro*, de 1942, mostra como era a vida dos meninos e meninas que estudavam nestas oficinas e que tipo de formação recebiam. Três questões importantes podem ser discutidas a partir das imagens cinematográficas, primeiro a propaganda, segundo o conceito educativo de trabalho e terceiro a questão de gênero.

Educarsi nel lavoro é um filme de propaganda do governo, que mostra, através das oficinas da G.I.L., os benefícios sociais que o Fascismo oferecia aos meninos e as meninas pobres da Itália. O documentário passa uma imagem positiva e alegre dos jovens que freqüentam as oficinas. Assim, na seqüência inicial, vemos os meninos amontoando o feno, alimentando os animais, andando em grupo, os maiores junto dos menores. Após estas imagens, vemos um menino deitado em um monte de feno, tranqüilo, brincando com um grilo. Na quarta seqüência, um grupo de meninas aparece em um pátio brincando alegremente, umas andam no balanço, outras lêem em grupo, duas fazem renda e uma terceira está deitada na relva olhando para o céu mordendo um ramo de erva. Aparentemente, a alegria e a tranqüilidade gravitam em torno dos jovens que estudam na G.I.L. O bem-estar que se vê em suas atitudes é fruto da vida saudável e disciplinada oferecida pelo Fascismo.

Esta idéia se confirma em uma cena emblemática desenvolvida na segunda seqüência do filme. Um menino esculpe a madeira na oficina da G.I.L., e começa a lembrar-se do tempo em que estava em casa. Ele lança um olhar para o alto e seu pensamento aparece na tela, como um pequeno filme: Uma casa de madeira; gritos que saem de seu interior indicando uma briga; a porta que se abre e o menino que sai. Ele se afasta da casa, olha para ela e lança um olhar de tristeza. Tira o boné da cabeça,

passa-o pelo rosto sujo, e vai embora deixando para trás a família, as brigas, os gritos. Corta a lembrança. A cena retorna à oficina e foca o menino limpo, uniformizado, com um sorriso nos lábios, trabalhando com afinco. O pequeno aprendiz parece se sentir confortável na organização juvenil junto com os colegas e sob a proteção do Fascismo e do *Duce*.

A partir desta cena é possível identificar o conceito educativo do trabalho. A pedagogia fascista via a formação profissional ou a introdução do trabalho no programa escolar não apenas como uma maneira de adquirir uma profissão, mas também como meio para a aquisição de valores morais, sociais e éticos. Neste sentido, o trabalho não formaria apenas para o campo, para a indústria e para a fábrica, mas para a vida. Através do trabalho os meninos e as meninas aprendiam a viver em sociedade, eram alertados para a importância da coletividade, do respeito, da solidariedade. Aprendiam ainda a valorizar o trabalho manual, sem desprezar o intelectual, pois no Fascismo tanto o intelectual como o manual tinham sua importância na construção econômica, social e política da nação (MAZZATOSTA, 1978).

As imagens que comparam o antes e o depois na vida do menino nos remetem ao trabalho como um instrumento de ascensão social, mas também de formação psicológica. A primeira condição fica evidente na oportunidade dada ao menino com o aprendizado de uma profissão. Sendo pobre, necessita de uma especialidade para se inserir no mercado de trabalho e assim ter uma vida longe do alcoolismo e a serviço da nação. A segunda condição fica evidente no ambiente das oficinas da G.I.L., um lugar limpo, tranquilo, em que a coletividade e o respeito imperam. Assim, trabalhando com os colegas, o menino adquire valores e uma formação ética e social.

O conceito de trabalho desenvolvido pelos pedagogos fascistas via-o como estimulador da criatividade. Para eles, o trabalho não poderia ser apenas uma atividade mecânica ou uma forma de ganhar dinheiro, pois estas não contribuiriam para a formação da personalidade. Assim, no filme, os meninos aparecem esculpindo uma folha de parreira na madeira, cujo modelo é uma folha natural.

A educação oferecida pela G.I.L. a meninos e meninas era diferenciada e levava em conta o papel social destinado pelo Fascismo a cada um dos sexos. O discurso fascista defendia que homens e mulheres tinham funções específicas dentro da sociedade e que estas deveriam ser

assumidas para garantir o bom funcionamento social. Os homens eram vistos como provedores do lar e as mulheres como as guardiãs deste.

