

HOLLYWOOD CONTRA O NAZISMO: A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRAFICA DO “INIMIGO ALEMÃO” (1939-1944)¹

*Claudio Bertolli Filho*²

RESUMO

Este texto tem como objetivo focar os mecanismos de construção da identidade germânica por parte da indústria cinematográfica estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que condenou o alemão a ser sinônimo de nazista. Fruto do “esforço de guerra” Aliado, a identidade atribuída aos “inimigos” germânicos infiltrou-se no tecido cultural, sendo que até hoje, nos momentos de tensão e crise internacional, são frequentes as referências aos alemães como contínuos tributários da ideologia hitlerista. Procedeu-se à análise de seis filmes considerados paradigmáticos para as produções posteriores, utilizando-se a metodologia proposta pelo antropólogo Massimo Canevacci.

Palavras-chave: Cinema; Cinema e Antropologia; Segunda Guerra Mundial; Esforço de guerra;

ABSTRACT

This text aims to focus on the mechanisms of German identity building by the American film industry during the Second World War (1939-1945) who condemned the German to be synonymous of Nazi. The result of the “wartime effort” Ally, the identity assigned to “enemies” Germans infiltrated in the cultural tessiture, and until today, in moments of tension and international crisis, are frequent references to Germans as Hitler ideology tributaries continued. Were analyzed six films considered for subsequent productions, paradigmatic using the methodology proposed by anthropologist Massimo Canevacci.

Keywords: Cinema; Cinema and Anthropology; Second World War; Wartime effort.

A contribuição da Antropologia para a análise das produções fílmicas tem como horizonte de entendimento as influências recíprocas entre Cinema e cultura. Se um filme pode ser avaliado como um produto cultural, sua exibição pública gera reações, dissemina princípios éticos e morais, favorece a instauração de hábitos e comportamentos que, em última instância, podem viabilizar a articulação de novos nexos culturais ou, em outra rota, reforçar valores tradicionais. Assim, é possível afirmar que o Cinema ocupa uma posição privilegiada no sistema cultural ao contribuir

¹ Recebido em 28/08/2016

² Universidade Estadual Paulista, campus de Bauru. cbertolli@uol.com.br
Revista Livre de Cinema

vigorosamente para a constituição ou reiteração de percepções sobre o Homem, a Sociedade e seus mecanismos de funcionamento.

Adotando tal perspectiva, este texto tem como objetivo analisar os meandros trilhados na construção da identidade nazista pelo Cinema norte-americano no decorrer da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O *corpus* da pesquisa constitui-se em seis filmes que tiveram como crivo de seleção não só o período em que foram produzidos e lançados, mas também por serem obras que foram assumidas como modelos imitados em outras realizações cinematográficas até o tempo presente.

Como etapas introdutórias da discussão, aborda-se as relações entre Cinema e cultura, contemplando nesse item a questão da atribuição de identidades; a etapa seguinte constitui-se no enfoque de Hollywood como a sede da mais profícua indústria cinematográfica do planeta e as condicionantes de elaboração de seus produtos no período da guerra. Em seguida, apresenta-se os elementos fundamentais da metodologia adotada para a análise das produções cinematográficas segundo a proposta do antropólogo italiano Massimo Canevacci para então focar-se a coleção de filmes eleitos para estudo.

O CINEMA E AS TEIAS DA CULTURA

Assumindo o conceito de cultura sob a perspectiva fenomenológica e, portanto, como um emaranhado de redes simbólicas arquitetadas pelo próprio Homem (Geertz, 2014, p.4), e o Cinema como parcela privilegiada da cultura, observa-se a fluidez entre o conteúdo do que é projetado na tela e o vivido na concretude cotidiana, inclusive porque um dos fundamentos da obra cinematográfica é a construção de uma “impressão de realidade”. É a partir do consumo do produto fílmico que, em certa dose, organiza-se uma determinada percepção do mundo e de seus personagens, a qual atua como elemento fundamental na orientação das práticas cotidianas, tanto no plano individual quanto coletivo.

Nesse processo aponta-se a indissociabilidade entre o *Homo sapiens* (o personagem racional e calculista) e o *Homo demens* (o personagem fabulador e sonhador) como condição humana, já que as peças fílmicas atuam como um dos espaços privilegiados no qual se dá o diálogo entre a razão e a desrazão (Morin, 1958). Tal diálogo é favorecido por elaborações cinematográficas resultantes da tarefa de atribuição de específicos sentidos ao mundo e, portanto, pensa-se também o

Cinema como um instrumento ideológico e este como um sistema de símbolos culturais que buscam responder a questões e desafios específicos (Geertz, 2014, p.107).

O compromisso denunciador das disfunções do cotidiano e, concomitantemente, escamoteador das contradições da vida social por parte da indústria cinematográfica alimenta o caráter ambíguo das análises acadêmicas sobre o Cinema. Avaliado, dependendo dos postulados teóricos assumidos, como máquina geradora de representações, indústria submissa a interesses políticos e econômicos, núcleo fomentador de entretenimento e, ainda, como expressão artística singular, o Cinema viabiliza análises contrastantes que podem tanto pontuar a positividade das peças fílmicas para o incremento e aperfeiçoamento da vida social quanto ressaltar seus liames com a indústria cultural, constituindo-se as fitas em eficientes instrumentos de alienação e propagandização dos interesses das elites.

Frente a isto, adota-se neste texto a concepção do Cinema como uma linguagem audiovisual geradora de uma impressão de realidade, (re)produzindo representações capazes de influenciar a visão de mundo do público. A obra cinematográfica tenta coagir o espectador, em um primeiro instante, a se isolar de sua própria trama de vida e entregar-se com certo frenesi à narrativa que está assistindo e, fantasiosamente, vivenciando. É a partir dessa condição que o espectador experimenta um afastamento do “real” para entregar-se à experiência cinematográfica, experimentando uma espécie de encantamento que deixará resquícios em sua mente após abandonar a sala de exibição (Rancière, 2013).

Em continuidade, assume-se o processo de produção de sentido no Cinema como uma operação que se realiza mediante a concatenação de imagens que, pela atração que exerce sobre a plateia, define o potencial manipulador da indústria fílmica (Metz, 1972, p. 51). Por isso, ele é também um recurso comunicacional amplamente utilizado por governos, partidos políticos e conglomerados econômicos para disseminar e reiterar visões de mundo do “eu” e dos “outros”, preenchendo vazios gerados pelas falhas na educação pública e pela rotina da vida. É a partir do filme – e de todos os outros produtos da comunicação massiva – que a maior parte dos seres humanos, independentemente de classe social e grau de instrução formal, entra em contato com realidades distantes ou bem diferentes daquelas vividas no cotidiano,

auxiliando, mas não ditando, a construção de princípios de como viver sua existência e de com quem e como se relacionar (Ortner, 2007).

Tal aprendizagem torna-se ainda mais viável pela circunstância de o Cinema, apesar da multiplicidade de gêneros, tramas e enredos construídos, reiterar um restrito número de valores e princípios potencialmente capacitados para nortear a vida individual e grupal. A contínua reprise das mesmas ideias, a semelhança entre os tipos sociais caricaturizados ao extremo e a persistência de desenlaces nos quais a tendência é o bem e o bom, sejam eles o que forem, prevalecerem sobre o mal e o mau, definem uma tarefa que está incrustrada nas encenações desde o surgimento da prática cinematográfica. Com isso, as representações adotadas pelo Cinema ganham um sentido pedagógico e, declaradamente ou não, guardam o objetivo de orientar e cancelar as reações sociais possíveis em todos os setores da existência.

Nesse processo, ocorre a atribuição de identidade ao personagem exposto na tela (hetero-identidades) no mesmo compasso que a reação do expectador a uma determinada mensagem fílmica revela-se como uma das infinitas operações de produção da sua identidade e do seu grupo de pertencimento (auto-identidade). Nesses termos, a identidade social “é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista)” (Cuche, 1999, p. 177).

Postula-se ainda que os meios de comunicação não criam identidades sociais; o que eles fazem é, instigados por interesses de diferentes ordens, incorporar em seus discursos um número extremamente reduzido de representações identitárias elaboradas anteriormente ao próprio filme. Tal como nas malhas da cultura, as representações adotadas pelo Cinema podem perdurar por longos ou por curtos períodos de tempo, dependendo dos motivos em causa. Se até hoje a exploração do alemão como nazista aparece nas telas, em oposição pode ser citado como a população soviética e inclusive o ditador Stalin foi alvo de ressignificações durante a guerra.

A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NORTE-AMERICANA E O CONTEXTO BELIGERANTE

A presença e intensa exposição do “outro”, na posição de antagonista ou de “inimigo”, tem sido uma constante nas produções cinematográficas hollywoodianas. Aquele que foi ou é apresentado como perigoso opositor localiza-se tanto no contexto abrangente da sociedade *yankee* quanto, e com maior frequência, em outros países. Explícita ou implicitamente, consagrou-se o suposto que qualquer que seja o agente social que coloque em risco o propalado *american way of life*, ao mesmo tempo estruturado e estruturador da democracia norte-americana, constitui-se em um agente deletério que precisa ser urgentemente denunciado e neutralizado, inclusive pelas lentes cinematográficas. Em um ambiente cultural pautado pelo “denuncismo”, o apregoamento contra todos aqueles que são rotulados de inimigos tem sido uma das missões históricas do Cinema norte-americano (Murray, 1964).

Uma pesquisa que tem como objetivo a análise de uma parcela da produção cinematográfica norte-americana impõe a necessidade de algumas considerações sobre a “linha de produção” hollywoodiana, em especial no referente aos filmes tematizados pela guerra. O Cinema, desde as suas origens nos Estados Unidos, conferiu destaque especial aos confrontos bélicos; nos primeiros anos do século XX, quando já se tornavam populares os *nickelodeons* e se fazia uso das técnicas criadas por Thomas A. Edson e não as dos irmãos Lumière, os maiores sucessos de público foram cenas da guerra hispano-americana (1898). O público encantava-se não só em ver imagens em movimento, mas sobretudo movimentos que retratavam combatentes em ação (Dolan Jr., 1985).

