

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA

**A Sra. Miniver Vai ao Brasil:
A Recepção dos 'Filmes de *Home Front*' na Imprensa do Rio
de Janeiro (1942-1945)**

Florianópolis, setembro de 2016

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA

**A Sra. Miniver Vai ao Brasil:
A Recepção dos ‘Filmes de *Home Front*’ na Imprensa do Rio de
Janeiro (1942-1945)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Doutor em História Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim.

Florianópolis, 2 de setembro de 2016.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Oliveira, Celso Fernando Claro de
A Sra. Miniver Vai ao Brasil : A Recepção dos 'Filmes de
Home Front' na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945) /
Celso Fernando Claro de Oliveira ; orientador, Alexandre
Busko Valim - Florianópolis, SC, 2016.
493 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Filmes de home front. 3. Segunda Guerra
Mundial. 4. Relações Brasil-Estados Unidos. 5. Cinema
hollywoodiano. I. Valim, Alexandre Busko. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
História. III. Título.

**A Sra. Miniver vai ao Brasil: A Recepção dos
'Filmes de *Home Front*' na Imprensa do Rio de
Janeiro (1942-1945)**

Celso Fernando Claro de Oliveira

Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título
de:

DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (PPGH/UFSC)
(Presidente e Orientador)

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin (USP)

Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer (PPGH/UDESC)

Prof. Dr. Adriano Luiz Duarte (PPGH/UFSC)

Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt (PPGH/UFSC)

Prof. Dr. Mauro Eduardo Pommer (UFSC)

Prof. Dr. Waldir José Rampinelli (PPGH/UFSC)
(Suplente interno)

Prof. Dr. Sidnei José Munhoz (PPGH/UEM) (Suplente
externo)

Cristina Scheibe Wolff
Prof. Dra. Cristina Scheibe Wolff
Coordenadora do PPGH/UFSC
Florianópolis, 23 de agosto de 2016

“Quando os futuros historiadores escreverem a história da Segunda Guerra Mundial, será dedicado um capítulo brilhante à contribuição da indústria cinematográfica para a vitória”.

Walter Wanger, produtor
hollywoodiano, 1944¹

¹ FURHAMMAR, Leif; ISAAKSON, Folke. Cinema e Política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 66.

AGRADECIMENTOS

A pesquisadora Cristina Meneguello, certa vez, escreveu que a seção de agradecimentos em um trabalho científico é semelhante ao momento em que os vencedores do Oscar recebem a estatueta e externam sua gratidão às pessoas que prestaram contribuições importantes ao longo do processo de realização de um filme. A metáfora não poderia ser mais propícia para um trabalho de História Social do Cinema, ainda mais quando produzido por um autor que assiste anualmente à entrega dos prêmios da Academia.

Não poderia deixar de iniciar os agradecimentos mencionando minha família, em especial, minha mãe e minha avó Elisa, cujo amor e apoio foram altamente importantes ao longo dessa trajetória. Elas estiveram ao meu lado em todas as minhas decisões com relação a essa pesquisa, desde a mudança para Florianópolis à viagem para os Estados Unidos. Minha mãe foi ainda minha primeira professora, despertando meu gosto pela leitura e pelo cinema. Esse trabalho é dedicado a elas, com todo o meu amor.

Ao professor Alexandre Busko Valim que, durante uma reunião informal, definiu-se de maneira muito correta como “orientador, amigo e psicólogo”. O professor Alexandre foi o responsável por expandir os horizontes do projeto original desse trabalho. Muito de meu amadurecimento como pesquisador se deve a ele.

Ao professor Adriano Luiz Duarte, que apesar de considerar-me demasiado ansioso, sempre esteve disposto a me atender e me auxiliar. Ele também me instigou por meio de leituras e questionamentos, contribuindo de sobremaneira para a realização desse trabalho. Sua amizade e postura profissional são fontes de inspiração para mim.

Aos professores Eduardo Victorio Morettin, Marcio Roberto Voigt, Mauro Eduardo Pommer e Rafael Rosa Hagemeyer, por todas as contribuições apresentadas durante a banca final. Todas foram analisadas com a devida atenção a fim de enriquecer este trabalho. Agradeço também aos suplentes Sidnei José Munhoz e Waldir José Rampinelli.

Às professoras Eunice Sueli Nodari e Cristina Scheibe Wolff que estiveram à frente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGH-UFSC), que sempre estiveram dispostas a me atender e orientar quanto aos trâmites burocráticos da vida acadêmica. Também gostaria de lembrar da

importante contribuição dos funcionários da PPGH-UFSC, Thiago Pires e Eliane Oro.

Ao meu grande amigo Felipe Martin Pamplona, que me auxiliou durante os trabalhos de campo em São Paulo e teve o carinho de revisar esse material. Sua amizade e senso investigativo foram de suma importância para o encaminhamento desta pesquisa.

À maravilhosa Francielly Rocha Dossin, amiga de todas as horas que muito me ensinou a crescer como pesquisador e pessoa durante nossa convivência na PPGH-UFSC. Levarei com muito carinho as lembranças de nossos cafés e confabulações. Agradeço também a Felipe Corte Real, companheiro de Fran, que se tornou um amigo igualmente querido.

À incrível Samira Peruchi Moretto, amiga dona de um grande coração e de grande paciência, que me ajudou em diversos momentos e foi a principal responsável pelo sucesso de minha estadia na *Yale University*.

À ‘má quirida’ Scheyla Tizzato, cuja amizade inestimável me traz apenas um arrependimento: não tê-la conhecido antes. Importante companhia nos desafios acadêmicos e cafés, me fez aprender muito com as coisas pequenas da vida.

Aos amigos e colegas que participaram do Núcleo de Estudos de História e Cinema da UFSC (NEHCINE). Viviane Cavalcante, Rodrigo Candido da Silva, Nayara Franz, Talita Von Gilsa, Lucas Vilela, Guilherme Américo e Juan Garcês, todos vocês foram importantes companheiros ao longo dessa jornada. Agradeço também aos amigos da PPGH-UFSC e também que conheci na UFSC, em especial: Daniele Prozczinski, Eliziane Gava, Tanay Gonçalves, Ricardo Duwe, Priscila Andrade, Antonio José, José Nilo, Gustavo Pontes e Camila Goetzinger.

A Caio Ferreira, Helton Piotrowski, Jéssica Mendonça, Emerson Gonçalves da Silva, Carolina Vannucci, Agatha do Vale, Renata Thaís, Silvana Dias, Bárbara Santos Frota e Fabiana Tome, amigos que mesmo estando longe, nunca deixaram de me apoiar de diversas formas.

Às professoras Maria de Fátima Fontes Piazza, Leticia Nedel e Maria Bernardete Ramos Flores e aos professores Sílvio Marcus de Souza Correa e Alexandre Bergamo Idargo pelos ensinamentos durante a realização dos créditos de disciplina. Agradeço também ao professor João Klug por suas palavras de apoio.

Ao professor Charles Musser, do *Film and Media Studies Program* da *Yale University*, por aceitar ser meu supervisor durante o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). Foi uma oportunidade única, essencial para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também a Katherine Germano, Josh Glick e Tony Sudol pela calorosa acolhida, por sua amizade e por seus conselhos valiosos sobre a vida nos Estados Unidos.

À querida Gabriela Buccini, grande amiga que tornou a estadia na *Yale University* inesquecível. Serei eternamente grato à sua companhia naqueles meses incríveis.

Ao pessoal do *Wall Street Pizza*, em especial, Marilda Marrichi, Celso Marrichi, Melanie Marrichi e Rose Prifitera, que me fizeram sentir em casa mesmo estando em um país estrangeiro.

À professora Hesung Chun Koh e às Sras. Eunyoung Jang e Mia Baek Oram, que gentilmente me acolheram no *East Rock Institute* durante o doutorado sanduíche e compartilharam comigo sua hospitalidade e amizade. Agradeço também à Sra. Alina Kasia Grzadko, pela gentileza e afeição em todos os momentos.

Aos amigos Bruno Leal Pastor e Ana Paula Tavares, que me auxiliaram com o andamento das pesquisas no Rio de Janeiro.

À professora Izildine Zavadniak e ao professor Luiz Augusto Previatte (Batata), por me despertarem o interesse de seguir carreira como historiador durante meus anos de escola.

Aos amigos e colegas do Departamento Acadêmico de Estudos Sociais (DAESO) da Universidade Federal Tecnológica do Paraná (UTFPR), pela torcida nos meses finais dessa caminhada, especialmente a Lya Campozano, Elena Camargo Shizuno, Ana Vanali, Alex Calazans e Veronica Calazans. Também agradeço aos alunos que sempre estiveram na torcida pelo sucesso deste trabalho.

À Sra. Maria Rocha, por sua gentileza.

Às tradutoras Elis Ferreira e Ana Paula Romão, que me auxiliaram com seus serviços.

Aos funcionários das seguintes bibliotecas e centros de documentação e pesquisa: Biblioteca Universitária da UFSC, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC-FGV), Arquivo Histórico do Itamaraty, Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, Biblioteca Mário de Andrade, *Sterling Memorial Library*, *Anne T. & Robert M. Bass Library*, *National Archives and Records Administration*,

Rockefeller Archives Center, Margaret Herrick Library, Charles E. Young Library, USC Warner Bros. Archives, Franklin Delano Roosevelt Memorial Library and Museum e Edith Garland Dupré Library.

À Capes e ao CNPq, pela concessão dos auxílios financeiros que viabilizaram esse projeto no Brasil e nos Estados Unidos, em especial, à Sra. Maria Elzanir Montenegro Pinheiro, por me atender sempre de maneira solícita e gentil.

RESUMO

Os filmes de *home front* são parte importante da cinematografia hollywoodiana produzida durante a Segunda Guerra Mundial. Embora sejam obras ficcionais, tinham um objetivo prático bem definido: auxiliar na mobilização da população civil estadunidense para o esforço doméstico de guerra. Para tanto, tais títulos fundamentavam-se na narrativa clássica hollywoodiana, no *star system* e, em grande medida, na representação entusiástica de uma classe média patriótica e engajada na luta contra o Eixo. A proposta desta tese é avaliar o impacto de alguns exemplares dessa filmografia no Rio de Janeiro, entre os anos de 1942 e 1945, concentrando nossos esforços na recepção dos mesmos pela imprensa carioca. Nesse sentido, defendemos que os filmes de *home front* tiveram um papel importante no desenvolvimento das ações da Política de Boa Vizinhança, contribuindo para difundir o *American way of life* em território nacional, bem como, buscando fomentar a mobilização do esforço de guerra no Brasil. Para tanto, procuraremos articular o impacto de tais filmes levando em consideração o papel do Brasil nos projetos de defesa e mobilização econômica dos Aliados e, em especial, o relacionamento com os Estados Unidos.

Palavras-chave: Filmes de *home front*, Segunda Guerra Mundial, relações Brasil-Estados Unidos.

ABSTRACT

The home front movies are an important part of the Hollywood motion pictures produced during World War II. Although fictional works, they had a well-defined practical goal: to assist in mobilizing the American civilian population for the domestic war effort. Therefore, such films were based on the classical Hollywood narrative, the star system and, to a large extent, a enthusiastic representation of a middle class that was both patriotic and engaged in the fight against the Axis. The purpose of this thesis is to evaluate the impact of some examples of this filmography in Rio de Janeiro, between 1942 and 1945, focusing our efforts on two key elements: the appropriation of these productions by the Getúlio Vargas' government; and the reception given by the carioca press. Furthermore, we argue that the home front movies played an important role in the development of the programs regarding the Good Neighbor Policy, contributing to spread the American way of life, as well as fostering thw war effort mobilization in Brazil. Therefore, we will articulate the impact of such films considering the role of Brazil in the Allies' defense and economic mobilization projects, and, in particular, its' relationship with the United States.

Keywords: Home front movies, World War II, Brazil-United States Relations, Estado Novo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
1 – CONSTRUINDO UM <i>HOME FRONT</i>: CINEMA, PROPAGANDA E AS RELAÇÕES HOLLYWOOD-WASHINGTON NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.....	33
1.1 – Propaganda, uma questão delicada.....	34
1.2 – Uma ‘vitrine’ para o <i>American way of life</i> : As potencialidades do cinema hollywoodiano como instrumento de propaganda.....	54
1.3 – “Este filme ajudará a vencer a guerra?” – O <i>Bureau of Motion Pictures</i> (BMP) e o intervencionismo estatal em Hollywood.....	85
2 – A SRA. MINIVER DESEMBARCA NO RIO: OS FILMES DE <i>HOME FRONT</i> E A IMPRENSA CARIOCA.....	113
2.1 – Da Complexidade do Cinema: Propostas para uma História Social.....	116
2.2 – O cinema estadunidense no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial.....	151
2.3 – “Esta é a guerra do povo. É a nossa guerra”: A recepção dos filmes de <i>home front</i> no Brasil.....	176
3 – DOIS <i>HOME FRONTS</i> AMERICANOS: A MOBILIZAÇÃO DOMÉSTICA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL.....	229
3.1 – Além da ‘boa guerra’: A mobilização do <i>home front</i> nos Estados Unidos.....	230
3.2 – “Soldados, afinal, somos todos, a serviço do Brasil”: A mobilização do esforço doméstico de guerra no Brasil.....	252
4 – IMAGENS DE UM <i>FRONT</i>: A REPRESENTAÇÃO DO ESFORÇO DOMÉSTICO DE GUERRA NOS FILMES HOLLYWOODIANOS.....	313
4.1.1 – ‘Rosa de Esperança’ (<i>Mrs. Miniver</i> , 1942): Contexto de Produção.....	315

4.1.2 – ‘Rosa de Esperança’ (<i>Mrs. Miniver</i> , 1942): Análise da trama e das personagens.....	324
4.2.1 – ‘Aço da Mesma Têmpera’ (<i>The War Against Mrs. Hadley</i> , 1943): Contexto de Produção.....	339
4.2.2 – ‘Aço da Mesma Têmpera’ (<i>The War Against Mrs. Hadley</i> , 1942): Análise da trama e das personagens.....	343
4.3.1 – ‘A Comédia Humana’ (<i>The Human Comedy</i> , 1943): Contexto de Produção.....	352
4.3.2 – ‘A Comédia Humana’ (<i>The Human Comedy</i> , 1943): Análise da trama e das personagens.....	357
4.4.1 – ‘Original Pecado’ (<i>The More the Merrier</i> , 1943): Contexto de Produção.....	366
4.4.2 – ‘Original Pecado’ (<i>The More the Merrier</i> , 1943): Análise da trama e das personagens.....	371
4.5.1 – ‘Mulheres de Ninguém’ (<i>Tender Comrade</i> , 1943): Contexto de Produção.....	375
4.5.2 – ‘Mulheres de Ninguém’ (<i>Tender Comrade</i> , 1943): Análise da trama e das personagens.....	380
4.6.1 – ‘Papai por Acaso’ (<i>The Miracle of Morgan’s Creek</i> , 1944): Contexto de Produção.....	388
4.6.2 – ‘Papai por Acaso’ (<i>The Miracle of Morgan’s Creek</i> , 1944): Análise da trama e das personagens.....	397
4.7.1 – ‘Desde que Partiste’ (<i>Since You Went Away</i> , 1944): Contexto de Produção.....	402
4.7.2 – ‘Desde que Partiste’ (<i>Since You Went Away</i> , 1944): Análise da trama e das personagens.....	407
4.8.1 – ‘Herói de Mentira’ (<i>Hail the Conquering Hero</i> , 1944): Contexto de Produção.....	423
4.8.2 – ‘Herói de Mentira’ (<i>Hail the Conquering Hero</i> , 1944): Análise da trama e das personagens.....	427
4.9.1 – Nível Semântico Temático.....	433
4.9.2 – Nível Semântico Figurativo.....	434
4.9.3 – Nível Semântico Axiológico.....	437
4.10 – Redes Temáticas ou Representacionais.....	438

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....447

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....463

INTRODUÇÃO

Kay Miniver desembarcou no Brasil em novembro de 1942. Sua chegada já era anunciada desde setembro pela imprensa carioca. Nos Estados Unidos, os feitos da dona de casa inglesa haviam comovido multidões, tornando-a um símbolo do esforço doméstico de guerra. Uma das primeiras paradas foi o Palácio Guanabara, onde Darcy Vargas se maravilhou com a história daquela mulher.

A dois de dezembro, a primeira-dama apresentou a Sra. Miniver à alta sociedade do Rio de Janeiro em um evento realizado no Cine Metro Passeio. Os demais cidadãos tiveram a oportunidade de conhecer a ilustre visitante nas semanas seguintes. A passagem pela então capital nacional foi um sucesso. Nas páginas dos jornais diários, nomes como Vinicius de Moraes teceram elogios à coragem da ilustre dama que, em meio à guerra, veio oferecer ao Brasil uma ‘rosa de esperança’. Os feitos da Sra. Miniver foram notáveis, especialmente se levarmos em consideração que ela não era um ser humano de carne e osso, mas de celuloide².

O parágrafo acima é uma breve síntese sobre a estreia do filme ‘Rosa de Esperança’ (Mrs. Miniver, 1942) no Rio de Janeiro em dezembro de 1942. Kay Miniver era ninguém menos que a protagonista interpretada por Greer Garson, atriz de teatro britânica que se convertera em uma das maiores estrelas de Hollywood interpretando papéis de mulheres sofisticadas e amáveis em produções dos estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Na trama, a vida idílica da personagem – uma dona-de-casa que cumpre exemplarmente com as obrigações de mãe e esposa – é transformada pela Segunda Guerra Mundial. Todavia, mesmo sob os bombardeios da Luftwaffe, a Sra. Miniver busca manter a família unida e dedica-se com resignação ao esforço doméstico para a vitória. A produção, maior sucesso de bilheteria daquele ano, chegou ao Brasil após estreias bem-sucedidas nos Estados Unidos, Inglaterra e Argentina, entre outros países. O mais sugestivo nesse cenário é que a campanha de lançamento contou com o apoio do Estado Novo.

² A ideia do personagem fictício como ser humano foi formulada por Antonio Candido e está associada ao fato de as personagens serem apresentadas aos leitores como seres inseridos em uma realidade palpável e complexa, criada pelo romancista. CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 23. Esse debate será retomado no capítulo 2.

Em parceria com a Legião Brasileira de Assistência (LBA), órgão dirigido por Darcy Vargas, a MGM do Brasil organizou uma *avant-première* beneficente, cujos lucros foram revertidos para obras assistenciais a cargo da instituição. O contexto da época fazia de ‘Rosa de Esperança’ um título perfeito para a iniciativa, pois, desde agosto, o Brasil vinha participando efetivamente da Segunda Guerra Mundial, processo que demandava a mobilização da população civil na luta contra o Eixo.

Foi a partir das fontes a respeito da estreia de ‘Rosa de Esperança’ no Brasil que delineamos a hipótese deste trabalho: defendemos que os ‘filmes de *home front*’ foram um importante instrumento dentro do projeto da Política de Boa Vizinhança, buscando fomentar a mobilização da população civil brasileira no esforço doméstico nacional, bem como, favorecer uma maior identificação com os valores do *American way of life* ao providenciar uma imagem positiva dos Estados Unidos. A partir da movimentação em torno de ‘Rosa de Esperança’ e de outras produções cinematográficas que abordam esse tema, buscaremos explorar como tal processo foi estruturado e desenvolvido no período de dezembro de 1942 a setembro de 1945.

Antes de apresentar novos questionamentos, cabe aqui definir nosso entendimento por ‘filmes de *home front*’ – em tradução livre, ‘filmes sobre o *front* doméstico’. Seguindo a avaliação de Thomas Schatz, consideramos se tratar de um dos três “ciclos de produções filmicas” que se desenvolveram na Hollywood da Segunda Guerra Mundial e se dedicaram a abordar temas relacionados ao conflito³.

Correndo o risco de dizer alguma ‘obviedade’, a característica fundamental dos filmes de *home front* é a apresentação de uma trama centrada em temas relacionados à mobilização da população civil, tais como trabalho feminino, racionamentos, serviço voluntário, campanhas para doação de materiais essenciais, etc. As produções que nos interessam, em sua maioria inserem-se no gênero cinematográfico denominado ‘drama’, classificação mais adequada para filmes que se propunham a abordar o que poderiam ser consideradas as ‘questões sérias’ de uma sociedade em um determinado período. Nas palavras dos

³ Os demais ciclos compreendiam os ‘filmes de combate’ e os ‘filmes de espionagem’. SCHATZ, 1997, p. 239-240.

historiadores Clayton R. Koppes e Gregory D. Black, “o *front* doméstico tinha a essência do gênero dramático”⁴.

Outros elementos são importantes para definir esse conjunto de obras fílmicas, entre os quais: o forte protagonismo feminino; a ambientação em espaços do *front* doméstico; a idealização de uma classe média engajada no esforço de guerra; a valorização do *melting pot* estadunidense – entendido como uma suposta convivência harmônica e respeitosa entre as pessoas de diferentes etnias que viviam no país; a recorrência aos chamados ‘valores americanos’, como por exemplo, ‘democracia’ e ‘liberdade’; exaltação do modelo de família nuclear; o patriotismo nacionalista; e o enaltecimento da religiosidade cristã⁵.

O papel do cinema nas relações Brasil-Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial não é um tema novo na academia e já foi objeto de importantes pesquisas. Comumente, esses trabalhos abordam a atuação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) agência governamental de suma importância na implementação da Política de Boa Vizinhança desenvolvida pelo governo Roosevelt. Comandado por Nelson Rockefeller, o OCIAA foi responsável por uma série de iniciativas, incluindo a mobilização dos meios de comunicação. O objetivo dessas ações era difundir uma imagem positiva do *American way of life* na América Latina a fim de conquistar os ‘corações e mentes’ das populações do continente⁶.

É importante ressaltar que a Política de Boa Vizinhança constitui um momento *sui generis* nas relações Estados Unidos-América Latina. Por meio de uma série de programas e acordos, o governo Roosevelt abandonou o intervencionismo militar e passou a investir em uma aproximação pacífica com a região a fim de consolidar a hegemonia estadunidense no hemisfério ocidental. A aproximação com o Brasil deu-se de maneira ainda mais singular, pois o país governado por

⁴ KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 143.

⁵ Vale lembrar que esse conjunto de características não forma um bloco enrijecido, de modo que algumas diferenças serão verificáveis entre as fontes fílmicas que iremos analisar.

⁶ TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 160.

Getúlio Vargas era considerado essencial na luta contra o Eixo devido aos amplos recursos naturais e à localização geográfica estratégica.

O presidente brasileiro, por sua vez, esperava receber apoio para os projetos de modernização nacional, obter maior projeção para o país no cenário mundial e, por consequência, continuar à frente da presidência. Nesse processo, o reforço aos ideais pan-americanos emergiu com uma das principais ferramentas para a construção de uma aliança sólida entre as duas repúblicas, cabendo ao cinema um papel fundamental nessa iniciativa.

Entre as ações desenvolvidas pelo OCIAA no ramo do cinema, destacou-se o incentivo à produção de filmes acerca de ‘temas’ latino-americanos. No papel, o objetivo dessa iniciativa era despertar o interesse dos estadunidenses por seus vizinhos; na prática, tais obras se valiam de uma série de imagens e valores de senso comum a respeito das América Latina que acabavam por reforçar essas mesmas imagens e valores. Assim, pesquisadores como Gerson Moura⁷, Antonio Pedro Tota⁸, Lúcia Lippi de Oliveira⁹, Barbara Weinstein¹⁰, Adriano Luiz Duarte e Alexandre Busko Valim¹¹, e Darlene J. Sadlier¹² fornecem contribuições importantes para que possamos compreender a

⁷ MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil** – A penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1988.

⁸ TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. Lúcia Lippi Oliveira também se utiliza de alguns dos argumentos do pesquisador ao citar esses personagens.

⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo: Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 323-349.

¹⁰ WEINSTEIN, Barbara. Modernidade tropical: visões norte-americanas da Amazônia nas vésperas da Guerra Fria. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 45, 2007, p. 153-176.

¹¹ DUARTE, Adriano Luiz; VALIM, Alexandre Busko. Brazil at War: Modernidade, Liberdade e Democracia nos Filmes Produzidos pelo Office of Interamerican Affairs. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 723-744.

¹² SADLIER, Darlene J. **Americans all: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II**. Austin: University of Texas Press, 2012.

popularização de muitos estereótipos a respeito do Brasil – como a baiana estilizada de Carmen Miranda, o malandro ‘boa-praça’ Zé Carioca ou a nação ‘exótica’ e ‘selvagem’ que poderia se modernizar seguindo a receita prescrita por Tio Sam.

O diferencial de nossa pesquisa está, justamente, no interesse de avaliarmos a recepção no Brasil de uma cinematografia hollywoodiana produzida fora dos ideais da Política de Boa Vizinhança, mas que, ainda assim, dialogava com as questões da guerra e parece ter exercido um impacto notável sobre a imprensa nacional. Os trabalhos supracitados nos levaram a pensar na seguinte questão: os filmes de *home front* – cujos temas e representações eram, aparentemente, tão particulares aos estadunidenses – foram apropriados pelo governo de Getúlio Vargas com o apoio do OCIAA? Se sim, de que forma? Que os jogos de interesses permearam essas negociações? As iniciativas foram bem-sucedidas?

Pode-se dizer que o governo Franklin Roosevelt foi a primeira administração presidencial estadunidense que soube aproveitar-se de uma parceria com Hollywood a fim de potencializar o alcance e o impacto de suas iniciativas – parceria essa que teve início ainda na Grande Depressão. Durante a Segunda Guerra Mundial, o elo entre a indústria cinematográfica estadunidense e Washington se fortaleceu, sendo os filmes de *home front* responsáveis por auxiliar na divulgação dos programas de esforço doméstico empreendidos pelo Estado.

À época, os estudos de propaganda consideravam, num misto de entusiasmo e apreensão, que o cinema seria o meio de comunicação mais adequado para influenciar e mobilizar pessoas em torno de causas comuns, uma vez que proporcionava um forte efeito de realidade aos olhos dos espectadores¹³. Assim, a Sra. Miniver e outras personagens poderiam ‘ensinar’ aos cidadãos que permaneciam longe das frentes de batalha como contribuir para a vitória contra Hitler mesmo sem pegar em armas: o ato de uma mulher deixar sua casa para trabalhar na linha de produção ou de um assalariado comprar os bônus de guerra equiparava-se ao bom desempenho das forças armadas nos teatros de

¹³ Para um debate mais aprofundado sobre essa questão e alguns dos primeiros mecanismos de controle elaborados para o cinema, consultar OSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, Narração, Domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

operação¹⁴. A articulação atendia aos interesses de ambas as partes, pois, o Estado conseguiria empreender uma mobilização doméstica mais eficiente, enquanto os grandes estúdios poderiam se valer do patriotismo para a obtenção de lucros.

Levando em consideração esses apontamentos, buscamos por meio desta pesquisa comprovar que alguns exemplares dos filmes de *home front* desempenharam um papel fundamental na aproximação entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente ao veicular mensagens sobre a importância do engajamento da população civil no esforço doméstico. Entendemos que tais produções tinham um objetivo que extravasava o mero entretenimento, pois, para Washington, eram parte importante do projeto para a consolidação da hegemonia estadunidense na América Latina; enquanto para o governo varguista, tratava-se de uma oportunidade para fortalecer a base de apoio e garantir a perpetuação da ordem política nacional.

Da importância do *home front*

A Segunda Guerra Mundial é um elemento de destaque na memória coletiva estadunidense. O conflito é constantemente lembrado como uma luta justa contra um inimigo cruel, marcada pela união dos esforços de toda a população em nome da defesa dos ‘valores democráticos’, entre uma série de outros aspectos considerados positivos. Frequentemente, essas características são enaltecidas de forma exagerada, ao mesmo tempo em que ocorre um ‘apagamento’ dos episódios e fatos tidos como negativos. Embora nem sempre seja consciente ou premeditado, esse processo de ‘esquecimento’ contribuiu e continua a contribuir para a difusão de visões acríicas sobre a guerra – perigosas justamente por ignorar uma série de questões da realidade histórica do período.

¹⁴ Alguns dos autores que apontam a importância da estratégia de equiparação de esforços entre civis e militares são: ADAMS, Michael C. C. **The best war ever** – America and World War II. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994; KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front: War bonds and domestic propaganda**. College Station: Texas A&M University Press, 2006; KOPPES, BLACK, Op. Cit. Vale salientar que os pesquisadores citados não ignoram o peso da propaganda na mobilização dos demais países, pertencessem eles aos Aliados ou ao Eixo.

Em um estudo pioneiro sobre o tema, Michael C. C. Adams constatou que diversas instituições sociais, partidos políticos e meios de comunicação dos Estados Unidos criam, reproduzem e difundem visões altamente mitologizadas sobre a Segunda Guerra Mundial. O ‘mito da boa guerra’ acaba por fortalecer generalizações e reducionismos que mascaram a complexidade do acontecimento e seu impacto não somente no que diz respeito à frente de batalha, mas também às condições do *front* doméstico. Muitos dos elementos marcantes dessa visão se originaram ainda durante o conflito, embasando-se nas representações veiculadas pelo cinema hollywoodiano¹⁵.

Mesmo após seu desfecho completar 70 anos, as relações entre a Segunda Guerra Mundial e o cinema hollywoodiano continuam a atrair a atenção não somente dos grandes estúdios – que ainda recorrem ao tema e reutilizam parte das fórmulas empregadas na década de 1940 – e seus públicos, mas também de pesquisadores de diversas áreas. Apesar de tais interesses terem origens e objetivos diferentes ou até mesmo antagonônicos, acabam por dialogar com questões ligadas à ‘mitologização’ do conflito. Nos Estados Unidos, por exemplo, há uma ampla produção bibliográfica destinada a analisar como os ‘filmes de *home front*’ foram utilizados na mobilização dos civis para o esforço de guerra¹⁶.

Entretanto, a questão do *front* doméstico, tão cara aos estadunidenses, tem pouco espaço na historiografia brasileira. É possível dizer que, em nosso país, é comum verificarmos o estudo sobre a Segunda Guerra Mundial a partir de duas linhas consolidadas. A primeira concentra-se no estudo das negociações diplomáticas que conduziram o governo Vargas a alinhar-se com os Estados Unidos e os

¹⁵ ADAMS, Op. Cit., p 1-19.

¹⁶ Podemos citar: DOHERTY, Thomas Patrick. **Projections of war: Hollywood, American Culture and World War II**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999; KOPPEL, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990; MAY, Lary. **Making the American consensus: The narrative of conversion and subversion in World War II films**. In: ERENBERG, Lewis A.; HIRSCH, Susan E. **The War in American Culture: Society and consciousness during World War II**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 71-104; McLAUGHLIN, Robert; PERRY, Sally E. **We'll always have the movies: American cinema during World War II**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

embates gerados por esse processo¹⁷. Já a segunda vertente, mais ampla, volta-se para a participação das forças armadas nacionais no teatro de operações europeu¹⁸. Além disso, devemos citar as obras que buscam enveredar por ambos os caminhos, como é o caso de um estudo sintético sobre o tema realizado por Francisco César Ferraz¹⁹.

Reconhecemos que a organização do esforço civil de guerra foi tema de alguns trabalhos de inegável qualidade, como o estudo de Roney Cytrynowicz sobre a cidade de São Paulo²⁰ e a obra de Marlene de Fáveri a respeito das transformações em Santa Catarina²¹. É importante salientar que, apesar de ambos os autores debaterem sobre comunicação e propaganda, nenhum trabalha o papel do cinema

¹⁷ Podemos citar como exemplos os seguintes trabalhos: ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: História de um Envolvimento Forçado**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002; CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo: Política externa e projeto nacional**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2000; McCANN, Frank D. **The Brazilian-American Alliance, 1938-1940**. Princeton: Princeton University Press, 1973; MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: A política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980; MOURA, Gerson. **Relações exteriores do Brasil, 1939-1950: Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012; SEITENFUS, Ricardo. **A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000; VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **Segunda Guerra Mundial: História e relações internacionais, 1931-1945**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1989.

¹⁸ Merecem destaque os trabalhos historiográficos de McCANN, Frank; FERRAZ, Francisco. A participação conjunta de brasileiros e norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. In: MUNHOZ, Sidnei J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Relações Brasil-Estados Unidos: Século XX e XXI**. Maringá: Eduem, 2011, p. 103-164; OLIVEIRA, Dennisson de. (Org.). **A Força Expedicionária Brasileira e a Segunda Guerra Mundial: Estudos e pesquisas**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército, 2012.

¹⁹ FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

²⁰ CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Geração Editorial/Edusp, 2000.

²¹ FÁVERI, Marlene de. **Memória de uma (Outra) Guerra: Cotidiano e Medo durante a Segunda Guerra Mundial em Santa Catarina**. Itajaí: Editora da Univali / Florianópolis: Editora da UFSC, 2004.

estadunidense nesse processo, de modo que o impacto dos ‘filmes de *home front*’ no Brasil ainda está por ser analisado. Algumas das indagações que esperamos responder com esse trabalho são: Como essa filmografia foi recebida pela imprensa brasileira? Ela despertou o interesse dos espectadores? Influenciou em alguma manifestação popular?

Do recorte espacial e das fontes

Por um conjunto de questões práticas, metodológicas e contextuais, restringimos o escopo desta pesquisa ao Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, fazer um estudo amplo sobre o impacto dos ‘filmes de *home front*’ em todo o Brasil demandaria recursos e tempo que extrapolariam os valores da bolsa de pós-graduação e o prazo para conclusão do Doutorado. Mesmo a Biblioteca Nacional não armazena edições de muitos dos principais jornais que circularam durante a guerra fora do Distrito Federal. Tal conjuntura, provavelmente, resulta do racionamento de papel e tinta que atingiu o país durante o conflito, ocasionando a diminuição da tiragem dos periódicos diários. Ainda assim, encontramos durante nosso levantamento alguns exemplares de publicações de outros estados, os quais auxiliarão em algumas discussões de nosso trabalho.

Um segundo elemento importante diz respeito à própria circulação das produções hollywoodianas no Brasil. Em geral, as estreias ocorriam no Rio de Janeiro e São Paulo, chegando às demais regiões do país em intervalos de tempo que variavam de seis meses a um ano. Nesse sentido, as populações carioca e paulistana tiveram a oportunidade de assistir a um número maior de ‘filmes de *home front*’ que o restante dos espectadores brasileiros nos anos da guerra. Além disso, considerando-se a então capital federal como centro irradiador dos programas de mobilização capitaneados pelo governo Vargas, acreditamos que o impacto da cinematografia em questão tenha sido mais significativa naquela cidade.