Sendo assim, a educação dada aos meninos nas oficinas da G.I.L. era do tipo militar, fabril e rural. Na primeira seqüência de *Educarsi nel lavoro*, os rapazes aparecem realizando um trabalho rural, amontoando o feno e alimentando os animais. Quando o filme se volta para o aprendizado na oficina, os meninos são vistos realizando tarefas com madeira e ferro. Eles furam a madeira com máquinas, esculpem-na com ferramentas; fundem o ferro e o moldam logo que sai do fogo. Quase no final da película, um grupo de meninos é visto em uma sala, em mesas, com papel, caneta e fones de ouvido recebendo mensagens enviadas por telégrafo. O treinamento militar não aparece de forma gratuita no filme. Em 1942, a Itália está em plena guerra e exibir os jovens em atividade militar poderia inspirar segurança nas forças armadas fascistas.

Da oficina de preparação masculina, o filme passa para as oficinas femininas. O lugar é rodeado de árvores e flores, proporcionando um ambiente acolhedor e delicado. Ali, as jovens, de diversas idades, aprendem com as professoras atividades domésticas, como a costura, a culinária e o cuidado com o lar. As meninas aparecem arrumando a mesa do refeitório, colocando a linha na agulha, costurando, fazendo prova de vestido e renda no bilrô. Segundo os pedagogos fascistas, as meninas deveriam receber uma educação voltada para a família e para o lar, pois esta correspondia à condição natural de mulher.

A mulher é por definição mãe; nem o saber científico, nem o exercício profissional viril podem destruir esta realidade, espiritual primeiro que natural da mulher. Foi falado bem que a mulher, seja irmã ou esposa, é sempre mãe. (VOLPICELLI, 1941, p. 434).

O objetivo era dar às jovens ensinamentos que lhes fossem úteis no futuro, quando estivessem casadas e fossem mães. Nesta condição, poderiam utilizar as lições para manterem o lar limpo, o marido e os filhos saudáveis. Desta forma, nas oficinas do Estado as meninas aprendiam atividades típicas de uma mãe de família ou de uma esposa dedicada, como costurar roupas brancas, limpar a casa, receber visitas e preparar comidas saudáveis. As jovens também tinham aulas de comportamento, onde aprendiam que a melhor opção era assumir uma postura discreta e a respeitar o marido como um amo. Fora de casa, as mulheres somente poderiam exercer profissões que tivessem a ver com a

“condição de mulher”, que era de professora, secretária, datilógrafa e enfermeira. Estas atividades profissionais, de certa forma, se aproximavam muito das desenvolvidas em casa.

Mas, o principal desejo dos fascistas era que, ao retornar a mulher para o lar, ela se dedicasse o maior tempo possível ao marido e aos filhos. Proporcionando um ambiente familiar agradável e acolhedor que fizesse com que o marido voltasse para casa sem se perder nos bares e botecos da cidade. Os filhos cresceriam saudáveis, longe das doenças e prontos a se tornarem soldados e operários. Neste contexto, as mulheres do fascismo tinham que ser dedicadas, prendadas e conscientes do papel de mãe, filha e esposa.

CONCLUSÃO

Como podemos ver ao longo do texto, o Fascismo procurou construir uma nova visão de mundo que incluía a formação de um novo sujeito social, chamado de “novo homem”. Para isto, foi preciso mudar o modo de pensar da sociedade fazendo com que ela internalizasse o discurso fascista de coletividade, respeito, coragem e trabalho. O cinema neste contexto apareceu como um grande aliado por possuir uma linguagem fácil e conhecida do público. Como vimos, os intelectuais do início do século XX chamaram a atenção para o poder de conquista e convencimento do cinema. Estas discussões fizeram com que Mussolini percebesse que o cinema poderia ser utilizado como veículo de conquista e de divulgação da cultura política fascista. Diante disto, institucionalizou o LUCE em 1925 e fez deste um órgão de governo atuante e poderoso dentro do sistema político fascista.

O LUCE se tornou uma vitrine para o Fascismo tanto dentro como fora da Itália. Seus filmes e cine jornais chegaram a diferentes partes do mundo e fizeram de Mussolini o primeiro líder do mundo capitalista a investir no cinema educativo e de propaganda. As produções cinematográficas buscaram transformar o discurso em imagens com o objetivo de aproximar a população do líder e de construir um visão de mundo própria. Para isto, exibiram os símbolos da Pátria Fascista, os líderes do PNF, idolatraram a figura de Mussolini e construíram um nova história da Itália nas telas. Vale assinalar que durante o Fascismo a história ocupou um lugar de destaque, onde as raízes do regime estavam depositadas. A disciplina foi ainda considerada como um meio para se resgatar as origens da nova nação.