Por volta de 1915, quando as indústrias cinematográficas instalaram-se em Hollywood, a experiência anterior dos empresários do setor aconselhou a continuidade de produções inspiradas em momentos de conflitos armados. Dois anos depois, quando a opinião pública norte-americana mostrava-se avessa à participação direta dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), por orientação governamental os filmes que pregavam o pacifismo foram retirados imediatamente de cartaz, sendo substituídos por películas que enfatizavam a necessidade de luta armada para a defesa da democracia.

Nesse cenário, as companhias cinematográficas e a mídia em geral discutiam seus compromissos com o Estado, estabelecendo critérios que deveriam pautar suas

atividades. Em um período no qual os canais massivos de comunicação estavam em franco processo de (re)estruturação nos Estados Unidos, a incorporação das premissas funcionalistas por parte dos estúdios cinematográficos ditou o teor das mensagens que deveriam ser produzidas para o consumo do “grande público”. Buscou-se contribuir com o almejado “equilíbrio social” mediante a reiteração contínua dos mesmos conteúdos midiáticos, visando-se com isto a “correção”, segundo os interesses governamentais, da dinâmica sócio-cultural fomentada nos quadros da sociedade industrial (Lasswell, 1975, p. 117).

No decorrer da década de 1930, quando a crise econômica iniciada com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, causou uma recessão sem precedentes na história americana, as companhias cinematográficas viram-se coagidas a reestruturarem suas atividades, dando formato acabado a dois “sistemas” que garantiam-lhes posição de destaque na combalida economia nacional. O primeiro deles foi o *Star-System*, no qual um seleto grupo de artistas tornou-se fundamental para um determinado estúdio, sendo intensamente promovido na mídia mundial, tornando-os conhecidos em todo o planeta e, em consequência, responsáveis por bilheterias altamente lucrativas. O segundo, mais importante ainda que o anterior e que predominou até o início da década de 1950, foi o *Studio-System*, pelo qual a produção, a distribuição e a exibição das películas eram controladas pelas companhias cinematográficas, sem intermediários, tornando a figura do produtor onipresente em todas as etapas, da convocação dos roteiristas para a composição de um *script*, a produção e realização de um filme até as salas onde ocorreriam sua exibição. Nesse contexto firmaram-se oito empresas fundamentais para a fama de Hollywood: as conhecidas como *Big Five* (Loew’s Inc., cujo estúdio ostentava o nome de Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox, Paramount, Warner Brothers e Radio-Keith-Orpheum, mais conhecida pela sigla RKO) e as *Little Three* (Universal, Columbia e United Artists) (Balio, 1993).

Mediante a produção anual de centenas de filmes, os estúdios apostaram sobretudo em produções de baixo orçamento, com mensagens amenas e de apelo popular, na tentativa de contrabalançar o mal-estar coletivo gerado pela crise econômica. Para não ferir a sensibilidade de comunidades específicas, foi instaurado um código de autocensura a ser seguido pelos produtores cinematográficos que, conhecido como Código Hays, impunha que cenas consideradas eróticas, discussões

religiosas e defesa declarada de ideais políticos e de direitos civis para as minorias fossem eliminadas das tramas (Koppes; Black, 1990, p. 98).

Como atividade secundária, no transcorrer de quase toda a década de 1930, os estúdios financiaram a produção de filmes de guerra que, pela continuidade de novos exemplares, rumavam para compor um gênero cinematográfico específico. Os filmes bélicos deste período ganharam destaque inclusive porque vários de seus diretores estrearam atrás das câmeras como soldados encarregados de registrar cenas de batalhas durante a Primeira Guerra Mundial ou que, já com alguma reputação na mídia, foram convocados para registrar cenas de embates bélicos. Tal contingência lhes permitiu aperfeiçoar ou mesmo reestruturar suas estratégias de registro dos acontecimentos reais ou fictícios com velocidade inebriante pois acelerada ao máximo, alçando muitos diretores à condição de modelos a serem imitados nas décadas seguintes, não só nas novas produções que exploravam a guerra, mas também em filmes de ação e também de esporte. Alinham-se nesta condição, restringindo-se apenas aos mais conhecidos diretores, nomes como de D.W. Griffith, Howard Hawks, John Huston, Anton (ou Anatole) Litvak, Frank Capra, Charles Vidor e Douglas Sirk (Virillo, 2005).

Somente após a economia norte-americana ter demonstrado sinais de recuperação, no encerramento da década de 1930, foi que os estúdios atreveram-se a produzir filmes com recursos multimilionários. No final daquela década, os estúdios de Hollywood tinham se transformado na décima indústria mais rentável e com maior número de funcionários do país, lançando não menos que 500 novos filmes por ano e atraindo mais de 50 milhões de americanos aos cinemas todas as semanas, o que gerava um lucro de 700 milhões de dólares brutos anualmente. Com o enriquecimento das companhias cinematográficas, em 1939 estreou “E o vento levou...” (*Gone with the Wind*), dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood (os dois últimos não creditados na tela) e produzido por David O. Selznick. De vez ganhava forma definida os filmes classificados como pertencente ao gênero de guerra (Siegel e Siegel, 2004).

Neste mesmo período, a indústria cinematográfica reivindicava para si o papel de “pulso da América”, festejando o fato de caber aos produtores das grandes companhias, em concordância com a Casa Branca, definir os posicionamentos e os

valores que deveriam ser observados pela sociedade norte-americana (Friedrich, 1988).

A política expansionista-militar adotada por Hitler desde que chegara ao poder na Alemanha, em 1933, acrescida dos embates provocados pelo Japão no Oriente, davam claros indícios de que um conflito militar em escala mundial estava se aproximando. Se no final da década a comunidade hollywoodiana inaugurou as atividades da Liga Antinazista, inclusive com a participação de muitos profissionais da área cinematográfica que fugiram da Alemanha e de nações da Europa Oriental e se instalaram na “Meca do cinema”, os produtores mostravam-se reticentes em realizar de imediato filmes que declaradamente se opunham aos nazistas. Isto porque a Alemanha era um dos países europeus que mais consumia as películas estadunidenses, gerando lucros substanciais aos estúdios. Além disso, as grandes companhias cinematográficas tinham interesses econômicos em várias empresas que, sediadas em Nova Iorque e Chicago, exploravam produtos alemães ou de áreas que vinham sendo anexadas à Alemanha, do petróleo húngaro ao tabaco turco e grego (Friedrich, 1988; Watt, 1989). Acrescenta-se ainda que cerca de duas mil empresas norte-americanas contavam com filiais na Alemanha ou mantinham lucrativas alianças de negócios com empresários alemães. Liderados por Thomas J. Watson, presidente da *International Business Machines Corporation* (IBM), muitos empresários alimentavam estreitos e amistosos contatos com Hitler e a liderança nazista, recorrendo às autoridades de Washington para bloquear qualquer tentativa de Hollywood cancelar filmes que denunciassem as ações nazistas, inclusive o violento tratamento dispensado aos judeus (Black, 2001; Urwand, 2014).

Um exemplo das reticências hollywoodianas em confrontar-se com Hitler deu-se com a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). A companhia contava com um funcionário que tinha como tarefa única eliminar das películas quaisquer nomes de atores ou membros da equipe de produção que denunciassem origem judaica. Em 1938, quando “por lapso”, a empresa produziu o filme “Três Camaradas” (*Three comrades*), baseado em um romance de Erich Maria Remarque sobre as angústias e ideologias de três amigos durante a República de Weimar, com roteiro assinado por Scott Fitzgerald, o produtor Samuel G. Mayer impôs que em vez de antinazistas, alguns personagens fossem caracterizados como comunistas, para assim não prejudicar os interesses da MGM na Alemanha de Hitler (Friedrich, 1988, p. 59-60).

A mobilização de Hollywood para a guerra constituiu-se parte de um movimento encabeçado pelo governo norte-americano que a partir do final de 1941 foi denominado *wartime effort* (esforço de guerra), que atingiu a sociedade como um todo. Das escolas elementares às fábricas, dos novos estilos de vestimenta e hábitos alimentares à produção industrial, a vida norte-americana adaptou-se ao momento de beligerância como sinal de que todos estavam lutando contra o Eixo, no front ou longe dele.

A sinalização maior do posicionamento antinazista deu-se, não sem muitas reticências, em meados de 1939, quando houve um aumento das tensões políticas e econômicas entre os Estados Unidos e a Alemanha, resultantes das anexações germânicas da Áustria, da Tchecoslováquia e, finalmente, da Polônia. Desse novo posicionamento resultou o primeiro filme a declaradamente assumir os alemães como inimigos dos americanos e dos governos democráticos em geral. “Confissões de um espião nazista” (*Confessions of a nazi spy*), foi lançado em 6 de maio de 1939, sendo dirigido pelo imigrado ucraniano Anatole Litvak (que pouco depois trabalharia, junto com John Huston, na produção de documentários tematizados pelo conflito) e produzido por Jack L. Warner, pseudônimo de John Eichelbaum, um cidadão judeu-americano. É necessário ressaltar ainda que a nata dos produtores do cinema norte-americano era composta por emigrados do leste europeu, especialmente judeus (Gabler, 1989).

A “Fábrica dos sonhos”, epíteto pelo qual Hollywood já era então conhecida, aliou-se, não sem novas relutâncias, à nova orientação governamental. Um maior interesse de Hollywood pela produção de filmes com teor antinazista se daria apenas a partir de dezembro de 1941 quando, devido ao ataque japonês à base aeronaval de Pearl Harbor, os Estados Unidos declararam guerra ao Japão e, em resposta, a Alemanha e a Itália declararam guerra aos norte-americanos. Até 1945 Hollywood produziu mais de 500 filmes tematizados pela Segunda Guerra Mundial e, de 1945 até os dias atuais, estima-se que cerca de mais 2.000 longa-metragens exploraram a guerra iniciada em setembro de 1939.