Era também no Rio de Janeiro que o ramo da crítica cinematográfica encontrava-se melhor consolidado, não apenas nos jornais, mas também por meio de algumas revistas especializadas. Desse modo, propomos circunscrever nossa análise a um conjunto amplo de periódicos, englobando publicações como os diários ‘A Manhã’ e ‘A Noite’, diretamente atrelados ao Estado Novo; o ‘Diário Carioca’, conhecido por sua relação instável com o governo Vargas; e ‘A Cena

Muda’, o maior semanário dedicado ao cinema no país. Assim, esperamos favorecer uma abordagem rica da recepção dos filmes de *home front*.

Ademais refutamos a ideia de uma recepção homogênea, pois segundo salienta Douglas Kellner, o cinema é um “um campo de batalha entre grupos sociais em competição”, em que grupos liberais e conservadores disputam o controle da produção do que o autor denomina de “textos culturais”, sendo que estes “não são intrinsecamente ‘conservadores’ ou ‘liberais’, mas textos que procuram enveredar por ambas as vias para cativar o maior público possível”²². Por isso, consideramos que os espectadores e as instituições sociais circunscritas em nosso recorte temporal podem tanto acatar ou resistir às ideias e valores presentes em um filme.

Para a execução deste trabalho, concentraremos nossas atenções nos seguintes títulos: ‘Rosa de Esperança’, de William Wyler; ‘Aço da Mesma Têmpera’ (*The War Against Mrs. Hadley*, 1942) de Harold S. Bucquet; ‘A Comédia Humana’ (*The Human Comedy*, 1943) de Clarence Brown; ‘Mulheres de Ninguém’ (*Tender Comrade*, 1943) de Edward Dmytryk; ‘Original Pecado’ (*The More the Merrier*, 1943), de George Stevens; ‘Desde que Partiste’ (*Since You Went Away*, 1944) de John Cromwell; ‘Herói de Mentira’ (*Hail the Conquering Hero*, 1944) e ‘Papai por Acaso’ (*The Miracle of Morgan’s Creek*, 1944) – os últimos dirigidos por Preston Sturges. Naturalmente, estes não foram os únicos ‘filmes de *home front*’ exibidos no Brasil. Nossa seleção se baseou no sucesso dessas produções nos Estados Unidos e no modo como representam o *front* doméstico naquele país. Nesse sentido, será possível estabelecer comparações com a recepção dos mesmos no Brasil.

Mesmo que a mobilização civil brasileira não tenha concentrado esforços tão intensos com relação às iniciativas estadunidenses, os grandes centros e algumas regiões consideradas estratégicas estiveram diretamente ligadas às ações do esforço doméstico de guerra. Para que possamos estudar esse momento, nos voltamos a uma série de documentos produzidos por órgãos governamentais de ambos os países. Nos acervos depositados na Fundação Getúlio Vargas, no Arquivo Nacional e no Arquivo do Itamaraty, encontramos importantes

²² KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2003, p. 123.

informações a respeito dos programas de mobilização interna e investigação de atividades de quinta-coluna²³.

Já os documentos diplomáticos produzidos pela Embaixada dos Estados Unidos e seus consulados entre 1940 e 1945, hoje preservados em microfilme pelo *National Archives and Records Administration* (NARA)²⁴, são fontes inestimáveis para analisar o olhar dos observadores estadunidenses. Dentre os rolos de microfilmes, há um denominado ‘Motion Pictures’, que reúne documentos diversos contendo informações a respeito da indústria cinematográfica nacional, da legislação regulamentadora vigente à época e da circulação de alguns filmes estrangeiros no país, sobretudo, os provenientes dos Estados Unidos. Ao analisarmos esses documentos, foi possível averiguar que o corpo diplomático estadunidense atuava para efetivar no Brasil a visão de que o cinema poderia ser utilizado para ‘educar’ a população a respeito da guerra.

Durante o período de doutoramento, tivemos a oportunidade de trabalhar nos Estados Unidos por meio de uma ‘bolsa sanduíche’ concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A estadia no exterior proporcionou a visita a uma série de centros de documentação importantes, como a sede do NARA e a *Rockefeller Archives Foundation*. A consulta a esses acervos permitiu

²³ A expressão “quinta-coluna” é atribuída ao general espanhol Emilio Mola que, no ano de 1936, comandou um levante militar contra o governo da Segunda República Espanhola. Em um discurso radiofônico, o general anunciou que quatro colunas de militares rebeldes marchavam para tomar Madri, a capital do país, enquanto uma quinta coluna estava preparada para agir de dentro da cidade – uma referência aos apoiadores e simpatizantes da causa militar que auxiliariam no levante. O termo se popularizou, passando a ser associado às ações promovidas por agentes inimigos e traidores da pátria, tais como espionagem, sabotagem, subversão, perturbação da ordem pública e desmoralização do país e/ou do governo. MacDONNELL, Francis. **Insidious Foes: The Axis fifth column and the American home front**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995, p. 3.

²⁴ Instituição pública estadunidense responsável por preservar documentos oficiais e disponibilizá-los para consulta pública. O material microfilmado foi adquirido com recursos institucionais pelo Prof. Alexandre Busko Valim, um dos responsáveis pelo grupo de pesquisa “História Social, Cultura e Política nas Relações Interamericanas” da Universidade Federal de Santa Catarina. A documentação foi digitalizada pelo Laboratório de História do Tempo Presente da Universidade Estadual de Maringá (LabTempo/UEM).

o levantamento de fontes sobre o envolvimento do OCIAA na divulgação dos filmes de *home front* no Brasil.

Em Los Angeles, espaços como a *Margaret Herrick Library*, a *Charles E. Young Library* e o *USC Warner Bros. Archives* abrigam fontes importantes a respeito dos processos de produção dos filmes supracitados. Por fim, cabe destacar a pesquisa nos acervos digitais da imprensa estadunidense, acessados a partir da *Yale University*, que contribuíram para nossa investigação ao fornecer dados acerca da recepção dos filmes de *home front* nos Estados Unidos e também informações sobre a hegemonia do cinema hollywoodiano no Brasil.

Da organização do trabalho

Para que possamos estudar a recepção dos filmes de *home front* no Brasil, é necessário compreender como Hollywood e Washington trabalharam para a estruturação dessa cinematografia. No primeiro capítulo ‘Construindo um *home front*: Cinema, propaganda e as relações Hollywood-Washington na Segunda Guerra Mundial’, indicaremos como o governo Roosevelt procurou mobilizar o cinema para fomentar o engajamento de civis no esforço de guerra estadunidense. A princípio, debateremos as ideias dominantes no campo de estudos de comunicação e propaganda à época, destacando as principais ideias e polêmicas em torno de táticas de convencimento, influência e manipulação a partir dos meios de comunicação de massa.

O cinema atraiu o interesse dos estudiosos de propaganda, de modo que daremos segmento a esse debate com a análise das principais características que tornavam as produções hollywoodianas um importante instrumento de propaganda. Ao final discutiremos as políticas de Estado que determinaram o envolvimento de Hollywood na mobilização do *front* doméstico estadunidense, avaliando como o governo Roosevelt e a iniciativa privada buscaram conciliar interesses para criar uma representação ‘adequada’ do *home front*. Convém destacar nessas discussões a atuação do *Bureau of Motion Pictures* (BMP) e as orientações oferecidas pelo *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI).

O segundo capítulo, intitulado ‘A Sra. Miniver desembarca no Rio: Os filmes de *home front* e a imprensa carioca’ será dividido em três seções. Na primeira, apresentaremos a metodologia de trabalho a partir da qual desenvolveremos uma História Social do Cinema. Ao longo da segunda, realizaremos uma breve análise sobre a hegemonia do cinema

estadunidense no Brasil da década de 1940. Por fim, estudaremos a recepção dos filmes de *'home front'* em questão na imprensa do Rio de Janeiro. Ao falarmos de uma História Social do Cinema, nos referimos a um método de análise que busca avaliar o filme em três contextos inter-relacionados: produção, circulação (ou distribuição) e recepção. Assim, esperamos realizar uma pesquisa abrangente a respeito das obras cinematográficas mencionadas, bem como, estabelecer algumas comparações com a recepção nas imprensas brasileira e estadunidense.

A fim de melhor compreender o impacto dos filmes de *home front* no Brasil, bem como, das representações veiculadas pelos mesmos, o terceiro capítulo, *'Dois home fronts americanos: A mobilização doméstica nos Estados Unidos e no Brasil'*, será dedicado ao exame da mobilização interna em ambos os países. Com relação ao caso brasileiro, investigaremos tanto iniciativas governamentais, quanto manifestações populares e campanhas públicas que ganharam vulto no país.

Por fim, em *'Imagens de um front: A representação do esforço doméstico de guerra nos filmes hollywoodianos'*, quarto e último capítulo deste trabalho, analisaremos como as representações sociais presentes no conteúdo fílmico das obras em questão, buscando articular como os diferentes elementos em cena foram utilizados para veicular valores e ideias sobre a mobilização da população civil. É importante ressaltar que muitas das representações criadas pela produção cinematográfica hollywoodiana desse período continuam populares nos dias atuais, perpetuando imagens que são constantemente retrabalhadas e adaptadas. A partir dessas questões, esperamos contribuir para o campo de estudos da relação Cinema/História.

1 – CONSTRUINDO UM *HOME FRONT*: CINEMA, PROPAGANDA E AS RELAÇÕES HOLLYWOOD-WASHINGTON NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A ideia de que a Segunda Guerra Mundial foi uma ‘boa guerra’ originou-se da propaganda empregada pelo governo Roosevelt durante o conflito e arraigou-se no imaginário coletivo dos Estados Unidos. Eric J. Hobsbawm ressalta que os primeiros conflitos em grande escala do século XX se diferenciavam dos anteriores pela abrangência e potencial de destruição, fenômeno que o autor denominou de ‘guerra total’. Tais disputas foram marcadas pelo uso maciço de armamentos que causaram uma destruição sem precedentes e cuja superprodução exigia a mobilização da economia nacional e da população civil sob a orientação do Estado, órgão responsável pelo planejamento administrativo, alocação de recursos que eram resultantes da relação mantida com as indústrias bélicas desde o final do século XIX²⁵.

Diante da necessidade de mobilização da população civil, a utilização de técnicas de propaganda era crucial. Assim, as estratégias da época procuraram representar o conflito como uma ‘luta justa’, travada contra um ‘inimigo cruel’, na qual todos os soldados atuaram de forma ‘heroica’ e toda a população civil fez sacrifícios em nome de um ‘bem maior’²⁶. Apesar de sua reconhecida importância, o próprio termo ‘propaganda’ era visto com grande desconfiança na sociedade estadunidense dos anos 1940. Muito desse receio era resultado da atuação desastrosa do *Committee on Public Information* (CPI), órgão responsável pela mobilização da população durante a Primeira Guerra Mundial. Após essa experiência negativa, medidas para articulação da sociedade civil sob o comando do Estado haviam se tornado um tabu²⁷.

²⁵ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 51-53.

²⁶ ADAMS, Op. Cit., p. 2-3.

²⁷ Destacavam-se entre as principais atividades do órgão, instaurado em 1917, a produção e divulgação de material propagandístico, a promoção de campanhas públicas, e a cooptação dos principais veículos de comunicação e grandes nomes do *show business* da época em um esforço unificado. Embora fosse coordenado pelo experiente jornalista George Creel, a agência atuou de forma exagerada e coercitiva, influenciando uma série de ações violentas contra imigrantes e pessoas consideradas ‘indolentes’ diante da necessidade mobilização e sacrifícios para a vitória. CHOMSKY, Noam. **Media control**: The spectacular achievements of propaganda. Nova Iorque: Seven Stories Press,

No entendimento de boa parte dos estadunidenses, qualquer ação nesse sentido estava associada a questões polêmicas, como manipulação política e veiculação de mentiras. Para organizar um esforço doméstico de guerra eficiente, o governo Roosevelt procurou contornar tais polêmicas ao investir em um estilo de propaganda ‘sutil’ e ‘amigável’ que, acima de tudo, não fosse considerada uma ‘estratégia de manipulação’ aos olhos dos cidadãos estadunidenses. Nesse sentido, os meios de comunicação de massa – o cinema, em especial – ofereciam uma série de possibilidades a serem exploradas.

A partir dessas considerações, propomos iniciar este capítulo com um debate a respeito do conceito de ‘propaganda’ em voga nos Estados Unidos à época. Para tanto, analisaremos as obras de autores influentes como Walter Lippmann, Edward Bernays e Harold Lasswell, os quais buscam compreender a função da propaganda em uma sociedade liberal-democrática e sua relação com os meios de comunicação. Em seguida, avaliaremos as características do *studio system* e da narrativa clássica hollywoodiana, buscando entender como este padrão de produção contribuiu para que o cinema estadunidense fosse considerado um importante instrumento para a mobilização da população civil para o esforço de guerra.

Concluiremos esse capítulo estudando os jogos de interesses e o relacionamento nem sempre cordial entre Hollywood e Washington durante a Segunda Guerra Mundial. Concentraremos nossa atenção na atuação do *Bureau of Motion Pictures* (BMP), órgão destinado a mediar esse diálogo, e nos pressupostos do *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* (GIMMPI), cartilha oficial para orientação dos profissionais da indústria cinematográfica. O objetivo do documento era fazer com que os grandes estúdios hollywoodianos pensassem a respeito da seguinte questão: “esse filme ajudará a vencer a guerra?” Também discutiremos como, apesar dos conflitos, Hollywood obteve sucesso – e grandes lucros – ao tomar parte no esforço doméstico de guerra.

1.1 – Propaganda, uma questão delicada

Ninguém pode tomar parte na guerra sob as atuais condições sem o apoio da opinião pública,

a qual é tremendamente moldada pela imprensa e outras formas de propaganda. Homens não lutarão e não morrerão a não ser que saibam por que estão lutando e porque estão morrendo. [...] Nas democracias, é essencial que o povo saiba a verdade.

(Douglas MacArthur, comandante militar das forças estadunidenses no Pacífico em uma conferência de imprensa na Austrália, março de 1942)²⁸.

Eu posso ser totalmente inconsistente, e, além disso, estou perfeitamente disposto a enganar e dizer inverdades se isso ajudar a vencer a guerra.
(Franklin Roosevelt ao Secretário do Tesouro Henry Morgenthau, maio de 1942)²⁹.

A Primeira Guerra Mundial foi um ‘divisor de águas’ na área de estudos de comunicação³⁰. Embora os Estados nacionais viessem utilizando táticas de propaganda há séculos, nunca o haviam feito com tamanha intensidade, o que contribuiu para a estruturação de uma nova consciência sobre o tema. Considerados ‘onipotentes’, os meios de comunicação de massa passaram a ser vistos como instrumentos para servir aos interesses das classes dominantes. Para tanto, poderiam ser empregados na manipulação da opinião pública, veiculação de mentiras e consolidação de consensos. De acordo com Brett Gary, ao final dos anos 1910, a propaganda era apontada como um dos principais instrumentos de mobilização para a guerra moderna³¹.

Nesse cenário, o interesse no ‘poder’ dos meios de comunicação de massa cresceu, impulsionado por setores diversos como academia, Estado, iniciativa privada e forças armadas. No caso estadunidense, o

²⁸ SUMMERS, Robert E. (comp.). **Wartime censorship of press and radio**. Nova Iorque: H.W. Wilson Company, 1942, p. 1941.

²⁹ KIMBALL, Warren F. **The juggler**: Franklin Roosevelt as wartime statesman. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 7.

³⁰ Entendemos comunicação a partir do que o teórico português J. Paulo Serra define como “comunicação mediatizada”, ou seja, o processo mediado por meios de comunicação de massa e seu impacto na sociedade. SERRA, J. Paulo. **Manual de teoria da comunicação**. Covilhã: Labcom, 2007, p. 9-10.

³¹ GARY, Brett. **The Nervous Liberals**: Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999, p. 1.

conceito ‘propaganda’ tornou-se uma preocupação não somente por estar associado a projetos de manipulação, mas também por representar uma ameaça à experiência democrática liberal, já que servia como prova da instabilidade da ‘massa’ e da necessidade de mecanismos de controle para organização social³². Nos Estados Unidos da década de 1930, ocorreu a ascensão tanto de grupos de estudiosos interessados em avaliar as potencialidades da propaganda; quanto de organizações que associavam tais práticas às atividades subversivas empreendidas por agentes de regimes autoritários³³.

No início do século XX, muitos estudiosos da área consideravam que a função principal da comunicação seria o que Armand Mattelart e Michèle Mattelart definiram como “gestão das multidões humanas”. Essa ideia, desenvolvida por pensadores iluministas e popularizada com o positivismo cientificista entendia que o projeto de uma sociedade liberal-democrática enfrentava obstáculos, especialmente advindos da população comum, a qual foi denominada de “massa”. Descrita como desorganizada, confusa, dominada por instintos e emoções, considerada um perigo – ora potencial, ora real – para a ordem existente, a ‘massa’, precisava ser controlada a fim de se evitar qualquer perturbação no *status quo*³⁴.

³² GARY, Op. Cit., p. 2. O autor define ‘propaganda’ como a manipulação organizada de importantes símbolos culturais, imagens, e ideias pré-concebidas com o propósito de persuadir o público a se posicionar, agir ou permanecer inativo com relação a um assunto controverso. Será este o conceito que utilizaremos ao longo desta tese quando nos referirmos ao termo em nossas análises. GARY, Op. Cit., p. 8. Cabe lembrar que o termo ‘propaganda’ é coloquialmente empregado no Brasil para se referir às peças publicitárias criadas para a divulgação de produtos, porém, a denominação mais adequada para definir essa prática é “publicidade”. Raymond Williams cita que há diversas aproximações entre a publicidade e a propaganda, como o uso dos meios de comunicação, a criação de materiais atrativos, a profissionalização desses campos e a utilização de táticas semelhantes para atingir o público. De acordo com o autor, a publicidade pode ser entendida como a manipulação do público (entendido como consumidor), de modo a impulsioná-lo a comprar determinado produto. WILLIAMS, Raymond. **Publicidade: O sistema mágico**. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005, p. 232.

³³ GARY, Op. Cit., p. 77-81.

³⁴ MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias de comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999, p. 9-10, 13-20.

O pesquisador da comunicação Jesús Martín-Barbero assinala que a origem da divisão histórica entre ‘elites’ e ‘massa’ remonta à Idade Moderna, porém, tal ideia foi constantemente reapropriada ao longo da História. A partir dessa separação dicotômica, atribuíam-se ao povo um papel sócio-histórico ‘menor’, com relevância restrita apenas a momentos de afirmação da “coletividade nacional”. A suposta coletividade homogeneizava as classes populares e apagava as disputas sociais existentes, além de reforçar a ideia de centralização vertical em torno do Estado, que tinha entre seus objetivos o ‘controle’ da população³⁵.

Esse paradigma predominou até meados do século XX, de modo que muitos estudiosos do ramo defendiam que o estabelecimento de mecanismos para o controle da ‘massa’ era a principal função da comunicação enquanto ciência, pois acreditava-se que os indivíduos, quando reunidos em multidões, eram capazes de regredir a um estado primitivo, oferecendo riscos à ordem social³⁶. Desse modo, consolidou-se uma visão binária da sociedade, dividida entre as camadas superiores ‘esclarecidas’ e um amálgama de indivíduos classificado como incompetente e instável – nesse cenário, cabia às elites guiar os demais estratos sociais.

Isso implicou em um entendimento da comunicação como um processo verticalizado e biológico, em que o poder era exercido de cima para baixo e tinha como função organizar a sociedade segundo os interesses das classes dominantes. Acreditava-se ainda que a ‘massa’ reagia aos ‘fatos’ – dados e informações sobre assuntos cotidianos fornecidos pelos dirigentes – de forma mais ou menos homogênea, por meio de um padrão estímulo-resposta, que possibilitaria uma eventual antecipação dessas mesmas reações. Ademais, os meios de comunicação poderiam ser utilizados para controlar as multidões, uma vez poderiam fornecer estímulos a um maior número de pessoas e, a partir desse ato, obter respostas uniformes³⁷.

³⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura, hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 25-26.

³⁶ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 47-48.

³⁷ Herdado da teoria behaviorista (também conhecida como ‘comportamentalista’), o conceito de estímulo-resposta compreende que, para cada ação, existe uma resposta de igual tamanho e intensidade. SERRA, Op. Cit., p. 66.

Nos Estados Unidos, a concepção de uma sociedade binária na qual o acesso restrito aos meios de comunicação era necessário para se preservar a ordem social vigente ganhou forças na tradição pragmática moralista e individualista do país, de modo que passou a ser considerada crucial para a manutenção do regime democrático. Estudiosos do período entreguerras defendiam que a comunicação estava diretamente ligada à propaganda, devendo servir primordialmente ao Estado e aos setores dotados de discernimento para tomar decisões importantes sobre o futuro do país. Às demais classes sociais, consideradas incapazes de arcar com questões complexas, cabia a função de ‘espectadores’ desse processo ou uma atuação bastante restrita. Assim, as ações das camadas dominantes não eram compreendidas como manipulativas ou coercitivas, mas benévolas, já que estariam voltadas para o ‘bem comum’ e, em alguns casos, eram até mesmo entendidas como ‘inconscientes’.

Martín-Barbero associa a crescente importância dos meios de comunicação como instrumentos das elites dirigentes ao desenvolvimento tecnológico e à contínua mercantilização da imprensa, do rádio e do cinema. Esse processo atingiu seu ápice nos Estados Unidos dos anos 1920, quando o país se consolidou como uma potência mundial em expansão. A diminuição do intervencionismo estatal na iniciativa privada acelerou a conversão dos meios de comunicação em mercadoria, enquanto o clima de prosperidade foi utilizado para estimular o consumismo, entendido como uma forma de ‘integração’ da ‘massa’ à ‘sociedade racional’ por meio da satisfação de desejos materiais. Desse modo, os jornais, programas radiofônicos e filmes eram considerados produtos capazes de vender ideias, tendências e padrões de comportamento, auxiliando a moldar as ações da ‘massa’ e a reforçar os valores da “identidade nacional” estadunidense (sociedade democrática, iniciativa individual, etc)³⁸.

Entre os principais estudiosos da propaganda nos Estados Unidos do período entreguerras, destacamos o influente jornalista Walter Lippmann, o ‘patrono das relações públicas’ Edward Bernays, e o teórico da comunicação Harold Lasswell, o mais importante nome do ramo naquele país. Embora suas obras tenham objetivos diferenciados, esses autores trabalham com pressupostos e ideias bastante semelhantes. A análise das abordagens dos três ensaístas é essencial para se compreender como se estruturou o paradigma dominante no campo de

³⁸ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 191-193.

estudos da comunicação na primeira metade do século XX e suas relações com a propaganda.

De acordo com Gary, os autores acima mencionados não eram “antidemocráticos”, porém, consideravam que a teoria democrática não fora capaz de reconhecer as dificuldades da ‘massa’ em lidar de forma ordenada com os estímulos provenientes dos meios de comunicação, especialmente em momentos de crise. Tal fator tornava a propaganda um verdadeiro perigo à “experiência americana”. Visando resolver esse impasse, os estudiosos sugeriram uma espécie de “utopia tecnocrática”, na qual os cientistas sociais³⁹, considerados profissionais responsáveis e especializados, orientariam as “lideranças esclarecidas” quanto ao uso dos meios de comunicação de modo a preservar uma sociedade estável e manter a ‘massa’ sob controle⁴⁰.

Um dos trabalhos mais influentes publicados durante o período entreguerras foi ‘*Public Opinion*’, de Walter Lippmann, lançado em 1922. Concebendo o mundo como profundamente estratificado e complexo, Lippmann argumenta que o homem não vivencia e compreende a realidade a partir de seu conhecimento, mas com base em imagens mentais individuais e simplificadas, construídas a partir de suas experiências, interesses e relações sociais. Essas imagens criam uma pseudo-realidade (*pseudo-environment*) entre o homem e o mundo, a partir da qual o indivíduo age e pensa, lidando com os fatos de forma indireta. De acordo com o autor, essas pseudo-realidades não podem ser compreendidas como mentiras (*lies*), pois, são ficções (*fictions*) criadas a partir da realidade; todavia, precisam ser controladas a fim de se estabelecer uma visão mais ou menos homogênea do mundo; elemento essencial para evitar perturbações sociais⁴¹. Quando essas imagens passam a ser defendidas por um grupo ou por indivíduos agindo em nome de grupos, elas se tornam ‘Opinião Pública’⁴².

A partir de tais postulados, o autor defende que o regime democrático só pode funcionar se houver uma organização especializada para controlar a ‘Opinião Pública’. Esse órgão teria duas funções centrais: tornar os fatos inteligíveis para as camadas sociais responsáveis pelos processos decisórios; e criar uma “opinião qualificada” sobre os

³⁹ Denominação dada aos pesquisadores de propaganda à época.

⁴⁰ GARY, Op. Cit., p. 2-4.

⁴¹ LIPPMANN, Walter. **The Public Opinion**. New Brunswick: Transaction Publishers, 1998, p. 15.

⁴² LIPPMANN, Op. Cit. p. 29.

assuntos de interesse público para o restante da população⁴³. A partir de tais argumentos, podemos concluir que, à época, já se reconhecia o potencial dos meios de comunicação para impor visões unificadas, como por exemplo, a respeito do esforço doméstico de guerra.

Com o objetivo de moldar a ‘Opinião Pública’, Lippman defende que os meios de comunicação – sobretudo, a imprensa – devem atuar como mediadores entre os fatos e a população, criando uma relação indireta e acessível da realidade ao entendimento geral⁴⁴. Para tanto, é necessário trabalhar com símbolos, imagens e valores socialmente reconhecidos, que tenham fundamento para os grupos aos quais os meios de comunicação se dirigem. Um dos principais elementos a serviços dos formadores da ‘Opinião Pública’, segundo Lippmann, são os “estereótipos” (*stereotypes*), imagens simplificadas e dotadas de certa consistência que remetem a determinados grupos, instituições ou fatos. Os estereótipos são construídos a partir de padrões sociais e estão enraizados na mentalidade da população, sendo os primeiros instrumentos aos quais o público recorre para desenvolver ideias a respeito de novas informações⁴⁵.

O uso de simplificações, seleções e generalizações ocorre cotidianamente na vida das pessoas, sendo que isso facilita a veiculação das imagens criadas pela imprensa⁴⁶. Esses elementos são implantados na sociedade por grupos ou pessoas reconhecidos como autoridades – líderes políticos, militares, religiosos, etc⁴⁷. Apesar de haver variações quanto à origem do poder dessas autoridades, Lippman argumenta que as condições econômicas têm um papel fundamental em determinar o acesso à informação. Por consequência, o autor define as classes dominantes como as mais preparadas para ditar a ‘Opinião Pública’⁴⁸. A esse sistema, no qual as elites restringem o acesso às informações para rearranjá-las conforme seus interesses e, posteriormente, (re)apresentá-las ao restante da população com o objetivo de consolidar, reforçar ou mudar uma concepção vigente, o autor denomina de ‘propaganda’⁴⁹.

⁴³ LIPPMANN, Op. Cit., p. 31-32.

⁴⁴ LIPPMANN, Op. Cit., p. 27.

⁴⁵ LIPPMANN, Op. Cit., p. 83-89.

⁴⁶ LIPPMANN, Op. Cit., p. 99-104, 117-120 e 148.

⁴⁷ LIPPMANN, Op. Cit., p. 222-226.

⁴⁸ LIPPMANN, Op. Cit., p. 52 e 184.

⁴⁹ LIPPMANN, Op. Cit., p. 26 e 42.

Segundo o autor, os usos da comunicação e da propaganda no controle social se tornam ainda mais importantes em períodos de instabilidade, como no caso de uma guerra. Valendo-se desse exemplo, Lippmann argumenta que a função dos meios de comunicação é manter a esperança dos países beligerantes na vitória, ao mesmo tempo em que aponta para o perigo de uma eventual derrota sem causar pânico na população. A mobilização interna para o esforço de guerra exige um trabalho hercúleo ao lidar com fatores políticos, econômicos, geográficos e tecnológicos que influenciam na difusão de informação.⁵⁰

Assim, o autor defende ser ‘justificável’ que o Estado se utilize da simplificação e da generalização de informações, as quais devem ser veiculadas de modo uniforme, valendo-se de estereótipos para criar perspectivas binárias – heróis e vilões, por exemplo. Outro importante ingrediente da propaganda se faz essencial em tempo de crise: a censura, uma vez que essa ferramenta restringe o acesso à informação e permite a suavização de questões polêmicas ou fatos catastróficos⁵¹.

Contudo, para atingir tal objetivo é necessário adotar alguns cuidados, como a apresentação de mensagens claras e coerentes, que atentem às emoções da ‘massa’ a fim de fazê-la sentir-se participante do processo de mobilização interna; bem como, deve-se evitar uma difusão exagerada e/ou coercitiva de informações⁵². Muitas dessas observações estão presentes no material oficial de propaganda do governo estadunidense para o cinema produzido durante a Segunda Guerra Mundial, conforme estudaremos ainda neste capítulo.

O trabalho de Lippmann auxiliou a tornar a ‘Opinião Pública’ um dos principais temas de estudos da área de comunicação. Em 1923, Edward Bernays lançou ‘*Crystallizing the Public Opinion*’, dialogando diretamente com as ideias levantadas por Lippmann. Ao estruturar o livro como uma ‘defesa’ do reconhecimento do profissional de relações públicas, Bernays estabeleceu uma diferenciação entre essa área e a ‘propaganda’. Para o autor, a primeira atividade está relacionada ao ‘fornecimento de informações’; enquanto a segunda é comparável às táticas de manipulação utilizadas pelos alemães na Primeira Guerra Mundial. Desse modo, o escritor considera que o termo ‘propaganda’ é

⁵⁰ LIPPMANN, Op. Cit., p. 37-42

⁵¹ LIPPMANN, Op. Cit., p. 42-48.

⁵² LIPPMANN, Op. Cit., p. 355.

“vagamente maligno”⁵³. Todavia, não é necessário grande esforço para observar as inegáveis semelhanças que Bernays estabelece entre ambas.

De acordo com Bernays, os meios de comunicação de massa estavam cada vez mais interligados e constituíam instrumentos importantes para a veiculação de imagens e ideias a respeito de pessoas, instituições ou empresas. Nesse cenário, marcado também pelo aumento no fluxo de informações, caberia ao profissional de relações públicas fazer com que seus clientes se sobressaíssem perante os concorrentes. Para tanto, era necessário elaborar e conduzir iniciativas para envolver o público, valendo-se principalmente da ideia que os clientes agem e pensam em favor de interesses coletivos, omitindo as aspirações pessoais dos mesmos. Além disso, o escritor atenta para a importância desses profissionais em períodos de instabilidade: durante uma guerra, por exemplo, eles podem atuar em campanhas para impulsionar o moral do exército e da população civil dos países beligerantes⁵⁴.

O autor defende que a ‘Opinião Pública’ é maleável e pode ser moldada e conformada pelos meios de comunicação. No entanto ressalta que o papel desses meios como formadores da ‘Opinião Pública’ é reduzido se comparado ao de instituições sociais, como Estado, Igreja, sistema educacional e família. Desse modo, o funcionário de relações públicas deve estar em contato não apenas com os diferentes veículos de comunicação disponíveis, mas também atento aos valores sociais vigentes, uma vez que terá de trabalhar a partir deles e, em alguns momentos, terá a função de alterá-los. Tal conjugação é importante, pois, para que a população reaja de forma positiva ao material que lhe é apresentado, é necessário que ele seja de boa qualidade, agradável e condizente com suas ideias⁵⁵.

Bernays conclui que as interações existentes entre instituições sociais e ‘Opinião Pública’ se dão a partir do paradigma de liderança e obediência. Para o autor, a ‘massa’ entende que as instituições sociais funcionam como autoridades, todavia, essas autoridades precisam estar atentas aos anseios da ‘massa’ e, quando necessário, realizar concessões para evitar uma grande perturbação social⁵⁶. Esse exercício de liderança e obediência, segundo o autor, era visível no emprego que as classes

⁵³ BERNAYS, Edward. **Crystallizing Public Opinion**. Nova Iorque: Liverlight Publishing Corporation, 1961, p. 11-20.

⁵⁴ BERNAYS, 1961 p. 43-45.

⁵⁵ BERNAYS, 1961, p. 80-86.

⁵⁶ BERNAYS, 1961, p. 111-117.

dominantes davam aos meios de comunicação como mobilizadores da ‘Opinião Pública’, cujo controle tornava-se cada vez mais importante, especialmente em países de grande população e extensão territorial, como os Estados Unidos⁵⁷.

A partir desses pressupostos, Bernays resume a atuação bem-sucedida de um profissional de relações públicas da seguinte forma: cabe a ele estudar maneiras de levar uma imagem positiva de seu cliente ao encontro do público, estipulando métodos para a divulgação dessa imagem por meio dos veículos de comunicação existentes e de maior alcance, em especial, a imprensa, a fim de criar uma demanda pela pessoa, instituição ou produto que defende. Desse modo, o uso de generalizações e estereótipos é necessário para atingir um número maior de pessoas, bem como, possibilitar uma antecipação dos resultados esperados⁵⁸. Vale ressaltar que, em nenhum momento o autor se utiliza da palavra ‘propaganda’, preferindo assinalar que o trabalho de relações públicas se vale de técnicas de publicidade e do que denomina de “material educativo”, os quais objetivam apresentar de modo agradável e pedagógico a importância de um determinado produto/grupo/indivíduo para a sociedade, de modo a criar empatia⁵⁹.

Bernays revisou alguns de seus conceitos em 1928, com a publicação da obra ‘*Propaganda*’, na qual propunha uma reabilitação do termo na sociedade estadunidense. De acordo com o autor, práticas de propaganda foram comuns ao longo da História e estavam se tornando cada vez mais populares devido às competições de influências proporcionadas pelo livre mercado. Bernays argumenta que a propaganda poderia ser maligna ou benigna dependendo das finalidades com as quais fossem empregadas. Caso fosse utilizada para a manutenção do regime democrático e da ordem social vigente, seria

⁵⁷ BERNAYS, 1961, p. 125-128.

⁵⁸ BERNAYS, 1961, p. 166-173. Bernays se aproxima de Lippmann ao defender que a imprensa e os “grandes jornalistas” – editores, jornalistas especializados, etc – são, respectivamente o meio de comunicação e os profissionais mais adequados para servir no campo de relações públicas, uma vez que lidam diariamente com o fluxo de informações, realizando atividades como promoção de uma pessoa, de uma instituição ou de um grupo, seleção de notícias e censura, além de dispor de uma relação direta com as classes dominantes. Todavia, o autor não descarta o emprego do rádio, do cinema, do teatro, entre outras plataformas. BERNAYS, 1961, p. 178-199.

⁵⁹ BERNAYS, 1961, p. 199-207.

benigna; caso aplicada para a veiculação de “mentiras” (*lies*) ou para prejudicar o bem comum, poderia ser considerada maligna⁶⁰.