Como vimos, o LUCE foi concebido, inicialmente, para ser um instituto de cinema educativo. No entanto, ao longo dos anos os filmes educativos foram perdendo espaço para os filmes de propaganda e para os cine jornais. Isto aconteceu principalmente depois de 1935 com eclosão da guerra da Etiópia. A guerra exigiu que o governo mobilizasse sua máquina de propaganda para construir uma imagem positiva de si e da Itália interna e externamente. Não por acaso, somente em 1938 foi organizada uma cinemateca destinada a produzir filmes próprios para o sistema escolar. O sucesso do cinema educativo fascista esteve comprometido não apenas pela falta de uma cinemateca, mas, principalmente, pela ausência de projetores nas escolas e de uma política séria que investisse nesse tipo de cinema. Os ministros da educação fascista não se dedicaram com esmero a questão e o cinema educativo ficou em segunda plano tanto dentro do LUCE como dentro do governo fascista. No entanto, vale observar que a diferença entre propaganda e educação nos governos totalitários era muito tênue, uma vez que realizar propaganda era também educar a população para atuar na nova sociedade. Segundo Dino Alfieri propaganda se resume a educação ética e política do povo (MAZZATOSTA, 1978)²³. Desta forma, na tela dos cinemas, educação e propaganda se confundiam conquistando as massas para o discurso fascista.

REFERÊNCIAS

ARGENTIERI, Mino. *L'occhio del Regime: informazione e propaganda nel cinema del fascismo*. Firenze: Vallecchi, 1979.

AROMOLO, Giulio. Risorgimento nazionale e rivoluzione fascista. *Revista La Scuola Nazionale Fascista*, Itália, anno I, n. 9, p. 5-8, 1932.

CONSIGLIO, Alberto. Fusione sociale del cinema. *Revista Internazionale do Cinema Educador*, Itália, ano 5, n. 11, 1933.

COSTA, Dante. *A infância e o cinema*. Lisboa: Seara Nova, 1939.

FERRAUTO, Eugenio. *Educazione fisica nell'educazione Giovanile fascista*. Torino: G. B. Paravia & C, 1940.

---

²³ Dino Alfieri era diretor da Secretária de Imprensa e Propaganda do governo Fascista. Foi nomeado para o cargo em 1935, quando Ciano foi transferido para o Ministério do Exterior. Em 1937, a Secretária de Imprensa e Propaganda foi elevada a ministério e Dino Alfieri se tornou ministro da Cultura Popular.

GENTILE, Emilio. *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*. 2. ed. Roma-Bari: Laterza, 2003.

LAURA, G. Ernesto. *Le stagione dell'aquila: storia dell'Istituto Luce*. Roma: Archivio Luce, 2004.

MAZZATOSTA, Teresa Maria. *Il Regime Fascista tra educazione e propaganda (1935-1943)*. Bologna: Cappeli Editore, 1978.

MUSSOLINI, Benito. *Discorsi del 1928*. Milão: Casa editrice Alpes.

ISTITUTO LUCE. *Origine, organizzazione e attività dell'Istituto Nazionale LUCE*. Roma, 1934.

ROSSETTI, Antonello. *'L'arma più forte': il Fascismo ed il cinema per i giovani tra educazione e propaganda. 1993-1994*. Monografia (Conclusão de curso)-Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma 'La Sapienza', Roma, 1993-1994.

SARDI, Alessandro. *Cinque Anni di vita dell'Istituto Nazionale LUCE*. Roma: [s.n.], 1930.

SIGNORILE, Giuseppe Vito. I presupposti e lo spirito informatore dei nuovi programmi per Le scuole elementari. *Revista La Scuola Nazionale Fascista*, Itália, ano 1, n. 10, p. 8-11, 1932.

TAILLIBERT, Christel. 'Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien'. In: MELANGES de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée. Mefrim: Editora, 1998. t. 110.

VOLPICELLI, Luigi. *Scuola e lavoro*. Roma: Angelo Signorelli Editore, 1941.