Um número significativo de funcionários dos estúdios – de atores de renome a diretores e técnicos – participaram do esforço de guerra. Além de protagonizarem filmes de propaganda, artistas serviram as mesas dos militares nas cantinas criadas em Hollywood para atender exclusivamente os membros das Forças Armadas,

venderam bônus de guerra, e rumaram para áreas de beligerância para entreter os combatentes. No penúltimo ano da guerra, técnicos dos estúdios cinematográficos foram recrutados para criar um “exército de mentira” , o qual tinha como objetivo desviar a atenção dos estrategistas alemães sobre o local em que as tropas desembarcariam na Europa no dia 6 de junho de 1944, conhecido como Dia D. Alguns atores, que já haviam granjeado significativo sucesso na indústria de filmes, optaram por se afastar momentaneamente de frente das câmeras para ir à luta, destacando-se neste caso Clark Gable e James Stuart, sendo que este último encerrou suas atividades militares somente no começo da década de 1960, obtendo reforma no posto de general. Esse mesmo caminho foi também tomado por alguns diretores, que não só produziram documentários para convencer o povo norte-americano a abandonar o isolacionismo e a lutar, como também foram aos campos de batalha para filmar o conflito. Sob o patrocínio das Forças Armadas dos Estados Unidos, John Huston dirigiu *Why we fight*, uma série de documentários, cada um deles com duração de cerca de uma hora, que tinha como objetivo legitimar junto ao público a participação norte-americana no conflito mundial, assim como oferecer representações identitárias dos povos das nações Aliadas e também dos súditos do Eixo (Blum, 2011).

Quando os Estados Unidos passaram a enviar tropas para lutar no norte da África, no Pacífico e na Europa, o presidente Roosevelt instituiu o *Office of War Information* (OWI), sendo que uma de suas divisões, o *Bureau of Motion Pictures* era encarregado de orientar, avaliar e se necessário, censurar, os produtos cinematográficos. Apesar da sequência de embates entre os agentes governamentais e os produtores de Hollywood, o Cinema foi o setor da comunicação massiva que mais atuou em conformidade com as orientações de Washington, sendo que os meios impresso e radiofônico, em nome da liberdade de expressão, contavam com alguns profissionais que declaradamente defendiam o direito dos alemães e dos japoneses em conquistar territórios estrangeiros. Quando da estreia, em março de 1940, do filme *O Grande ditador* (*The great dictator*), dirigido por Charles Chaplin, vozes da imprensa exigiram que também se fizessem filmes que ridicularizassem os governantes Aliados, especialmente aquele que se postava como o principal adversário de Hitler: Winston Churchill. Pelos serviços que estavam prestando ao governo, os patrões dos oito principais estúdios receberam a patente de coronel do Exército, desfilando por Hollywood trajando uniformes militares (Koppes; Black, 1990).

Os filmes produzidos por Hollywood no contexto do “esforço de guerra” constituíram-se em claras marcas do momento em que a indústria cinematográfica norte-americana se transformou em uma prolífica indústria de propaganda antinazista e, mais do que isto, antigermânica (Furhammar; Isaksson, 2001, p. 196). A repetição das mesmas mensagens apresentava-se como estratégia de inculcar na população civil, nos militares que se encontravam em treinamento ou já em campos de batalha e também entre as nações que se mantinham neutras, a ideia de que os americanos e a democracia americana eram os bastiões da civilização, enquanto que o nazifascismo e os alemães eram os apóstolos da barbárie. O horror aos súditos do Eixo, que atualmente oferece indícios de ser admitido como “óbvio”, não o era no início da guerra. Isto porque, segundo Paul Fussel, crítico literário que serviu como *mariner* na Segunda Guerra Mundial, poucos dos soldados que lutaram naquele conflito tinham clareza dos motivos políticos que os levaram a combater os alemães, sendo que não eram raros os guerreiros que se contrapunham ao próprio governo norte-americano devido às dificuldades que enfrentaram no decorrer da recessão econômica iniciada em 1929, precisando por isto serem condicionados a odiar o nazismo e os alemães em geral (Fussel, 1989).

Os filmes gerados no âmbito do “esforço de guerra” conferiram novas e sinistras cores à Alemanha e aos alemães liderados por Hitler. Reavivou-se não só as mensagens que instruíam as películas produzidas a partir do momento em que os Estados Unidos ingressaram oficialmente como força combatente na Primeira Guerra Mundial, mas também se usou intensamente um conjunto de estigmas até então imputados a outros grupos tidos como inimigos, como os indígenas norte-americanos, os mexicanos, os espanhóis (em consequência da guerra Hispano-americana de 1898 e, depois disto, dos empenhos diplomáticos da Espanha em recuperar suas antigas colônias de Cuba e das Filipinas) e os comunistas soviéticos. Na década de 1940, sob a supervisão e discreto patrocínio governamental, os novos bárbaros a serem combatidos e odiados nas telas de cinema eram os cidadãos do Eixo: os alemães e os japoneses com maior intensidade e, em menor grau, os italianos.

O grande número de filmes hollywoodianos tematizados pela Segunda Guerra eram produções de baixo orçamento e realizadas em poucas semanas. Tais fitas disseminaram mensagens que incrustaram-se na memória Ocidental. Ressalta-se que tal memória continua sendo reavivada até os dias atuais devido à ininterrupta

reprise de velhos filmes e também em consequência das novas explorações fílmicas tematizadas pela Segunda Guerra Mundial. No plano cultural, o Brasil não se mostrou imune a este fenômeno; em uma coletânea de textos sobre a “Meca do cinema mundial” (Ladeira, 1988), assinados por escritores como Moacyr Scliar, Osman Lins e Autran Dourado, além de críticos como Antonio Candido, praticamente todos invocaram filmes centrados na guerra iniciada em 1939 (ou pelo menos nos alemães durante a Primeira Guerra Mundial), admitindo implicitamente as imagens atribuídas aos germânicos.

Vale acrescentar que a consagração do imaginário cinematográfico, com poucas exceções, tem negado que uma parcela não pequena de alemães era contrária às propostas de Hitler. Sobre isto, vários estudos históricos que focam a experiência da população germânica com o nazismo apresentam visão diferente daquela incorporada por Hollywood, destacando a resistência ativa ou passiva de muitos alemães que, frequentemente, pagavam com sofrimento e mesmo com a vida o posicionamento ideológico antinazista (Hastings, 2012; Evans, 2012).

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE

A eficiência do produto cinematográfico está diretamente articulada com as condições de disseminação das suas mensagens e isso ocorre em conformidade com um ritual detalhadamente elaborado e que guarda suas origens nos encontros de celebração de uma divindade. Não por acaso, muito do que é notado nas salas de cinema apresenta elementos comportamentais semelhantes àqueles registrados nos cultos religiosos tradicionais (Gabler, 2000, p. 36). O espaço físico da sala de exibição, o escurecer do ambiente, a postura relativamente uniforme dos corpos no recinto, o silêncio requerido e o empenho de cada um dos espectadores em consumir o produto exposto coadunam-se com as imagens em movimentos, cores, sons e tramas, favorecendo a fluidez de um discurso imperativo que sitia e se impõe àqueles que assistem o conteúdo projetado na tela ou proferido no altar. O poder das imagens é tal que a mensagem deixa de se destinar ao intelecto, tendo o próprio corpo do espectador como alvo. É ele, o corpo, que primeiro reage à informação, ditando total ou parcialmente a reação psíquica do consumidor do produto comunicacional (Kerckhove, 2009, p. 25).

As reações físicas e mentais anotadas por Kerckhove como “efeitos das tecnologias elétricas” tendem, pelo menos em um primeiro momento, a se aproximarem de uma uniformidade em relação ao agrupamento exposto à uma mesma mensagem. É nesse aspecto que se pode afirmar que, na sala de cinema, ganha sentido um comportamento que pode ser avaliado como uma forma de participação conjunta dos espectadores, os quais são levados a compartilhar uma série de emoções sobre um mesmo objeto artístico (Maffesoli, 1996, p. 28).

Assim, ainda que os indivíduos consumam um mesmo produto fílmico possam não se conhecer, não sejam tributários de uma mesma visão de mundo e nem mesmo situem-se num mesmo espaço físico, podendo estar em salas de cinema ou, nas últimas décadas, assistindo uma cópia em DVD ou Blu Ray em ambientes domésticos, eles acabam sendo atraídos igualmente para a contemplação de um mesmo produto artístico. E é nessa condição que se realiza a fruição estética, a reação emocional, a exposição a valores morais e, em seguida, o questionamento desses mesmos valores.

Tudo isso ocorre porque o Cinema tem como uma de suas regras de ouro a adoção de um discurso de fácil entendimento pela plateia, chegando às raias do didático e do reiterativo. Inclusive por isso, nota-se a insistência de vários pesquisadores em convalidar os elos de continuidade entre os cultos religiosos e o cinema:

O rito da missa funcionou como protótipo do cinema em-si e para-si. O desenvolvimento da teogonia fascina e atrai precisamente na medida que é sempre igual. O modelo cultural forjado em nível multigeracional impele o crente, através da coerção, a repetir, a esperar a réplica dos mesmos eventos durante o drama do Gólgota, cujo modelo espiritual será reproduzido durante todas as fases do *show* fílmico. O fato de que também nesse caso a história reproduzida seja sempre a mesma não é algo indiferente, mas sim uma exigência indispensável, com a finalidade de mostrar como sempre reconfirmada a eterna e imutável ordem das coisas (Canevacci, 1990, p. 47).

O paralelismo entre religião, sobretudo a de matiz cristã, e Cinema, permitiu que o italiano Massimo Canevacci desenvolvesse uma “antropologia do cinema” que comporta um modelo de análise das peças fílmicas calcadas em alguns dos mais caros princípios do catolicismo romano. O caráter maniqueísta e em certo sentido lúdico das perorações religiosas impregna os enredos cinematográficos, os quais são exponenciados mediante imagens projetadas da mesma forma que tem feito oralmente o sacerdote a partir do púlpito. Por mais que o conteúdo das tramas sejam

renovados, a tendência maior é a reiteração da mesma estrutura de valores, na qual o herói e seus agregados defrontam-se com anti-heróis e seus comparsas, desenrolando-se a partir desses protagonistas mais um capítulo do perene conflito entre o bem e o mal, entre o positivo e o negativo cultural. Vale ainda destacar que, no plano da cultura, aquilo que representa o bem e aquilo que representa o mal são estruturas inicialmente vazias e posteriormente preenchidas em conformidade com as contingências socioculturais de cada momento histórico e de cada sociedade. Assim, se a filmografia germânica reivindicava a localização do positivo no povo alemão e o negativo nas comunidades Aliadas, o contrário ocorria com o Cinema produzido em Hollywood e em Londres.