Nesse sentido, o autor se vale de uma concepção binária da sociedade dividida, apelando à divisão entre uma elite competente, responsável por controlar a ‘Opinião Pública’, e uma ‘massa’ que, embora numerosa, é desorganizada e incapaz de tomar decisões importantes. De acordo com Bernays, as camadas superiores abrigam líderes que ditam as regras de comportamento para as mais diversas esferas sociais por dispor de requisitos necessários para controlar e veicular propaganda: poder político, econômico e influência sobre os meios de comunicação. Esses líderes comandam um “governo invisível” e nem sempre “consciente”, mas necessário para a preservação da ordem. A ‘massa’, por sua vez, apesar de forte, reconhece sua incompetência e aceita de modo voluntário a submissão às classes melhor preparadas para dirigir a sociedade. O escritor então conclui que, para se realizar qualquer atividade pública, é necessário unir a liderança das elites e a força de ação dos demais estamentos⁶¹.

Bernays define que “a propaganda moderna é um esforço constante e consistente para criar ou modelar eventos de modo a influenciar as relações do público com uma empresa, ideia ou grupo”. Tal processo é capitaneado pelas elites e visa a surtir efeito nas ações, pensamentos e posicionamentos da ‘massa’⁶². Para o autor, o papel das camadas subalternas é limitado não somente pela falta de capital, influência política ou acesso à informação, mas também pelo fato de os indivíduos que compõem esses grupos agirem guiados pela emoção e pelos instintos. Dessa forma, são considerados incapazes de empreender projetos racionais. Todavia, Bernays ressalta que para tornar esse “governo invisível” mais eficiente, os líderes precisam estar atentos aos anseios da ‘massa’ e trabalhar com essas mesmas emoções e instintos que as movem⁶³.

⁶⁰ BERNAYS, Edward. **Propaganda**. Nova Iorque: Horace Liverlight, 1928, p. 20-22. O ensaísta define ‘mentiras’ como situações prejudiciais ao bem comum aquelas que perturbam o paradigma social existente, porém, não explica como este conceito se diferencia da simplificação de informações e da veiculação de estereótipos.

⁶¹ BERNAYS, 1928, p. 9-12.

⁶² Tradução livre do autor. BERNAYS, 1928, p. 25.

⁶³ BERNAYS, 1928, p. 50-54.

Assim, as iniciativas de propagandas mais eficazes são aquelas que levam os interesses dos grupos dominantes ao encontro da ‘massa’. Essa aproximação pode ser feita de várias formas: apresentação agradável, atribuição de qualidades positivas, relacionamento entre os interesses das elites e os do público, entre outras estratégias. Como a sociedade é composta por uma multiplicidade de grupos, os propagandistas precisam encontrar meios de atingir um número grande de pessoas de modo mais ou menos homogêneo, valendo-se de mensagens claras e coerentes construídas a partir de simplificações, generalizações e estereótipos de fácil manipulação e que sejam relevantes para a significativa maioria dos integrantes da ‘massa’⁶⁴.

Bernays estabelece uma relação direta entre publicidade e propaganda, sintetizada no pensamento de que um grupo, um governo, uma ideia, uma norma ou um valor devem ser tratados como mercadorias passíveis de consumo. Os efeitos da propaganda podem ser fortalecidos caso se formule uma associação condizente entre ela e práticas como ‘difusão de informações’ e ‘educação’, uma vez que o público tende a apoiar um grupo, empresa ou ideia que se apresente de forma transparente; da mesma forma que um material de aspecto pedagógico pode esclarecer sobre a necessidade de as elites realizarem uma determinada ação⁶⁵.

Ao definir que todo meio de comunicação é um meio de propaganda, Bernays defende que, para obter sucesso, uma campanha propagandística precisa circular amplamente nos principais veículos disponíveis. Ao retomar argumentos previamente trabalhados em ‘*Public Opinion*’, Bernays até mesmo estipula uma hierarquia entre as diferentes mídias. A imprensa seria, em seu entender, o meio mais influente, embora considere que o rádio, o teatro, a literatura e, principalmente, o cinema, apresentem um potencial que ainda precisa ser explorado⁶⁶.

O mais influente pensador do campo da comunicação e da propaganda nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX foi Harold Lasswell, que estabeleceu alguns dos paradigmas dominantes na área de estudos de comunicação do período. De acordo com Gary, Lasswell se tornou a personificação da “imagem construída

⁶⁴ BERNAYS, 1928, p. 55-59.

⁶⁵ BERNAYS, 1928, p. 114. Tais pressupostos são verificáveis na análise detalhada que realizamos a respeito do GIMMPI, localizada mais adiante.

⁶⁶ BERNAYS, 1928, p. 150-156.

por Lippmann do tecnocrata das ciências sociais, armado com ‘técnica’, e pronto para servir à racionalidade e ao poder⁶⁷. O primeiro trabalho desse pesquisador que merece atenção é ‘*Propaganda technique in the World War*’, publicado em 1927⁶⁸. Nesse estudo, o autor promove uma análise comparativa das técnicas de propaganda empregadas pelos principais países envolvidos na Grande Guerra e conclui que, independentemente de pertencerem à Tríplice Aliança ou à Tríplice Entente, as práticas empregadas foram bastante semelhantes e aplicadas de modo intensivo⁶⁹.

O escritor defende que o conflito tornou a propaganda um assunto de interesse mundial, fomentando as pesquisas na área; ao mesmo tempo, alimentou o surgimento de polêmicas e receios por parte da população. No entendimento de Lasswell, a guerra demonstrara que a propaganda poderia ser usada para enganar e manipular, levando exércitos a cometer uma série de atrocidades em nome do patriotismo com o apoio da população civil; ou então, voltando-se para a desmoralização do inimigo⁷⁰.

Ao definir seu foco de estudo, Lasswell concorda com Lippmann que as sociedades democráticas se utilizam de propaganda cotidianamente para influenciar a população sem a utilização da violência. Essas táticas tornam-se imperativas durante períodos de instabilidade, especialmente em caso de envolvimento em algum conflito bélico. Nesse cenário, o ensaísta situa a propaganda como um dos três elementos fundamentais em caso de uma operação militar contra um inimigo beligerante, tendo por funções mobilizar a ‘Opinião Pública’ para servir ao país e criar uma imagem negativa do adversário⁷¹. Nas palavras do autor, “nenhum governo poderia ter a

⁶⁷ Tradução livre do autor. GARY, Op. Cit., p. 55.

⁶⁸ De acordo com Serra, ‘Propaganda Techniques in the World War’ lançou um paradigma que se tornou dominante nesse campo de estudos até o final dos anos 1930, no qual “a comunicação é [...] vista essencialmente como um processo de propaganda que visa levar os indivíduos a responderem de forma mais ou menos dócil, uniforme e homogênea aos estímulos que lhes são fornecidos pelos media [meios de comunicação]”. SERRA, Op. Cit., p. 66.

⁶⁹ LASSWELL, Harold D. **Propaganda technique in the World War**. Nova Iorque: Peter Smith, 1938, p. 1-3.

⁷⁰ LASSWELL, 1938, p. 6.

⁷¹ Os demais elementos seriam o que Lasswell denomina de pressão militar (o poder de combate) e pressão econômica (o poder de impedir que o inimigo

esperança de vencer [a guerra] sem o apoio de uma nação unida; e nenhum governo teria o apoio de uma nação unida a menos que controlasse as mentes da população⁷².

Tal objetivo seria passível de ser alcançado por meio do uso da propaganda, a qual Lasswell define como o controle das “opiniões públicas” por meio da manipulação de símbolos, informações, rumores, imagens e outras formas de comunicação social que sejam significantes para uma população, de modo a sugerir mudanças de comportamento ou aceitação de novas ideias⁷³. O autor estabelece que, em caso de uma ‘guerra total’, os meios de comunicação de massa também devem ser mobilizados⁷⁴.

Os encarregados por esse processo seriam as classes dominantes – Estado, grandes corporações, elites e as organizações sociais controladas por elas, estas últimas, definidas pelo autor como “canais de influência”⁷⁵ –, as quais financiam os meios de comunicação para que defendam seus ideais, o que torna possível apresentar anseios individuais ou restritos como se fossem de interesse comum⁷⁶. Lasswell argumenta que, para ser bem-sucedida, a propaganda de guerra precisa circular nos principais veículos de comunicação existentes, uma vez que as notícias oferecem a possibilidade de uma divulgação intensiva e repetitiva de ideias. Todavia, é necessário um mecanismo de censura bem estabelecido, a fim de evitar que notícias negativas perturbem a mobilização interna⁷⁷.

Tais medidas de controle, geralmente, não são percebidas de imediato pela população, uma vez que o público tem a tendência psicológica de se dividir entre o ‘horror da guerra’ e a crença de que o ‘bem’ triunfará ao final, tornando-o mais predisposto a ser influenciado pelas técnicas de propaganda. Dessa forma, Lasswell compreende que o envolvimento civil em caso de um conflito se dá a partir de idealismos –

tenha acesso a bens essenciais, mercado, capital e força de trabalho). LASSWELL, 1938, p. 9-10.

⁷² Tradução livre do autor. LASSWELL, 1938, p. 10.

⁷³ LASSWELL, 1938, p. 9.

⁷⁴ MATTELART; MATTELART, Op. Cit., p. 36-37.

⁷⁵ Tradução livre do autor. LASSWELL, 1938, p. 7.

⁷⁶ LASSWELL, 1938, p. 6-7.

⁷⁷ Uma definição coloquial de propaganda empregada pelo autor é de que se trata de uma guerra de ideias contra ideias. LASSWELL, 1938, p. 11-12, 14 e 16-17.

paz, segurança e nacionalismo –, de modo que a propaganda deve utilizar-se dos mesmos para organizar o processo de mobilização interna⁷⁸.

Para que um país seja elevado à posição de ‘benévolo’, ‘heroico’ e ‘justo’, seu inimigo deve ser apresentado como ‘monstruoso’, ‘bárbaro’ e ‘cruel’, perspectiva maniqueísta que transforma a guerra em uma luta do ‘bem’ contra o ‘mal’. O autor considera que quando tal imagem se torna dominante tanto dentro de seu país de origem, quanto transpõe as fronteiras nacionais – afetando as nações aliadas e até mesmo a população dos Estados inimigos –, a propaganda atingiu seu objetivo⁷⁹. Vale lembrar que difundir uma imagem positiva dos Estados Unidos aos seus aliados era um dos objetivos do governo Roosevelt ao envolver Hollywood no esforço doméstico de guerra.

O interesse de Lasswell pela elite política e os mecanismos empregados pela mesma para conservar a ordem social e manipular a ‘massa’ é verificável ao longo de toda a sua carreira. Em 1941, ele voltou a debater a importância da propaganda em períodos de conflito armado no artigo ‘*The garrison state*’⁸⁰. Nessa obra, o pesquisador defende a perspectiva de um futuro em que as classes detentoras dos instrumentos de violência se tornariam as mais poderosas de uma sociedade⁸¹; enquanto as nações mais poderosas seriam aquelas que dispusessem de maior desenvolvimento tecnológico, preparação psicológica e capacidade de organização – elementos traduzidos em potencial de luta⁸². Segundo o autor, esse futuro seria fruto de uma “socialização do perigo”, que colocaria civis e soldados na mesma situação de risco em caso de uma guerra⁸³.

O autor assinala que uma guerra só poderia ser vencida por meio da mobilização da ‘massa’ e da estabilidade interna sob o controle do Estado, visando o estabelecimento de um esforço interno que atue de forma coesa, sem percalços. Para atingir esse objetivo, Lasswell defende até mesmo a eliminação dos mecanismos democráticos e a adoção de práticas ditatoriais, como a supressão dos direitos políticos, a

⁷⁸ LASSWELL, 1938, p. 54-60.

⁷⁹ LASSWELL, 1938, p. 98-102.

⁸⁰ LASSWELL, Harold D. **The garrison state**. The American Journal of Sociology. Vol. 46, No. 4 (Jan., 1941), p. 455-468.

⁸¹ LASSWELL, 1941, p. 455.

⁸² LASSWELL, 1941, p. 458.

⁸³ Tradução livre do autor. LASSWELL, 1941, p. 459.

perseguição aos dissidentes, o controle dos meios de comunicação e a institucionalização da censura. Assim, o medo da guerra e a crença de que as classes dominantes seriam as mais bem preparadas para dirigir a sociedade durante um período de instabilidade tornariam o restante da população mais suscetível a acatar o comando das elites. O autor, contudo, defende a preservação dos símbolos democráticos, considerados por ele essenciais para a identificação entre os indivíduos e a manutenção da moral⁸⁴.

Embora os escritos de Lasswell tenham se popularizado adquirido maior influência nos anos 1930, esse autor divulgou um paradigma definitivo para seu pensamento apenas em 1948. No artigo *'The structure and function of communication in society'*, Lasswell define que o ato comunicacional compreende as seguintes perguntas: 'Quem?', 'Diz o que?', 'Por meio de que canal?', 'Para quem?', 'Com que efeito?' A partir dessas divisões, observa-se a hierarquização do processo de comunicação, em que os emissores ('quem?') surgem como os responsáveis por iniciar e determinar todo o processo. Esperava-se assim que as elites conseguissem preservar a ordem social existente ao utilizar dos meios de comunicação para difundir mensagens claras visando a desencadear determinados efeitos sobre a 'massa'. Nesse sentido, o pesquisador compara os seres humanos a animais e a sociedade a um corpo, em que o cérebro (elites) envia estímulos que movimentam todos os órgãos e membros ('massa') sem falhas – concepção bastante próxima do Estado orgânico fascista. Essa intrincada rede social é sustentada pelas instituições existentes, entre as quais, os meios de comunicação, que são empregados para 'modelar' a opinião pública conforme os interesses das classes dominantes⁸⁵.

Gary contesta que Lasswell foi o único responsável pela formulação do modelo acima descrito. Segundo o pesquisador, o paradigma é fruto de uma série de debates promovidos pelo *Communications Seminar* da Fundação Rockefeller, que operou entre 1939 e 1940. Dirigido pelo medievalista John Marshall, esse grupo reuniu estudiosos interessados em pensar a comunicação como uma área de conhecimento científico e uma ferramenta capaz de contribuir para o melhor funcionamento da sociedade democrática. Marshall, por

⁸⁴ LASSWELL, 1941, p. 461-465.

⁸⁵ LASSWELL, Harold D. *The structure and function of communication in society*. In: LYMAN, Bryson (ed.). **The communication of ideas**. Nova Iorque: Institute for Religious and Social Studies, 1948, p. 37-44.

exemplo, era um grande entusiasta do uso do rádio e do cinema como novos instrumentos de educação, conforme analisaremos adiante⁸⁶. As discussões geraram artigos posteriormente distribuídos a acadêmicos, políticos, empresários e jornalistas. Lasswell foi um dos principais colaboradores⁸⁷.

Devido à natureza heterogênea da organização, divergências eram comuns. Alguns integrantes defendiam que os meios de comunicação deveriam ser empregados para garantir um maior fluxo de informações e promover atividades educativas; enquanto outros apoiavam a visão elitista de uma sociedade organizada verticalmente. Ao longo das reuniões, Marshall procurou manter o debate em um meio-termo entre os dois polos, muito embora nem mesmo os mais democratas escapassem das ideias em voga no período. Corroborando a interpretação tecnocrática, ambas as facções do grupo entendiam que cabia aos pesquisadores da área instruir os demais segmentos sociais quanto ao uso dos meios de comunicação; bem como, reconheciam a necessidade de controle da ‘Opinião Pública’ em tempos de guerra⁸⁸.

É importante salientar que os estudos analisados neste subcapítulo receberam críticas de importantes pesquisadores da época, como o filósofo e educador John Dewey e o jurista Zechariah Chafee. Ambos defendiam que o povo deveria continuar sendo o centro da experiência democrática, que seria fortalecida por meio de um debate mais amplo das questões de interesse público e maior acesso à informação. Dewey e Chafee acusavam os trabalhos tecnocráticos de defender uma visão elitista da sociedade e propor mecanismos de controle que poderiam ser utilizados para censura e repressão. Apesar de os trabalhos desses autores – em especial, os de Dewey – ganharem destaque nos Estados Unidos, a necessidade de uma mobilização rápida para o envolvimento na Segunda Guerra Mundial fazia as alternativas de Lasswell, Bernays e Lippmann soarem muito mais eficientes⁸⁹.

⁸⁶ De acordo com Gary, muitos dos membros do *Communications Seminar* foram injustamente esquecidos pelo campo de estudos da comunicação. GARY, Op. Cit., p. 85-87.

⁸⁷ GARY, Op. Cit., p. 94.

⁸⁸ GARY, Op. Cit., p. 90, 98-99 e 102-105.

⁸⁹ GARY, Op. Cit., p. 37. Lasswell, por exemplo, se considerava profundamente influenciado por Dewey, porém, em seus trabalhos a visão tecnocrática prevalece, aproximando-o de Lippmann e Bernays. GARY, Op. Cit., p. 55.

Apesar de ganhar contornos ‘positivos’ em alguns dos trabalhos supracitados, passando a ser considerada prática cotidiana nos regimes democráticos e uma ferramenta essencial em período de instabilidade, o termo ‘propaganda’ continuou a ser um tabu na sociedade estadunidense. A iminência de um novo conflito apenas alimentou essas polêmicas⁹⁰. Desse modo, políticos e meios de comunicação passaram a criticar abertamente tudo o que pudesse ser considerado ‘propaganda’, a fim de estabelecer uma distinção bipolar entre os ‘verdadeiros democratas’ e os ‘manipuladores da população’. Quando os Estados Unidos se envolveram na Segunda Guerra Mundial, foram a única grande potência a fazê-lo sem contar com um órgão oficial de propaganda estatal responsável pela divulgação de medidas para mobilização interna⁹¹.

Entretanto, é importante destacar que mesmo sendo classificada como uma prática desprezível, a propaganda, conforme ressaltavam Bernays e Lasswell, nunca deixou de fazer parte do cotidiano e do sistema político nos Estados Unidos. Ela apenas não era definida como tal a fim de evitar comoção. Roosevelt tinha consciência das polêmicas que envolviam o termo, porém, reconhecia que a mobilização dos meios de comunicação em torno do Estado era uma importante ferramenta para criar consensos entre grupos sociais divergentes a respeito dos programas mais ambiciosos do governo. Assim, o presidente estadunidense considerava que as campanhas em nome dos grandes projetos públicos deveriam ser estruturadas de modo a se afastar das ideias comumente relacionadas ao senso comum de ‘propaganda’, bem como, evitar medidas que soassem coercitivas.

O estudo de Betty Houchin Winfield é um dos mais abrangentes sobre a relação de Roosevelt com os meios de comunicação. Segundo a autora, o presidente considerava que uma das funções do poder executivo era “educar a população” quanto aos projetos de governo e ao processo democrático, sendo que os meios de comunicação de massa poderiam potencializar essa tarefa. Roosevelt defendia o livre acesso à informação, desde que ela fosse “correta” e “verdadeira”, porém, defendia um maior controle do fluxo de informações em períodos de

⁹⁰ GARY, Op. Cit., p. 78.

⁹¹ JEFFRIES, JEFFRIES, John W. **Wartime America: The World War II home front**. Chicago: Ivan R. Dee, 1996, p. 176; WINKLER, Op. Cit., p. 36.

crise⁹². Nesse sentido, podemos compreender que Roosevelt apresentava uma visão bastante próxima da oferecida pelos principais estudiosos de comunicação à época.

Lançando mão de uma grande variedade de fontes e de um recorte temporal que se inicia antes da emergência da carreira política de Roosevelt, Winfield comprova que o sucesso do presidente em mobilizar os meios de comunicação se deu tanto por seu entusiasmo com relação aos mesmos, quanto pelos avanços tecnológicos da época. Desde o início de sua vida pública, Roosevelt buscava explorar o potencial desses mecanismos para cultivar uma imagem positiva de sua pessoa, estabelecer pontes com o eleitorado, angariar um maior número de votos e apresentar seus projetos. Pode-se dizer que um dos principais ‘laboratórios’ do presidente foi o *New Deal*, que lhe permitiu utilizar o rádio e o cinema para divulgar programas de assistência social e recuperação econômica, bem como, defendê-los das críticas da oposição republicana⁹³.

A partir dessas análises Winfield comprova não apenas que Roosevelt tinha grande interesse na questão da propaganda e do controle de informações, mas também procurava adaptá-la conforme as pautas que dominavam a agenda política do governo. Nesse sentido, a autora estabelece a seguinte divisão: durante os anos de “crise interna”, caracterizados pela Grande Depressão, o presidente se apresentava de forma mais acessível, realizando uma ampla divulgação dos projetos do *New Deal* a fim de receber maior apoio popular. Por outro lado, durante os anos de “crise externa”, marcados pelo envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, o presidente adotou uma postura mais cautelosa, criando órgãos para filtrar e censurar informações que considerava comprometedoras para a segurança nacional⁹⁴.

Apesar de reconhecer a importância de agências para o controle de informação no contexto da guerra, Roosevelt era contrário à criação de um órgão público próprio para essa empreitada, pois temia que o mesmo se tornasse um novo CPI. As primeiras agências estatais criadas para esse fim – tais como o *Office of Government Reports*, a *Division of Information* do *Office of Emergency Management*, e o *Office of the Coordinator of Information* – constituíam um grupo desarticulado e

⁹² WINFIELD, Betty Houchin. **FDR and the News Media**. Urbana: University of Illinois Press, 1990, p. 1-6.

⁹³ Conferir: WINFIELD, Op. Cit.

⁹⁴ WINFIELD, Op. Cit., p. 6.

desorganizado, cujas ações eram bastante restritas⁹⁵. Segundo Allan M. Winkler, ao criar tais agências, Roosevelt visava a atingir o seguinte objetivo: prover informações ao público de modo a demonstrar que nem o governo ou os programas de defesa almejavam envolver o país diretamente no conflito europeu⁹⁶.

Somente após a pressão de assessores é que Roosevelt aceitou instaurar uma repartição de caráter diferenciado, voltada para a difusão de informações a respeito da guerra e que substituiu as agências supracitadas. Assim, em outubro de 1941 foi criado o *Office of Facts and Figures* (OFF), capitaneado por Archibald MacLeish, poeta e chefe da Biblioteca do Congresso. Reconhecido por seu caráter internacionalista, MacLeish havia se envolvido em polêmicas devido a publicações contrárias à neutralidade estadunidense diante da escalada de conflitos na Europa. Apoiando-se no que denominou de “estratégia da verdade”, defendeu que o OFF atuaria de forma “imparcial”, destinando-se apenas a fornecer notícias sobre o conflito⁹⁷.

A agência teve uma existência curta e conturbada. Alguns dos principais veículos de comunicação da época criticavam o material jornalístico distribuído pelo órgão, classificando-o como de baixa qualidade e de pouco interesse humano. A imprensa desejava mais informações a respeito da frente de batalha e do desempenho dos Aliados, todavia, essas notícias eram alvo de forte censura. Além disso, jornais contrários ao abandono da neutralidade e/ou relacionados à oposição republicana muitas vezes deturpavam as informações e usavam-nas para criticar o governo. Os projetos para o cinema e o rádio também falharam devido à própria vulnerabilidade da instituição, que tinha pouca autonomia por estar presa ao objetivo de “apenas informar”⁹⁸.

Desse modo, concluímos que Roosevelt reconhecia que a ‘propaganda’ deveria ser clara e agradável, apresentando os anseios do

⁹⁵ WINFIELD, Op. Cit., p. 155-156.

⁹⁶ WINKLER, Op. Cit., p. 34.

⁹⁷ Entre os principais apoiadores do OFF estavam a primeira-dama Eleanor Roosevelt e o prefeito de Nova Iorque e presidente do OCD Fiorello La Guardia. BLUM, John Morton. **V was for victory: Politics and American culture during World War II**. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company, 1977, p. 22.

⁹⁸ BLUM, Op. Cit., p. 23-30; GARY, Op. Cit., p. 151-154; MacDONNELL, Op. Cit., p. 149-150.

governo como sugestões diretamente relacionadas aos interesses públicos e não como ordens que deveriam ser obedecidas. Para tanto, era necessário apelar a símbolos enraizados na mentalidade estadunidense, idealismos e moralismos, buscando convencer a população de que o envolvimento na guerra era a alternativa correta diante da ameaça nazista. Podemos concluir que Roosevelt estava em contato com as principais teorias a respeito de propaganda e comunicação do início do século XX, compactuando com diversos de seus pressupostos, pois considerava que o governo deveria dar uniformidade à sociedade estadunidense durante o conflito, ‘ensinando’ à ‘massa’ como se comportar em um cenário de crise internacional.

A partir dessa exposição, procuramos evitar o equívoco cometido por John Morton Blum que, partindo de uma análise literal de declarações do então-presidente estadunidense, não questiona o interesse de Roosevelt na aplicabilidade de uma propaganda de ‘contornos pedagógicos’ e que não fosse percebida como tal pela população⁹⁹. Conforme mencionam Winfield e Winkler, Roosevelt não somente compreendia a importância da utilização de uma propaganda organizada e atraente, mas se valeu de seus dons de negociação para atrair grupos distintos para a mobilização do esforço doméstico.

Defendemos ainda que o governo estadunidense reconhecia que um esforço interno organizado e coeso só seria atingido por meio de imagens positivas e entusiásticas do *front* doméstico estadunidense, de modo que as tensões sociais e os problemas cotidianos deveriam ser ‘apagados’ ou suavizados no ato de construção dessas representações. Entre os principais difusores de tais imagens, estava o cinema hollywoodiano, cuja abrangência, estrutura organizacional e modelo narrativo tornavam-no um importante aliado na construção de um *home front* condizente com os interesses do Estado.

1.2 – Uma ‘vitrine’ para o *American way of life*: As potencialidades do cinema hollywoodiano como instrumento de propaganda

Hollywood pode estar fisicamente situada nesse país [Estados Unidos], porém, é um empreendimento internacional.

⁹⁹ BLUM, Op. Cit., p. 16.

(Trecho da introdução do livro *‘Masters and Masterpieces of the Screen’* de C. W. Taylor, assinada por Will H. Hays, 1927)¹⁰⁰.

Em última análise, nós amamos o cinema estadunidense porque todos os filmes se parecem. (François Truffaut, em um debate publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, edição referente a dezembro de 1963 e janeiro de 1964)¹⁰¹.

O prognóstico dos irmãos Lumière de que o cinema seria uma ‘arte sem futuro’ não se confirmou. Durante os anos 1910, as primeiras indústrias nacionais começaram a se estruturar na Europa e nos Estados Unidos. Hollywood, centro de produção que procurou atribuir o *status* de ‘arte’ filme ao filme, ascendeu rapidamente. Nos anos seguintes, as companhias cinematográficas estadunidenses formularam modelos estéticos e narrativos que se tornariam referência mundial. Concomitantemente, desenvolveram uma estrutura complexa e organizada, para produção e divulgação de seus filmes. Assim como as grandes corporações, os estúdios hollywoodianos almejavam conquistar mercados além das fronteiras geográficas do país¹⁰².

Durante os anos 1910 também foram realizadas experiências pioneiras para avaliar as possibilidades do cinema como um instrumento de mobilização pública a serviço dos Estados. Aos olhos de muitos observadores à época, as iniciativas empreendidas durante a Grande Guerra e a Revolução Russa não deixavam dúvidas quanto ao potencial dos filmes em influenciar seus espectadores. Esse interesse continuaria a se desenvolver na primeira metade do século XX, ultrapassando barreiras nacionais e ideológicas¹⁰³.

¹⁰⁰ HAYS, Will H. Introduction. In: TAYLOR, C. W. (comp.). **Masters and Masterpieces of the Screen**. Nova Iorque: P. F. Collier & Son Company, 1927, p 5-6.

¹⁰¹ BORDWELL, David. The classic Hollywood style, 1917-1960. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988, p. 3.

¹⁰² COSTA, 2005, p. 63-64.

¹⁰³ Conforme assinala Thomas Doherty, o tema fascinou figuras com posicionamentos políticos contrastantes como Lenin e Josef Goebbels. DOHERTY, Thomas. **Hollywood and Hitler, 1933-1939**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013, p. 28.

Mesmo que os principais trabalhos estadunidenses sobre comunicação e propaganda à época não detenham demasiado interesse sobre o cinema – uma perspectiva mantida, em partes, pelo desejo de assegurar a posição de supremacia do jornalismo enquanto instrumento “responsável” por moldar a ‘Opinião Pública’ – seu poder, ainda não totalmente explorado, era reconhecido. Nas palavras de Bernays:

O filme estadunidense é o maior veículo inconsciente de propaganda no mundo atual. É um grande distribuidor de ideias e opiniões. O filme pode padronizar as ideias e os hábitos de uma nação. Devido ao fato de que são produzidos para suprir demandas de mercado, eles refletem, enfatizam e até mesmo exageram amplas tendências populares, em vez de estimular novas ideias e opiniões. O filme se vale somente de ideias e fatos em voga. Da mesma forma que o jornal busca prover notícias, o cinema busca prover entretenimento¹⁰⁴.

Apesar de exagerada, a observação de Bernays não era infundada. Leif Furhammar e Folke Isaakson afirmam que a Primeira Guerra Mundial alterou profundamente as concepções a respeito do cinema, elevando-o de mero ‘divertimento barato’ a um importante instrumento político de mobilização patriótica. O interesse em avaliar as potencialidades do filme como um mecanismo de propaganda cresceu mundialmente, fomentando diversas pesquisas. Os próprios autores se aproximam de Bernays ao afirmar que, dificilmente, um filme forma novas ideias, porém, pode ser utilizado para consolidar, reforçar e difundir ideias defendidas por determinados grupos sociais, objetivando ampliar sua aceitação perante um grande público¹⁰⁵.

De todo modo, a reflexão de Bernays é bastante relevante, uma vez que o autor associa a ‘difusão de ideias’ ao ‘entretenimento’, definindo uma combinação poderosa para a exportação do *American way of life* ao redor do mundo. Tal tarefa era auxiliada pela hegemonia do cinema estadunidense. Richard Maltby e Ian Craven ressaltam que, nos anos 1920, Hollywood já dominava a maioria dos mercados

¹⁰⁴ Tradução livre do autor. BERNAYS, 1928, p. 156.

¹⁰⁵ FURHAMMAR, Leif; ISAAKSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 12-13.

estrangeiros, incluindo a Europa, onde se localizavam seus principais concorrentes. Tamanha predominância despertou temores nos círculos políticos, porém, as polêmicas não afastaram os espectadores. Na Inglaterra dos anos 1930, por exemplo, nacionalistas exacerbados não omitiam seus temores quanto aos efeitos dos filmes estadunidenses sobre os hábitos da população¹⁰⁶.

Como se explica a capacidade de Hollywood conquistar tamanho sucesso junto a públicos tão distintos? Argumentos como ‘qualidade artística’ ou ‘beleza estética’ não respondem a essa pergunta. Para que possamos compreender a influência das produções fílmicas estadunidenses dentro e fora daquele país, é necessário analisar as estruturas econômicas e institucionais que sustentavam a indústria cinematográfica no contexto em questão, bem como, as características da fórmula narrativa que popularizou suas obras. Esses elementos serão ferramentas importantes para avaliar como Hollywood construiu representações sobre o home *front* que fossem aceitáveis tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil.

Já ao início da década de 1930, Hollywood era uma indústria hierarquizada, organizada e monopolista. Os principais estúdios, chamados de *majors* ou ‘*Big Eight*’, controlavam todos os aspectos da produção, divulgação, circulação e exibição de filmes. Esse grupo era formado pelas cinco maiores companhias do ramo – *20th Century-Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Paramount*, *RKO Radio Pictures* e *Warner Bros.*, conhecidas como ‘*Big Five*’ – em conjunto com três empresas menores, mas igualmente importantes – *Columbia*, *Universal* e *United Artists*, denominadas ‘*Little Three*’. As *Big Eight* eram responsáveis por 90% da produção cinematográfica dos Estados Unidos e 60% do total mundial. Esse percentual incluía praticamente todos os filmes ‘Classe A’, títulos de grande orçamento que envolviam a participação de alguns dos mais renomados profissionais da área. Esse monopólio poderoso foi denominado *studio system*¹⁰⁷.

¹⁰⁶ MALTBY, Richard; CRAVEN, Ian. **Hollywood cinema**. Malden: Blackwell Publishers, 2001, p. 68-69.

¹⁰⁷ BALIO, Tino. Mature oligopoly. In: BALIO, Tino. **The American film industry**. Madison: The University Wisconsin Press, 1985, p. 253; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 66. Para uma análise detalhada desse panorama, vide: SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: A Era dos Estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

As *majors* criaram e mantiveram uma espécie de cartel que se assemelhava a uma comunidade de interesses, a partir do qual estipulavam medidas protecionistas para obter maiores lucros, impedir intervenções governamentais e barrar a ascensão de companhias menores. A principal fonte de renda dos grandes estúdios provinha do controle sobre a exibição dos filmes. Nos grandes centros urbanos estadunidenses e nas maiores cidades do mundo, tais companhias administravam as principais salas de cinema, incluindo os luxuosos *first-run cinemas* e *movie palaces*, destinados aos mais importantes lançamentos e a um público de maior poder aquisitivo. No total, esses estabelecimentos correspondiam apenas a 15% dos espaços de exibição existentes nos Estados Unidos, porém, geravam 70% de toda a bilheteria do país durante os anos 1930 e 1940¹⁰⁸.

Koppes e Black complementam esses dados ao assinalar que as ‘*Big Eight*’ controlavam 95% da distribuição de filmes nos Estados Unidos e 80% dos principais espaços de exibição no país ao final dos anos 1930. O controle na administração das salas de cinema era crucial, pois tais espaços poderiam ser alugados para distribuidores menores por preços elevados¹⁰⁹. Embora os grandes estúdios tenham atingido a supremacia no mundo do cinema ao criar um padrão de qualidade que exigia altos gastos na produção dos filmes, os maiores investimentos eram realizados na ampliação, reforma e melhorias técnicas das salas de cinema. Estas eram consideradas uma fonte segura de renda, já que predominava entre os executivos das *majors* a noção equivocada de que a indústria cinematográfica era naturalmente instável. Tais investimentos chegavam a 94% do faturamento das companhias¹¹⁰.

Além disso, as *majors* controlavam o escoamento de sua produção em todo o território estadunidense, geralmente adotando práticas protecionistas informais que, apesar de questionadas pelos produtores independentes, eram preservadas devido à ausência de uma intervenção estatal. As medidas mais comuns eram a *clearence*, a *zoning* e a *block booking*.

Clearence determinava que, após saírem de cartaz dos *first-run cinemas*, os filmes deveriam ficar um período fora de circulação antes de serem distribuídos para as salas de exibição localizadas nos bairros

¹⁰⁸ BALIO, Op. Cit., p. 254-255; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 9; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 66.

¹⁰⁹ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 2-3.