Para Canevacci, a modelagem clássica do discurso massivo explora estruturas portadoras de conteúdos mítico-religiosos gerando expressões simbólicas que alimentam e dão vazão à condição de interdependência entre o *Homo sapiens* e o *Homo ludens*. Por isso, tal discurso mostra-se vital para a celebração do narcisismo individual e coletivo, e a produção e consumo grupal de ideias e mercadorias (Canevacci, 2001).

No referente à narrativa cinematográfica, o modelo de análise proposto constitui-se no desvelamento do implícito a partir de uma lógica quaternária, elaborada segundo as necessidades do momento (por isso sendo necessário o enquadramento histórico), no bojo da qual são arquitetadas identidades em oposição para conferir tensão à trama, mas também para conferir à fita uma dimensão de fácil entendimento, potencializando-a para o rápido envolvimento da plateia. A partir disso, propõe dois conjuntos identitários que se opõem e ao mesmo tempo se complementam: *Pater/Spiritus* e *Filius/Diabolus* (Canevacci, 1990, p. 53). A simbologia da quaternidade é assim apresentada:

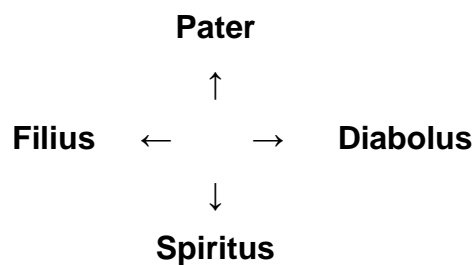
Pater: é tanto a origem de todas as coisas como a determinação histórico-social do ser, em um contexto contemporâneo de ação. Isto é, um *a priori*, uma condição inicial e necessária ou um personagem mítico que ganha especificidade como a primeira força animadora da trama.

Filius: é a individualidade positiva, o herói. Ele representa e ocupa uma posição intermediária, que encontra sua origem e sua força no *Pater*, e sua finalidade é se tornar ou se amalgamar com o *Pater*.

Diabolus: é a figura invertida do *Filius* e com ele se digladia, sendo o embate entre ambos o momento visível de tensão que anima a trama. É da flutuação do domínio entre esses dois personagens que se constitui a maior parte do enredo.

Spiritus: é a negação da negação, o elemento feminino ou irracional da trama, podendo aliar-se ao *Diabolus*, ao *Filius* ou ainda a ambos. Pode-se acrescentar que seu papel é vital para o desenrolar da trama mas, mesmo assim, sua presença é temporalmente breve nas encenações.

Segundo o artifício em questão, a representação do esquema quaternário ganharia o seguinte aspecto:



O modelo de análise apresentado por Canevacci pode ser alvo de diversas críticas, não só por ser esquemático, mas também pela possibilidade de um suposto “engessamento” dos estudos fílmicos. Apesar desses riscos, acredita-se que a condição das produções cinematográficas selecionadas para avaliação serem peças de propaganda, como já foi ressaltado, faz com que elas reiterem uma mesma mensagem, a qual mostra-se baseada em um número restrito de valores e representações. Certamente alguns “desvios” do modelo devem ocorrer, cabendo ao pesquisador a tarefa de revelar os momentos e as funções das variações no contexto dos enredos vistoriados.

De qualquer forma, é importante destacar que, ao analisar “O cantor de jazz” (*The jazz singer*, de 1928), o primeiro filme sonoro realizado nos Estados Unidos, um analista aponta para o uso contínuo de dicotomias a partir do protagonista central da trama: “Whether it was Jew versus American, artist versus politico, intelectual versus activist or middle class versus working class, Lawson was very much a man in between searching to be whole” (Gabler, 1989, p. 332).

A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO “INIMIGO”

Os filmes produzidos durante e sobre a Segunda Guerra Mundial podem ser classificados em três categoriais complementares: a) filmes comprometidos com a

sensibilização do “front doméstico” e dos soldados Aliados sobre os inimigos a serem combatidos; b) comédias e musicais voltadas para o enlevamento ou manutenção da moral coletiva em relação às dificuldades impostas ao cotidiano pelo estado de beligerância e c) produções que retratam ações de combate nas regiões do Pacífico, na África e na Europa (Dolan Jr, 1985, p. 43).

Em grupo, esta coleção cinematográfica atendia ao compromisso selado entre os produtores de Hollywood e o *Office of War Information* (OWI) dos estúdios produzirem o maior número possível de filmes de propaganda. Ficava claro para todos os envolvidos, já que constava do manual elaborado por agentes governamentais, que os filmes centrados no “esforço de guerra” não deveriam ser peças educacionais, pois o próprio conceito de educação implica a potencialização da reflexão entre os “alunos”. A urgência do momento, inclusive porque uma parte da população norte-americana era contra a presença de seus conterrâneos no teatro de guerra da Europa, fez com que o OWI deixasse claro que era necessário que as produções cinematográficas seduzissem o espectador e o coagisse a assumir as propostas oficiais, sem questioná-las. Em suma, que fizessem a propaganda da guerra (Koppes; Black, 1990, p. 123).

Frente à profusão de produções fílmicas, o *corpus* documental é composto por filmes comprometidos com a sensibilização de toda a comunidade das nações Aliadas e destacaram sobretudo os valores, os comportamentos e a ação do “inimigo alemão” na Europa e também nos Estados Unidos. Neste curso, selecionou-se seis filmes produzidos e lançados entre 1939 e 1944 e que granjearam sucesso de público tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, inclusive no Brasil. Tal sucesso deveu-se não só ao tema abordado nas produções, mas também porque contavam com destacados representantes do *Star-System*. Além de atores conhecidos, os filmes em foco contaram com diretores, roteiristas, músicos e técnicos de prestígio no meio cinematográfico no correr das décadas de 1930 e 40.

Acrescenta-se ainda que as seis fitas foram selecionadas inclusive porque estão disponíveis na íntegra, isto é, não foram reeditadas em anos recentes – como têm ocorrido com muitas produções – para, em nome do “politicamente correto”, suprimir trechos que hoje podem ser considerados ofensivos aos descendentes dos antigos “inimigos”.

A recorrência ao modelo proposto por Canevacci permite não só estabelecer as marcas fundamentais impostas ao “outro/inimigo” como também, pela própria lógica do esquema quaternário, reconhecer os elementos reivindicados na operação de constituição do “eu” simbólico. Assim, para apresentar o “inimigo” alemão, Hollywood falou – e falou muito – de como o norte-americano e os Aliados em geral gostariam de ser reconhecidos não só por sua própria comunidade, mas também por todas as outras sociedades.

Nesse encaminhamento, se o objetivo desse texto é a apresentação da trama de cada um dos filmes com as necessárias referências a alguns elementos imagéticos e sonoros e, em seguida, a aplicação analítica do modelo canevaciano, a tarefa inicial deste tópico constitui-se na apresentação nominal de alguns atores, diretores, roteiristas e músicos que participaram de cada uma das iniciativas cinematográficas eleita para estudo. Tais dados são importantes para se perceber que Hollywood mobilizou não só o melhor pessoal que tinha disponível (o que não impede de se classificar a maior parte dos filmes gerados durante o período da guerra como “produções B”), mas que também privilegiou a convocação de um pessoal que, em parte, era de exilados europeus, das regiões já ocupadas por Hitler, dissidentes do credo nazista e judeus, e também de alguns outros que abandonaram seus países por causa do comunismo. Claro está que o envolvimento de equipes de reconhecida competência e atores que granjeavam fama no Cinema não era só para atrair público para as mensagens compostas em sintonia com o direcionamento do OWI, mas também para garantir lucros significativos em um momento de crise.

Ressalta-se ainda que muitos dos nomes que participaram de cada um dos filmes são pouco conhecidos hoje por aqueles que pouco se interessam particularmente pelos filmes das décadas de 1930 e 1940. De qualquer forma, basta consultar um bom dicionário da história do cinema estadunidense para que se confirme a importância para a história do Cinema dos nomes mencionados.

Alerta-se ainda que Hollywood só assumiu tratar do tema alemão a partir do momento em que Hitler proibiu a exibição dos filmes norte-americanos no território nazista. Feridos em seus interesses econômicos e empresariais, já que as filiais dos estúdios norte-americanos na Alemanha e, em seguida, nas outras nações ocupadas pelo nazistas foram forçadas a encerrar suas atividades e as produções norte-americanas proibidas de serem exibidas, encabeçados pela Warner Brothers,

Hollywood começou a produzir filmes que denunciavam o nazismo. *Confissões de um espião nazista*, de 1939, foi a primeira fita norte-americana a se reportar ao nazismo, enquanto que *Tempestade d'alma* (1940), a pioneira em discorrer sobre a perseguição nazista aos judeus, os quais eufemisticamente foram registrados na tela como “não arianos” (Koppes; Black, 1990, p. 97).

CONFISSÕES DE UM ESPIÃO NAZISTA/CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939)

Baseado em fatos reais ocorridos entre 1937 e 1939, o filme assume o tom de um documentário que tem como objetivo alertar o espectador sobre a atuação de espiões nazistas nos países Aliados, sobretudo nos Estados Unidos. A cena de abertura se dá na Escócia, onde uma senhora solitária e sinistra, Mrs. McLaughlin, é apresentada como a distribuidora das ordens emanadas de Berlim para seus agentes e, ao mesmo tempo, receptora das informações secretas obtidas em praticamente todas as regiões do planeta.

Após isto, o cenário de ação desloca-se para os Estados Unidos que, imbuídos pelos ideais democráticos e não querendo envolver-se no conflito, permitem o funcionamento de clubes e associações de imigrantes alemães que cultuavam e propagandeavam os ideais da “Nova Alemanha”, isto é, do nazismo; ainda mais, os *yankees* consideravam legítima a organização de uma sucursal da Juventude Hitlerista na América. Em uma dessas organizações, ganha destaque um médico, imigrante alemão residente em Nova York, Dr. Kassell, que é convocado para deslocar-se até Berlim para ser nomeado pelo próprio Himmler como chefe dos espiões nazistas na América, tendo como missão principal obter informações sigilosas sobre as forças armadas norte-americanas.

Como em todos os filmes, vale destacar, os personagens ligados ao nazismo foram retratados como indivíduos nervosos, atemorizados com seus próprios comparsas devido ao trabalho de vigilância desenvolvido pela Gestapo (a política secreta nazista) inclusive nos territórios Aliados. A maior parte dos espiões é apresentada como carentes de beleza e atitudes elegantes, somando-se a isso o empenho em colher informações nem tanto por crença na ideologia hitlerista, mas sim por interesses pecuniários ou para não serem punidos pela Gestapo.

Para o Dr. Kassell e seu grupo, os americanos são simplórios, incultos e pouco preparados para a guerra, e a intenção deles – replicando o que era dito por

Berlim – era assumir o poder nos Estados Unidos, transformando-o em território dominado por Hitler pois, “onde vivem alemães é território da Alemanha”. Dentre os integrantes da rede de espões nos Estados Unidos encontra-se Schneider, outro imigrante alemão, que havia mostrado sua má índole, pois era um desempregado crônico devido ao fato de aplicar golpes em série em seus antigos patrões. Aproveitando-se da bondade e ingenuidade de um cunhado que, norte-americano, servia no Exército, Schneider consegue informações preciosas, que são enviadas, sob pseudônimo, para seu contato na Escócia.

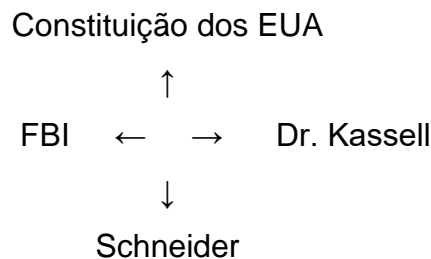
As cenas produzidas em Hollywood são mixadas com imagens de documentários, alertando o público sobre a expansão e violência nazista ao tomar a Áustria e a Tchecoslováquia, e também perseguir os próprios alemães avessos às apregoações de Hitler. Fato comum em todos os filmes analisados, a intercalação entre encenações e imagens da ação nazista tornaram ainda mais fluída as fronteiras entre o ficcional e o documentário cinematográfico.

Como Mrs. MacLaughlin é identificada e detida pelo serviço secreto britânico, sabe-se que havia imigrantes alemães residentes nos Estados Unidos participando da rede de espionagem. O Federal Bureau of Investigation (FBI) é envolvido no caso, o que para o espectador é a principal resposta oferecida ao fato de os alemães julgarem os americanos como tolos e ingênuos. Em pouco tempo, o FBI identifica e aprisiona Schneider que, habilidoso, nega a cada interrogatório qualquer envolvimento com a espionagem e invoca a liberdade garantida pela Constituição dos Estados Unidos como elemento de autodefesa. Esperto, um agente do FBI percebe a fragilidade psicológica de Schneider e, fazendo-se seu amigo e confidente, consegue seduzir com pequenas gentilezas o alemão, que não só confirma suas atividades de espionagem, mas também revela a identidade de um número significativo de outros nazistas que agiam em Nova Iorque, inclusive a do Dr. Kassell.

No final da trama, os espões e propagandistas de Hitler atuantes nos Estados Unidos são detidos, sendo todos submetidos a um “julgamento democrático, coisa que não ocorreria na Alemanha”, proclama um dos agentes do FBI. O filme invoca com constância o termo “quinta coluna” (cunhado pouco tempo antes, durante a guerra civil que se deu na Espanha entre 1936 e 1939) para se referir aos espões detidos, sendo todos condenados a penas não informadas na película.

A cena final da produção consiste na reiteração do espírito americano. Nela, o agente do FBI que conseguiu as informações de Schneider declara sobre os fatos explorados na trama fílmica: “que nos sirva de lição a ação dos nazi (...) eles querem fazer aqui o que fazem na Europa: conquistar, destruir, matar”. E após uma vez mais fazer a apologia da Constituição nacional, conclui: “graças a Deus pelo povo que temos!”.

Esquema quaternário



TEMPESTADES D'ALMA/THE MORTAL STORM 1940)

O filme principia com uma voz em *off* alertando para o fato que o Homem, mediante a cultura, soube controlar sua agressividade, mas que no tempo do presente cinematográfico estava colocando os “elementos sombrios para fora”. O ano é 1933 e o local, o sul alpino da Alemanha, na fronteira com a Áustria. Lá, numa cidade universitária, vive o Dr. Roth, professor de fisiologia. Idolatrado pelos alunos e pelos filhos (dois adotivos e dois naturais), ele ensina medicina, mas também prega a igualdade entre as “raças” e a tolerância frente à diversidade cultural.

O dia em que o velho professor celebra junto aos seus pupilos e familiares os 60 anos de vida, Hitler é eleito chanceler da Alemanha e, na noite da mesma data, os alunos e os próprios filhos adotivos do docente – os jovens Otto e Erich – postam-se contra ele porque o professor opõe-se ao imediato louvor ao *Führer*. Ao seu lado permanece apenas um aluno, do curso de medicina veterinária, Martin Breitner, que oferece indicações de ser, como o velho Roth, “não ariano”, isto é, de origem judaica.

Os alunos que até pouco antes celebravam o professor, passam a evitá-lo, boicotando suas aulas. A filha biológica de Roth, Freya, namora um estudante nazista, Fritz, mas ao perceber a violência dos nazistas, o abandona, ligando-se sentimentalmente a Martin que, também por isso, passa a ser perseguido e espancado pelos nazistas. Os dois adotivos do professor abandonam a casa da

família e alistam-se nas milícias nazistas, inconformados pelo fato de os pais permitirem que Freya namorasse um judeu e que este constantemente a visitasse em sua residência.

Na sequência, o professor Roth é detido pela Gestapo e enviado para um campo de concentração porque insistia sobre a igualdade biológica entre arianos e não arianos. Vítima de punições e forçado a executar trabalhos acima de suas forças, em pouco tempo chega a óbito, enquanto que Martin foge para a Áustria, ainda não tomada por Hitler. Após a morte de Roth, a esposa, a filha adolescente e um filho ainda criança do clã tentam fugir para a Áustria, mas na fronteira, a polícia descobre entre os pertences de Freya, um manuscrito inacabado do professor falecido, documento que, por explorar a igualdade anatomo-fisiológica básica entre os seres humanos, é considerado pela Gestapo uma peça subversiva. Por isso, Freya é obrigada a permanecer no solo alemão, havendo permissão de apenas a senhora Roth e seu filho menor prosseguirem a viagem.

Ao saber disso, Martin retorna clandestinamente à Alemanha para resgatar a amada e, antes de partirem, a mãe de Martin celebra um rápido ritual de casamento, o qual apresenta claros indícios do ritual hebraico. A Gestapo, suspeitando que Martin regressara à sua terra, investiga os acontecimentos; nessa operação, detém para interrogatório Elsa, uma serviçal da casa da família de Martin, que sempre se postara a favor dos judeus e, por consequência, contra os ensinamentos de Hitler. No entanto, assustada com a possibilidade de ser torturada, Elsa informa os policiais que o casal está fugindo naquele instante para fora da Alemanha.

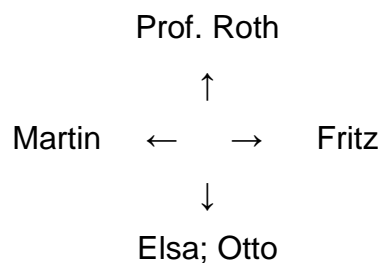
Nesse momento do filme buscou-se exaltar a condição perversa dos nazistas. Fritz, o ex-namorado de Freya, tornara-se oficial da SS (agrupamento de elite do exército hitlerista), e seus superiores, para testar sua aderência ao regime hitlerista, o designam para comandar a patrulha que tinha como missão localizar e deter o casal de fugitivos. Fritz também é perverso pois, quando o grupo que liderava encontra Martin e Freya, já nas proximidades da fronteira da Alemanha com a Áustria, ele ordena que seus homens disparem suas armas. Freya é alvejada e morta, mas Martin consegue evadir-se para fora do país.

A vileza do nazista Fritz é ainda mais exponenciada no filme, inclusive porque ele faz questão de avisar pessoalmente aos irmãos adultos de Freya que ela havia sido morta durante a tentativa de fuga. Frente à notícia, Erich Roth declara que a ação

tinha sido legítima, enquanto que seu irmão, Otto, mostra-se chocado e balbucia algumas palavras contra o governo alemão, sendo interrompido pelo irmão, que lhe desfere um tapa no rosto.

O filme se encerra com Otto dando sinais de arrependimento por ter se tornado um soldado de Hitler. As câmeras o seguem enquanto ele perambula pela casa vazia que um dia abrigara sua família e, em *off*, ouve-se as palavras do pai, as quais invocavam o direito à liberdade de todos os homens e o respeito que deveria ser oferecido a eles, independentemente de “raça”, religião e credo político.

Esquema quaternário



UMA AVENTURA EM PARIS/REUNION IN FRANCE (1942)

A encenação situa-se em Paris, em maio de 1940, quando as tropas nazistas preparavam-se para invadir a França. A cena inaugural foca uma reunião dos líderes da sociedade francesa, no decorrer da qual se afirma que o país está preparado para rechaçar qualquer tentativa de invasão alemã, algo que, silenciosamente, a maior parte dos presentes dá discretos sinais de não acreditar, inclusive Robert Cartot, rico engenheiro, responsável pela coordenação industrial do esforço de guerra francês, e sua namorada, a nobre Michelle de la Becque. Na cena seguinte, ambos se encontram reservadamente e o diálogo é empenhado na declaração de amor mútuo e também de afeto incondicional pela pátria.