¹¹⁰ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 8-9; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 60.

periféricos dos grandes centros ou em cidades menores, chamados de *subsequent-run cinemas* e classificados de acordo com padrões de tamanho, estrutura e público-alvo em *second-run* e *third-run*. *Zoning* estabelecia a configuração geográfica dessa distribuição, uma vez que cada *major* controlava uma porção regional do mercado nos Estados Unidos. Entretanto, a política mais polêmica era a *block booking*, a venda de filmes em blocos fechados aos exibidores, muitas vezes realizada antes mesmo de todos os títulos incluídos no pacote estarem finalizados. Dessa forma, os grandes estúdios garantiam que até mesmo seus piores filmes fossem vendidos, o que possibilitava manter a produção elevada. Além disso, as *majors* fixavam os valores a serem cobrados pelos ingressos.¹¹¹

Nesse cenário, a competição entre as principais companhias do ramo reduzia-se, entre outros aspectos, às disputas pela aquisição dos direitos de adaptação de *best-sellers* ou peças teatrais de sucesso e à concorrência anual para avaliar qual companhia lançaria o filme mais lucrativo, o mais premiado ou o maior número de ‘estrelas’ em um determinado ano.

Comumente, as *majors* firmavam acordos entre si para o empréstimo de profissionais, unidades de produção ou equipamentos, bem como, negociavam o uso dos principais espaços de exibição do país. Desse modo, produtores independentes e empresas menores ficavam reféns do monopólio, tendo de pagar altas taxas para ter acesso a qualquer um desses serviços, o que inviabilizava a competição externa. Em alguns casos, pequenas companhias recebiam apoio de uma das *majors* para realizar algum projeto, porém, isso frequentemente reforçava a relação de dependência e beneficiava quase que unicamente aos grandes estúdios, que acabavam por assumir a maior parte dos créditos pela produção. A força das *majors* era tamanha que apesar dos esforços da Suprema Corte dos Estados Unidos para incluir a indústria cinematográfica na Lei Antitrustes em 1938, foram necessários dez anos para que o cartel fosse desmantelado¹¹².

O predomínio de Hollywood ultrapassava as fronteiras estadunidenses. Na década de 1930, as *majors* controlavam metade dos espaços de exibição em todo o mundo. O mercado mais importante era o da Europa, onde as oito grandes companhias administravam 2/3 das salas de cinema, além de terem instalado estúdios e escritórios em países

¹¹¹ BALIO, Op. Cit., p. 258-260; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 66.

¹¹² BALIO, Op. Cit., p. 253-255; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 68.

considerados estratégicos – como Inglaterra, França e Alemanha – a fim de concorrer com as indústrias cinematográficas locais. Os filmes hollywoodianos se sobressaíam por serem vendidos a preços baixos que garantiam maior capacidade competitiva dentro do mercado de entretenimento, além de veicularem uma imagem atraente do *American way of life* que se popularizara entre os públicos estrangeiros. Tais vantagens não eram encontradas pelos estúdios europeus ao tentar escoar sua produção para os Estados Unidos: Hollywood mantinha o mercado praticamente fechado para os concorrentes estrangeiros¹¹³. Sobre esse cenário, o historiador francês Georges Sadoul, em uma obra clássica, escreveu:

Os dez anos que se seguiram à primeira guerra mundial [sic] foram para o cinema norte-americano um período de prosperidade conquistadora. Os filmes estrangeiros foram eliminados dos programas dos vinte mil cinemas dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes americanos ocupavam por vezes de 60 a 90% dos programas, e 200 milhões de dólares eram consagrados por ano a uma produção que ultrapassava 800 filmes. Um bilhão e meio de dólares investidos no cinema haviam-no transformado numa empresa comparável, pelos seus capitais, às maiores indústrias americanas: automóveis, conservas, aço, petróleo, cigarros...¹¹⁴

O apelo universalista da produção hollywoodiana está fundamentado em sua fórmula narrativa. Durante a década de 1910, alguns nomes dessa indústria procuraram elevar o cinema à posição de ‘arte’ a fim de romper com o paradigma de atração ligada às classes populares. Segundo Flávia Cesarino Costa, o diretor e produtor D. W. Griffith teve um papel fundamental nesse processo. Ao defender que o cinema só seria respeitado caso se apresentasse de ‘forma respeitável’, Griffith buscou aprimorar o refinamento estético de suas produções e dotá-las de um caráter moralizante e pedagógico. Para tanto, considerava essencial maiores cuidados com o desenvolvimento da

¹¹³ MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 69.

¹¹⁴ SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**: Das Origens a Nossos Dias – Volume I. Martins Editora: São Paulo, 1963.

narrativa e a concepção das personagens, propondo uma aproximação com os grandes romances clássicos e o reforço dos padrões sociais burgueses¹¹⁵.

De acordo com David Bordwell, em um importante trabalho sobre o tema, essa fórmula narrativa foi predominante até meados dos anos 1960, de modo que estabeleceu uma série de regras e limites à produção cinematográfica dos Estados Unidos. O autor denomina esse modelo de ‘narrativa clássica hollywoodiana’. O termo ‘clássico’ está associado a uma série de características que definem esse cinema – elegância, unidade, harmonia e circulação *mainstream* –, bem como, aos valores liberais que guiavam as normas práticas e sociais à época – como romance heterossexual, família nuclear e religiosidade cristã¹¹⁶.

Todavia, Bordwell não considera esse sistema de regras como algo rígido ou fechado: a narrativa clássica apresenta disposições básicas que podem ser, ocasionalmente, substituídas, omitidas ou retrabalhadas, desde que não haja a uma ruptura brusca¹¹⁷. Entre as bases da narrativa clássica hollywoodiana, destacam-se a continuidade, a não-ambiguidade e um forte apelo emocional de caráter universalista, capaz de transcender fronteiras de classe e nacionalidade. Esses fatores contribuíram para a boa aceitação das produções cinematográficas estadunidenses em outros países e consolidou-as como ‘padrão de qualidade’¹¹⁸.

Desse modo, o cinema hollywoodiano privilegia uma narrativa ‘lógica’, clara e acessível aos mais variados públicos, embasada em relações de causa-e-efeito, e constituída por eventos que subjagam o tempo e o espaço de ação. Para acentuar a ideia de continuidade, uma característica é essencial: a redundância. Ou seja, todos os aspectos técnicos (som, edição, música, fotografia, cenários, etc) são empregados de modo a confirmar a narrativa e torná-la mais compreensível – nas palavras de Bordwell, o cinema hollywoodiano é “excessivamente óbvio”. A redundância também visa envolver emocionalmente os espectadores, tornando-os participantes do processo narrativo. Assim, o público recebe informações que permitem formar expectativas, hipóteses e opiniões a respeito das personagens e da trama, ao mesmo

¹¹⁵ COSTA, 2005, p. 64-68.

¹¹⁶ BORDWELL, Op. Cit., p. 3.

¹¹⁷ BORDWELL, Op. Cit., p. 4.

¹¹⁸ BORDWELL, Op. Cit., p. 12.

tempo em que contribuem para concentrar a atenção dos espectadores naquilo que lhes é apresentado¹¹⁹.

As tramas circunscritas nessa estética narrativa costumam seguir a seguinte fórmula: a) é apresentada ao público uma situação idílica; b) ocorre uma perturbação nesse idílio; c) as personagens buscam restabelecer a ordem inicial; d) ocorre uma resolução em que os ‘heróis’ são recompensados (final feliz) e os ‘vilões’, punidos. A ação geralmente se desenvolve partir de dois fios condutores paralelos e inter-relacionados que servem para dar maior coerência à trama, bem como, uma ideia de progressão. A partir do fio condutor central se desdobra o conflito previsto na fórmula supracitada; enquanto o fio condutor secundário, geralmente, envolve o romance entre os protagonistas ou alguma subtrama igualmente importante que reforça a trama central. Para impedir que o público perca o interesse, os eventos importantes têm um *timing* apropriado para ‘acontecer’¹²⁰.

A partir desse modelo, efeitos técnicos de edição (*flashbacks* ou determinados tipos de cortes) ou narração são utilizados para repetir, enfatizar e relacionar informações, reforçando a orientação espacial do espectador. A fotografia e a cenografia, por sua vez, contribuem para criar um espaço de ação harmônico captado, geralmente, a partir de enquadramentos centralizados nos elementos humanos. Nesse sentido, a narrativa clássica também é caracterizada pelo uso bastante regrado das técnicas cinematográficas¹²¹.

A redundância e a não-ambiguidade também estão presentes nas personagens, construídos sob a égide do maniqueísmo romântico. Logo, protagonistas e antagonistas são claramente identificados pelo público, enquanto as ações, falas, gestos, expressões, vestuário, etc., das personagens corroborem seu papel na trama cinematográfica¹²². Bordwell também define o cinema clássico hollywoodiano como “altamente antropocêntrico”, uma vez que as personagens têm uma dupla função: a primeira é a de ‘mover a trama’ com ações individuais; enquanto a segunda é de servir de modelo para o espectador, apresentando quais são as condutas sociais aceitáveis e não-aceitáveis. Trata-se assim de um cinema moralista¹²³.

¹¹⁹ BORDWELL, Op. Cit., p. 7-8.

¹²⁰ BORDWELL, Op. Cit., p. 16.

¹²¹ BORDWELL, Op. Cit., p. 5.

¹²² BORDWELL, Op. Cit., p. 14-15.

¹²³ BORDWELL, Op. Cit., p. 18-19.

A constante repetição das regras que caracterizavam a narrativa clássica hollywoodiana proporcionou a elaboração de um sistema de padrões narrativos e iconográficos para os diferentes tipos de filme, o qual tornou-se conhecido por “sistema de gêneros”. Esses paradigmas constituem um dos objetos mais estudados entre os pesquisadores do cinema estadunidense, entre os quais se destacam Thomas Schatz¹²⁴, Rick Altman¹²⁵, Barry Langford¹²⁶ e Barry Keith Grant¹²⁷. Ainda que haja diferenças significativas entre esses autores¹²⁸, eles concordam que o papel do gênero é fornecer tanto um conjunto de convenções que permitem aos estúdios organizar de maneira mais eficiente e econômica as etapas de produção cinematográfica; quanto um mecanismo de

¹²⁴ SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**. Nova Iorque: Random House, 1981.

¹²⁵ ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

¹²⁶ LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

¹²⁷ GRANT, Barry Keith. **Film Genre: From Iconography to Ideology**. Londres: Wallflower Press, 2007.

¹²⁸ Em um trabalho pioneiro sobre o tema e cuja influência nas pesquisas mais recentes é perceptível, Schatz apresenta contribuições bastante relevantes, entretanto, adota uma análise marcadamente estruturalista. Assim, embora reconheça que os gêneros são dinâmicos, estabelece “grandes fórmulas” para definir as convenções que caracterizam os diferentes gêneros, o que por vezes engessa e empobrece tais discussões. Conferir: SCHATZ, 1981, p. 45-260. Igualmente influente, o estudo de Altman é mais crítico ao analisar as concepções que permeavam os estudos de gênero à época de sua publicação, analisado as contribuições que a literatura pode oferecer ao campo do cinema nesse aspecto. O autor critica as concepções de que o gênero é um conjunto sólido de normas, bem como, rebate os argumentos de que se trata de uma construção ideológica cujo único propósito seria preservar a dominação das classes subalternas. ALTMAN, Op. Cit., p. 14-28. Em produções mais recentes, Grant e Langford também criticam uma análise rígida do sistema de gênero em suas respectivas obras. Os pesquisadores avaliam as diferentes propostas de análise desenvolvidas pelos estudiosos do cinema, ressaltando suas intersecções e afastamentos. Apesar das dissidências, os autores concordam que os gêneros formam um sistema dinâmico, a partir do qual a indústria cinematográfica e o público estabelecem um diálogo constante. GRANT, Op. Cit., p. 32-35; LANGFORD, Op. Cit., p. 17-18 e 22.

classificação que favorece uma maior identificação entre o público/os críticos e o conteúdo fílmico¹²⁹.

As convenções de gênero dizem respeito às personagens e aos atores que os interpretam; ao estabelecimento de uma trama previsível; às temáticas abordadas; aos locais de ambientação; à escalação da equipe; à elaboração do figurino e da direção de arte; ao uso de determinadas técnicas; entre outros fatores. Assim, os gêneros possibilitam aos filmes se estruturar de maneiras semelhantes, prezando pela familiaridade e repetição de elementos a fim de proporcionar uma maior conexão afetiva com os espectadores. Quando uma fórmula se torna um sucesso de bilheteria, é tomada como uma espécie de ‘padrão seguro’ ao qual o estúdio e o público podem recorrer continuamente¹³⁰.

Entretanto, é importante ressaltar que esses conjuntos de características não são rígidos ou fechados: apesar de apresentem uma essência própria, os gêneros cinematográficos são suscetíveis a mudanças, segmentações, paródias, releituras, e outras práticas; assim como podem estabelecer diálogos entre si. Desse modo, é possível que uma produção dramática tenha momentos de alívio cômico e uma comédia apresente momentos de tensão dramática¹³¹. Além disso, os filmes não congregam todos os elementos característicos de um determinado gênero – nas palavras de Grant, a produção de obras circunscritas em um determinado gênero cinematográfico se assemelha à linha de montagem de um carro: há elementos intercambiáveis, porém, a estrutura do produto é a mesma para todos.¹³²

Considerando-se a volubilidade das convenções cinematográficas, Langford assinala que o sistema de gêneros é muito mais um “processo” do que um “fato”¹³³. Dois são os principais fatores que estimulam o caráter dinâmico dos gêneros cinematográficos: a) as condições materiais dos diferentes contextos históricos, que influenciam diretamente nos modos de produção da indústria cinematográfica e nas predileções dos espectadores; e b) a necessidade de renovação nas

¹²⁹ ALTMAN, Op. Cit., p. 14; GRANT, Op. Cit., p. 1-2; LANGFORD, Op. Cit., p. 1; SCHATZ, 1981, p. 10-12.

¹³⁰ ALTMAN, Op. Cit., p. 24-25 e 38; GRANT, Op. Cit., p. 10-21; LANGFORD, Op. Cit., p. 11; SCHATZ, 1981, p. 16.

¹³¹ ALTMAN, Op. Cit., p. 16-17; GRANT, Op. Cit., p. 22-23 e 34-35; LANGFORD, Op. Cit., p. 7; SCHATZ, 1981, p. 16.

¹³² GRANT, Op. Cit., p. 7-8.

¹³³ LANGFORD, Op. Cit., p. 5-6.

narrativas fílmicas, pois embora o cinema hollywoodiano – especialmente, aquele definido como ‘clássico’ – preserve determinadas características narrativas e estéticas, é preciso que os filmes apresentem algum elemento de ‘novidade’ ao público a fim de conservar seu interesse¹³⁴.

Trata-se, então, de uma relação dialética, em que a indústria cinematográfica e os espectadores encontram-se em constante diálogo. No entanto, torna-se uma tarefa difícil determinar de forma mais concreta o papel dos espectadores nesse processo, uma vez que o principal canal de ‘troca’ entre as duas partes, em muitos casos, permanece sendo o resultado das bilheteria, indicador considerado insuficiente, pois não permite avaliar a empatia proporcionada por uma dada fórmula cinematográfica¹³⁵.

Para que um gênero faça sentido ao público, é necessário que os filmes trabalhem com representações verossimilhantes e socialmente aceitas da realidade em seu contexto de produção. Não é possível analisar o papel dos gêneros cinematográficos deslocando-os desse momento e das estruturas que influenciam nesse processo, uma vez que os gêneros constituem uma prática social – no sentido que trabalham com noções de identidade, símbolos e valores compartilhados pelo público. Tal característica permite, por exemplo, que o público identifique qual o papel das personagens em uma trama a partir de suas vestimentas ou dos atores que as interpretam¹³⁶.

Os filmes de diferentes gêneros cinematográficos compartilham muitas das características da narrativa clássica hollywoodiana, como o ímpeto moralizante. Thomas Doherty afirma que, nas primeiras décadas do século XX, a preocupação moral com relação ao cinema moralizante gerou debates acalorados. Embora as propostas de Griffith para tornar o cinema uma ‘arte respeitável’ tivessem conquistado ampla aceitação entre os estúdios, produções que investiam em violência, e erotismo mostravam-se bastante lucrativas e populares, atingindo seu auge nos anos iniciais da Grande Depressão. Além disso, escândalos envolvendo sexo, assassinatos, alcoolismo e consumo de drogas vinham manchando

¹³⁴ ALTMAN, Op. Cit., p. 15-16 e 60; GRANT, Op. Cit., p. 7 e 4-35; LANGFORD, Op. Cit., p. 1-3 e 7-8; SCHATZ, 1981, p. 13 e 15-16.

¹³⁵ GRANT, Op. Cit., p. 20-21; LANGFORD, Op. Cit., p. 11; SCHATZ, 1981, p. 11-12 e 19.

¹³⁶ ALTMAN, Op. Cit., p. 6; GRANT, Op. Cit., p. 5-6; LANGFORD, Op. Cit., p. 18; SCHATZ, 1981, p. 30.

a imagem da indústria hollywoodiana. A fim de contornar a situação constrangedora, as *majors* fundaram em 1922 a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) e convidaram o então Diretor-geral dos Correios, Will Hays, para assumir a diretoria. Considerado um exemplo de retidão moral, Hays também era um político influente dentro do Partido Republicano, conservador e isolacionista convicto¹³⁷.

Hábil negociador, Hays atuou para que o cinema se tornasse uma forma de entretenimento familiar acessível durante os piores anos da Grande Depressão, buscando atingir um duplo objetivo: tornar a indústria estável frente às adversidades econômicas e dar ares respeitáveis à Hollywood. Sua principal iniciativa ao assumir a direção da MPPDA foi a criação de um código de censura próprio, apoiado pelos grandes estúdios. Em 1930, foi aprovado o *Production Code*, documento escrito pelo padre jesuíta Daniel Lord e pelo advogado católico e editor do *Motion Picture Herald*, Martin Quigley. O documento, que apelava a uma espécie de “consenso moral” para preservar a “universalidade” de Hollywood dividia-se em duas partes: a primeira orientava os profissionais da indústria cinematográfica quanto aos valores a ser exaltados pela produção fílmica, enquanto a segunda assinalava as questões a serem evitadas¹³⁸.

Apesar de sua oficialização, o *Production Code* foi ‘letra morta’ até 1934, quando diversas instituições sociais passaram a protestar contra o conteúdo dos filmes, incitando boicotes. Temendo perdas na arrecadação das exhibições, as *majors* passaram a se embasar efetivamente no código sob o incentivo do conservadorismo de Hays. No mesmo ano, foi criada a *Producers Code Administration* (PCA), uma junta de censores responsável por avaliar o conteúdo das produções hollywoodianas e aprovar sua exibição. Para dirigir a PCA, foi escolhido Joseph I. Breen, homem de confiança de Hays. Movido por uma fervorosa fé católica e um profundo antissemitismo, Breen acreditava estar em uma missão para ‘limpar’ uma Hollywood dominada por pessoas de caráter duvidoso. Apesar do raciocínio extremado, Breen era um grande conhecedor da gramática do cinema e do processo de

¹³⁷ DOHERTY, Thomas Patrick. **Pre-code Hollywood: Sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934.** Nova Iorque: Columbia University Press, 1999a, p. 6-7.

¹³⁸ DOHERTY, 1999a, p. 6-7; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 13-15.

produção de filmes, de modo que muitas de suas intervenções eram bem aceitas pelos estúdios¹³⁹.

Outro importante elemento para que possamos compreender a proeminência alcançada pelo cinema hollywoodiano é a importância que os atores e atrizes adquiriram no *studio system*. Eles se tornaram os ‘rostos’ da indústria cinematográfica estadunidense, despertando curiosidade e identificação por parte do público. Não tardou para que alguns desses profissionais se mostrassem mais rentáveis do que outros, de modo que as *majors* rapidamente compreenderam que esses nomes serviam como um valioso meio de publicidade para os filmes. Esses atores passaram a ser chamados de ‘estrelas’ (*stars*). Os grandes estúdios então adotaram como práticas comuns a ‘criação’, promoção e exploração do potencial comercial dessas estrelas, consolidando um paradigma que viria a ser chamado de *star system*. Este se tornou uma característica marcante do cinema clássico hollywoodiano, verificável até os dias atuais¹⁴⁰.

O *star system* gerou uma hierarquização entre os profissionais de atuação, garantindo às ‘estrelas’ a possibilidade de obter privilégios, como contratos especiais, salários acima da média e preferência para os melhores papéis nos projetos mais importantes dos estúdios. Todavia, os empregadores mantinham um controle quase pleno dessa situação, podendo muitas vezes punir um profissional que ‘exigia demais’¹⁴¹. A hierarquização também se refletiu nas produções cinematográficas, que

¹³⁹ Breen envolveu-se pessoalmente na adoção do código, de modo que sua figura tornou-se uma espécie de “personificação” do mesmo: a PCA passou a ser popularmente chamada de *Breen Office* – literalmente, “Agência Breen”. DOHERTY, 1999a, p. 327. A proeminência da moral católica sobre o sistema de censura originou até mesmo um adágio popular que definia Hollywood como “um negócio comandado por judeus que vende teologia católica para um público protestante”. Tradução livre do autor. DOHERTY, 1999a, p. 5.

¹⁴⁰ McDONALD, Paul. **The star system**: Hollywood's production of popular identities. Londres: Wallflower Press, 2005, p. 5-8. De acordo com Janet Staiger, tal prática já era comum no mundo do teatro e dos vaudevilles, de modo que foi transportada para o cinema visando atribuir maior valor artístico e econômico aos filmes. STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: Film style & mode of production to 1960. Londres: Routledge, 1988, p. 103-104.

¹⁴¹ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 11; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 89; McDONALD, Op. Cit., p. 62-63 e 70.

passaram a ser divididas pelos estúdios entre ‘Filmes A’ e ‘Filmes B’. A imagem de uma ‘estrela’ perante o público era considerada tão importante pelos estúdios que, uma vez consolidada, dificilmente mudava. Os atores e atrizes passaram a receber papéis semelhantes em filmes semelhantes (prática denominada *typecasting*), o que resultou em uma estereotipia de suas imagens, associadas a determinadas personagens e gêneros fílmicos¹⁴².

O fascínio das ‘estrelas’ sobre o público transcendia as fronteiras do cinema. Os contratos com as *majors* frequentemente estabeleciam cláusulas a respeito da vida pessoal dos atores e atrizes, a fim de preservar fora das telas a imagem construída pelos filmes. Havia entre as *majors* a preocupação de apresentar seus grandes atores como pessoas comuns e respeitadoras da moral e dos bons costumes – os chamados *boys and girls next door*¹⁴³ – na tentativa de favorecer a identificação com o público, bem como, consolidar a imagem de Hollywood como uma indústria livre de escândalos¹⁴⁴.

Profissionais de relações públicas a serviço dos estúdios e a imprensa de um modo geral buscavam explorar o potencial de atração das ‘estrelas’ sobre o público, promovendo não apenas seus trabalhos, mas também sua intimidade, apresentada aos espectadores como ‘tipicamente americana’. À década de 1930, Hollywood já contava com uma série de revistas e jornais especializados em divulgar notícias e o material publicitário a respeito da indústria cinematográfica. Assim, as ‘pessoas comuns’ poderiam conhecer melhor as ‘estrelas’ por meio de anúncios, entrevistas, fotografias, entre outros. A estratégia obteve um resultado positivo, de modo que as ‘estrelas’ se tornaram modelos a

¹⁴² BORDWELL, Op. Cit., p. 13-15; McDONALD, Op. Cit., p. 63. É importante destacar que o *typecasting* não era um sistema rígido e muitas “estrelas” estabelecidas profissionalmente procuravam transitar por papéis diferentes como forma de demonstrar sua versatilidade e talento. Maltby e Craven citam como exemplo a atriz Bette Davis, que conseguiu transitar com desenvoltura e reconhecimento por parte do público e da crítica por diferentes tipos de produções e desempenhando papéis diferenciados. MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 254-255.

¹⁴³ Literalmente, “rapazes e moças da casa ao lado”.

¹⁴⁴ MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 90-93; McDONALD, Op. Cit., p. 63-64; STAIGER, 1988, p. 101-104.

serem seguidos, podendo influenciar tanto na escolha do sabonete, quanto na aceitação de uma determinada ideia¹⁴⁵.

Além da publicidade, as ‘estrelas’ também eram promovidas pelo ‘Oscar’, conforme destacam Koppes e Black¹⁴⁶ e Emanuel Levy. Este último autor argumenta que, ao início dos anos 1940, a estatueta se consolidara como o “mais importante prêmio do mundo do cinema”, classificando-a como, simultaneamente, elitista e popular. Elitista por ser concedida apenas às produções e profissionais eleitas como as ‘melhores’ de um determinado ano, a partir de uma votação realizada por membros da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas – organização restrita e vitalícia que visa reunir apenas os profissionais mais relevantes de Hollywood. E popular devido ao poder de atração que o referido prêmio exerce sobre o público de cinema, tanto dentro, quanto fora dos Estados Unidos, operando como uma espécie de ‘padrão de qualidade’ da produção fílmica anual¹⁴⁷.

Levy conclui que, apesar do elitismo, os votantes do ‘Oscar’ compreendem a necessidade de uma relação bastante próxima com os espectadores, buscando influenciá-los a partir de suas escolhas, especialmente, a partir das premiações das categorias de atuação:

[...] os atributos particulares dos papéis masculinos e femininos ganhadores do Oscar podem lançar alguma luz sobre as orientações, proibições e prescrições culturais básicas que o cinema norte-americano proporcionou aos homens e às mulheres [...] desde o início do Oscar até agora¹⁴⁸.

A partir das características elencadas, é possível concluir que o cinema hollywoodiano apresentava uma série de ‘qualidades’ que o tornavam um importante aliado para o governo estadunidense na implementação dos projetos de propaganda para mobilização do esforço doméstico de guerra. Tratava-se de uma indústria consolidada, hierarquizada e organizada, de grande apelo popular – tanto nacional

¹⁴⁵ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 12; MALTBY; CRAVEN, Op. Cit., p. 90-93; McDONALD, Op. Cit., p. 63-64; STAIGER, 1988, p. 101-104.

¹⁴⁶ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 10.

¹⁴⁷ LEVY, Op. Cit., p. 4-6.

¹⁴⁸ LEVY, Op. Cit., p. 195.

quanto internacionalmente – e que contava com sistemas próprios de autorregulação.

Além disso, Hollywood tinha como ‘base’ um modelo narrativo com normas bem definidas, cujos objetivos apresentavam semelhanças com os ideais de comunicação e propaganda defendidos pelos principais trabalhos da época. Segundo Koppes e Black, em 1939, aproximadamente 2/3 da população estadunidense iam aos cinemas semanalmente, enquanto os filmes hollywoodianos representavam 80% das produções exibidas ao redor do mundo durante a década de 1930, os quais eram divulgados por um complexo aparato publicitário, que incluía revistas, fotografias e cartazes¹⁴⁹.

Nas palavras de Doherty, a Segunda Guerra Mundial contribuiu para consolidar o cinema estadunidense como “uma popular e prestigiosa forma de arte, um negócio respeitável e lucrativo, e uma poderosa e reconhecida arma de guerra”¹⁵⁰. Todavia, os grandes estúdios mantinham uma postura silenciosa para com o *Reich*. A Alemanha era um mercado importante, no qual as *majors* vinham realizando investimentos substanciais desde os anos 1920. Além disso, o desenvolvimento da indústria local permitia a realização de projetos conjuntos e um importante intercâmbio profissional¹⁵¹.

Mesmo após a perseguição aos judeus desencadeada pelo governo nazista atingir os funcionários dos estúdios no país, os grandes executivos procuraram evitar comoções: inicialmente, minimizaram a situação e, quando esta se tornou insustentável, deram início à retirada gradual dos empregados em situação de risco. Para muitos estúdios, esse foi apenas o primeiro passo de um processo que culminou com o encerramento de suas atividades na Alemanha hitlerista. Somente a Fox, a Paramount e a MGM deram continuidade às suas operações por meios oficiais após se adequarem às mudanças impostas pela nova legislação. United Artists, RKO, Universal e Columbia fecharam seus escritórios, mas operavam por meio de intermediários. A Warner foi o único estúdio que rompeu definitivamente com o *Reich*¹⁵².

Em um depoimento concedido à revista *Variety* em 1936, um porta-voz da MPPDA afirmou que as relações comerciais com a Alemanha eram assuntos privados de cada empresa e descartou a

¹⁴⁹ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 2-3.

¹⁵⁰ Tradução livre do autor. DOHERTY, 1999b, p. 13-14.

¹⁵¹ DOHERTY, 2013, p. 31-35.

¹⁵² DOHERTY, 2013, p. 35-39.

existência de um problema coletivo. A afirmação não ia apenas ao encontro dos interesses dos estúdios, mas também de Hays e Breen, que desejavam evitar que Hollywood se envolvesse em questões referentes ao conflito europeu. Ao longo dos anos 1930, os dois principais nomes da censura estadunidense procuraram desencorajar qualquer tipo de produção sobre as tensões políticas no cenário internacional¹⁵³.

Um ataque direto aos fascismos também poderia afetar os rendimentos dos grandes estúdios ora em países como a Itália e a Espanha, ora em países simpáticos aos governos autoritários ou que, diante de uma situação de risco, buscavam preservar a neutralidade perante o conflito. A situação europeia era um tema delicado e, como o *Production Code* estabelecia uma ‘representação justa’ para todas as nações em períodos de paz ou neutralidade, Hollywood não podia definir ‘heróis’ e ‘vilões’ nos campos de batalha cinematográficos sem ser acusada de querer envolver os Estados Unidos na guerra. O tratamento inadequado do tema também poderia repercutir negativamente no público estadunidense, uma vez que os chamados ‘filmes políticos’ dificilmente se tornavam um sucesso de bilheteria. Os executivos dos grandes estúdios preferiram agir com cautela a perder dinheiro¹⁵⁴.

Os profissionais da indústria cinematográfica estavam divididos. Alguns, como a veterana atriz Lillian Gish, eram ardorosos defensores da neutralidade¹⁵⁵. Outros grupos, por sua vez, tentavam despertar o interesse de Hollywood para debater a ameaça do nazismo. A principal organização apoiadora do intervencionismo era a *Hollywood Anti-Nazi League* (HANL) criada em 1936, contudo, o ativismo internacionalista foi combatido pelas *majors* após algumas produções estreladas por atores envolvidos no movimento registrarem perdas no exterior¹⁵⁶.

Mesmo os profissionais de esquerda, desejosos por uma intervenção direta dos Estados Unidos no conflito europeu, reconheciam a necessidade de suavizar os debates contemporâneos para burlar a

¹⁵³ DOHERTY, 2013, p. 43.

¹⁵⁴ DICK, Bernard F. **The star spangled screen: The American World War II film**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1996, p. 45-46; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., 30-31.

¹⁵⁵ McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., p. 58.

¹⁵⁶ Conferir o capítulo “Hollywood Anti-Nazi League”. DOHERTY, 2013, p. 96-121.

censura e conseguir apoio dos estúdios¹⁵⁷. Segundo Bernard F. Dick, o emprego de metáforas para abordar a ascensão dos fascismos – e os riscos que esse processo representava para a democracia – tornou-se uma das principais estratégias de muitos roteiristas desse período. Assim, filmes sem qualquer relação aparente com as tensões europeias procuravam burlar a censura oficial e mobilizar os espectadores ao tratar de questões como violência e corrupção. Esse método, contudo, não assegurava que as mensagens seriam recebidas da maneira desejada ou garantia um bom desempenho de bilheteria para essas obras¹⁵⁸.

Não era incomum que o peso da censura oficial e/ou os temores dos executivos dos grandes estúdios conduzissem a uma completa descaracterização de um roteiro originalmente intervencionista. Tramas que aparentavam ser ‘perigosas’ para a política de neutralidade eram alvo de constantes mudanças ao longo do processo de produção. Como resultado, muitas das obras que se propunham a abordar o tema, faziam-no de forma tímida. Na maioria dos casos, constantes mudanças realizadas ao longo dos processos de produção resultaram em filmes de baixa qualidade técnica que se tornaram fracassos de crítica e bilheteria¹⁵⁹.

O primeiro filme hollywoodiano abertamente antinazista produzido por uma *major* foi ‘Confissões de um espião nazista’ (*Confessions of a nazi spy*, 1939), da *Warner Bros.*, considerado por Bernard F. Dick o mais liberal dos grandes estúdios e notável apoiador das políticas de Roosevelt¹⁶⁰. Apesar de desencorajado pela censura e, posteriormente, proibido em diversos países neutros e territórios europeus sob o domínio alemão, o filme foi sucesso de público nos Estados Unidos¹⁶¹. Quatro meses depois, eclodiu a Segunda Guerra Mundial.

O conflito foi um duro golpe para os estúdios hollywoodianos, uma vez que o expansionismo territorial alemão não apenas levou ao fechamento de parte significativa do mercado de lançamentos e relançamentos na Europa – que chegava a representar de 40% a 50% do faturamento de algumas *majors* – mas também encerrou o controle

¹⁵⁷ DICK, 1996, p. 44-45.

¹⁵⁸ DICK, 1996, p. 43-44.

¹⁵⁹ Para alguns exemplos, conferir: KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 22-23.

¹⁶⁰ DICK, 1996, p. 65-69.

¹⁶¹ FURHAMMAR; ISAAKSON, Op. Cit., p. 56-57; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 28-32; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., 37-41.

sobre uma série de escritórios e espaços de exibição em todo o continente¹⁶². A nova situação do cenário mundial despertou o interesse de Hollywood para a produção de filmes antinazistas. Nos anos seguintes, alguns dos filmes de maior bilheteria apresentavam ataques diretos ao fascismo como ‘O grande ditador’ (*The great dictator*, 1940) e ‘Correspondente estrangeiro’ (*Foreign Correspondent*, 1940)¹⁶³. Segundo Robert D. McLaughlin e Sally E. Parry, “a coragem de Hollywood era inversamente proporcional à extensão de seus mercados na Alemanha e na Itália”¹⁶⁴.

Em meio aos crescentes debates sobre um eventual envolvimento na guerra, o público e a crítica se mostraram bastante receptivos com produções antinazistas, entretanto, figuras isolacionistas no Congresso reagiram negativamente a essa nova modalidade de filmes. A partir de setembro de 1941, representantes das *majors* foram convocados a comparecer perante um subcomitê do Senado para prestar explicações sobre o que o senador Gerald Nye considerava ser uma campanha de difusão de ‘propaganda’ objetivando envolver os Estados Unidos em um ‘conflito estrangeiro’. Para o político republicano, a campanha era coordenada pelos magnatas judeus da indústria cinematográfica, em parceria com uma série de profissionais recém-emigrados da Europa para Hollywood e com apoio do presidente Roosevelt¹⁶⁵.