Na mesma noite Paris é tomada pelas tropas germânicas, o que faz Michelle buscar refúgio no sul da França, enquanto que Robert permanece em Paris. Poucos dias depois, devido a saudade pelo amante, a condessa retorna à capital francesa e não só encontra sua mansão tomada por militares nazistas, que a usavam como centro de distribuição de carvão, como Robert associado ao general alemão Schroeder, comandante da França ocupada e quem dirigia também a perseguição a todos – franceses ou não – que representassem algum perigo aos invasores.

Desgostosa com o namorado e sem dinheiro, Michelle passa a trabalhar em uma casa de moda da qual antes era freguesa. O cenário da Paris ocupada permitiu o filme, como parece que se tornou regra nas teatralizações hollywoodianas, aproximar-se do documentário, adotando conhecidas cenas de cinejornais franceses e alemães, como imagens da breve visita que Hitler realizou à “Cidade Luz” e também de atos de violência perpetrados pelas tropas nazistas ao chegarem à França.

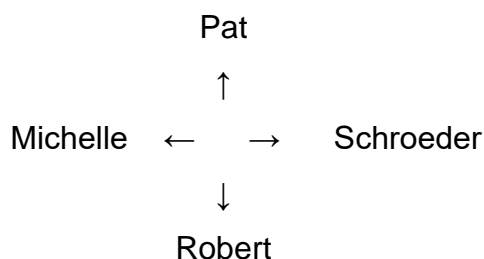
Se, como foi anotado anteriormente, os alemães eram de regra representados como pessoas pouco belas e de maus modos, o filme reforçou esta tendência, detendo-se nas mulheres alemães que chegavam a Paris em companhia dos militares invasores de alta patente. Tal como os homens, elas foram apresentadas na tela com corpos gordos, imperfeitamente maquiadas e mal vestidas, comprando ou se apoderando de tudo o que ainda estava disponível nas lojas elegantes da cidade. Em contraposição, a produção também explorou imagens dos franceses, invariavelmente apresentados como figuras abatidas e que lamentavam a presença dos soldados de Hitler. Como símbolo de tudo, deu-se ênfase à imagem de um prédio que tinha a inscrição “liberdade, igualdade e fraternidade” ocultada por uma enorme flâmula com a cruz gamada, símbolo maior do nazismo.

Numa noite, ao sair do trabalho e dirigir-se para casa, Michelle depara-se com um homem doente e exausto chamado Pat, que está sendo perseguido pela Gestapo. Na sequência, Pat revela que é um piloto norte-americano que servia na Real Força Aérea Britânica e que acabara de evadir-se de um campo de concentração, já que seu avião havia sido abatido alguns dias antes, durante a retirada de Dunquerque. Ato contínuo, Michelle oferta abrigo ao fugitivo e o casal acaba tendo um tórrido caso amoroso.

Robert, por seu turno, mesmo tendo sido rejeitado por Michelle devido suas relações amistosas com os nazistas, tenta ajudar Michelle e, em seguida, o norte-americano. Após muitas peripécias, mesmo sabendo do caso amoroso entre a ex-namorada e o piloto, Robert prepara a fuga para a Inglaterra de Pat, Michelle e mais dois outros pilotos britânicos, que também estão sendo caçados pela Gestapo. No momento em que Michelle iria partir com Pat, outro personagem esclarece a ela que Robert trabalha para a resistência francesa, o que faz a condessa desistir da fuga e voltar para a companhia de seu ex-namorado, que estava na iminência de ser detido pelo general Schroeder. No encerramento do filme, o casal olha para o céu de Paris

e renova suas falas sobre o amor pela pátria dos franceses, enquanto um avião Aliado escreve com fumaça no céu a palavra “coragem”. Dessa forma, Hollywood declarou sua solidariedade à França ocupada pelas tropas de Hitler.

Esquema quaternário



HORAS DE TORMENTA/WATCH ON THE RHINE (1943)

Os perigos representados pelos agentes inimigos e sabotadores nazistas foi um dos eixos explorados exaustivamente por Hollywood durante todo o período da Segunda Guerra. Neste filme, o casal formado pelo engenheiro alemão Kurt Müller e sua esposa americana, a rica Sara, além de seus três filhos, regressam em 1940 da Europa para os Estados Unidos e se estabelecem nas cercanias da capital americana, na mansão de Fanny Farrelly, mãe de Sara e viúva de um famoso advogado, do qual herdara o espírito democrático e pronto para ajudar os necessitados. Nesse sentido, ela já abrigava em sua residência um casal de foragidos europeus, o conde romeno Broncovis e sua esposa Marthe.

No desenrolar da trama, sabe-se que Kurt deixara de trabalhar com engenharia em 1933, ano da indicação de Hitler como chanceler da Alemanha, e passara a desenvolver atividades antinazistas em toda a Europa, o que o levava a participar das Brigadas Internacionais no decorrer da Guerra Civil Espanhola. Ferido durante sua participação no conflito da Espanha, fora perseguido e detido pela Gestapo, que o torturou e o condenou à morte. Salvo por um amigo, Kurt, acompanhado de sua família, conseguiu viajar clandestinamente, primeiro para o México, e em seguida para os Estados Unidos.

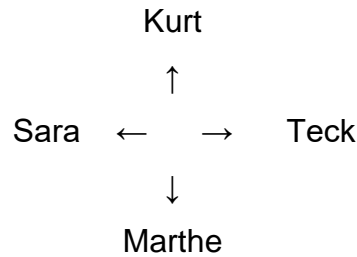
Instalado na mansão Farrelly, Kurt revela seu passado e também que chegara à América fazia algum tempo, tendo na condição de colíder de um movimento antinazista, coletado 23 mil dólares para auxiliar a resistência contra Hitler. No entanto, tais informações são descobertas pelo fracassado conde Teck Broncovis,

cúmplice de espiões de Hitler e de Mussolini e com os quais se reunia diariamente na embaixada alemã. Disposto a conseguir dinheiro e regressar à Europa, ele planeja entregar Kurt aos hitleristas, mas se vê frustrado nesse intento, já que é denunciado para os moradores da mansão por sua esposa Marthe, que então revela odiar os nazistas, abdicando de sua união com o conde por agora ter certeza que ele apoiava o *Führer*. Ato contínuo, o esperto Teck faz uma proposta a Kurt: o exilado alemão deveria entregar 10 mil dólares para que o conde se silenciasse. No entanto, Kurt e Sara se negam a pagar o suborno, alegando que o dinheiro que possuíam era para uma “causa maior”, sendo que Fanny e seu filho David se prontificam a dar ao conde o que ele pediu. No entanto, quando os Farrelly ausentam-se do recinto para buscar o dinheiro exigido por Tech, este foi morto por Kurt, já que o alemão suspeitava que, mesmo recebendo o dinheiro, o conde romeno iria entregá-lo aos membros da Gestapo na América.

Antes de partir para a Europa para prosseguir no trabalho de opositor ao nazismo, Kurt busca justificar o assassinato que perpetrara, invocando o deus dos cristãos e anunciando que “o mundo está mal” devido à loucura dos alemães, os quais são qualificados pelo líder da resistência como “astutos, espertos e cruéis”. Por isso, Fanny apoiou Kurt e quando ele parte, a matriarca dá-lhe a sua benção.

Sara sabia que provavelmente não veria mais o marido. Passados alguns meses, o filho mais velho do casal avisa a mãe que também partiria para a Europa, não só para encontrar o pai, mas também para lutar contra Hitler. Mais ainda, o rapaz proclama que, se a guerra continuasse por muito tempo, Sara também faria o seu rebento mais jovem, quando este contasse com idade apropriada, rumar para a Europa para lutar contra os nazistas.

A última fala do filme pertence a Sara: “não sou corajosa; quando chegar a hora, darei o melhor de mim!”, temerosa, mas também orgulhosa pelo filho que abandonava a cômoda vida nos Estados Unidos para rumar para a Europa. Como boa representante da “pátria da liberdade”, a esposa de Kurt preferia doar seu esposo e filhos para a guerra do que correr o risco de os nazistas e as nações que se associaram a Hitler dominarem o mundo e extinguirem a “chama da democracia”.

Esquema quaternário**OS FILHOS DE HITLER/HITLER’S CHILDREN (1943)**

Conforme a Segunda Guerra Mundial se prolongava e as nações do Eixo resistiam aos ataques Aliados (por mais que estes contassem com maior número de tropas, de fontes de matérias primas e de unidades industriais mobilizadas para a produção de material bélico), Hollywood expandia e aprofundava as representações sobre a “maldade” dos inimigos, inclusive com o objetivo de desumanizá-los e, a partir disso, inibir qualquer demonstração de simpatia e comiseração em relação à população civil da Alemanha.

Nesse filme, cuja vinheta sonora de abertura e encerramento constitui-se nos primeiros compassos da Quinta Sinfonia de Beethoven, utilizada para convocar os franceses para lutar contra os invasores alemães, o enfoque centra-se no destino dado aos alunos de uma escola americana sediada em Hannover, cujo diretor, o professor estadunidense Nichols, ensina aos seus discípulos os valores da democracia forjada na América. As primeiras cenas, que se referem aos meados da década de 1920, registram a aproximação sentimental entre dois pré-adolescentes, Anna Miller, nascida na Alemanha de pais norte-americanos, o que a faz assumir a identidade de uma cidadã dos Estados Unidos, e Karl Bruner, um garoto que nasceu nos Estados Unidos mas, sendo filho de pais alemães, reivindica a identidade germânica.

A partir do momento em que Hitler assume o poder, a escola sofre intervenção governamental, que exclui os professores e alunos não arianos, com exceção de Anna Miller, já que os interventores na instituição de ensino rejeitavam qualquer tentativa de a moça se apresentar como estadunidense, sendo por isso renomeada como a germânica Anna Müller. Nesse ambiente, os alunos passam a receber um novo tipo de instrução, a qual apregoava que a Alemanha fora derrotada na Primeira Guerra Mundial devido a traição perpetrada pelos “maus alemães” e que o 3º Reich tinha

como “direito inato” dominar o mundo, sendo que é inculcado nos estudantes que “morrer por Hitler é viver pela Alemanha”. Em *off*, o público é advertido: “o partido planeja tudo na vida de um jovem nazista”.