Preocupadas com a maneira que o processo poderia impactar na manutenção do monopólio, prejudicando ainda mais seus rendimentos, as *majors* buscaram o apoio do governo e de grupos intervencionistas. Curiosamente, os estúdios encontraram seu ‘salvador’ na figura inusitada de Wendell Wilkie, candidato derrotado por Roosevelt nas eleições presidenciais de 1940 que se converteu em um proeminente republicano intervencionista. Durante os dias em que se estenderam as audiências, Wilkie, um hábil advogado, defendeu que a postura antinazista dos estúdios estava embasada em fatos concretos sobre as ações de Hitler – apresentadas como perigosas aos ideais de um regime democrático e detestáveis do ponto de vista humano – e que os filmes em questão não eram material de ‘propaganda’ ou mero entretenimento, mas produções inspiradas em acontecimentos reais. Assim, os filmes

¹⁶² DICK, 1996, p. 89-92; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 17-21; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., 29-30.

¹⁶³ DICK, 1996, p. 77-80; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., p. 49-66.

¹⁶⁴ Tradução livre do autor. McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., p. 30.

¹⁶⁵ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 41-42.

serviriam para ‘informar’ ao espectador o que ‘realmente’ estava acontecendo na Europa além de incentivar o patriotismo¹⁶⁶.

O sucesso da defesa de Wilkie foi complementado pelo desastroso desempenho de Nye em um interrogatório, no qual demonstrou ter pouco conhecimento sobre cinema e admitiu que sequer havia assistido a muitos dos filmes que acusava de servirem aos propósitos de ‘propaganda’¹⁶⁷. Ao final das audiências, os isolacionistas – isso é, políticos contrários ao envolvimento dos Estados Unidos na guerra – pareciam ignorantes dos acontecimentos mundiais e exageradamente gentis com o nazismo, enquanto “Hollywood emergiu como uma heroína improvável” e pronta para auxiliar o governo Roosevelt na organização do esforço de guerra¹⁶⁸.

Não seria a primeira vez que o governo Roosevelt se utilizava do cinema para mobilizar a população. Nos anos 1930, diversas agências do *New Deal* contrataram cineastas independentes para produzir documentários sobre os programas da iniciativa e temáticas como agricultura, meio-ambiente e cidadania. Algumas das iniciativas de maior sucesso foram empreendidas por Pare Lorentz, assessor da *Resettlement Administration* – órgão responsável por realocar famílias em condição de miséria para assentamentos comunitários dirigidos pelo Estado¹⁶⁹.

No contexto da Segunda Guerra Mundial, uma das primeiras agências governamentais a empregar o cinema de maneira extensiva foi o Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), instituição criada com a finalidade de fortalecer as relações entre Estados Unidos e América Latina. Para que possamos compreender melhor o papel desse órgão, é necessária uma pequena digressão, remontando à situação dos Estados Unidos ao final da Primeira Guerra Mundial.

De acordo com Hobsbawm, a então chamada Grande Guerra foi o momento em que, pela primeira vez na História, todas as grandes potências mundiais se envolveram em uma disputa armada de longa duração, apoiada pela participação maciça da indústria bélica. O conflito

¹⁶⁶ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 43-44.

¹⁶⁷ DICK, 1996, p. 92-93; DOHERTY, 1999b, p. 41; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 44-45; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., 29-30.

¹⁶⁸ Tradução livre do autor. KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 45.

¹⁶⁹ Sobre o tema, consultar: BÖGER, Astrid. **People's Lives, Public Images: The New Deal documentary aesthetic**. Tübingen: Gunter Narr, 2001.

deixou mais de 16 milhões de mortos e 20 milhões de feridos – entre soldados e civis – e resultou na desestabilização política e econômica do continente europeu. Mesmo para os Estados Unidos, que se envolveram apenas na fase final da guerra e cujo território não foi afetado pelos combates, a experiência foi significativamente traumática¹⁷⁰. Para a maioria da população estadunidense, o envolvimento em uma ‘guerra estrangeira’ fora um erro crasso¹⁷¹.

A partir de então, Washington adotou uma postura isolacionista com relação à sua política externa, afastando-se de questões de âmbito global – como a reorganização de poderes na Europa – e privilegiando a busca por novos mercados consumidores e a manutenção de sua hegemonia na América Latina por meio de intervenções militares, políticas e econômicas¹⁷². Esse posicionamento encontrou respaldo em uma série de governos republicanos que se sucederam frente à Casa Branca e só foi rompido com a eleição do democrata Franklin Delano Roosevelt em 1933¹⁷³.

A literatura especializada sobre a política externa da administração Roosevelt assinala que aquele presidente e sua equipe

¹⁷⁰ O país sofreu mais de 116 mil baixas no campo de batalha, um número elevado se considerados o tempo breve e o reduzido espaço de ação das tropas, além das perdas humanas e materiais decorrentes dos torpedeamentos de embarcações. HOBBSAWM, 1996, p. 34.

¹⁷¹ CARLISLE, Rodney P. **World War I**. Nova Iorque: Facts on File, 2007, p. 233-234.

¹⁷² Nesse sentido, consideramos que Cristina Soreanu Pecequilo foi perspicaz ao definir que o isolacionismo não é caracterizado pela ausência de atuação no cenário internacional, mas refere-se “a um padrão de engajamento estreito, limitado e pontual em seu caráter, escopo e intensidade”. Cabe lembrar que tal postura quanto ao cenário internacional não foi característica unicamente das décadas de 1930-1940, mas tomou corpo no período pós-independência, diante da necessidade de organização e consolidação das estruturas políticas internas do país. PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011, 2011, p. 53.

¹⁷³ A chamada “Era Republicana” compreende os mandatos de Warren Harding (1921-1923), Calvin Coolidge (1923-1929) e Herbert Hoover (1929-1933). Contrários a uma maior participação dos Estados Unidos em questões globais, esses presidentes reforçaram a postura isolacionista da política externa de Washington, muito embora apoiassem a ampliação da atuação das empresas estadunidenses em todo o mundo. Sobre esse tema, conferir: BARBER, William J. **From New Era to New Deal: Herbert Hoover, the economists, and American economic policy, 1921–1933**. New York: Cambridge University Press, 1985.

repensaram a atuação dos Estados Unidos em um período de mudanças no contexto mundial, marcado, notadamente, pelos efeitos da Grande Depressão e pela acentuação das tensões na Europa que desembocariam na Segunda Guerra Mundial. Além disso, a fim de justificar uma intervenção estadunidense no conflito europeu, foi necessário combater também o forte isolacionismo arraigado na maioria da população civil.

É nessa conjuntura que o governo estadunidense formula e desenvolve a ‘Política de Boa Vizinhança’, voltada para os países da América Latina. Defendendo uma aproximação embasada nos princípios de respeito e solidariedade, o governo Roosevelt procurou convencer os demais países da região que a cooperação pan-americana garantiria a manutenção da paz no continente e promoveria o desenvolvimento econômico e social igualitário. Por trás desses ideais, camuflou-se o interesse de Washington em ampliar e consolidar sua hegemonia no hemisfério ocidental. Assim, a ‘Política de Boa Vizinhança’, não representou uma ruptura definitiva nas relações de dominação existentes, mas, serviu como uma nova roupagem do imperialismo estadunidense, por meio da qual se abandonavam as intervenções militares e as tentativas de interferência nas questões domésticas das demais repúblicas americanas em favor de métodos pacíficos para preservar os interesses de Washington no continente¹⁷⁴.

As motivações iniciais para uma aproximação mais harmônica com a América Latina foram predominantemente econômicas. A fim de ampliar o comércio com a região, os Estados Unidos buscaram superar as barreiras protecionistas impostas pelos países latino-americanos, bem como, frear o avanço da Alemanha, que ao fim da primeira metade da década de 1930, emergiu como um parceiro promissor e um modelo

¹⁷⁴ ALVES, Op. Cit., p. 52-53; CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo: Política externa e projeto nacional**. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2000, p. 52-53; GAMBINI, Roberto. **O Duplo Jogo de Getúlio Vargas: Influência Americana e Alemã no Estado Novo**. São Paulo: Edições Símbolo, 1977, p. 36; GELLMAN, Irwin F. **Good Neighbor Diplomacy: United States Policies in Latin America, 1933-1945**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 12-14; GREEN, David. **The containment of Latin America: A History of the myths and realities of the Good Neighbor Policy**. Chicago: Quadrangle Books, 1971, p. 19; MOURA, 1988, p. 17-19; MOURA, 2012, p. 40; SMITH, Peter H. **Talons of the Eagle: Dynamics of U.S.-Latin American Relations**. Nova Iorque & Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 62-63 e 85-86; WOOD, Op. Cit., p. 7-8.

alternativo de desenvolvimentismo caracterizado por um ‘Estado forte’¹⁷⁵.

A estruturação da ‘Política de Boa Vizinhança’ foi lenta e marcada por conflitos, devendo ser analisada à luz das ideias de seus principais *policy makers* e das mudanças no cenário mundial. De acordo com Irwin F. Gellman, a equipe encarregada da iniciativa era pequena, composta apenas por homens de confiança do presidente. As principais contribuições a esse processo originaram-se do ‘triumvirato’ composto por Roosevelt, pelo secretário de Estado Cordell Hull, e pelo diplomata Sumner Welles – que servira como chefe da *Division of Latin American Affairs* do Departamento de Estado durante o governo de Warren Harding e atuara como embaixador em Cuba no ano de 1933. Roosevelt e Hull foram os principais responsáveis por estabelecer as linhas-mestras e divulgar a iniciativa. A Welles, coube o papel de concretizar os ideais da ‘boa vizinhança’ em medidas práticas¹⁷⁶.

A dinâmica desses atores nem sempre era pacífica. Escolhido para o cargo por ser um político de grande influência e com bom trânsito dentro do Partido Democrata, Hull não tinha experiência diplomática ou grande conhecimento sobre as nações latino-americanas, de modo que se sentia constantemente ameaçado por Welles. Além disso, Hull defendia que a melhor forma de assegurar a liderança estadunidense no hemisfério ocidental era por meio de acordos comerciais, enquanto Welles privilegiava um conjunto mais abrangente de projetos de cooperação. A ascensão do último ao cargo de subsecretário de Estado em 1937 acirrou a competição. Roosevelt evitava tomar partido nos conflitos que se desdobravam, uma vez que tinha consciência da importância de ambos para a iniciativa¹⁷⁷.

Com o desenrolar das tensões europeias, a preservação da zona de influência hemisférica cresceu em importância nas relações internacionais estadunidenses. As iniciativas da ‘Política de Boa

¹⁷⁵ ALVES, Op. Cit., p. 52-53 e 151-152; GELLMAN, Op. Cit., p. 47; GREEN, Op. Cit., p. 19; HILTON, Stanley E. **Brazil and the Great Powers, 1930-1939: The politics of trade rivalry**. Austin & Londres: University of Texas Press, 1975, p. 11-12; MOURA, 1988, p. 17-18; MOURA, 2012, p. 56-57; SMITH, 1996, p. 64 e 72; WOOD, Op. Cit., p. 285-287.

¹⁷⁶ Comumente, Welles atuava em parceria com Laurence Duggan, chefe da *Latin American Division* do Departamento de Estado. GELLMAN, Op. Cit., p. 13 e 72.

¹⁷⁷ GELLMAN, Op. Cit., p. 70-73.

Vizinhança' se tornaram mais ambiciosas, englobando não apenas acordos comerciais, mas financiamentos para programas sociais, obras de infraestrutura e difusão de propaganda. Pode-se dizer que as visões de Hull e Welles convergiam diante do risco de uma nova guerra entre as grandes potências¹⁷⁸. Nesse cenário, Washington compreendeu a necessidade de realizar concessões pontuais aos projetos nacionalistas e desenvolvimentistas das repúblicas latino-americanas, especialmente dos 'vizinhos' de maior importância estratégica¹⁷⁹.

As preocupações com a segurança hemisférica também eram compartilhadas por outra proeminente figura daquele período: Nelson Rockefeller. Descendente de uma das famílias mais ricas do país, o jovem milionário, embora republicano, aproximara-se de Roosevelt ao longo da década de 1930, tornando-se um dos principais apoiadores do *New Deal* no mundo corporativo. Na contramão da maioria do patronato estadunidense, Rockefeller defendeu a sindicalização, aumentos salariais e melhorias nas condições de trabalho. Tal postura não era altruísta: ao fazer 'concessões' aos operários, o empresário buscou impedir a eclosão de greves e a difusão dos temidos ideais de esquerda entre seus operários. Rockefeller implantou essas iniciativas com sucesso nos Estados Unidos e conduziu experimentos de resultado igualmente positivo na América Latina. No último caso havia outro fator de risco: a crescente influência da Alemanha, que despontava como uma poderosa concorrente comercial¹⁸⁰.

Segundo Pedro Antonio Tota, Rockefeller aproveitou-se do cenário de tensão internacional para tentar convencer o governo estadunidense a respeito da necessidade de dedicar ainda mais atenção às nações ao 'sul da fronteira'. Durante a campanha presidencial de 1940, ele criou um grupo de estudos composto por importantes nomes da iniciativa privada cujo objetivo era formular propostas para fortalecer o relacionamento Estados Unidos-América Latina em tempos de crise, unindo interesses individuais e patriotismo. A equipe produziu diversos trabalhos que logo ganharam atenção nos círculos políticos de Washington, de modo que Rockefeller foi convidado à Casa Branca para apresentar suas ideias¹⁸¹.

¹⁷⁸ GELMAN, Op. Cit., p. 66-67 e 145.

¹⁷⁹ GELLMAN, Op. Cit., p. 51-55 e 162; GREEN, Op. Cit., p. 27-35, 44-45 e 52-56.

¹⁸⁰ TOTA, 2014, p. 61-62.

¹⁸¹ TOTA, 2014, p. 91-92.

O projeto era ambicioso. Incluía expansão comercial, financiamentos para desenvolvimento da indústria e da agricultura, e o fortalecimento das relações diplomáticas. Propunha ainda a criação de dois comitês para desenvolver tais ações, um governamental e outro formado por lideranças da iniciativa privada, os quais seriam coordenados por um executivo apontado pelo presidente. Roosevelt demonstrou grande entusiasmo pela ideia. O Departamento de Estado não omitiu seu descontentamento – especialmente por parte de Welles, uma vez que o novo órgão competiria com a *Latin American Division*. Por outro lado, a nova agência parecia ser um meio eficiente para canalizar os diferentes planos que vinham sendo implementados pelo governo. Além disso, caso a instituição fosse organizada nos moldes sugeridos pelo milionário, gozaria de maior liberdade e capacidade de mobilizar forças externas à burocracia estatal, tais como empresas, universidades e associações culturais¹⁸².

Assim, em agosto de 1940, foi criado o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* (OCCCRBAR), posteriormente renomeado para *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), cuja direção foi entregue à Rockefeller. Dotado de grande autonomia, a agência respondia diretamente a Roosevelt¹⁸³.

Com uma equipe formada majoritariamente por representantes da iniciativa privada estadunidense, o órgão atuou em diversas frentes. Em

¹⁸² ROSENBERG, Emily S. **Spreading the American dream**: American economic and cultural expansion, 1890-1945. Nova Iorque: Hill and Wang, 1982, p. 206-207; SADLIER, Op. Cit., p. 12-13; TOTA, 2000, p. 47-50; TOTA, 2014, p. 96-99. A formação da agência é trabalhada em detalhes por: REICH, Cary. **The life of Nelson A. Rockefeller**: World to conquer, 1908-1958. Nova Iorque: Doubleday, 1996, p. 174-188.

¹⁸³ CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and the quest for pan-American Unity: An introductory essay. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 15; SADLIER, Op. Cit., p.10; TOTA, 2000, p. 47-50; TOTA, 2014, p. 96-99. Convém destacar que o OCIAA não era a primeira iniciativa de difusão de propaganda estadunidense no Brasil. Até o início de 1941, o embaixador Jefferson Caffery vinha conduzindo uma bem-sucedida campanha em favor dos Estados Unidos na imprensa carioca. VALIM, Alexandre Busko. **A Diplomacia do Cinema**: Brasil, Estados Unidos e a Política de Boa Vizinhaça Durante a II Guerra Mundial. Mimeo. 2016, p. 29.

pouco mais de cinco anos de existência, conduziu programas de saúde e educação; promoveu intercâmbios entre técnicos, artistas, estudantes e professores; atuou para atrelar as economias latino-americanas às necessidades da indústria de guerra estadunidense; e criou um poderoso aparato de propaganda destinado a combater ações do Eixo na região, bem como, a divulgar uma imagem positiva dos Estados Unidos nas repúblicas ao sul do Rio Grande e vice-versa¹⁸⁴.

Por trás da fachada de ‘boa vizinhança’, Rockefeller e os demais executivos que compunham o órgão tinham por objetivo manter a América Latina estável para que seus negócios continuassem prosperando mesmo em tempos difíceis. Embora a orientação mercadológica tenha levantado críticas por parte de alguns membros do governo Roosevelt, também foi essencial para que o OCIAA recebesse o apoio de um Congresso muito mais preocupado em garantir sustentação à economia de guerra do que em incentivar atividades puramente ‘culturais’¹⁸⁵.

Desse modo, o órgão correspondia simultaneamente aos interesses do Estado e da iniciativa privada. Para tanto, não bastava a realização de projetos econômicos e financeiros – era necessária a mobilização dos meios de comunicação, conforme salienta Tota:

Objetivos político-econômicos estavam na base do projeto da agência, que falava numa “*hemisphere economic policy*”. No entanto, para atingir esse objetivo, deu-se uma importância notável às atividades culturais e à comunicação. Num primeiro momento, Nelson [Rockefeller] esperava que, com ajuda financeira, pudesse manter politicamente estável a região ao sul do rio Grande. Sem dúvida, ele estava envolvido na luta contra a expansão do nazismo, mas acima de tudo prevalecia a visão política do empresário que queria afastar da América Latina os produtos alemães que concorriam com os americanos. Ao

¹⁸⁴ CRAMER; PRUTSCH, Op. Cit., p 15; MOURA, 1988, p. 22-24; MOURA, 2012, p. 60-62; REICH, Op. Cit., p. 190-194; TOTA, 2000, p. 50-51; TOTA, 2014, p. 120-121.

¹⁸⁵ COLBY, Gerald; DENNETT, Charlotte. **Thy will be done: The conquest of the Amazon – Nelson Rockefeller and evangelism in the age of oil.** Nova Iorque: Harper Collins, 1995, p. 112-115

mesmo tempo, as propostas socialistas – que salientavam o antagonismo capital-trabalho – poderiam ser combatidas com a propaganda do modelo americano: consumo de produtos maravilhosos, progresso material e bons salários. Por tudo isso a industrialização do subcontinente deveria ser estimulada, interligada com a intensificação das relações comerciais. A agilização dessas relações exigia a implementação de uma rede de comunicação¹⁸⁶.

O interesse de Rockefeller por comunicação e arte vinha de longa data. Para o jovem milionário, esses dois elementos estavam intimamente relacionados e constituíam parte importante das ações para fomentar as ‘relações culturais’ entre Estados Unidos e América¹⁸⁷. Nos projetos do OCIAA, o termo ‘relações culturais’ foi empregado para se referir a um amplo leque de iniciativas, cujo principal objetivo era difundir uma imagem positiva dos países americanos e proporcionar um entendimento comum em tempos de guerra. O objetivo de tais trabalhos estava em consonância com os ideais da Política de Boa Vizinhança, pois, no entendimento do governo Roosevelt, ‘cultura’ não era apenas um meio capaz de favorecer uma aproximação pacífica, mas permitir a expansão da influência estadunidense sobre a região sem o uso de aparato militar¹⁸⁸.

A fim de potencializar o resultado dos projetos voltados para o fortalecimento das ‘relações culturais’, o OCIAA voltou-se para a academia. Em novembro de 1940, Rockefeller contatou, Robert M. Hutchins, presidente da *University of Chicago*, para solicitar que ele organizasse um comitê com alguns dos mais relevantes professores da instituição a fim de sugerir iniciativas para a agência na área. Apesar das

¹⁸⁶ TOTA, 2000, p. 51-52.

¹⁸⁷ O apreço de Rockefeller pela arte é analisado por REICH, Op. Cit.; TOTA, 2000; TOTA, 2014.

¹⁸⁸ Entre as iniciativas, destacavam-se: programas educacionais; intercâmbios de estudantes, professores e artistas; campanhas publicitárias; promoção de eventos (*shows*, exposições, mostras itinerantes); mobilização dos meios de comunicação; entre outras. LUBKËN, Uwe. *Playing the Cultural Game: The United States and the Nazi Threat to Latin America*. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 59-60 e 65; SADLIER, Op.Cit., p. 13-15.

diferenças quanto aos meios de atuação, os membros do grupo concordavam nos seguintes pontos: a) para barrar o avanço nazista na região, os Estados Unidos deveriam conquistar a confiança das populações latino-americanas por meio da exaltação dos ideais comuns a todos os povos do continente; b) essa aproximação amigável deveria ser promovida a partir de diversas iniciativas, desde projetos educacionais ao uso dos meios de comunicação, como imprensa, rádio e cinema¹⁸⁹.

‘Propaganda’, contudo, era uma palavra problemática para os membros do OCIAA, assim como era para muitas agências públicas, políticos e parte significativa da população estadunidense naquele período, conforme destacamos anteriormente. Durante seus anos de atuação, o órgão reafirmou categoricamente sua missão com a ‘educação’ para o fortalecimento da solidariedade pan-americana, em contraponto a uma ‘propaganda’ nazista fundamentada na ‘divulgação de mentiras’¹⁹⁰. Ainda assim, Sadlier destaca que o OCIAA compartilhava das ideias presentes nos principais estudos da época, colocando-se na posição de *emissor de estímulos* que gerariam *respostas mais ou menos homogêneas* entre as populações latino-americanas¹⁹¹.

Os programas do OCIAA estavam distribuídos em três seções: Departamento Econômico e Financeiro, Departamento de Relações Culturais e Departamento de Comunicações. Esta última é considerada por Tota a “espinha dorsal do OCIAA”, pois tinha por objetivo mobilizar os meios de comunicação para difundir uma imagem positiva dos Estados Unidos na América Latina e vice-versa; bem como,

¹⁸⁹ SADLIER, Op. Cit., p. 13-16. Um dos nomes mobilizados por Hutchins foi Harold Lasswell, cujas ideias abordamos no subcapítulo anterior. Provavelmente inspirado em estudos sobre propaganda nazista, Lasswell sugeriu a criação de insígnias, hinos e chegou até mesmo a cogitar a criação de uma ‘saudação especial’ para representar a solidariedade pan-americana. Seguindo os pressupostos de muitos de seus trabalhos analisados no capítulo anterior, defendeu ainda o fortalecimento de uma classe média capaz de fornecer apoio às instituições democráticas e o uso dos meios de comunicação para controlar a opinião pública na região. Sadlier comenta que a abordagem de Lasswell “é um dos maiores exemplos de como a Política de Boa Vizinhança poderia se tornar uma forma brutal de imperialismo”. SADLIER, Op. Cit., p. 15-16.

¹⁹⁰ LÜBKEN, Op. Cit., p. 62-63; SADLIER, Op. Cit., p. 17-19; TOTA, Op. Cit., p. 55.

¹⁹¹ SADLIER, Op. Cit., p. 17-19.

combater os projetos de propaganda do Eixo no continente. Imprensa, rádio e, especialmente, o cinema, tornaram-se aliados cruciais na divulgação da Política de Boa Vizinhança e na luta contra a expansão nazista¹⁹². A partir de um pan-americanismo moldado pelos ideais e interesses estadunidenses, o OCIAA construiu a imagem de uma América unida histórica e geograficamente, que tinha interesses comuns e, por isso, deveria trabalhar em conjunto, sob a liderança ‘benigna’ do governo Roosevelt. Mais do que aliadas, as repúblicas americanas eram ‘irmãs’ na luta contra o fascismo¹⁹³.

Contando com o apoio de órgãos públicos e privados em sua missão, a agência capitaneada por Rockefeller desenvolveu “uma formidável máquina de propaganda autônoma, que inundou as Américas com um fluxo de mensagens altamente controladas, distribuídas por rádio, filmes de 16mm, revistas, panfletos, pôsteres e outros meios”¹⁹⁴. Para chefiar a Divisão de cinema, Rockefeller convidou seu amigo John Hay ‘Jock’ Whitney, milionário que alcançou grande influência no ramo cinematográfico após financiar parte do estrondoso sucesso ‘...E o vento levou’ (*Gone with the wind*, 1939). Em uma carta endereçada a Whitney em 1942, Rockefeller revelou seu entusiasmo com relação ao poder do cinema:

Das três armas da guerra psicológica – rádio, imprensa e cinema – a última, do meu ponto de vista, tem as maiores potencialidades, pois combina o impacto da imagem e do som. [...] A indústria cinematográfica não precisa ser convertida, como foi o caso da de automóveis. Trata-se de uma indústria que está pronta para produzir o mais potente dos instrumentos de guerra possuído por qualquer outra nação do mundo¹⁹⁵.

¹⁹² TOTA, 2000, p. 54-55.

¹⁹³ CRAMER; PRUTSCH, Op. Cit., p. 19-20.

¹⁹⁴ CRAMER; PRUTSCH, Op. Cit., p. 20.

¹⁹⁵ BENDER, Pennee. “There’s Only One America Now”: The OIAA Film Programs in the United States. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 78-79.

Com escritórios em Nova Iorque, Washington e na Califórnia, a Divisão de Cinema se tornou uma dos mais importantes setores da agência, atuando junto aos grandes estúdios hollywoodianos e também financiando produções não-comerciais. Em Hollywood, as principais atribuições da repartição eram incentivar os estúdios a produzir filmes ambientados na América Latina, preservar uma imagem positiva dos povos latino-americanos nas telas de cinema, promover artistas recém-chegados das ‘repúblicas irmãs’ e aconselhar restrições quanto à distribuição de filmes que poderiam difundir uma imagem negativa dos Estados Unidos¹⁹⁶.

Documentários, cinejornais e curtas-metragens de animação eram o foco dos projetos de cinema não-comercial – ou seja, voltados para distribuição em “instituições de ensino, clubes, igrejas, empresas, sindicatos e organizações rurais” – do OCIAA¹⁹⁷. Nos Estados Unidos, essas produções procuravam despertar a atenção do público para uma América Latina caracterizada por belezas exóticas, mas em franco desenvolvimento, devidamente comprometida com os valores democráticos e empenhada de maneira incansável no esforço de guerra. Os filmes destinados aos espectadores latino-americanos, por sua vez, representavam a gratidão derivada desse esforço, bem como, abordavam temas como educação e saúde¹⁹⁸.

Uma maior representação da América Latina no cinema hollywoodiano não impediu a veiculação de estereótipos sobre os povos da região e as imagens lisonjeiras que o OCIAA desejava propagar contrastavam com a realidade. A representação das repúblicas latino-americanas como baluartes da democracia em processo de industrialização exigia que o órgão omitisse o autoritarismo das ditaduras, os problemas sociais então existentes e o próprio interesse da iniciativa privada estadunidense em preservar a dependência econômica desses países¹⁹⁹. Conforme destacam Gisela Cramer e Ursula Prutsch, a agência dirigida por Rockefeller transitava entre uma “retórica nobre” e as demandas da *realpolitik*. Não importava o quão opressor era um regime, desde que ele cooperasse com as iniciativas do órgão²⁰⁰.

¹⁹⁶ REICH, Op. Cit., p. 215-217; SADLIER, Op. Cit., p. 21; TOTA, 2000, p. 61-65; TOTA, 2014, p. 119-120.

¹⁹⁷ TOTA, 2000, p. 63.

¹⁹⁸ TOTA, 2000, p. 63 e 68-70.

¹⁹⁹ SADLIER, Op. Cit., p. 43-44 e 53-57.

²⁰⁰ CRAMER, PRUTSCH, Op. Cit., p. 33-34.

Apesar dessas questões, as iniciativas do OCIAA foram um sucesso e a agência teve importância fundamental na política externa do governo Roosevelt. Como explicar tamanho êxito? Antes de respondermos a essa pergunta, consideramos essencial avaliar o desempenho de outra instituição governamental dedicada a regular o cinema hollywoodiano durante a Segunda Guerra Mundial. Criado com o intuito de promover o diálogo entre Washington e os estúdios para alavancar o processo de mobilização para o esforço de guerra, o *Bureau of Motion Pictures* (BMP) teve uma trajetória bastante conturbada, conforme veremos adiante. Ao final da análise desse quadro, retomaremos a questão do sucesso do OCIAA a fim de compararmos as diferenças e semelhanças nos planos de ação de ambas as agências.

1.3 – “Este filme ajudará a vencer a guerra?” – O *Bureau of Motion Pictures* (BMP) e o intervencionismo estatal em Hollywood

“Nós esperamos que vocês permaneçam aqui mesmo em Hollywood e continuem a fazer o que estão fazendo, pois seus filmes são uma contribuição vital para o esforço de defesa total”. (Lowell Mellett, ‘homem forte’ do governo Roosevelt em Hollywood e futuro diretor do BMP, discursando em um encontro de profissionais do cinema, janeiro de 1942)²⁰¹.

“A maneira mais fácil de injetar uma ideia de propaganda na mentalidade das pessoas é por meio do filme de entretenimento, quando o público não percebe que está sendo propagandizado”. (Elmer Davis, diretor do OWI, 1943)²⁰².

Diante do fracasso das agências de propaganda governamental criadas entre o final dos anos 1930 e início da década de 1940, Roosevelt reconheceu a necessidade de buscar novas formas de alinhar os principais meios de comunicação do país ao esforço doméstico de guerra – em especial, o cinema, cujo potencial de mobilização para a

²⁰¹ BLUM, Op. Cit., 24.

²⁰² KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 64.

guerra já era amplamente explorado por países como Alemanha, Itália e União Soviética²⁰³.

A vitória de Hollywood sobre os isolacionistas no Senado garantiu aos estúdios menos impedimentos para a produção de filmes antinazistas, contudo, não dissolveu todos os receios mútuos existentes entre Estado e iniciativa privada. Apreensivos, os grandes estúdios temiam que um processo de conversão para a guerra, como o vivenciado pelas potências do Eixo, prejudicaria a manutenção do monopólio da indústria cinematográfica ou afetaria sua rentabilidade ao gerar uma interrupção por tempo indeterminado da produção de filmes de entretenimento em favor de propaganda governamental. Todavia, não era de interesse de Roosevelt que Hollywood se tornasse abertamente uma indústria de ‘propaganda’, afinal, o termo continuava rodeado de polêmicas e qualquer medida intervencionista poderia ser mal interpretada pela população²⁰⁴.

As tentativas mais diretas de intervencionismo estatal na indústria cinematográfica estadunidense tiveram início apenas após o ataque a Pearl Harbor. No dia 17 de dezembro de 1941, o presidente apontou o jornalista *new-dealer* Lowell Mellett como ‘homem forte’ do governo em Hollywood, conferindo-lhe a responsabilidade de fortalecer o diálogo entre ambas as partes. A escolha dividiu opiniões. Apesar de se mostrar aberto a negociar o desenvolvimento do processo de mobilização, Mellett era um nome obscuro entre os dirigentes dos estúdios, demonstrou conhecer pouco de cinema e não conseguiu apresentar orientações concretas aos estúdios por não dispor de autoridade para tanto²⁰⁵.

A mobilização de Hollywood ganhou diretrizes melhor delineadas somente após a fundação do *Office of War Information* (OWI) em 13 de junho de 1942. Elmer Davis, radialista de sucesso, foi escolhido por Roosevelt para dirigir o órgão e compôs uma equipe de intelectuais de forte caráter liberal e apoiadores do Partido Democrata. A agência tornou-se responsável por coordenar a difusão de informações e promover, com apoio dos meios de comunicação, iniciativas para um entendimento comum sobre a participação dos Estados Unidos na

²⁰³ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 49.

²⁰⁴ SCHATZ, 1997, p. 137-139.

²⁰⁵ DOHERTY, 1999b, p. 139; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 57.

guerra²⁰⁶. O papel do OWI, nas palavras de Davis, era mostrar que “nós [estadunidenses] estamos chegando, vamos vencer e, em longo prazo, todos estarão melhores pois vencemos”²⁰⁷.

No que diz respeito ao *front* doméstico, destacaram-se entre as principais ações do órgão os programas para incentivar a população a tomar parte nas campanhas para vendas de bônus de guerra; políticas de racionamento; e criação das ‘hortas da vitória’ (*victory gardens*) – projeto que encorajava as famílias a cultivar alimentos em casa. Muitas vezes, figuras proeminentes do mundo do entretenimento participavam desses eventos a fim de reforçar a ideia de que a guerra exigia sacrifícios de ‘todos’ e fornecer modelos de comportamento aos ‘cidadãos comuns’²⁰⁸.

O OWI também promoveu e incentivou a produção e distribuição de panfletos, revistas, livros, discos e filmes, entre outros produtos de viés patriótico, que tinham por objetivo apelar ao recém-recobrado poder de compra da classe média e fomentar o consumo para manter a economia aquecida²⁰⁹. Havia ainda uma seção para assuntos internacionais, que preparava materiais para distribuição nos países aliados e neutros na Europa e na Ásia. Esse departamento também divulgava informações provenientes dessas localidades após a avaliação do *Office of Censorship*, órgão encarregado de analisar o conteúdo recebido do estrangeiro²¹⁰.

A agência privilegiou a produção de um material propagandístico que apelasse ao lado emocional do ‘cidadão médio’ estadunidense. Para tanto, valeu-se do uso de mensagens claras, simples e coerentes, a fim de atingir a população de modo homogêneo, despertar o patriotismo e moldar a participação civil no esforço doméstico. Assim, os Estados Unidos passaram a ser representados como uma nação democrática que, embora indignada com a violência do conflito, tomava parte no mesmo em nome de uma ‘causa maior’. Em contrapartida, os inimigos eram desumanos e terminantemente maus²¹¹. As divisões responsáveis por

²⁰⁶ BLUM, Op. Cit., p. 31; HONEY, Op. Cit., p. 30; JEFFRIES, Op. Cit., p. 176; WINFIELD, Op. Cit., p. 157; WINKLER, Op. Cit., p. 35-36.

²⁰⁷ Tradução livre do autor. JEFFRIES, Op. Cit., p. 177.

²⁰⁸ WINKLER, Op. Cit., p. 37-39.

²⁰⁹ WINKLER, Op. Cit., p. 39-40.

²¹⁰ BLUM, Op. Cit., p. 32; JEFFRIES, Op. Cit., p. 177.

²¹¹ HONEY, Op. Cit., p. 27-30; JEFFRIES, Op. Cit., p. 177; WINKLER, Op. Cit., p. 35-36.

coordenar a produção e escoamento desse material – em especial, a partir da mobilização dos principais jornais, revistas, emissoras de rádio e estúdios de cinema do país – eram os chamados ‘*media bureaus*’²¹².

O *media bureau* responsável por orientar a indústria cinematográfica para o esforço de guerra foi o *Bureau of Motion Pictures* (BMP). Coube ao órgão o papel de avaliar filmes e roteiros e produzir curtas-metragens informativos, de treinamento e de propaganda. Apesar de sua parca experiência no ramo, Mellett foi escolhido para capitanear a agência em Washington, enquanto o jornalista Nelson Poynter – nome igualmente desconhecido pelos grandes estúdios, mas da confiança de Roosevelt – lhe prestava assessoria a partir de Hollywood. De acordo com as linhas-mestras do OWI, o *Bureau* trabalharia em conjunto com o PCA e o exército²¹³.

Apesar dos receios existentes, o BMP buscou estabelecer um acordo proveitoso para ambas as partes. As *majors* se engajariam no processo de mobilização nacional a partir da produção de filmes de ficção e documentários sobre o tema; auxiliariam o *Bureau* na produção e escoamento dos curtas-metragens de propaganda e manteriam um diálogo aberto com o órgão a fim de receber orientações e conselhos²¹⁴. Washington, em contrapartida, classificou a indústria cinematográfica como “fundamental para o esforço doméstico de guerra”; concordou em não interferir nas atividades do monopólio ou na censura vigente e prometeu apoio para melhorar os rendimentos na América Latina e da Ásia após o fechamento do mercado europeu²¹⁵.

Além disso, assim como ocorreu em outros ramos considerados indispensáveis para a vitória, os sindicatos de profissionais da indústria cinematográfica se comprometeram a evitar greves e manifestações durante a guerra²¹⁶. Nesse sentido, a indústria hollywoodiana obteve

²¹² BLUM, Op. Cit., p. 31-32; DOHERTY, 1999b, p. 43; HONEY, Op. Cit., p. 30; JEFFRIES, Op. Cit., p. 176-178; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 58-59; WINKLER, Op. Cit., p. 35.

²¹³ DOHERTY, 1999b, p. 43-44; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 58-59; SCHATZ, 1997, p. 139-140. Segundo os autores, as forças armadas eram responsáveis por prestar assistência às produções cinematográficas ambientadas na frente de batalha, bem como, verificar uma representação ‘apropriada’ dos militares estadunidenses e seus inimigos.

²¹⁴ DOHERTY, 1999b, p. 45; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 59; SCHATZ, 1997, p. 141.

²¹⁵ SCHATZ, 1997, p. 155.

²¹⁶ SCHATZ, 1997, p. 164.

garantias concretas de lucros e certa estabilidade, componentes essenciais para sua mobilização – pois, conforme mencionam Furhammar e Isaakson, o envolvimento no esforço nacional não ocorre por simples idealismo²¹⁷. Um ponto comum facilitou o entendimento inicial entre as partes: a crença de que a propaganda deveria ser suavizada, trabalhar com valores socialmente aceitos e ‘explicar’ os motivos pelos quais o país lutava, destacando-se a importância da mobilização interna nesse processo²¹⁸.

Para Roosevelt, os longas-metragens de ficção hollywoodianas eram tão importantes quanto os materiais informativos, pois, segundo acreditava o presidente, estes poderiam funcionar como uma propaganda agradável e convidativa, que poderia ser apresentada de maneira subliminar, ou seja, ‘desvinculada’ dos interesses imediatos do governo. Assim, o chefe de Estado almejava evitar um repúdio generalizado ao que poderia ser classificado como uma “tentativa de manipulação”²¹⁹. Tal visão era bem aceita pela indústria cinematográfica, uma vez que filmes reconhecidos ou classificados como ‘material de propaganda’ geralmente tinham um péssimo desempenho de bilheteria. Nas palavras de Charles Francis Coe, vice-presidente da MPPDA à época: “nós sabemos que o primeiro efeito da propaganda viciosa é esvaziar as salas de exibição”²²⁰.

Buscando estabelecer uma uniformidade quanto à produção dos filmes de guerra, o BMP formulou uma cartilha especializada, o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI), publicada em julho de 1942. O objetivo do material era potencializar o envolvimento dos estúdios no processo de mobilização oferecendo sete questões para reflexão antes de se iniciar a produção de qualquer filme. O último ponto evidencia a preocupação do documento em estabelecer a diferenciação entre o que se poderia denominar de “entretenimento informativo” – isso é, que tem compromisso com a “verdade” – e “propaganda”:

1- Esse filme ajudará a vencer a guerra?

²¹⁷ FURHAMMAR, ISAAKSON, Op. Cit., p. 13.

²¹⁸ FURHAMMAR, ISAAKSON, Op. Cit., p. 57; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 59-60.

²¹⁹ BENDER, Op. Cit., p. 79; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 50; SCHATZ, 1997, p. 139.

²²⁰ DOHERTY, 1999b, p. 20.

- 2- Qual informação a respeito da Guerra o filme pretende esclarecer, dramatizar ou interpretar?
- 3- Se é um filme “escapista”, ele irá prejudicar o esforço de Guerra ao criar uma falsa imagem da América, seus aliados ou do mundo em que vivemos?
- 4- O filme meramente se aproveita da guerra como base para obtenção de lucros, contribuindo de forma pouco ou nada significativa para o esforço de Guerra e, possivelmente, diminuirá o impacto de outras produções de maior importância?
- 5- O filme contribui com algo novo para nosso entendimento do conflito mundial e das várias forças nele envolvidas ou esse assunto já foi abordado?
- 6- Quando um filme atingir o máximo de sua circulação nas salas de cinema, ele ainda refletirá as condições como estarão naquele determinado momento ou estará ultrapassado?
- 7- O filme diz a verdade ou os jovens de hoje terão razão em dizer que eles foram enganados por propaganda?²²¹

Com base em um discurso de Roosevelt realizado no Congresso em 6 de janeiro de 1942 a respeito da mobilização para a guerra, a cartilha se dividia em seis seções, além de uma introdução. Apesar de passar por pequenas alterações ao longo do conflito – geralmente a inserção de textos a respeito de temas específicos – a essência do material permaneceu inalterada. Logo à introdução é possível observar que o GIMMPI dialogava com as ideias a respeito de ‘propaganda’ na sociedade da época, de modo que ‘informação’ e ‘verdade’ destacam-se como as palavras-chave do texto. A partir desses pressupostos, esperava-se mobilizar o público sem que este percebesse que estava sendo alvo de propaganda.

De acordo com a cartilha, embora a “esmagadora maioria da população” estadunidense apoiasse as ações do governo, muitas pessoas

²²¹ Tradução livre do autor. KOPPE; BLACK, Op. Cit., p. 66-67; McLAUGHLIN; PARRY, Op. Cit., 22. Grifos nossos.

ainda não tinham informações adequadas a respeito da guerra. Uma mobilização efetiva da sociedade exigia que os cidadãos realizassem grandes sacrifícios, contudo, para que isso acontecesse, era necessário que eles estivessem bem informados sobre o processo²²².

Nesse sentido, o manual faz um contraponto entre os “propagandistas do Eixo” e o governo estadunidense: enquanto os primeiros são acusados de mentir para suas respectivas populações, originando uma série de calamidades; Washington atua para que seus cidadãos saibam a “verdade”, premissa considerada essencial para o regime democrático. À introdução, o documento defende que uma população “inteligente” tomará parte em um “programa de decência e integridade, de idealismo e egoísmo esclarecido – se bem informada”,²²³.

No primeiro capítulo, ‘*The issues: Why we fight*’, o manual apresenta grande consonância com as ideias de Lippmann, Bernays e Lasswell, pois afirma que uma parcela da sociedade estadunidense ainda estava confusa a respeito da guerra. Nesse cenário, caberia aos filmes de Hollywood ‘auxiliar’ a população a ‘compreender’ a importância do processo de mobilização e como cada pessoa poderia ‘fazer a sua parte’,²²⁴.

Embora o manual afirmasse considerar o espectador de cinema estadunidense “inteligente”, não escapava da ideia de que o processo de comunicação era verticalizado, a partir do qual as elites – governo, estúdios, etc – organizariam a ‘massa’ não de forma coercitiva, mas ‘instrutiva’, visando o ‘bem comum’ em um período de instabilidade. Tal efeito é acentuado pela constante repetição ao longo de todo o documento de termos como “informar”, “instruir”, “clarear”, “explicar”, “educar”, entre outros que corroboram a crença em uma relação comunicacional de causa-e-efeito, em que as mensagens atingiriam os receptores sem grandes percalços, gerando reações mais ou menos esperadas e homogêneas.

²²² Tradução livre do autor. BUREAU of Motion Pictures. **Government information manual for the motion picture industry**. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²²³ Tradução livre do autor. Grifos presentes no material original. Idem.

²²⁴ BUREAU of Motion Pictures. **The issues: Why we fight**. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpii.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

Em seguida, o texto assinala que os Estados Unidos se envolveram no conflito para defender sua soberania nacional, garantir a proteção e difusão das liberdades essenciais para a democracia e assegurar um “mundo melhor” para as gerações futuras. A luta, todavia, exigia sacrifícios, podendo até mesmo demandar a vida dos cidadãos²²⁵. Ou seja, os motivos para justificar o envolvimento do país na guerra evocam os princípios do Destino Manifesto, componente ideológico da política externa estadunidense que se vale de uma orientação idealista – a crença que os Estados Unidos foram a nação escolhida por Deus para redimir o mundo – para mascarar objetivos pragmáticos no cenário internacional²²⁶.

Desse modo, o documento assinalava que Hollywood deveria enfatizar que o conflito era uma “guerra do povo” e que todos os cidadãos estadunidenses deveriam se envolver para garantir a vitória. Para tanto, os filmes deveriam recorrer aos “valores americanos” – de acordo com o GIMMPI, o *American way of life* era uma versão de 1942 para 1776 (ano da Independência do país) –; apresentar todas as classes sociais atuando em pé de igualdade; representar os diferentes grupos étnicos que compunham o ‘*melting pot*’²²⁷ estadunidense de forma respeitosa; e reforçar a ideia de que o objetivo dos Estados Unidos ao participar da guerra era tornar o mundo um ‘lugar melhor’²²⁸.

O segundo capítulo, ‘*The enemy: Whom we fight*’, destinava-se a explorar a “natureza do inimigo”. Segundo o documento, a guerra não era travada apenas contra Hitler, Mussolini, Hirohito, seus exércitos ou os partidos que os apoiavam, mas contra algo “maior e mais antigo”: a “doutrina da força”, embasada no militarismo que leva um homem a querer subjugar seus pares. Imbuído de um ímpeto moralista, o manual afirmava que a vitória não seria alcançada com a derrota do Eixo ou a assinatura de um acordo de paz como esperava a maioria da

²²⁵ Idem.

²²⁶ Para uma análise abrangente da relação entre componentes morais e interesses pragmáticos na política externa dos Estados Unidos, conferir: PECEQUILO, Op. Cit.

²²⁷ Expressão utilizada para designar os Estados Unidos como um país em que diferentes grupos étnicos conviviam de forma pacífica e igualitária.

²²⁸ BUREAU of Motion Pictures. **The issues: Why we fight**. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpii.pdf>.

Acesso em: 09 mar. 2013.

população – o objetivo maior era estabelecer um mundo pacífico no pós-guerra²²⁹.

Nesse sentido, o manual afirmava que o papel dos filmes era instruir o público a respeito dessa luta, bem como, auxiliá-lo a identificar quem eram os opositores aos regimes democráticos. A partir de tais pressupostos, o GIMMPI construiu a imagem de um inimigo dotado de uma imensurável sede de poder, a qual se materializava na expansão territorial, na exploração dos povos conquistados e na monopolização dos recursos econômicos para fins bélicos. Além disso, tratava-se de um oponente antidemocrático e cruel, capaz de se valer das mais ardilosas manobras para prejudicar o esforço dos Aliados. Todavia, a cartilha apontava que seria um erro representar toda a população dos países do Eixo sob esse viés, alertando que os perpetuadores da “doutrina da força” se resumiam a grupos pequenos, embora estivessem no poder²³⁰.

Em sua ‘missão’ pela paz mundial, os Estados Unidos não estavam sozinhos: contavam com o apoio de 27 países envolvidos na luta contra o fascismo. É a respeito desses aliados que discorre o terceiro capítulo, ‘*The United Nations and peoples: With whom we are allied in fighting*’, cujo conteúdo incentiva os filmes a criar representações dignas de tais nações. A principal estratégia para criar empatia, por meio das produções cinematográficas, era associar os hábitos dos diferentes povos estrangeiros envolvidos na luta com o *American way of life*. Entre os exemplos utilizados pelo documento, destacam-se o combate à anglofobia, a aceitação da União Soviética como um correligionário admirável apesar do repúdio ao comunismo, o reconhecimento da China como uma nova potência e a exaltação da amizade com os ‘bons vizinhos’ da América Latina²³¹.

A análise dos capítulos IV e V é essencial para a realização desta pesquisa, uma vez que abordam diretamente o *front* doméstico. O primeiro deles, ‘*Work and production: The war at home*’ trata do

²²⁹ BUREAU of Motion Pictures. **The enemy**: Whom we fight. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiii.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³⁰ Idem.

²³¹ BUREAU of Motion Pictures. **The United Nations and peoples**: With whom we are allied in fighting. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiiii.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

mercado de trabalho nos Estados Unidos. Essa seção tinha por objetivo instruir os estúdios a realizar uma representação heroica dos operários nas linhas de produção e dos agricultores estadunidenses, apresentando seus esforços como pré-requisitos para a vitória. Conforme assinalava o manual, os armamentos e alimentos produzidos pelos operários serviriam aos soldados na linha de frente²³².

O ambiente de trabalho também deveria ser uma amostra do *melting pot* que, segundo o documento, caracterizava o país. Desse modo, filmes ambientados em espaços de produção deveriam apresentar funcionários de ambos os sexos, das mais diferentes origens, etnias e credos unidos por um ‘esforço maior’ e se tratando de forma mutuamente respeitosa. A mesma seção da cartilha ainda encorajava as produções hollywoodianas a omitir disputas trabalhistas ou entre associações de classe, já que a vitória exigia “solidariedade” – de acordo com o GIMMPI, um “verdadeiro estadunidense” não ousaria perturbar o esforço doméstico com tais questões –, bem como, a exaltar a importância do processo de conversão das indústrias consideradas essenciais. Suprimir os desentendimentos era uma atitude considerada necessária para manter a produção elevada a fim de suplantar a máquina de guerra do Eixo²³³.

O segundo capítulo em questão dedicava-se a tratar especificamente do *front* interno. ‘*The home front: What we must do – What we must give up to win the fight*’ orientava a indústria cinematográfica a reforçar a ideia de uma ‘guerra total’, devendo ensinar à população como e por que contribuir para a vitória. Seguia-se uma série de recomendações para representar os estadunidenses como cidadãos conscientes da importância da mobilização interna e engajados nessas iniciativas, tais como: obediência às autoridades; participação nas campanhas de racionamento, vendas de bônus de guerra ou combate ao desperdício de bens de primeira necessidade; envolvimento no serviço voluntário; e cuidados com saúde. Todavia, o ponto principal dos filmes seria lembrar ao espectador do perigo constante que pairava sobre suas cabeças e da necessidade de realizar todos os sacrifícios exigidos para a construção de um mundo pacífico no futuro – mesmo que isso

²³² BUREAU of Motion Pictures. **Work and production:** The war at home. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiii.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³³ Idem.

significasse perder a vida²³⁴. Ao longo da guerra, as seções referentes ao *front* interno foram as que mais receberam material extra, o qual atentava para questões específicas como doação de sangue²³⁵, cuidados para evitar acidentes industriais²³⁶, combate ao mercado negro²³⁷, entre outros temas.

A última seção abordava o papel dos soldados na frente de batalha. Em *'The fighting forces: The job of the fighting man at the front'*, o manual exorta a indústria cinematográfica a reconhecer o valor dos soldados que defendiam o país ao redor do mundo. Segundo o GIMMPI, os filmes não deveriam apresentar cenas desmedidas de violência e derramamento de sangue, muito menos, “açucarar a verdade”, mas encontrar uma maneira digna de exaltar os esforços heroicos das forças armadas estadunidenses em conjunto com os Aliados²³⁸.

O manual atenta que muitos soldados de partida para a guerra vão aos cinemas, constituindo o público mais importante de Hollywood no momento. Assim, as produções hollywoodianas deveriam empenhar-se na divulgação de uma representação positiva e democrática do exército, bem como, ressaltar a importância de seus sacrifícios,

²³⁴ BUREAU of Motion Pictures. **The home front**: What we must do – What we must give up to win the fight. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiiv.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³⁵ BUREAU of Motion Pictures. **Blood for freedom!** ... The Red Cross blood donor service: Fact sheet no. 9 for insertion in the War Information Manual Section V - The home front. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs9.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³⁶ BUREAU of Motion Pictures. **Industrial accidents help the Axis**: Fact sheet no. 2 for insertion in the War Information Manual Section IV - The production front. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs2.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³⁷ BUREAU of Motion Pictures. **America's enemy within** ... The black market: Fact sheet no. 11 for insertion in the War Information Manual Section V - The home front. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpifs11.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

²³⁸ Tradução livre do autor. BUREAU of Motion Pictures. **The fighting forces**: The job of the fighting man at the front. Disponível em: <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpivi.pdf>. Acesso em: 09 mar. 2013.

independentemente da área em que os convocados para a linha de frente iriam atuar. A cartilha considerava que o principal objetivo era conservar a “essência humana” dos soldados a fim de proporcionar uma maior identificação com a população civil. Para tanto, os filmes deveriam apresentar personagens militares como “pessoas comuns”, provenientes de famílias amorosas, que tinham bons empregos, grandes amigos e preocupações comuns a todos os cidadãos²³⁹.

O GIMMPI desejava que Hollywood apresentasse a seus espectadores a imagem de um Estados Unidos idealizado, em que todas as pessoas, apoiadas nos ‘valores americanos’, no patriotismo e no altruísmo, estavam preocupadas em ‘fazer sua parte’ no esforço de guerra. Muito da retórica utilizada na Primeira Guerra Mundial foi reaproveitada, novamente buscando-se construir e veicular a imagem de um país democrático, orgulhoso da congregação de etnias que o habitava, igualitário no tratamento de todos os cidadãos e defensor da paz mundial.

Como contraponto, estabeleceu-se a representação de um fascismo cruel e sanguinário, perseguidor das minorias e defensor do uso da força para a dominação global. Constituiu-se então um cenário maniqueísta para a guerra, o qual se tornou a matéria-prima para as produções hollywoodianas. De acordo com Doherty, a cinematografia hollywoodiana do período buscava apresentar o conflito como uma guerra entre o “homem comum” estadunidense e o “super homem” alemão²⁴⁰.

Alguns estudos pioneiros sobre as relações Hollywood-Washington na Segunda Guerra Mundial concordam que o GIMMPI representava a forma do OWI “ver o mundo”, refletindo os ideais de esquerda-liberal defendidos por muitos dos integrantes do corpo técnico da agência. A cartilha foi inicialmente bem recebida pelos estúdios e passou a coexistir com o *Producers Code*, que continuou encarregado por ditar as regras morais da indústria cinematográfica estadunidense. Segundo os autores, essa boa recepção deveu-se ao fato de o material oferecer respaldo para trabalhar com ‘questões políticas’ – temas desencorajados pela censura por serem considerados ‘delicados’²⁴¹.

Apesar de a produção e distribuição de curtas-metragens governamentais ter se desenvolvido de forma eficiente – contando com

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ DOHERTY, 1999b, p. 20.

²⁴¹ KOPPEL; BLACK, Op. Cit., p. 65-66 e 70-71; SCHATZ, 1997, p. 141.

o apoio do *War Activities Committe* (WAC), grupo fundado por membros da indústria cinematográfica para auxiliar o governo nessas tarefas²⁴² – o relacionamento entre o BMP e as *majors* começou a deteriorar ainda em 1942. Para espanto da agência governamental, Hollywood encontrara maneiras bastante particulares de seguir o GIMMPI, desagradando a muitos dos funcionários do governo.

Os primeiros embates centraram-se no fato de que alguns filmes produzidos antes da aprovação da cartilha eram pouco condizentes com os ideais do *Bureau*, geralmente, veiculando representações racistas ou abordando temas sociais que deveriam ser omitidos. Os estúdios, por sua vez, rejeitaram a sugestão de adiar as estreias, uma vez que isso poderia acarretar em perdas nos rendimentos anuais, além de argumentar que a realização de novos processos de filmagem e edição para produções já finalizadas era uma alternativa cara e contraproducente²⁴³. Convém notar que ‘Rosa de Esperança’ (*Mrs. Miniver*, 1942), o filme de maior sucesso do ano e tomado como ‘exemplo a ser seguido’ pelo órgão, também foi lançado antes da fundação do BMP.

Houve ainda constantes choques quanto à representação da população estadunidense nas produções cinematográficas. Hollywood não tinha problemas em adotar a visão idealizada prevista pelo GIMMPI e até mesmo criou um padrão: as personagens representavam pessoas de classe média, bonitas, inteligentes, que amavam suas famílias, respeitavam seu país, tinham preocupações e anseios simples e, acima de tudo, estavam interessadas em atuar no esforço doméstico de guerra. O impasse residiu no fato de que os revisores de roteiros do BMP esperavam que tais atributos fossem mostrados de forma mais ‘direta’, valendo-se de estratégias como monólogos emotivos, diálogos explicativos sobre a mobilização civil e uma constante utilização de ‘símbolos americanos’²⁴⁴.

Os estúdios não eram contrários a tais táticas, todavia, abominavam um emprego exagerado ou descuidado das mesmas, pois o mesmo poderia gerar acusações de veiculação de ‘propaganda’; além de temer que o intervencionismo do Estado na indústria cinematográfica se ampliase por meio da agência a níveis irreversíveis. A oposição ao *modus operandi* do BMP cresceu quando algumas produções que

²⁴² SCHATZ, 1997, p. 141.

²⁴³ DOHERTY, 1999b, p. 46; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 84; SCHATZ, 1997, p. 141.

²⁴⁴ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 143.

adotaram sugestões do órgão se tornaram fracassos de público e crítica²⁴⁵. Além disso, o *Bureau* estava bastante descontente com a maioria das comédias, que apresentavam seus personagens como alienados, abobalhados e vivendo com *glamour* em uma época de racionamentos e austeridade²⁴⁶.

Hollywood procurou se valer dos desentendimentos entre o BMP, o PCA e as forças armadas para levar seus projetos adiante. Quando o *Bureau* levantava críticas a respeito de uma produção, o estúdio responsável buscava o apoio da censura e a aprovação das forças armadas. O primeiro órgão estava preocupado em garantir que os filmes estivessem dentro dos padrões morais estipulados e não contivessem cenas excessivas de violência ou linguagem inapropriada. É importante destacar que o ‘posicionamento ideológico’ do BMP, considerado demasiado ‘liberal’, era alvo de críticas por parte do *Breen Office*. Os militares, por sua vez, tinham por interesse assegurar a veiculação de uma imagem positiva dos combatentes estadunidenses, dedicando-se pouco a analisar questões referentes às representações de assuntos civis. Dispondo de poderes políticos e econômicos reais, o PCA e as forças armadas se tornaram os responsáveis por garantir que os filmes hollywoodianos chegassem aos cinemas²⁴⁷.

Descontente com a situação, Mellett passou a atacar a indústria cinematográfica por não reconhecer o BMP como o órgão responsável por orientá-la. Em dezembro de 1942, o dirigente do *Bureau* escreveu uma carta aberta aos principais estúdios, na qual sugeriu que os roteiros dos filmes fossem enviados para avaliação com antecedência, bem como, defendeu que todos os contatos existentes com as forças armadas estadunidenses ou referentes à exportação de filmes fossem canalizados por meio da agência. A tentativa de intervenção gerou diversos protestos por parte dos estúdios e da imprensa, que acusaram Mellett de querer instaurar um novo órgão de censura. Devido ao tumulto, Elmer Davis foi chamado a público ainda naquele mês para assegurar que o BMP não tinha poderes para censurar as produções fílmicas, resguardando-se apenas a fazer sugestões. O presidente do OWI também reiterou que a

²⁴⁵ DOHERTY, 1999b, p. 46-47.

²⁴⁶ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 64, 91-93 e 112.

²⁴⁷ DOHERTY, 1999b, p. 47-48; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 108-109; SCHATZ, 1997, p. 141.

aceitação das mesmas era voluntária. A polêmica enfraqueceu Mellett e Poynter²⁴⁸.

Esse cenário revela que, mesmo arcando com uma tarefa hercúlea, o OWI e suas divisões não dispunham de poder ou apoio político para conduzi-la, de modo que a atuação do órgão foi prejudicada por uma série de polêmicas internas e externas. Roosevelt e Davis mal se conheciam e o presidente fez muito pouco para fortalecer o relacionamento de ambos. Segundo Winfield, o chefe de Estado desejava ser o único responsável por delinear os moldes da propaganda governamental e via a agência como uma concorrente indesejada que ele criara após ceder às pressões políticas existentes. Stephen Early, porta-voz da Casa Branca, se portava de forma semelhante, relutando em colaborar com Davis²⁴⁹.

O OWI também entrou em choque com as forças armadas, especialmente no que dizia respeito às notícias que poderiam ou não ser divulgadas à população civil. Davis defendia um “fluxo livre de informações”, contudo, essa postura esbarrava em questões de defesa nacional, de modo que tanto os militares quanto a presidência defendiam práticas de censura em tempos de guerra. Além disso, uma série de disputas internas por influência fragilizou a atuação da instituição, uma vez que diversos membros procuraram ‘derrubar’ seus colegas ou abandonaram os cargos ao notar que o órgão não operava de forma tão idealizada²⁵⁰.

Segundo John W. Jeffries, o OWI era o órgão de propaganda oficial mais limitado de todas as grandes potências envolvidas na guerra²⁵¹. Ironicamente, políticos republicanos e conservadores atacavam o órgão, descrevendo-o como uma ferramenta para promover a possibilidade do quarto mandato de Roosevelt. Nos primeiros seis meses, o órgão gastou mais de US\$ 3,9 milhões, gerando suspeitas entre os congressistas. A maioria dos deputados votou por eliminar o ramo de atividades domésticas do OWI, mas o Senado não apoiou a medida. Ainda assim, o orçamento direcionado ao órgão para o ano de 1943 foi drasticamente reduzido, chegando a apenas 27% do total aprovado para 1942. Como resultado, o governo foi obrigado a eliminar parte

²⁴⁸ KOPPEL; BLACK, Op. Cit., p. 109-110.

²⁴⁹ WINFIELD, Op. Cit., p. 160-161.

²⁵⁰ BLUM, Op. Cit., p. 32-33 e 36-38; JEFFRIES, Op. Cit., p. 177-178; WINFIELD, Op. Cit., p. 161-163.

²⁵¹ JEFFRIES, Op. Cit., p. 177.

significativa das atividades domésticas, demitindo mais de oitocentos funcionários. Tal mudança interferiu diretamente na atuação do BMP – que havia sido apelidado de “Hospício do Mellett” – tornando suas atividades, com exceção da produção e distribuição de curtas-metragens, impraticáveis. Com a reestruturação, Mellett e Poynter foram exonerados²⁵².

Apesar disso, as atividades estrangeiras do OWI cresceram em importância nos anos seguintes, uma vez que a promoção de uma imagem positiva dos Estados Unidos no exterior era considerada essencial na “guerra psicológica” que se travava contra o nazifascismo²⁵³. O diretor responsável por esses projetos, Ulrich Bell, tinha contatos na indústria cinematográfica e firmou um acordo com o *Office of Censorship* que assegurou a posição do BMP como avaliador dos filmes destinados à exportação para os mercados reconquistados na África, na Ásia e na Europa. Essa posição não somente garantiu algum poder real à agência, como ajudou a moldar as produções cinematográficas destinadas a fortalecer e preservar a influência política estadunidense no mundo pós-guerra. Assim, o *Bureau* perdeu parte significativa de seus contornos idealistas e passou a operar em consonância com os interesses da iniciativa privada²⁵⁴.

A partir dessas considerações, é possível avaliar que o BMP foi um fracasso como órgão responsável por orientar Hollywood na mobilização para o esforço de guerra, perdendo-se em meio a uma burocracia desorganizada que não lhe garantia um poder real de ação, disputas internas e um exagerado idealismo que dificultava o relacionamento com os estúdios. No âmbito doméstico, restou ao órgão permitir a Hollywood que utilizasse o GIMMPI como melhor entendesse, e interpretasse as sugestões de mudanças da forma que julgasse mais adequada.

A Segunda Guerra Mundial foi o período de maior diálogo entre Washington e Hollywood, bem como, de maior intervencionismo estatal na indústria cinematográfica estadunidense até então. Conforme assinala Schatz, o governo ganhou um importante aliado para o processo de mobilização interna e um poderoso meio de propaganda para suas próprias ações; enquanto a indústria cinematográfica amadureceu, consolidando-se como uma das mais significativas forças culturais e

²⁵² KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 134-141; SCHATZ, 1997, p. 142.

²⁵³ SCHATZ, 1997, 142; WINFIELD, Op. Cit., p. 165.

²⁵⁴ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 138-141; SCHATZ, 1997, p. 142.

sociais do país, viu seus lucros serem alavancados a patamares nunca antes alcançados e aumentou a presença do cinema estadunidense no exterior²⁵⁵. Levando-se em conta a conturbada relação entre Washington e Hollywood, resta-nos perguntar: como isso foi possível?

Em primeiro lugar, devemos ressaltar que Roosevelt, seus assessores e os estúdios fizeram uma avaliação bastante correta quanto ao fato de uma “propaganda indireta” ser mais bem aceita pela população estadunidense²⁵⁶. O cinema hollywoodiano apresentava uma série de características que o faziam um notável instrumento em favor do esforço da guerra. Conforme discutimos acima, tratava-se de uma indústria organizada, embasada em um método de produção consolidado e popular, e cuja influência ultrapassava as fronteiras dos Estados Unidos. A mobilização, porém, só se deu de maneira eficiente quando Washington levou em consideração o objetivo principal das *majors*: unir patriotismo com lucros financeiros. Este caminho, adotado pelo OCIAA, garantiu o sucesso da agência.

De acordo com Colby e Dennett, o OCIAA foi a mais eficiente das agências estatais dos Estados Unidos durante a guerra. A equipe era bem coordenada, composta em sua maioria por membros da iniciativa privada, e atuava a partir de uma perspectiva mercadológica que favorecia a união entre patriotismo e retornos financeiros. O número de representantes de grandes empresas no órgão não escapou das críticas: para muitos dos membros da esfera estatal, os executivos trabalhavam apenas em causa própria²⁵⁷. A composição do órgão, entretanto, foi determinante para o sucesso de suas iniciativas, pois, conforme destaca Uwe Lübken, o OCIAA uniu as vantagens de um órgão privado à supervisão governamental²⁵⁸.

Diferentemente do OWI, o OCIAA gozava de poderes políticos e econômicos reais. Rockefeller era um empresário influente, com investimentos e contatos no ramo cinematográfico, e que atuava de maneira pragmática. A partir do mote “eu nunca quis ser vice-presidente de nada”, o jovem milionário defendeu a autonomia de sua organização e recebeu apoio do Departamento de Estado nesse quesito. Desse modo, o OWI não podia interferir nas atividades da agência, que se tornou

²⁵⁵ SCHATZ, 1997, p. 131-132.

²⁵⁶ DOHERTY, 1999b, p. 85; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 64.

²⁵⁷ COLBY; DENNETT, Op. Cit., p. 113-114; GELLMAN, Op. Cit., p. 150-151.

²⁵⁸ LÜBKEN, Op. Cit., p. 63.

responsável pelas ações de propaganda na América Latina. Roosevelt apoiou a medida, pois ela lhe garantia maior poder para conduzir a política externa estadunidense para com a região²⁵⁹.

Para Rockefeller, proteger o continente americano do aumento da influência nazista não era apenas uma questão de segurança nacional, mas também uma medida necessária para preservar a lucratividade de seus negócios na região. Tratava-se de um homem de negócios trabalhando em conjunto com outros homens de negócios, o que favoreceu o diálogo com os estúdios. Assim, o OCIAA preferiu fortalecer esse relacionamento por meio dos canais existentes, designando um homem de confiança para operar junto à censura oficial a fim de avaliar os roteiros ambientados na América Latina, e também selecionando profissionais para orientar as *majors* durante os períodos de produção²⁶⁰.

Essa rede de contatos permitiu à agência dirigida por Rockefeller encorajar a execução de diversos projetos de propaganda, entre os quais se destacaram diversas animações produzidas pelos estúdios Disney e a vinda de Orson Welles ao Brasil²⁶¹. De acordo com Penee Bender, “entre 1940 e 1945, a divisão [de cinema do OCIAA] atuou em conjunto com estúdios hollywoodianos e suas filiais para influenciar a produção de 288 longas-metragens, apresentar 101 curtas-metragens e auxiliar na produção e distribuição de 1700 cinejornais”²⁶². As companhias mais ativas nessa empreitada foram a Warner, a Paramount e a MGM, que investiram em filmes concentrados na musicalidade e no colorido dos cenários e figurinos²⁶³.

O OCIAA também se utilizou da *Motion Picture Society for the Americas* (MPSA) – organização sem fins lucrativos fundada pela indústria cinematográfica em 1941 e parcialmente financiada pela agência – como sua intermediária em Hollywood. O papel da instituição era incentivar a produção de filmes que divulgassem uma imagem positiva da América Latina nos Estados Unidos. Entre os nomes que compunham a associação, estavam alguns dos principais chefes de estúdios, produtores e diretores do ramo. A agência também oferecia

²⁵⁹ KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 51 e 58.

²⁶⁰ REICH, Op. Cit., p. 216.

²⁶¹ SADLIER, Op. Cit., p. 21-23; MOURA, 2012, p. 77; TOTA, Op. Cit., p. 66.

²⁶² BENDER, Op. Cit., p. 80.

²⁶³ SADLIER, Op. Cit., p. 57.

material de pesquisa, imagens de arquivo, preparava dublagens, entre outras atividades²⁶⁴.

Coube ainda à MPSA repassar aos estúdios as orientações do OCIAA quanto à representação de personagens latino-americanos em filmes de entretenimento. Assinalou-se a importância de omitir os estereótipos comumente empregados nas produções cinematográficas – mulheres altamente sexualizadas, bandidos, cidadãos indolentes e autoridades corruptas – e a necessidade de se contratar profissionais das ‘outras Américas’ para trabalhar na indústria hollywoodiana²⁶⁵.