Ao mesmo tempo em que a fita destacou a violência que era ensinada e incentivada entre os jovens alunos, uma vez mais intercalaram-se cenas de documentários que mostravam a conquista truculenta dos exércitos nazistas de várias nações europeias. O intuito de mixar ficção e realidade deu-se inclusive mediante a declamação por uma voz ensandecida de trechos de famosos discursos pronunciados por Adolf Hitler.

No tempo do novo presente fílmico, Anna já conta 20 anos de idade e trabalha na Escola Americana em que estudara, enquanto que Karl ocupa a patente de tenente da Gestapo. O caráter indiscreto e irreverente às normatizações nazistas faz com que Anna seja enviada para um campo de concentração, mas ao reencontrar o antigo namorado Karl, este consegue transferi-la para um trabalho que era avaliado como “mais suave”, num hospital que atendia presos políticos da Alemanha.

Os superiores de Karl na Gestapo percebem que o reencontro entre o tenente e a agora presidiária poderia fazer com que o rapaz deixasse de se comportar como um “bom nazista” e por isto, passam a testá-lo. Devido ao fato de Anna continuar a criticar os ideais da “Nova Germânia”, ela é transferida para um campo de trabalhos forçados, com o objetivo de, como belo tipo da mulher ariana, gerar novos filhos de Hitler para, quando crescessem, lutarem pela causa nazista.

Coube ao coronel Henkel, comandante do agrupamento onde Karl servia, criar situações em série para testar os posicionamentos ideológicos do rapaz. Ao promovê-lo à patente de capitão, Henkel informa que o professor Nichols, que nunca deixou de tentar libertar Anna da prisão, recebeu permissão para visitar um hospital alemão para presos políticos e ordenou que Karl acompanhasse o norte-americano. No hospital, após Nichols ouvir um discurso sobre a eficiência da ciência alemã, é informado que as presas insubordinadas não só eram esterilizadas para não passar seus “pendores subversivos” à futura prole, mas também eram submetidas a uma cirurgia (provavelmente lobotomia) para se tornarem seres passivos e dóceis frente ao regime político.

Ciente que esse seria o destino inexorável de Anna, o apaixonado Karl, mesmo desesperado, inicialmente silencia frente ao possível destino da moça. Devido

a mais um ato de insubordinação, Anna é condenada a ser açoitada em público, mas no momento da punição, Karl arranca o chicote da mão do verdugo, o que leva o casal a ser acusado de subversão.

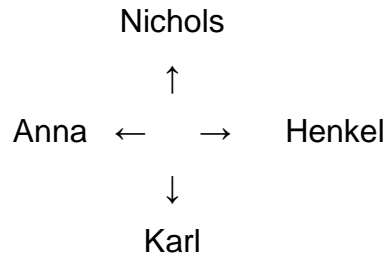
Presos, pretendeu-se oferecer uma lição exemplar à juventude alemã, transmitindo pelo rádio o julgamento do casal, mesmo que todos soubessem que o veredito seria a morte. Karl é instigado a se pronunciar frente aos microfones e, apesar de se dizer um bom nazista e amar Hitler, quando volta seus olhos para Anna (e certamente também pela circunstância de ter nascido nos Estados Unidos), recita frases de Goethe que a namorada lhe tinha ensinado ainda na adolescência, as quais versavam sobre o destino de liberdade a que todos os seres humanos estavam fadados. Surpresos, um representante da Gestapo presente no tribunal saca a arma e executa o rapaz, desenlace que foi testemunhado por todos que estavam acompanhando o julgamento pelas ondas radiofônicas.

Enquanto o julgamento estava ocorrendo, o professor Nichols é forçado a abandonar a Alemanha. O filme então tem seus momentos derradeiros dominados por uma voz em *off* que primeiramente declara que “o fogo [nazistas] já não brilha tanto”, ocorrendo, como em vários momentos do filme, referências aos alemães como “bárbaros”, “hunos” e, por fim, “animais”.

Na sequência, os espectadores são convocados pela mesma voz a, quando deixassem a sala de espetáculo e rumassem para suas casas, se questionarem nos seguintes termos: “podemos deter os filhos de Hitler antes que seja tarde demais? Pelo menos eu e vocês sabemos a resposta a essa pergunta. Enquanto tivermos rapazes como Karl e garotas como Anna, a luz sempre brilhará mais que a escuridão. Como diziam os profetas de antigamente, a memória da virtude é imortal. E temos uma grande, grande memória...”.

E também como em outras partes do filme que explorou personagens e cenários católicos, a imagem final da fita é a de uma catedral em ruínas, como indícios de que os alemães haviam se afastado dos ensinamentos cristãos.

Esquema quaternário



A SÉTIMA CRUZ/THE SEVENTH CROSS (1944)

A trama se desenrola no outono de 1936 e tem como objetivo provar que “algo na alma do Homem está acima dos animais”. O intento foi buscar convencer o espectador que esse “algo na alma do Homem” era o respeito pela liberdade, a solidariedade e o credo nos princípios democráticos, o que remetia os Aliados e uns raros alemães antinazistas à condição humana e, os demais, isto é, os hitleristas, à condição de não-humanos.

O cenário inicial constitui-se em um campo de concentração na Alemanha onde sete prisioneiros políticos estão em fuga, e a maior parte da trama é dominada por uma voz em *off*, a do fugitivo Ernst Wallau, assassinado nos minutos iniciais do filme, o que confere uma dimensão repleta de simbologia religiosa e fantasmagórica ao enredo. Os fugitivos – cujas identidades são as de mestre-escola, artista circense, fazendeiro, balconista (e judeu), autor de romances populares, mecânico e provavelmente, jornalista – separam-se logo após saírem do campo de concentração, tendo cada um deles a missão de localizar membros da resistência antinazista que poderiam dar-lhes abrigo e providenciar a saída da Alemanha.

Perseguidos, pela Gestapo, todos, menos um, são capturados. Dois são mortos no ato de captura e, junto com os demais fugitivos, devolvidos ao campo de concentração, onde o comandante faz podar sete árvores enfileiradas, as quais acabam ganhando o formato de cruzes. Os corpos dos vivos e os mortos são nelas crucificados e, os que ainda estavam vivos, acabam falecendo durante as torturas praticadas pelos guardiões do campo. Apenas uma cruz, a sétima, permanece vazia, a qual estava reservada ao mecânico George Heisler, cujas desventuras tomam a maior parte do enredo.

George queria provar uma das teses assumidas pelo filme: “há no homem o instinto para o bem. Mesmo nesta nação de animais, ainda há de viver em algum lugar

(...) um homem com uma centelha de bondade”. Primeiramente, o mecânico fugitivo esconde-se em um galpão e, em seguida, rumo para a cidade onde residia uma namorada que fazia algum tempo que não encontrava, mas por quem ainda se sentia apaixonado. No entanto, quando a encontrou, é rechaçado, porque ela aceitara o nazismo e havia se casado com um simpatizante de Hitler, o que a faz negar a George o apoio solicitado, inclusive alguma comida, novas roupas e um curativo na mão que ferira durante o início da fuga.

A negativa de apoio pela antiga namorada coage George a deslocar-se para outra cidade, encontrando como único refúgio uma igreja, significativamente abandonada. Ao mesmo tempo, a voz de Wallau proclama: “o eterno lugar de refúgio, a igreja. Ainda de pé, apesar de o espírito que a construiu ter desaparecido na Alemanha”. É também o morto que explica o vazio de gente na catedral: “As pessoas estão muito ocupadas com a carnificina e muito envolvidas no morticínio”.

“Não muito longe dali”, continua Wallau, “o povo praticava seu esporte favorito: caçava outro fugitivo, encurralado em cima de casas (...) meu país tem grandes caçadores; eles adoram a perseguição”. A aproximação entre os alemães seduzidos pelo nazismo e os animais fica implícita em mais esta ponderação da mesma voz: “o cheiro de sangue os fez se aglomerarem aqui”.

Durante uma nova etapa da fuga, George depara-se com uma multidão de nazistas e também com vários antigos amigos que, em série, negam qualquer tipo de ajuda ao mecânico. É significativo ressaltar que nesta produção cinematográfica, mais do que em qualquer outra das focadas nesta pesquisa, o termo “povo” foi invocado para reivindicar que havia uma total, ou quase total adesão pela sociedade germânica às propostas nazistas.

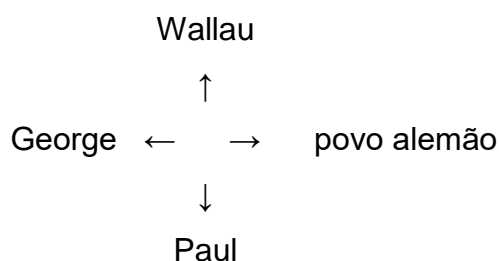
Uma das raras exceções, mesmo que crivado pela dubiedade, era Paul Roeder, um personagem frágil, ingênuo e bondoso, que demonstra grande entusiasmo por Hitler, sobretudo pelos benefícios sociais que o *Führer* havia oferecido às camadas trabalhadoras. Ele confia ao fugitivo: “não penso em política, só quero garantir meu pão e minhas salsichas” e, em seguida, questiona George: “Você pensa demais; aonde isso te leva?”

Mesmo que alimentado pelo medo, Paul não rejeita guarita ao amigo perseguido pela Gestapo. Cabe a ele, a partir de uma trama complicada e algo confusa, acobertar George e o colocar em contato com a resistência germânica.

Nesse meio termo, o fugitivo conhece Toni, uma garçonete que também lhe proporciona abrigo e faz a Gestapo perder sua pista. Enfim, George consegue ser levado a um navio que o transporta clandestinamente para alguma nação fora do jugo hitlerista.

As palavras finais são ainda do falecido Wallau e, com a imagem religiosa das árvores transformadas em cruces, ele pontifica: “Sei que independentemente da crueldade do mundo para com os homens, existe uma dádiva divina de decência que ressurgirá, se eles tiverem uma oportunidade. E essa é a esperança para a raça humana. Essa é a fé que devemos ter. A única razão que dá valor a nossa vida”.

Esquema quaternário



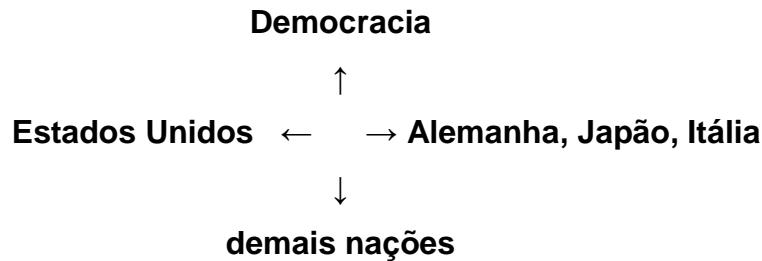
DISCUSSÃO

A análise dos seis filmes a partir do modelo proposto por Canevacci permitiu o estabelecimento de igual número de esquemas quaternários, os quais ganharam contornos mais nítidos com o prosseguimento do conflito mundial e, em consequência, com o incremento do empenho de Hollywood de tramar imagens cada vez mais deterioradas e repugnantes do “inimigo” alemão. Assim, se as primeiras produções cinematográficas restringiam seus enfoques a agentes policiais, militares e político-diplomáticos como símbolo da maldade germânica, nos últimos anos da guerra, tornaram-se extensivas as referências cinematográficas ao “povo alemão” como um agrupamento composto por nazistas, com tão raras exceções que nem mesmo entravam nas estatísticas, apesar da importância que ganhavam nas tramas.

Nesse curso, o Cinema norte-americano – e em seguida, o dos países que haviam sido ocupados ou ameaçados pelos nazistas, inclusive a França, a Inglaterra e a antiga União Soviética (como a Rússia atual) – realizaram a cirurgia de identificação da população germânica com o nazismo, reiterando-se que as exceções foram pouco contempladas e, em certo sentido menosprezadas pelas produções

cinematográficas. Assim, é possível se afirmar que o Cinema cristalizou no âmbito da cultura o que inicialmente fora um dos fundamentos dos próprios discursos de Hitler: pelo menos a partir de 1933 e até o final da Segunda Guerra Mundial, todo alemão era nazista, mesmo que titubeante em certos instantes, mas sempre nazista (Arendt, 2008, p. 150).

O Cinema norte-americano não criou essa perspectiva, mas endossou e ainda tende a endossar acriticamente a identificação mecânica entre um povo e a ideologia inicialmente restrita a um único partido político. Assim, como síntese, e ainda se pensando no Cinema moldado nos e pelos Estados Unidos, um esquema quaternário que poderia resumir a ação hollywoodiana durante a Segunda Guerra Mundial pode assim ser estabelecido:



A reiteração desse esquema conta com implicações. Para o entendimento da Segunda Guerra Mundial, a justificativa que se dá ao conflito é que Hitler, e todo os alemães constituem-se nos únicos responsáveis pela guerra e tudo o que ocorreu nela, preterindo-se inclusive as disputas econômicas fomentadas pelos Estados Unidos e a Grã-Bretanha como elemento determinante do conflito. Fez-se e ainda faz-se, no Cinema e fora dele, a apologia da responsabilidade única dos alemães pela guerra; a noção de responsabilidade coletiva germânica é uma das garantias que nenhuma mácula do conflito interfira na imagens que os Aliados alimentaram e ainda nutrem sobre si próprios (Arendt, 2015, p. 92).

Ainda é preciso se lembrar que muito da “tecnologia da morte” incorporada aos campos de concentração e nas clínicas médicas nazistas não foram criações germânicas, e sim norte-americanas, inglesas e francesas. Toma-se como exemplo as propostas eugenicistas levadas a cabo pelos agentes de Hitler; a maior parte dos fundamentos e possibilidades de aplicação da medicina eugênica foi aperfeiçoada nos Estados Unidos, e tais conhecimentos foram levados à Alemanha e à Suécia por uma sucessão de missões patrocinadas pela Fundação Rockefeller desde a década de 1920 e até pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial (Black, 2003).

Acima de tudo, o Cinema estadunidense contribuiu – e contribuiu bastante – para a fixação de um modelo cultural e ideológico que persiste não só em filmes recentes sobre a guerra finda em 1945, mas também para a explicação e justificação do “inimigo”, qualquer que seja ele. A disseminação de representações sociais e identitárias do “outro” e do “eu” implica inclusive numa operação ideológica que ganha significado para além das questões de entretenimento, tornando-se um núcleo de apoio à própria hegemonia norte-americana em plano mundial. Aliás, muitos filmes seguem o mesmo modelo quaternário para o enfoque de outros momentos da história mundial; basta substituir no modelo acima apresentado o módulo “Alemanha” por “União Soviética”, qualquer outra nação que adotou ou ainda adota o comunismo ou o credo muçulmano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este texto teve como objetivo apresentar os passos constitutivos de uma pesquisa de escopo trienal que empenhou-se em testar as possibilidades e os limites de aplicação do modelo proposto pelo antropólogo Massimo Canevacci para a análise cultural das produções cinematográficas. Como o autor já discutiu em relatórios e publicações anteriores, a Antropologia ainda se mostra lacunar no que se refere ao oferecimento de uma tradição de análise no campo da Comunicação e, portanto, o empenho em verificar as propostas disponíveis constitui-se numa tarefa necessária.

O modelo quaternário oferece significativos avanços na discussão sobre as produções cinematográficas, inclusive pela reiteração de mitos ou de fragmentos míticos. Nesse sentido, o esquema de Canevacci viabiliza a identificação da estrutura básica se não de todos, pelo menos de uma grande maioria dos filmes produzidos desde o início do Cinema. Por outro lado, exatamente pelo fato de ser um esquema, não abriga as minúcias representadas por personagens secundários que, apesar desta condição, desempenham papéis significativos nas tramas, porque colocam em causa e com eficiência os próprios postulados assumidos pelos principais protagonistas.

Apesar disso, acredita-se também que o modelo explorado constitui-se em um valioso recurso para o entendimento da constituição das identidades sociais. O princípio de oposição e complementaridade dos módulos formadores do modelo quaternário contempla o próprio fundamento da constituição das identidades: a

oposição. Assim, no caso dos filmes analisados, ao se reportar ao “inimigo”, os norte-americanos deixaram valiosas informações sobre a imagem que eles próprios requeriam de si, favorecendo a composição de perfis fundamentais para o entendimento do personagem contemporâneo, tanto nas telas de cinema quanto fora delas. E esta é uma das contribuições que a aproximação entre Antropologia e a Comunicação podem oferecer para o mundo atual.

REFERÊNCIAS

ARENDR, H. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo**, São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

ARENDR, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BALIO, T. **Grand design: Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939**. New York: Charles Scribner's Sons, 1993.

BLACK, E. **A guerra contra os fracos: a eugenia e a campanha norte-americana para criar uma raça superior**. São Paulo: A Girafa, 2003.

BLACK, E. **IBM e o holocausto**. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Campus, 2001.

BLUM, J.M. **V was for victory: politics and American Culture during World War II**. 2nd ed., Sand Diego: Harvest, 2011.

CANEVACCI, M. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema**. São Paulo: Brasiliense. 1990.

CUCHE, D. **A noção de cultura em ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DOLAN JR., E.F. **Hollywood goes to war**. London: Hamlyn, 1985.

EVANS, R.J. **O Terceiro Reich em guerra**. São Paulo: Planeta, 2012.

FRIEDRICH, O. **A cidade das redes: Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FURHAMMAR, L.; ISAKSSON, F. **Cinema e política**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FUSSEL, P. **Wartime**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

GABLER, N. **Vida, o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GABLER, N. **An empire of their own**. New York: Anchor, 1989.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: IDEM. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014, p. 3-21.

GEERTZ, C. A ideologia como sistema cultural. In: IDEM. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014, p. 107-134.

HASTINGS, M. **Inferno**: o mundo em guerra 1939-1945. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

KERCKHOVE, D. de. **A pele da cultura**: investigando a nova realidade eletrônica. São Paulo: Annablume, 2009.

KOPPES, C.R.; BLACK, G.D. **Hollywood goes to war**: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: University of California Press, 1990.

LADEIRA, J. de G. (org.). **Memórias de Hollywood**. São Paulo: Nobel, 1988.

LASSWELL, H.D. A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: COHN, G. (org.). **Comunicação e indústria cultural**. 2ª. ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1975, p. 105-117.

MAFFESOLI, M. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, E. **Le cinéma ou l'homme imaginaire**. Paris: Gonthier, 1958.

MURRAY, R.K. **Red Scare**: a study in national hysteria: 1919-1920. New York: McGraw Hill, 1964.

ORTNER, S. A máquina de cultura: de Geertz a Hollywood. **Mana**. Rio de Janeiro, vol. 13, n. 2, p. 565-578, Out. 2007.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

SIEGEL, S.; SIEGEL, B. **The encyclopedia of Hollywood**. New York: Facts on File, 2004.

URWAND, B. **A colaboração**: o pacto entre Hollywood e o nazismo. São Paulo: Leya, 2014.

VIRILLO, P. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

WATT, D.C. **How war came**: the immediate origins of the Second World War, 1938-1939. New York: Panteon, 1989.

FILMOGRAFIA

A sétima cruz (The seventh cross). Dir. Fred Zinnemann. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1944. DVD. (112 min.), P&B, legendado, Port.

Confissões de um espião nazista (Confessions of a Nazi spy). Dir. Anatole Litvak. Estados Unidos: Warner Brothers Pictures e First National Pictures, 1939. DVD. (104 min.), P&B, legendado, Port.

Horas de tormenta (Watch on the Rhine). Dir. Herman Shumlin. Estados Unidos: Warner Brothers Pictures, 1943. DVD. (114 min.). P&B, legendado, Port.

Os filhos de Hitler (Hitler's children). Dir. Edward Dmytryk. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1943. DVD. (82 min.). P&B, legendado, Port.

Tempestade d'alma (The mortal storm). Dir. Frank Borzage. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. DVD. (100 min.). P&B, legendado, Port.

Uma aventura em Paris (Reunion in France). Dir. Jules Dassin. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1942. DVD. (104 min.). P&B, legendado, Port.