De acordo com Lisa Shaw e Maite Conde, as novas representações eram construídas atentando-se para duas questões centrais: encaixar-se na ideia de ‘*latinidade*’ do público estadunidense; e não ofender os públicos latino-americanos a fim de evitar perdas na bilheteria ou prejudicar os esforços da Política de Boa Vizinhança. Assim, a América Latina passou por um processo de branqueamento da população e de modernização aos moldes capitalistas nas telas de Hollywood. Com o mercado europeu fechado, não era uma boa ideia irritar os espectadores ao sul da fronteira do Rio Grande.²⁶⁶

Embora as intervenções da agência de Rockefeller não fossem tão diferentes das ‘sugestões’ elaboradas pelo BMP, a ‘censura’ empreendida pela OCIAA era mais bem aceita, pois, o órgão defendia a necessidade de mudanças a fim de evitar o risco de perdas financeiras. Porém, mesmo a fiscalização atenta não impediu a ocorrência de episódios problemáticos causados pela permanência das imagens negativas sobre a região. A persistência desses ‘problemas’ indica que mesmo sendo uma agência dotada de poderes políticos e econômicos, o órgão não controlou todos os aspectos das produções às quais prestava consultoria²⁶⁷.

Assim, ainda que fosse um importante componente da Política de Boa Vizinhança, a revitalização da imagem da América Latina nas telas do cinema foi tratada de modo errático. Em grande medida, os longas-metragens ficcionais, documentários e cinejornais supervisionados pelo

²⁶⁴ BENDER, Op. Cit., p. 79-80.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ SHAW, Lisa; CONDE, Maite. Brazil through Hollywood's Gaze: From the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era. In: SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie (eds). **Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity**. Jefferson: McFarland Press, 2005, p. 181-184.

²⁶⁷ BENDER, Op. Cit., p. 80-81.

OCIAA reforçaram os estereótipos comumente difundidos na sociedade estadunidense sobre a América Latina. A região era apresentada como um lugar exótico, cuja única tarefa para o esforço de guerra era a produção de matérias-primas para a indústria de guerra. Em contraponto, os Estados Unidos eram apresentados aos espectadores latino-americanos como um país moderno e industrializado²⁶⁸.

Apesar do significativo número de produções sobre o tema mencionado acima, a também MPSA engavetou diversos projetos devido às representações estereotipadas e aos erros de ambientação presentes nos roteiros propostos²⁶⁹. Além disso, embora o intercâmbio de atores fosse incentivado e figuras como Carmen Miranda gozassem de grande popularidade, as oportunidades de trabalho para profissionais latino-americanos em Hollywood era bastante escassa e os que conseguiam trabalho, comumente, interpretavam personagens que não condiziam com suas nacionalidades – o que reforçava a ideia da América Latina como um grande bloco confuso e homogêneo de países²⁷⁰.

Uma situação semelhante ocorreu com a participação de Walt Disney nos esforços da Boa Vizinhança: os principais trabalhos de seu estúdio voltados para a Política de Boa Vizinhança – as animações ‘Alô, amigos’ (*Saludos, amigos*, 1942) e ‘Você já foi à Bahia?’ (*The three caballeros*, 1944) – foram fiscalizados durante todas as etapas de produção por membros do governo, contudo, nem mesmo a cooperação amistosa evitou a repetição de estereótipos. Nas obras de Disney, a América Latina continuou sendo uma região festiva e colorida, onde vivia uma população exclusivamente branca (de acordo com a imagem

²⁶⁸ BENDER, Op. Cit., p. 80; MOURA, 1988, p. 36-40; MOURA, 2012, p. 77; REICH, Op. Cit., p. 217; SADLIER, Op. Cit., p. 21-23; SMITH, 1996, p. 82-83.

²⁶⁹ SADLIER, Op. Cit., p. 42.

²⁷⁰ SADLIER, Op. Cit., p. 43. E mesmo o sucesso tinha seu ‘preço’: Carmen Miranda não escapou ao *type casting*. Nos filmes em que participou, a atriz interpretou papéis bastante semelhantes, pautados em figurinos extravagantes, sensualidade exacerbada e números musicais que amalgamavam ritmos latino-americanos em canções de duplo-sentido. Segundo Ana Rita Mendonça, tais papéis reforçavam o estereótipo de que as ‘outras repúblicas americanas’ eram ‘femininas’ e ‘diferentes’ dos Estados Unidos, o polo ‘masculino’ da Política de Boa Vizinhança. Nas palavras da autora, “coadjuvante ou fora da síntese norte-americana, Carmen é o retrato completo da falsa integração continental promovida pela boa vizinhança”. MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 105.

que as elites locais desejavam difundir para o restante do mundo), composta de mulheres excitantes e homens cordiais²⁷¹.

Nas palavras de Catherine L. Benamou, o OCIAA difundiu um tipo de “propaganda *soft-core*”, elaborada pela iniciativa privada e orientada pelo Estado para ser distribuída em regiões não afetadas pelos combates. Entretenimento popular era, na visão dos estúdios hollywoodianos e membros do governo Roosevelt, uma maneira eficiente de difundir as políticas de governo, uma vez que filmes de propaganda têm maior chance de sucesso quando vão além da transmissão da ‘ideologia oficial’ e apresentam novas formas de identidade e comunidade²⁷².

Nesse sentido, o cinema hollywoodiano encontrava-se em uma posição privilegiada, pois se tratava não apenas de uma indústria de entretenimento consolidada, mas, segundo ressaltamos anteriormente, que também buscava estar em sintonia com seu público, uma vez que este constituía sua principal fonte de renda. Assim, se originou e fortaleceu um relacionamento em que os gostos do espectador poderiam ser estipulados e que esse mesmo espectador já teria uma ideia do que poderia esperar em um filme dependendo de sua produtora, gênero ou dos profissionais envolvidos na produção.

Ao definir uma fórmula básica para os filmes de propaganda, “sobre a qual são feitas inúmeras variações”, Furhammar e Isaakson estabelecem características diretamente relacionadas ao modelo da narrativa clássica hollywoodiana:

[A fórmula] compreende, em linhas gerais, três fases consecutivas: 1) somos apresentados a um idílio de contentamento calmo e harmonioso, que conquista nossa simpatia; 2) uma força do exterior

²⁷¹ BENDER, Op. Cit., p. 80. No caso brasileiro, a cordialidade era somada a uma boa dose de ‘malandragem’, conforme se tornou evidente no comportamento do papagaio Zé Carioca, personagem criado para representar o país – no segmento final de ‘Alô, amigos’, o anfitrião apresenta ao Pato Donald um país marcado pelo samba, alegria e belas mulheres. MOURA, 1988, p. 39-40; TOTA, 2000, p. 135-139.

²⁷² BENAMOU, Catherine L. Dual-Engined Diplomacy: Walt Disney, Orson Welles, and Pan-American Film Policy during World War II. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 107-141.

ameaça esse idílio, procurando destruí-lo por meios abomináveis; 3) são feitas tentativas heroicas para defendê-lo²⁷³.

Detendo-se especialmente sobre o caso estadunidense, os autores defendem que o cinema se utiliza de “valores seguramente estabelecidos”, relacionados a questões estéticas, morais e políticas da sociedade que o consome. Assim, os filmes hollywoodianos se apoiam em um “um mundo imaginário completo que tanto modela quanto é modelado pelos juízos e valores coletivos do público” que preserva e reproduz “as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade”. Nesse amálgama de política e entretenimento, “o divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento”²⁷⁴.

Esse processo foi alavancado pelas vantagens que o governo ofereceu à indústria cinematográfica durante o conflito. Logo, o monopólio sobre a produção, circulação e exibição dos filmes foi mantido e o principal órgão da censura continuou a ser o PCA, com o qual os estúdios já estavam acostumados a lidar²⁷⁵. O poder político-econômico, a consolidação da fórmula narrativa clássica e o conhecimento das predileções do público garantiram a Hollywood uma impressionante capacidade de adaptação durante os anos do conflito. Assim, a indústria cinematográfica participou de diversos estágios do processo de mobilização, alinhando patriotismo e busca por lucros.

Hollywood adaptou seu modo de produção e distribuição de filmes diante das dificuldades da guerra. Produtores, diretores e roteiristas de filmes de ficção se envolveram na filmagem de documentários de sucesso e, posteriormente, valeram-se de suas experiências para operar pequenas mudanças na fórmula da narrativa clássica hollywoodiana a fim de refinar o sentimento de ‘realismo’ dos

²⁷³ FURHAMMAR; ISAAKSON, Op. Cit., p. 52.

²⁷⁴ FURHAMMAR; ISAAKSON, Op. Cit., p. 52-53.

²⁷⁵ As companhias cinematográficas adotaram práticas de autocensura durante a produção de seus filmes, procurando abordar questões polêmicas por meio de metáforas sugestivas e linguagem elíptica. Os estúdios e cineastas frequentemente testavam a permissividade dos censores, inserindo cenas e sequências a fim de averiguar, por exemplo, que termos seriam toleráveis durante uma discussão entre as personagens. Esse relacionamento que perdurou até meados dos anos 1960, quando o PCA foi extinto. Ver: COUVARES, Francis G. **Movie censorship and American culture**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.

filmes²⁷⁶. Os estúdios também se preocuparam em conduzir um processo de ‘conversão’ para a economia de guerra com o sistema de gêneros. De acordo com um levantamento realizado por Russell Earl Shain, presente na obra de Schatz, entre 1942 e 1945, Hollywood produziu 340 filmes relacionados à Segunda Guerra Mundial. O auge ocorreu nos anos de 1942 e 1943, quando essas produções chegaram a representar, respectivamente, 24,8% e 29,3% do total de títulos lançados pelas *majors*. Tais produções, geralmente, tornavam-se as mais lucrativas dos estúdios, ultrapassando as margens de retorno estipuladas²⁷⁷.

Entretanto, para se compreender o sucesso desses filmes, é necessário atentar para alguns pontos. Devemos, inicialmente, considerar o fato de que a guerra gerou dois desfalques para Hollywood: muitos profissionais – desde alguns dos atores mais importantes dos estúdios aos motoristas e marceneiros – foram convocados pelo exército, privando as *majors* de sua mão-de-obra em diversos setores; enquanto a política de racionamento dificultou o acesso a produtos essenciais para a produção cinematográfica, levando a uma série de contenções de gastos e na utilização de bens como madeira e metais (utilizados na criação de cenários), gasolina e pneus (o que afetou a distribuição dos filmes) e, especialmente, de celuloide²⁷⁸.

A inflação também fez os custos das produções dispararem, de modo que os estúdios precisaram efetuar mudanças para preservar a manutenção do monopólio da indústria fílmica²⁷⁹. As *majors* então adotaram uma prática que se tornou dominante durante o conflito: a produção anual de filmes diminuiu, porém, as novas estreias ficavam em cartaz por mais tempo. Uma série de ações promocionais foi desenvolvida, como a distribuição de prévias (*trailers*), publicidade em jornais e revistas, e a venda de produtos relacionados à produção – no caso de adaptações de *best-sellers*, havia o relançamento do livro com referência ao filme, por exemplo. Tais estratégias foram um sucesso²⁸⁰.

Nesse cenário, tornou-se cada vez mais comum que as principais produções das ‘*Big Eight*’ ultrapassassem a marca de US\$ 1 milhão em bilheteria, o que ampliou ainda mais o abismo que separava os grandes

²⁷⁶ SCHATZ, 1997, p. 132.

²⁷⁷ SCHATZ, 1997, p. 239-240.

²⁷⁸ SCHATZ, 1997, p. 143-143.

²⁷⁹ SCHATZ, 1997, p. 173.

²⁸⁰ SCHATZ, 1997, p. 170-175.

estúdios dos produtores independentes. Além da maior rentabilidade, a quantidade de semanas de exibição de um filme tornou-se um ‘selo de qualidade’ para o mesmo, de modo que as *majors* passaram a concentrar esforços para emplacar um maior número de títulos por mais tempo nas melhores salas de exibição do país²⁸¹.

Contrariando os prognósticos de que a guerra prejudicaria os rendimentos dos *first-run cinemas*, a absorção de grupos anteriormente marginalizados pelo mercado de trabalho proporcionou o surgimento de novos públicos que migraram dos *subsequent-runs* para frequentar tais espaços de exibição. Todavia, as salas menos importantes passaram a sofrer com a queda de espectadores e o longo tempo de espera para a chegada das grandes estreias anuais. A fim de evitar o fechamento dessas salas, os estúdios promoveram o relançamento de antigos sucessos, prática que se mostrou bastante lucrativa²⁸².

Entre 1942 e 1945, a média de ingressos vendidos nos Estados Unidos, semanalmente, esteve na casa de 85 milhões²⁸³. Embora a quantidade de filmes lançados por ano pelas *majors* tivesse diminuído a partir de 1943²⁸⁴, os lucros dos grandes estúdios continuaram a subir. O faturamento das oito maiores companhias do ramo saltou de US\$ 49,5 milhões em 1942 para US\$ 60,6 milhões no ano seguinte e, apesar de uma leve queda em 1944 (US\$ 59 milhões), atingiu seu ápice em 1945, com US\$ 63,3 milhões²⁸⁵.

A ausência de alguns dos principais atores hollywoodianos possibilitou às atrizes a oportunidade de interpretar papéis diferenciados, receber maior destaque em produções que costumavam privilegiar figuras masculinas e tornarem-se mais rentáveis para os estúdios. Essa nova representação da mulher criou maior identificação junto ao público feminino absorvido pelo mercado de trabalho, que se tornara um dos

²⁸¹ SCHATZ, 1997, p. 192-194.

²⁸² SCHATZ, 1997, p. 151-153.

²⁸³ SCHATZ, 1997, p. 462.

²⁸⁴ Em 1942, as *majors* lançaram 346 filmes nos Estados Unidos. Nos anos seguintes, o total caiu gradativamente, passando para 279 (1943), 262 (1944) e 228 (1945). Após a consolidação da tendência entre os grandes estúdios de lançar um número menor de filmes, mas cujos retornos eram maiores do que os alcançados anteriormente, a média de filmes que chegaram ao mercado de exibição estadunidense anualmente girou em torno de 230 títulos na segunda metade da década de 1940. SCHATZ, 1997, p. 463.

²⁸⁵ SCHATZ, 1997, p. 465.

principais frequentadores das salas de cinema naquele período²⁸⁶. A fim de suprir a falta de ‘estrelas’ para os papéis masculinos, as *majors* passaram a direcionar maior destaque a atores idosos, recém-chegados ou reconhecidos por papéis coadjuvantes²⁸⁷.

Outro fator que consideramos importante ressaltar é que Hollywood também investiu em filmes escapistas como forma de evitar uma ‘saturação’ do público com as temáticas de guerra. Desse modo, o período foi propício para a produção de musicais, romances, comédias e produções estreladas por atores infantis²⁸⁸. Vale lembrar que tais mudanças eram conduzidas de forma cuidadosa, geralmente, acompanhadas por pesquisas de opinião, a partir das quais os grandes estúdios esperavam estar em sintonia com os interesses e gostos do público²⁸⁹.

Por fim, gostaríamos de salientar que o envolvimento hollywoodiano no esforço doméstico não se restringiu apenas a mudanças no conteúdo dos filmes ou nos processos de produção e distribuição dos mesmos. A guerra tornou Los Angeles um dos mais movimentados centros urbanos dos Estados Unidos: importantes unidades para a fabricação de aviões foram instaladas na cidade, que também serviu de ponto de embarque para as tropas que se dirigiam à frente de batalha no oceano Pacífico. A indústria cinematográfica valeu-se da situação para demonstrar seu ‘patriotismo’.

Em outubro de 1942, um grupo de atores coordenado por Bette Davis fundou a *Hollywood Canteen*. Sediada em um antigo estábulo remodelado para atender a seus novos propósitos, a *Canteen* era um espaço em que militares poderiam se reunir para beber, comer e dançar. A diferença para os demais locais de festas? Os responsáveis por servir os soldados eram as próprias ‘estrelas’, e as bandas que se apresentavam no local eram algumas das mais requisitadas da época. Caso tivesse sorte, um soldado poderia até mesmo dançar ou ganhar um beijo de uma de suas atrizes favoritas. Ao final de um ano de funcionamento, mais de um milhão de membros das forças armadas haviam passado pela *Canteen* e aproximadamente 350 membros dos grandes estúdios hollywoodianos haviam trabalhado voluntariamente no local²⁹⁰.

²⁸⁶ DOHERTY, 1999b, 149-179; SCHATZ, 1997, p. 206.

²⁸⁷ SCHATZ, 1997, p. 206.

²⁸⁸ DOHERTY, 1999b, 180-204; SCHATZ, 1997, p. 229.

²⁸⁹ SCHATZ, 1997, p. 194.

²⁹⁰ SCHATZ, 1997, p. 149.

Outra forma de entreter os militares que desempenharam funções dentro dos Estados Unidos era distribuir ingressos gratuitamente para homens e mulheres das forças armadas lotados nos grandes centros do país. Embora os dados sobre esse projeto não sejam precisos, estima-se que, no ano de 1943, 2,4 milhões de entradas para sessões de cinema foram distribuídas em Nova Iorque; e outros 2 milhões, na cidade de Chicago. Atores, comediantes e músicos viajaram para entreter as forças armadas dentro e fora do país. Os *shows* eram coordenados pelo *Victory Committee*, uma associação formada por membros de sindicatos de diversos ramos do entretenimento. Apresentações foram realizadas em bases importantes na frente de batalha, em hospitais militares, e também no *front* doméstico, onde auxiliaram a promover a venda de bônus de guerra (*war bonds*) organizada pelo Departamento do Tesouro. Segundo Schatz:

Entre Pearl Harbor e a rendição japonesa, o *Victory Committee* hollywoodiano realizou 119 turnês além-mar, 2700 eventos em hospitais, 3050 eventos em acampamentos militares, 2500 eventos de *war bonds*. Ao total, mais de 53 mil apresentações foram realizadas durante e pouco após o final da guerra por mais de 4100 pessoas²⁹¹.

As ‘estrelas’ também foram à frente de batalha. Alguns atores de primeiro escalão, como Henry Fonda, Clark Gable e Tyrone Power, voluntariaram-se para combate e seus feitos foram acompanhados pela imprensa da época²⁹². Myrna Loy, uma das mais prestigiadas atrizes dos anos 1930-1940, deixou temporariamente sua carreira em Hollywood para trabalhar na Cruz Vermelha²⁹³. Diretores importantes como Frank Capra, William Wyler, John Ford, John Huston e Anatole Litvak se envolveram na produção de cinejornais, documentários e curtas-metragens de guerra, recebendo até mesmo condecorações por parte das forças armadas. Esses trabalhos passaram a ser exibidos em conjunto

²⁹¹ Tradução livre do autor. SCHATZ, 1997, p. 147.

²⁹² DOHERTY, 1999b, p. 195-196.

²⁹³ SCHATZ, 1997, p. 208.

com longas-metragens de ficção, constituindo a programação da ‘ida ao cinema’ dos estadunidenses durante o conflito²⁹⁴.

A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas também buscou se mostrar sensível aos problemas enfrentados pelo país. Entre 1940 e 1945, dois filmes sobre o conflito receberam o Oscar de Melhor Filme – o já mencionado ‘Rosa de Esperança’ em 1943 e ‘Casablanca’ (*Casablanca*, 1942) em 1944 –, enquanto outras doze produções com a mesma temática foram indicadas à categoria principal²⁹⁵. Outros padrões que podemos verificar ao analisar a lista de indicados ao prêmio de Melhor Filme durante esse período são as cinebiografias de figuras associadas ao patriotismo²⁹⁶ e temas religiosos²⁹⁷. A estatueta passou a ser confeccionada temporariamente em isopor pintado com tinta dourada devido ao racionamento de metais e os banquetes de premiação foram substituídos por cerimônias simples transmitidas via rádio. A presidência da Academia aconselhou os atores que comparecessem à festividade trajando uniformes militares de gala, enquanto as atrizes

²⁹⁴ DOHERTY, 1999b, p. 70-75; FURHAMMAR; ISAKSSON, Op. Cit., p. 67; SCHATZ, 1997, 406-408.

²⁹⁵ A lista inclui os já mencionados “Correspondente estrangeiro” e “O grande ditador”. Os demais filmes, em ordem cronológica (de indicação) e alfabética são: “Paralelo 49” (*Paralell 49*, 1941); “Os esquecidos” (*The pied piper*, 1942); “Nossos mortos serão vingados” (*Wake island*, 1942); “Nosso barco, nossa alma” (*In which we serve*, 1942); “A comédia humana” (*The human comedy*, 1943); “Horas de tormenta” (*Watch on the Rhine*, 1943); “Original pecado” (*The more the merrier*, 1943); “Desde que partiste” (*Since you went away*, 1944) e “Marujos do amor” (*anchors aweigh*, 1945).

²⁹⁶ Respectivamente: “Sargento York” (*Sargeant York*, 1941), sobre Alvin York, um dos principais heróis do país na Grande Guerra; “A canção da vitória” (*Yankee Doodle Dandy*, 1942), sobre a vida do *show man* George M. Cohan, conhecido por suas canções de cunho patriótico; “Wilson” (*Wilson*, 1944), cinebiografia do presidente Woodrow Wilson que, apesar de ser bem recebida pela crítica, foi um fracasso de bilheteria e acusada de “propaganda”; e “Ídolo, amante e herói” (*The pride of the Yankees*, 1942), sobre o jogador de *baseball* Lou Gehrig.

²⁹⁷ Por ordem de indicação: “A canção de Bernardette” (*The song of Bernardette*, 1943); “O bom pastor” (*Going my way*, 1944) – vencedor do Oscar de Melhor Filme em 1945 – e “Os sinos de Santa Maria” (*The bells of St. Mary*, 1945)

foram orientadas a utilizar vestidos simples como forma de demonstrar austeridade²⁹⁸.

Desse modo concluímos que a partir de tais características, Hollywood obteve sucesso em se envolver no processo de mobilização interna visando conquistar algumas condições, tais como: obtenção de lucros, manutenção do sistema de produção monopolizado e divulgação de uma imagem de si própria como uma indústria consciente dos males da guerra e preocupada em fazer sua parte para a vitória. Em meio às disputas internas e à burocracia problemática do governo Roosevelt, os estúdios seguiram as orientações de Washington como bem entenderam.

Valendo-se primordialmente de ‘receitas’ tradicionais para a produção cinematográfica em conjunto com a constante preocupação de acompanhar as mudanças no contexto da guerra sem perder de vista o interesse do público de cinema, os estúdios de Hollywood buscaram dosar ‘propaganda’ e ‘entretenimento’, almejando criar filmes suficientemente patrióticos para o gosto do espectador da maneira mais rentável possível.

²⁹⁸ Verificar: WILEY, Mason; BONA, Damien. **Inside Oscar**: The unofficial history of the Academy Awards. Londres: Columbus Books, 1986.

2 – A SRA. MINIVER DESEMBARCA NO RIO: OS FILMES DE *HOME FRONT* E A IMPRENSA CARIOCA

Nesta seção, nos dedicaremos a estudar a recepção dos filmes de *home front* na capital brasileira entre 1942-1945. Trata-se de uma tarefa difícil, uma vez que temos consciência de que não será possível abarcar todos os efeitos de cada uma das produções selecionadas para análise sobre seus públicos. Assim, optamos por concentrar nossos esforços na recepção da imprensa, articulando a relação existente entre materiais publicitários, críticas cinematográficas, e demais textos a respeito dessas obras, bem como, a recorrência de imagens. Esses materiais fornecem informações sobre os usos desses títulos por parte do governo varguista e também dos próprios jornais, como por exemplo, eventos, concursos e outras iniciativas que incentivassem a participação de prováveis espectadores. Esperamos, dessa forma, desvendar o potencial de títulos como ‘Rosa de Esperança’ enquanto veículos de propaganda do *American way of life* e instrumentos para a mobilização do *front* doméstico brasileiro.

Todavia, nosso interesse não é tratar a recepção como um bloco rígido. Consideramos que a receptividade dos ‘filmes de *home front*’ no Rio de Janeiro foi afetada por dois fatores de grande importância: o período de lançamento dessas produções no Rio de Janeiro e os gêneros cinematográficos em que estas se enquadravam. No primeiro quesito, procuraremos identificar como os diferentes papéis reservados ao Brasil na estratégia para a vitória dos Aliados afetou o impacto exercido por cada filme na imprensa carioca. Já o segundo aspecto diz respeito tanto às preferências dos espectadores, quanto às próprias particularidades de cada gênero fílmico, que influenciam diretamente na construção de uma imagem do *home front* nas diferentes produções hollywoodianas. Por meio das fontes, será possível levantar as predileções nos gostos da crítica especializada e do público brasileiros, a fim de avaliar se havia um cenário favorável à veiculação de tais obras.

Antes de nos debruçarmos sobre a recepção, dedicaremos o primeiro subcapítulo à apresentação de nossa metodologia para o trabalho, enquanto o segundo voltar-se-à para a proeminência do cinema estadunidense no Brasil da primeira metade dos anos 1940. A História Social do Cinema vem recebendo importantes contribuições, de modo que esperamos aqui fornecer apontamentos proveitosos para outros pesquisadores da área. Partimos da concepção de que, para se escrever a história de um filme, é preciso estudá-lo a partir de seus contextos de

produção, distribuição e recepção. Esse estudo é complementado com a análise da obra cinematográfica, ou seja, seu conteúdo, o qual é construído a partir das ideias e valores em voga na sociedade que o produziu. A fim de traçarmos esses caminhos, iremos recorrer a documentos dos estúdios hollywoodianos, à bibliografia especializada e à imprensa.

Para se ter uma ideia da complexidade no estudo da recepção cinematográfica, podemos empregar como exemplo uma breve comparação entre a repercussão da comédia ‘Ordinário, Marche!’ (*Buck Privates*, 1941) no Brasil e Estados Unidos. Estrelando a famosa dupla de comediantes Bud Abbott e Lou Costello nos papéis de dois vigaristas que se alistam acidentalmente no exército, o filme estreou no Rio de Janeiro em outubro de 1941 e não tardou a despertar críticas por parte de militares e civis brasileiros influentes.

De acordo com esses grupos, a produção veiculava uma imagem negativa das tropas estadunidenses, enquanto filmes alemães apresentavam as forças armadas do Eixo de maneira gloriosa e disciplinada. Representantes de Washington no país endossaram as queixas, uma vez que a influência de Berlim sobre os círculos militares brasileiros era bastante significativa. O embaixador estadunidense Jefferson Caffery escreveu ao Departamento de Estado alertando para a importância de que filmes semelhantes, tais como ‘Marinheiros de Água Doce’ (*In the Navy*, 1941) – também protagonizado por Abbott e Costello – e ‘Sorte de Cabo de Esquadra’ (*Caught in the Draft*, 1941) não fossem exibidos no Brasil sob o risco de agravar a situação²⁹⁹.

Ao receber a notificação a respeito da polêmica, a *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA) afirmou que os estúdios envolvidos tomariam as providências cabíveis, enquanto as demais companhias cinematográficas receberiam orientações quanto à distribuição de títulos com enredos semelhantes. “Nenhuma de nossas empresas deseja causar, naturalmente, qualquer prejuízo ao programa de ‘boa vizinhança’”, escreveu Carl E. Milliken, secretário do órgão³⁰⁰.

²⁹⁹ CAFFERY, Jefferson [Telegrama] 31 out. 1941, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1 f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 609. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

³⁰⁰ MILLIKEN, Carl E. [Carta] 14 nov. 1941, Nova Iorque [para] deWOLF, Francis Colt, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II.

A interferência estatal provavelmente seria considerada condenável em outro contexto histórico, todavia, com os mercados europeus fechados, Hollywood buscava evitar controvérsias desnecessárias com mercados consumidores estrangeiros. O alerta de Washington foi tomado como uma orientação inteligente, de modo que a suspensão da circulação de três filmes era mais aceitável que adotar uma postura arriscada, passível de resultar em prejuízos financeiros.

Apesar da polêmica envolvendo os militares brasileiros, ‘Ordinário, Marche!’ arrecadou US\$ 4,7 milhões nos Estados Unidos, tornando-se uma das maiores bilheterias de 1941; recebeu duas indicações ao Oscar; e abriu caminho para que Abbott e Costello estrelassem outras duas comédias de sucesso sobre o recrutamento: a já mencionada ‘Marinheiros de Água Doce’ e ‘Aviadores Avariados’ (Keep'em Flying, 1941)³⁰¹. Diante do suposto ‘caráter ofensivo’ da produção o que explica tamanho sucesso?

Geoff King apresenta uma análise contundente: tais filmes não almejavam ofender as forças armadas, mas empregar o humor para reafirmar valores em consonância com o processo de militarização da sociedade, como respeito, ordem e patriotismo. Na trama, esses elementos eram reforçados com a apresentação de um protagonista egocêntrico que, ao ingressar no exército, amadurecia e se engajava no esforço de defesa dos Estados Unidos, sendo geralmente recompensado com uma conquista amorosa³⁰².

Essa avaliação vai encontro do estudo realizado por Wes D. Ghering. Ao destacar algumas das críticas positivas recebidas por ‘Ordinário, Marche!’, o autor identificou que muitos dos veículos da imprensa à época elogiaram o filme por abordar um tema ‘importante’ de maneira ‘divertida’³⁰³. Nesse sentido, consideramos que a recepção

Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 620. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

³⁰¹ NOLLEN, Scott Allen. **Abbott and Costello on the Home Front: A Critical Study of the Wartime Film.** Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2009, p. 18-20.

³⁰² KING, Geoff. **Film Comedy.** Londres: Wallflower Press, 2002, p. 40-42.

³⁰³ O autor menciona um orçamento e um rendimento de bilheteria diferentes dos apresentados por Nollen, contudo, os números são demasiado exagerados – respectivamente, US\$ 180 mil e US\$ 10 milhões. GHERING, Wes D. **Forties Film Funnymen: The Decade's Great Comedians at Work in the Shadow of War.** Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2010, p. 56-57.

de um filme é influenciada pela capacidade do público em decodificar e interpretar as mensagens veiculadas ao longo da produção, compreendendo especialmente como as personagens se comportam e se posicionam com relação a certos ideais e temas.

2.1 – Da Complexidade do Cinema: Propostas para uma História Social

“Vós que entraís no inferno das imagens perdei toda esperança”.

(Abel Gance, cineasta francês)³⁰⁴.

“Num filme, o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação”.

(Charlie Chaplin, cineasta britânico)³⁰⁵.

O número de trabalhos sobre as relações entre História e Cinema vem crescendo de maneira contínua nos últimos anos. A área atrai pesquisadores pautados por diferentes correntes teórico-metodológicas que dirigem questionamentos de naturezas diversas a conjuntos plurais de filmes. Apesar do crescente interesse, o campo é permeado por uma série de discussões para as quais não há respostas simples. Como as estruturas e relações sociais existentes influenciam a produção cinematográfica? Qual a melhor forma de analisar o conteúdo fílmico? E de avaliar a influência do cinema sobre seus públicos?

Para que possamos compreender as apropriações e o impacto dos filmes de *home front* no Brasil da Segunda Guerra Mundial, propomos trilhar os caminhos da História Social do Cinema. Ao apresentar e debater o aporte teórico-metodológico em que esse estudo se fundamenta, não temos por objetivo propor um método definitivo, mas contribuir para os atuais debates, oferecendo um arcabouço orientado pelas condições materiais (políticas, econômicas, culturais, ideológicas) que permeiam os processos de produção, circulação e recepção do conjunto de filmes em questão. Acreditamos que as discussões apresentadas nesta seção podem ser adaptadas para se estudar tanto Hollywood de outros tempos, bem como, outras indústrias e movimentos cinematográficos.

³⁰⁴ VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Página Aberta, 1993, p. 55.

³⁰⁵ CHAPLIN, Charles. **Historia da minha vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 385.

Em um importante artigo em que analisa o desenvolvimento da História Social, Hobsbawm assinala que esse campo começou a ganhar autonomia e embasamento teórico próprio a partir da segunda metade do século XX³⁰⁶. Tal processo foi desencadeado por “mudanças técnicas e institucionais no interior de disciplinas acadêmicas das ciências sociais” que conduziram a uma crescente especialização de certos ramos da História e a um maior diálogo com áreas afins, proporcionado pela “historicização geral das ciências sociais ocorrida durante esse período”³⁰⁷.

Hobsbawm atenta para o fato de que as sociedades constituem sistemas complexos de instituições e relações humanas, nos quais perpassam questões de ordem econômica, política, cultural, intelectual, etc. Embora as sociedades apresentem características semelhantes, se diferenciam umas das outras justamente por suas estruturas organizacionais e pelas relações que se estabelecem entre os grupos que as compõem. Devido a essa complexidade, não há um método de trabalho definitivo a ser adotado pelo historiador, da mesma forma que é necessário reconhecer a impossibilidade de abarcar todos os elementos que constituem uma sociedade. É necessário que o pesquisador eleja prioridades de acordo com as indagações que deseja responder e construa o restante de sua abordagem ao redor do núcleo central da pesquisa³⁰⁸.

Ao dialogar com Hobsbawm, Hebe Castro concorda que, devido ao fato de a História Social lidar com uma vasta gama de “objetos e abordagens”, não pode ser definida “como especialidade da disciplina histórica”. Trata-se, pois, de uma forma de análise mais abrangente, que tem por base “a experiência humana e os processos de diferenciação e individuação dos comportamentos e identidades coletivos – sociais – na explicação histórica”. Desse modo, é possível realizar uma História Social de objetos diversos³⁰⁹. Além disso, convém ressaltar que uma História Social pode dialogar com outras correntes historiográficas,

³⁰⁶ HOBSBAWM, Eric J. Da História Social à História da Sociedade. In: HOBSBAWM, Eric J. **Sobre História: Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 83-85.

³⁰⁷ HOBSBAWM, 1998, p. 85-86.

³⁰⁸ HOBSBAWM, 1998, p. 91-94.

³⁰⁹ CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 54.

atentando-se não somente para as contribuições advindas dessa troca, mas também para eventuais contradições.

As colocações de Hobsbawm e Castro são relevantes no sentido que fundamentam a ideia de que uma pesquisa na área de História Social do Cinema não pode ser realizada considerando-se apenas os aspectos estéticos de um filme. Embora essa abordagem responda parte das questões que apresentamos acima – afinal, é a partir do conteúdo fílmico que analisamos como certos valores e ideais eram apresentados ao público –; revela muito pouco sobre as relações que uma produção cinematográfica estabeleceu com a sociedade que o produziu e/ou o consumiu. Assim, é possível dizer que os ‘filmes de *home front*’ buscavam apresentar padrões de comportamento definidos como ‘adequados’ para o momento da guerra, embora ofereçam poucas informações sobre as forças políticas e econômicas que definiram esses mesmos padrões.

O cinema é pensado por meio da História Social desde a segunda metade do século passado, conforme salienta Valim, uma vez que importantes contribuições vêm sendo realizadas nos Estados Unidos, na Europa e também no Brasil. Apesar de não haver um método de pesquisa único, esses trabalhos compartilham algumas preocupações, como a análise das relações entre um filme e suas estruturas de produção, instituições sociais, os públicos de cinema e outros meios de comunicação em um determinado contexto. Essas preocupações que aparecem com menor ou maior importância, levando-se em conta os objetivos e as indagações levantadas por cada autor³¹⁰.

A partir de considerações semelhantes, Rafael Rosa Hagemeyer define a História Social do Cinema como uma área de estudos caracterizada pela preocupação em se analisar não apenas os aspectos ideológicos presentes no conteúdo de um filme ou conjunto de filmes, mas também com os contextos e processos de produção, circulação e recepção da(s) obra(s) cinematográfica(s) em questão³¹¹. Embora esta não seja uma tarefa simples, Eduardo Victorio Morettin assinala que os historiadores, hoje, dispõem de uma série de ferramentas que facilitam o acesso aos filmes e às fontes de pesquisa. Um bom exemplo são os

³¹⁰ VALIM, 2012, p. 283.

³¹¹ HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 43.

arquivos digitais como a Hemeroteca Digital brasileira, à qual recorreremos ao longo deste trabalho³¹².

Ao compreender que o cinema está inscrito no meio social e classificá-lo, simultaneamente, como prática social e gerador de práticas sociais – “ou seja, o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos”³¹³ –, Valim considera que a abordagem mais adequada desse objeto deve ser embasada naquilo que denomina de *Circuito Comunicacional*.

Composto por três esferas inter-relacionadas que abrangem, respectivamente, os processos de produção, circulação e recepção de um filme, o Circuito Comunicacional possibilita melhor compreensão das relações entre o *corpus* definido pelo pesquisador e a sociedade em que tais produções se inserem. O trabalho é complementado com a análise do conteúdo fílmico e de fontes que podem auxiliar a compreender o impacto do mesmo, tais como a crítica especializada, artigos publicados em jornais e revistas, anúncios publicitários e outras obras cinematográficas produzidas e consumidas no mesmo período³¹⁴.

Levando em consideração a tamanha abrangência de problemas e fontes, Valim afirma que o empreendimento da História Social do Cinema é uma tarefa complexa e ousada. A fim de se compreender as relações que se estabelecem entre um meio de comunicação e a sociedade em que este se encontra inserido, é necessário valer-se de um diálogo interdisciplinar que ofereça ao historiador a possibilidade de responder questões de cunho político, econômico, estético, entre outros³¹⁵.

Além disso, como bem salienta Hagemeyer, o cinema é um audiovisual com história própria, de modo que deve ser analisado a partir de seu desenvolvimento técnico, convenções de linguagem, exploração comercial e impacto no imaginário social³¹⁶. Assim, os

³¹² O autor lembra, contudo, que muitos jornais impressos ainda aguardam o processo de digitalização, que deve ampliar a democratização do acesso às fontes. Conferir: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Acervos Cinematográficos e Pesquisa Histórica: Questões de Método*. **Esboços**. Florianópolis, 2014, v. 21, n. 31, p. 50-67.

³¹³ VALIM, 2012, p. 285.

³¹⁴ VALIM, 2012, p. 286-287.

³¹⁵ VALIM, 2012, p. 383-284.

³¹⁶ HAGEMEYER, Op. Cit., p. 9.

debates realizados ao longo do primeiro capítulo desta tese sobre as características da narrativa clássica hollywoodiana e do modo de produção do *studio system* lançarão algumas luzes para que possamos avaliar a recepção dos filmes de *home front* no Brasil.

Devido às relações que se estabelecem entre cinema e sociedade, endossamos o seguinte posicionamento defendido por alguns pesquisadores que adotam métodos embasados no materialismo histórico: o filme – assim como qualquer outra forma de produção midiática e/ou artística – não é uma produção inocente, mas mediada por interesses políticos e econômicos, bem como, é um mediador de valores e ideias³¹⁷. Levando em consideração tais apontamentos, bem como, a importância de se compreender os filmes de *home front* a partir das condições materiais e ideológicas de seus contextos, concordamos com Umberto Eco que é necessário evitar debruçar-se sobre os estudos dos meios de comunicação de massa a partir da visão dicotômica de “apocalípticos” e “integrados” que se estruturou ao longo do século XX³¹⁸.

De acordo com Eco, a indústria cultural deve ser compreendida como um sistema de condicionamentos diretamente ligados às condições materiais e aos fenômenos sociais existentes em um determinado período histórico. O entendimento proposto pelo estudioso

³¹⁷ KELLNER, Op. Cit., p. 93; VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 18; WOLFF, Janet. **The Social Production of Art**. Londres e Basingstoke: The MacMillan Press, 1981, p. 143.

³¹⁸ Caracterizados por uma postura fortemente pessimista e elitista, os estudiosos da vertente apocalíptica defendem que nada de bom adveio ou pode advir da indústria cultural, pois esta converteu a arte em mercadoria, bem como, ampliou o controle das classes dominantes sobre as camadas subalternas por meio da divulgação em larga escala de informações generalizadas sobre o cotidiano e do consumo de um entretenimento despolitizador. Os integrados, por sua vez, propõem uma visão altamente positiva desse mesmo processo, exaltando os meios de comunicação de massa como responsáveis por maior acesso à “cultura” e informações no mundo globalizado – processos que em algum momento, defendem os partidários dessa posição, levarão à superação das lutas de classe. Por adotar análises generalizantes e reducionistas, ambos os grupos mencionados por Eco atuam como faces de uma mesma moeda. ECO, Umberto. Introdução. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Editorial Lumen, 1984b, p. 12-19 e 23-24.

italiano exige reconhecer a capacidade da ‘massa’ em pensar e interpretar os produtos culturais a ela oferecidos, posicionando-se criticamente diante dos mesmos³¹⁹. Por outro lado, não descarta a possibilidade de os meios de comunicação serem utilizados para fins de controle ou manipulação, pois reconhece que os produtos culturais são produzidos pelas classes detentoras de poder político e econômico que atuam como “intérpretes da realidade”³²⁰.

Ainda assim, o autor destaca que estes “operadores de cultura” e os públicos das mídias estão em constante diálogo por meio de um sistema de condicionamentos (estéticos, linguísticos, etc) compartilhados. Mesmo que as leis de mercado tenham permeado o campo cultural, elas não suprimem as disputas e contradições existentes, devendo-se salientar a possibilidade de mudanças dentro do sistema³²¹. Tais considerações podem nos auxiliar a compreender como os filmes de *home front* construíram representações do esforço doméstico de guerra estadunidense e como estas foram recebidas pelos espectadores brasileiros.

Com base na premissa suscitada no parágrafo anterior, podemos apontar que o trabalho de Douglas Kellner seja um dos mais influentes nesse sentido. Valendo-se de uma leitura gramsciana, Kellner define que a sociedade capitalista é um campo de disputas. A fim de preservar a estabilidade das condições existentes, os grupos dominantes se valem tanto da violência, quanto do consentimento por parte dos dominados. Esse consentimento é elaborado a partir de uma série de instituições que buscam justificar e reproduzir a ordem vigente, estabelecendo uma identificação entre as classes subalternas e os interesses das elites, processo denominado “hegemonia”. A hegemonia, entretanto, não é uma força irresistível que se impõe sobre os sujeitos históricos: ela é interpretada de acordo com as experiências cotidianas desses agentes, sendo até mesmo alvo de críticas, resistências e combate³²².

Controlados pelas elites, os meios de comunicação são alguns dos principais instrumentos utilizados para a preservação dos consensos sociais. Nesse sentido, Kellner argumenta ser essencial conhecer como

³¹⁹ ECO, 1984b, p. 18-20 e 24.

³²⁰ ECO, Umberto. *Cultura de Masas y “Niveles” de Cultura*. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Editorial Lumen, 1984a, p. 63.

³²¹ ECO, 1984b, p. 30-32; ECO, 1984a, p. 57 e 60-61.

³²² KELLNER, Op. Cit., p.48.

as mídias operam em um determinado contexto e suas relações com as classes dominantes dessa época, uma vez que estão diretamente ligadas às questões políticas e à cultura. Filmes, jornais, revistas, estações de rádio e programas de televisão auxiliam na criação e difusão de padrões e valores condizentes com os interesses das classes dominantes, a fim de moldar comportamentos, posturas políticas e identidades³²³. Por outro lado, é igualmente necessário avaliar como os diferentes grupos sociais se mobilizam para resistir e enfrentar tais tentativas de imposição³²⁴.

Ao tomar a sociedade como um campo de disputas, Kellner afirma que os produtos veiculados pelos meios de comunicação são formulados a partir de um determinado conjunto de convenções, contudo, salienta que estes também precisam articular ideias e valores relacionados à experiência social dos consumidores com o objetivo de potencializar sua influência. Desse modo, embora tais convenções estejam relacionadas à ideologia dominante – entendida pelo autor como um sistema de sentimentos, afetos e crenças que induzem à formação de certos consensos na vida social –, as produções culturais também podem apresentar algumas rupturas para atrair determinados grupos sociais que podem se posicionar de forma mais crítica com relação a seu conteúdo³²⁵.

Tal observação é relevante no caso dos ‘filmes de *home front*’, uma vez que eles abordaram as mudanças no papel da mulher na sociedade estadunidense durante a guerra e, em menor escala, de alguns grupos raciais, apresentando-os como importantes agentes no esforço pela vitória. Embora as representações desses setores não escapassem de certos estereótipos, elas serviram como forma de identificação para os espectadores.

Nessa acepção, Kellner considera que as relações entre sociedade e meios de comunicação são complexas, não podendo ser reduzidas a

³²³ O conceito de “cultura”, na obra de Kellner, é entendido em um sentido amplo que remete às atividades sociais a partir da qual as pessoas criam identidades, moldam comportamentos, e cultivam capacidades de expressão, ação e criatividade. KELLNER, Op. Cit., p. 11. Não deve ser confundido com “cultura da mídia”, que define o tema central do trabalho do autor: uma “forma comercial de cultura [veiculada pela mídia], produzida por lucro e divulgada à maneira de mercadoria” para consumo em larga escala. KELLNER, Op. Cit., p. 27.

³²⁴ KELLNER, Op. Cit., p. 10-12.

³²⁵ KELLNER, Op. Cit., p. 123.

um quadro de ‘hegemonia total’ ou ‘resistência total’. Embasado nos ideais da Escola de Frankfurt, o autor reconhece o poder de influência da mídia – que se origina tanto do controle de estruturas políticas e econômicas por parte das classes dominantes, quanto das assimetrias existentes entre estas e as classes subalternas – e as tentativas de constante mercantilização das formas de informação e lazer. No entanto, repudia a visão pessimista a respeito da comunicação de massa defendida por esse grupo, que reafirma as possibilidades de lutas contra-hegemônicas dentro do sistema capitalista³²⁶.

O trabalho de Kellner oferece algumas contribuições importantes para a elaboração de uma História Social do Cinema, conforme já foi posteriormente destacado por Valim³²⁷, porém, deve ser lido com cautela. Ao debruçar-se sobre a força dos meios de comunicação no mundo contemporâneo, o autor propõe uma “pedagogia crítica da mídia” cujo objetivo é preparar os leitores para uma visão crítica dos conteúdos veiculados diariamente pelos mais diversos canais. Para tanto, o autor defende uma “abordagem multiperspectívica”, na qual confluem diferentes vertentes do marxismo, pós-estruturalismo e estudos de gênero, apenas para citarmos alguns exemplos das correntes teóricas mencionadas pelo autor³²⁸.

Embora dedique parte significativa de seu livro para defender o tratamento multiperspectívico, Kellner não apresenta uma articulação satisfatória dessas vertentes, cujos objetivos, interesses e métodos são distintos. Sua argumentação nos soa contraditória. Em determinado momento de sua obra, ele afirma que, quanto mais teorias um pesquisador utiliza, mais interpretações sobre o conteúdo dos produtos difundidos pela mídia ele pode abarcar em sua análise, a fim de consolidá-la de maneira mais adequada. Contudo, em meio a essa

³²⁶ Os teóricos da Escola de Frankfurt defendiam que a maior interligação dos meios de comunicação no sistema capitalista transformou a arte em uma mercadoria utilizada para impor os interesses das classes dominantes. Nesse sentido, a sociedade contemporânea estava envolvida em um crescente processo de alienação, do qual os cidadãos não poderiam resistir, escapar ou combater. Para um dos exemplos seminais dessas ideias, vide: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

³²⁷ VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 16.

³²⁸ KELLNER, Op. Cit., p. 18-20.

mesma discussão, o próprio autor considera que “uma única leitura – marxista, feminista, psicanalítica, etc. – pode render conclusões mais brilhantes no estudo de alguns fenômenos do que do que a combinação de várias leituras perspectivas; ‘mais’ não é necessariamente ‘melhor’”³²⁹.

Além disso, é importante salientar que diversos autores já assinalaram que as ideias de Antonio Gramsci não devem ser empregadas em uma análise unicamente ou predominantemente culturalista, o que evidencia certa incompatibilidade entre os conceitos utilizados por Kellner e os métodos de análise adotados por muitas correntes pós-estruturalistas. Embora o filósofo italiano tenha se dedicado ao estudo da cultura e das ideias, atribuindo-lhes grande importância na vida social, sempre argumentou que tais elementos não constituem meras abstrações, mas são produtos das condições históricas de uma determinada época, bem como, estão diretamente ligados a questões políticas³³⁰.

³²⁹ KELLNER, Op. Cit., p. 129-131.

³³⁰ David McNally salienta que, para Gramsci, as contra-hegemonias não se estruturam “em um plano estritamente cultural ou como algum processo intelectual rarefeito de dissidência ideológica”, mas “são criadas através de luta política, são movimentos nos quais a resistência econômica e o combate ideológico andam de mãos dadas”. Outro ponto de dissidência entre Gramsci e muitas correntes culturalistas é a defesa da unificação das práticas de oposição por parte do pensador italiano, pois acredita que se tratam de “lutas autênticas em torno de problemas concretos e de esforços para elaborar e sistematizar a visão de mundo implícita de gêneros populares, que acarretam necessariamente solidariedade, cooperação e igualitarismo”. McNALLY, David. Língua, História e Luta de Classe. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 45-46. Indo ao encontro dessa afirmação, Francis Mulhern, salienta que “as práticas culturais podem tratar toda e qualquer diferença como absoluta”, enquanto a política, em sua função de promover mudanças ou preservar determinadas condições de existência, precisa estabelecer diálogos entre tais diferenças e, em algumas situações, confrontá-las para que metas sejam atingidas. Desse modo, “o juízo cultural e o juízo político são por natureza distintos e, ainda, geralmente não coincidem”. MULHERN, Francis. A Política dos Estudos Culturais. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 57. Tanto McNally quanto Mulhern destacam

O peso do materialismo na elaboração das ideias e valores socialmente compartilhados é evidente no conceito de ideologia formulado por Gramsci: “uma concepção de mundo que se manifesta implicitamente na arte, no direito, nas atividades econômicas e em todas as manifestações da vida intelectual e coletiva” com o objetivo estabelecer uma apreensão do mundo real comum entre os diferentes estratos sociais e/ou mobilizá-los para determinadas ações³³¹. Estabelece-se assim uma relação dialética entre a materialidade e a ideologia. Portanto, empregaremos esse conceito quando nos referirmos ao termo ‘ideologia’ ao longo deste trabalho.

O estudioso italiano salienta, porém, que uma ideologia não é imposta pela simples vontade de uma personalidade ou grupo, mas deve, em certa medida, corresponder às exigências das classes subalternas em um determinado período histórico a fim de que se forme um consenso. Assim, não pode ser entendida como um bloco sólido e imutável: ela está sujeita a alterações ao longo do processo histórico que advém das mudanças materiais e da necessidade de renegociar sua aceitação frente a uma nova realidade³³².

Além disso, é relevante destacar que não existe uma única ideologia, mas “concepções de mundo” múltiplas e contraditórias que disputam a preferência dos sujeitos históricos – essas contradições podem, por vezes, levar um grupo em posição de subordinação a acatar uma ideologia que é perniciosa a seus interesses³³³. A partir de tais considerações, Gramsci afirma que o conceito de “ideologia” não pode ser empregado apenas em seu sentido pejorativo – de falsa consciência

que a consciência de classe não é inata aos sujeitos, mas se forma a partir das experiências políticas emancipadoras ou conservadoras das quais o operariado participa ou tem contato. Nesse sentido, a consciência de classe é contraditória, heterogênea e mutável. À medida que algumas vertentes dos estudos culturais entendem as diferenças sociais como mero particularismo e não como antagonismos; e apresentam-na como naturalmente ativa e fixa, ocorre um apagamento da necessidade de lutas e contestações. Assim, a política se dissolve na cultura e a cultura passa a validar ideais antidemocráticos. McNALLY, Op. Cit., p. 44-45; MULHERN, Op. Cit., p. 57-58.

³³¹ GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1978, p. 16-17.

³³² GRAMSCI, Op. Cit., p. 28.

³³³ GRAMSCI, Op. Cit., p. 14-15.

ou mentira – uma vez que há ideologias que sustentam a superestrutura social e outras que são fabricações arbitrárias por parte de certos grupos³³⁴.

De acordo com Terry Eagleton, o conceito gramsciano de “ideologia” está relacionado ao de “hegemonia”, pois este se refere à forma como “um poder governante conquista o consentimento dos subjugados a seu domínio”. Todavia, para Gramsci, o grupo que conquista a hegemonia procura preservá-la não apenas por meios ideológicos, mas também econômicos, políticos, jurídicos, culturais, entre outros, a fim de que a concepção de mundo predominante – e por consequência, a ordem social existente – sejam mantidas. Nesse sentido, Eagleton salienta que a categoria de “hegemonia” é ampla e “inclui” a de “ideologia”, mas não pode ser reduzida à esta, pois, também engloba outras formas de produção de consensos que estão além das ideias e valores socializados em uma “concepção de mundo” dominante³³⁵.

A notável preocupação de Gramsci com o historicismo se faz presente de maneira mais sólida no trabalho de Martín-Barbero. Ao analisar o papel dos meios de comunicação na sociedade contemporânea, esse autor constata que as produções culturais não devem ser reduzidas a mero ‘triumfo do capitalismo’ ou a elementos atrofiadores da consciência crítica dos públicos, conforme previam os teóricos da Escola de Frankfurt, muito embora também assinale a necessidade de se problematizar suas relações com as classes dominantes³³⁶.

Nesse sentido, Martín-Barbero também adota o conceito gramsciano de hegemonia, porém, evita endossar um método culturalista como faz Kellner, preservando como norte uma análise política³³⁷. Para o autor hispano-colombiano, a hegemonia é um processo vivido, em constante transformação e que não se dá apenas por meio da força, mas também pela sedução e pela cumplicidade das camadas subalternas³³⁸.

³³⁴ GRAMSCI, Op. Cit., p. 62-63.

³³⁵ EAGLETON, Terry. **Ideologia**: Uma Introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997, p. 105.

³³⁶ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 66-67.

³³⁷ O autor assinala que a obra de Gramsci foi alvo de diversas releituras nos anos 1960, não apenas pelo marxismo, mas também pelas chamadas “modas teóricas”. MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 91 e 104.

³³⁸ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 104.

Apesar de passíveis de dominação, as classes populares também podem organizar uma resistência frente às tentativas de imposição das camadas dominantes e ressignificar os produtos culturais, dinâmica que faz da cultura um intrincado campo de disputas. A fim de se compreender tais relações, o pesquisador ressalta que é preciso analisar a complexa trama social na qual elas se desdobram, tendo consciência de que não há uma imposição total por parte da hegemonia, nem uma resistência total por parte das classes subalternas. Trata-se de um quadro complexo, em que nem toda assimilação é submissão, nem todo silêncio é resistência, nem todo valor que ‘vem de cima’ diz respeito aos interesses das classes dominantes³³⁹.

A socióloga britânica Janet Wolff demonstrou grande preocupação em tentar compreender como a ideologia influencia a produção artística e como as diferentes formas de arte expressam a ideologia de um determinado grupo. Valendo-se de uma definição que considera simples, mas igualmente útil para uma abordagem marxista, a autora define por ideologia o conjunto de ideias e crenças de um povo – conjunto este fundamentado na realidade e também capaz de influenciar mudanças nessa mesma realidade³⁴⁰.

Wolff com Raymond Williams ao afirmar que, em um mesmo período, coexistem ideologias alternativas e antagônicas à ideologia dominante, as quais “podem ser tanto residuais (fundadas no passado, mas ainda ativas no processo cultural) ou emergentes (ou seja, são expressão de novos grupos exteriores ao grupo dominante)”. Desse modo, aproxima-se também das ideias de Gramsci ao evitar as concepções generalizantes de uma força monolítica ou totalmente pervasiva e ao assinalar o peso dos conflitos e negociações entre os diferentes grupos em um dado contexto histórico³⁴¹.

O modo como a ideologia de uma classe ou grupo é expressa nas artes é afetada ou mediada por dois sistemas: as condições de produção artística (divisão de trabalho; técnicas e materiais utilizados; instituições que influenciam sobre os processos de produção, distribuição e consumo da arte, etc) e as convenções estéticas existentes (códigos estéticos; sistemas de significação; noções de estilo; linguagem, etc). O artista é

³³⁹ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 104-107.

³⁴⁰ WOLFF, Op. Cit., p. 50.

³⁴¹ WOLFF, Op. Cit., p. 53. As semelhanças entre alguns conceitos de Gramsci e Williams já haviam sido notadas por Eagleton. Vide: EAGLETON, Op. Cit., p. 107.

então compreendido como um ‘produtor’ inserido em uma determinada situação sócio-histórica, que trabalha a partir da materialidade, e que reinterpreta as ideologias existentes, conferindo uma representação material às leituras das mesmas³⁴².

Desse modo, a socióloga britânica considera que o modo como cada indivíduo “vê o mundo” é tanto uma “construção biográfica”, quanto uma “mediação pessoal de uma consciência coletiva”. Todo sentido, crença, valor ou ideia presentes em um produto cultural são ideológicos, pois estão sistematicamente associados às estruturas sociais e econômicas nas quais o artista se situa. A ideologia não se ‘reflete’ na arte, assim como não a dissolve, mas é mediada pelo autor durante o processo de criação³⁴³.

E no caso do cinema, como a ideologia se manifesta? Autores como Jean-Patrick Lebel e Pierre Sorlin se dedicaram a analisar mais detidamente essa questão. Posicionando-se contra leituras generalizantes ou demasiado radicais da relação cinema-ideologia, Lebel é bastante perspicaz em sintetizar parte significativa de sua argumentação nos seguintes parágrafos:

É incontestável que, se a câmera não é um instrumento ideológico “em si” [no sentido que é um aparelho, uma invenção científica], o cinema (ou mais exatamente, cada *filme*) é um *veículo* de ideologia. No cinema há efetivamente reprodução da ideologia, mas unicamente na medida em que se trata, para cada filme, de uma reprodução de uma reconstrução ideológica através das diferentes fases de sua concepção-fabricação e de sua difusão. E se o cinema *parece* refletir “naturalmente” a ideologia dominante, isso não se deve “à natureza ideológica” do cinema, mas ao “*domínio*” que a ideologia dominante exerce. Este “naturalmente” deve ser aqui substituído por “culturalmente”, pois não se deve a um defeito original da câmara, mas a cultura ideológica dos cineastas ou ao condicionamento ideológico dos espectadores³⁴⁴.

³⁴² WOLFF, Op. Cit., p. 61-66.

³⁴³ WOLFF, Op. Cit., p. 119-120.

³⁴⁴ LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1972, p. 37.

O cinema pode desempenhar funções diferentes e, em todos esses processos, o resultado das filmagens nunca é um produto neutro. De acordo com Lebel, a ideologia dominante se utiliza da “impressão de realidade” do cinema para torná-lo uma “fábrica de sonhos”, utilizando-o como um meio para “criar [e difundir] os mitos de que tem necessidade” a partir das condições materiais de vida³⁴⁵. A fascinação que os filmes exercem sobre os espectadores, todavia, não se explica pela “impressão de realidade”, mas pela relação de reciprocidade que se estabelece entre os públicos e as ideologias dominantes. Ou seja, é crucial que o espectador se sinta participante da fantasia cinematográfica e se identifique com os valores por ela apresentados. Caso contrário, ele pode vir a resistir e repudiar as mensagens veiculadas por uma determinada produção³⁴⁶.

Para Lebel, a ideologia não pode ser considerada um bloco monolítico que atua como um rolo compressor; da mesma forma que não é possível estudar um filme ou a atuação de um cineasta retirando-os do contexto histórico material e ideológico em que se inserem. Assim, destacamos dois pontos que consideramos fundamentais na argumentação desse autor: a) em todas as fases do processo de fabricação de um filme “há elaboração, acumulação, formação, *produção* de ideologia (de um conteúdo ideológico)”³⁴⁷; e b) o filme se utiliza do mundo concreto para criar uma “realidade imaginária” que corresponde à ficção cinematográfica, um sistema complexo e opera segundo regras próprias³⁴⁸.

Conclui-se assim que a equipe envolvida na produção de uma determinada obra cinematográfica utiliza-se do mundo real para elaborar as representações que constituem a “ficção expressiva do filme”. É a partir do arranjo e da integração dessas imagens e sons ao sistema complexo do universo ficcional que se desencadeiam tanto o processo de significação, quanto o efeito ideológico de uma determinada obra fílmica³⁴⁹.

³⁴⁵ LEBEL, Op. Cit., p. 53.

³⁴⁶ LEBEL, Op. Cit., p. 54-55.

³⁴⁷ Nesse sentido, a ideologia dominante não é reproduzida de forma automática no conteúdo de uma obra cinematográfica. LEBEL, Op. Cit., p. 92.

³⁴⁸ LEBEL, Op. Cit., p. 92-93.

³⁴⁹ LEBEL, Op. Cit., p. 98-99 e 104-105.

Um filme não preserva para sempre uma mesma ideologia a partir do momento em que a produção é concluída: ela depende também da recepção por parte dos públicos que, em suas diferentes composições, pode reagir de maneiras distintas ao um mesmo conteúdo³⁵⁰. Apesar de toda produção cinematográfica ter uma intenção e estar organizada de modo a divulgar um tipo de ideia ou valor, elas trabalham com signos polissêmicos, os quais podem ser interpretados de diversas maneiras dependendo da forma que são socializados³⁵¹.

Desse modo, Lebel critica as correntes que defendem o cineasta como um ‘criador isolado’ ou ‘autor-deus’, pois em muitos casos, há indução a um endeusamento da figura do diretor. Optar por esse caminho oferece muitos riscos, como o de se ignorar a base social concreta do cinema e os significantes ideológicos que ele apresenta³⁵². Cabe aqui uma ressalva a essa observação: consideramos válidas as críticas às “teorias de autor”, debate que retomaremos mais adiante, todavia, Lebel não abandona totalmente essa concepção. Para ele, existem cineastas de “intenso talento”, “grande competência técnica” e “um prestígio e uma autoridade (no plano sócio-artístico) suficientes para poderem resistir às pressões econômicas e às coações materiais” que conseguem controlar todos os elementos da produção de seu filme, impedindo a penetração da ideologia dominante³⁵³. Tal afirmação nos parece insustentável e contraditória, uma vez que o próprio autor destaca nesse mesmo livro a existência de “elementos [...] socialmente dotados de uma significação ideológica de tal maneira forte que *escapa* ao autor”³⁵⁴.

Sorlin se aproxima das ideias expostas por Lebel e também efetua um interessante debate com Gramsci. Esse estudioso se utiliza de duas acepções complementares de “ideologia”: a primeira corresponde ao “conjunto de explicações, crenças e valores aceitos e empregados em uma formação social”³⁵⁵; a segunda, “ao conjunto de meios e

³⁵⁰ LEBEL, Op. Cit., p. 119-120.

³⁵¹ LEBEL, Op. Cit., p. 173-174 e 212-213.

³⁵² LEBEL, Op. Cit., p. 59-62.

³⁵³ LEBEL, Op. Cit., p. 107-108.

³⁵⁴ LEBEL, Op. Cit., p. 112.

³⁵⁵ SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 16.

manifestações pelos quais os grupos sociais se definem, se situam uns perante os outros, e asseguram suas relações”³⁵⁶.

A função desses sistemas, de acordo com Sorlin, é retraduzir as relações de conflito existentes entre os diferentes grupos sociais e servir como uma “série de filtros” a partir dos quais se justificam as contradições e desigualdades em um determinado contexto. Quando a ideologia é difundida pelos canais disponíveis, os discursos, práticas e objetivos da camada dominante são estendidos às demais classes³⁵⁷. Entretanto, Sorlin repudia a visão da ideologia enquanto simples mentira: ela omite algumas contradições, mas não todas, além de ser, ela própria, contraditória por natureza³⁵⁸.

O cinema é um dos canais empregados pelas classes dominantes para difundir sua ideologia. Segundo Sorlin, “todas as formas de intercâmbio e comunicação de um determinado período constituem um material ideológico”, porém, é impossível reconstituir uma ideologia em sua totalidade, pois, os instrumentos de difusão possibilitam apenas a recuperação de alguns fragmentos das mesmas. Assim, deve-se ter em mente que o “conjunto de explicações, crenças e valores” presentes em um filme não é simplesmente absorvido pelos espectadores em um processo acrítico. As informações são reinterpretadas de acordo com as experiências de cada indivíduo, de modo que é bastante difícil mensurar sua real influência. O conteúdo fílmico, por sua vez, fornece pistas valiosas para se compreender as intenções e objetivos de quem produziu uma determinada obra cinematográfica³⁵⁹.

Em um conceito bastante próximo ao de “realidade imaginária” formulado por Lebel, Sorlin define que o filme é uma “cena social” uma vez que se trata de uma seleção e redistribuição de objetos tomados do real, que suscitam uma “retradução imaginária” do mesmo. Há uma equipe de profissionais responsável por esse trabalho, que é realizado levando-se em consideração tanto seus interesses primários e sua postura política com relação ao público. O objetivo dessa operação é criar uma imagem que estabeleça uma relação de cumplicidade com os espectadores e levá-los a reavaliar suas posições perante um determinado objeto/grupo/assunto³⁶⁰. Para o autor, “o cinema [...]

³⁵⁶ SORLIN, Op. Cit., p. 21.

³⁵⁷ SORLIN, Op. Cit., p. 16-17.

³⁵⁸ SORLIN, Op. Cit., p. 18-21.

³⁵⁹ SORLIN, Op. Cit., p. 21-22.

³⁶⁰ SORLIN, Op. Cit., p. 169-171.

transmite representações e esquemas sociais; corta fragmentos do mundo exterior, que constitui em unidades contínuas – os filmes – que impõe ao público”³⁶¹.

Devido à complexidade e riqueza de informações que os signos integrados ao conteúdo fílmico podem nos oferecer, Sorlin afirma que não há um método único ou perfeito para se avaliar como as ideologias se manifestam através de uma obra cinematográfica. Ao esboçar uma proposta de análise, o autor sugere alguns pontos em que o historiador pode deter sua atenção: a trama de ações encadeadas de maneira progressiva; as personagens e seus modos de agir e falar; os elementos que se repetem ou são conjugados em uma mesma cena. Além disso, o estudioso francês destaca a necessidade de uma análise relacional, isto é, comparar um filme com outros que pertençam ao mesmo gênero, abordem os mesmos temas, ou que tenham sido produzidos em uma mesma época³⁶².

Todas essas observações são bastante pertinentes considerando-se as características da narrativa clássica hollywoodiana e o fato de que os filmes de *home front* apresentavam um tratamento bastante semelhante dos temas concernentes ao esforço doméstico de guerra. Tais argumentos nos auxiliarão a avaliar as relações entre cinema, ideologia e sociedade, contudo, antes da análise do trajeto percorrido pelos filmes de *home front* no circuito comunicacional formado por Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, faz-se necessário assinalar quais os elementos que compõem as esferas de produção, circulação e recepção, bem como, do conteúdo fílmico.

a) Produção

A preocupação de se entender os diferentes aspectos do contexto de produção de uma obra cinematográfica já era presente em alguns estudos pioneiros sobre a Relação Cinema-História. Ao propor que os historiadores se voltassem para o filme como documento, Ferro assinalou a importância de analisá-lo em relação com o “mundo que o produz”, pois mesmo os títulos ambientados em épocas passadas ou em tempos futuros fazem referência ao período em que foram elaborados³⁶³.

³⁶¹ SORLIN, Op. Cit., p. 187.

³⁶² Conferir o capítulo “Filme e Ideologia”. SORLIN, Op. Cit., p. 169-206.

³⁶³ FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade. In: FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 86.

Sorlin, por sua vez, argumentou que o cinema é um sistema de relações complexas entre pessoas e instituições, de modo que deve ser avaliado com relação às questões políticas, econômicas, sociais e ideológicas de seu contexto de produção, já que é fabricado a partir de condições materiais da época. Para além desse quadro maior, o autor também ressalta a importância de se avaliar a história própria de cada obra cinematográfica³⁶⁴.

No caso de um cinema inserido no sistema capitalista, questões econômicas assumem grande importância na contextualização do processo de produção. O cinema hollywoodiano, conforme abordaremos no primeiro capítulo, foi desde meados dos anos 1910 estruturado dentro de um sistema industrial denominado *studio system*, cuja divisão de trabalho e organização vertical favoreceram a produção em série, bem como, conferiu-lhes poder político para preservar o trunfo de influências externas e também conseguir benefícios do Estado, como ocorreu no caso da Segunda Guerra Mundial.

A fim de consolidar sua hegemonia nos Estados Unidos e, posteriormente, no mercado internacional, os grandes estúdios ainda investiram em outras estratégias, como um modelo narrativo envolvente e uma divisão em gêneros cinematográficos que permitiram estabelecer convenções para o conteúdo fílmico; o desenvolvimento de tecnologias que proporcionaram melhorias na qualidade técnica; e a exploração do valor comercial dos principais atores e atrizes, o chamado *star system*, objetivando fomentar o potencial de atração de seus filmes sobre os espectadores. Assim, a indústria cinematográfica dominante não apenas busca reproduzir ideias, mas também condições sociais que preservem sua liderança³⁶⁵.

Tais padrões firmaram bases sólidas na indústria hollywoodiana, sendo utilizados para reforçar determinadas posições políticas e difundir modelos de comportamento ao longo do tempo – no caso dos ‘filmes de *home front*’, apresentaram ao público como deveria se portar um cidadão preocupado em “fazer a sua parte” pela vitória em consonância com o ideal de democracia estadunidense.

Se essas considerações nos fornecem uma visão geral do modelo de produção hollywoodiano, informações sobre orçamentos, composição da equipe envolvida nas filmagens, negociações para a compra de direitos de adaptação de materiais originados no teatro e na

³⁶⁴ SORLIN, Op. Cit., p. 67-68 e 80.

³⁶⁵ SORLIN, Op. Cit., p. 69.

literatura, processo de escrita do roteiro, entre outros aspectos contribuem para traçar a história própria de cada um dos filmes sobre os quais nos debruçaremos mais adiante.

O conjunto de profissionais que trabalha em um filme é também um elemento de grande importância para se compreender o processo de produção do mesmo, pois, conforme ressaltamos anteriormente, a equipe foi responsável por executar e organizar os recortes da realidade a partir dos quais será fabricado o “conteúdo visível” da obra cinematográfica. Levando-se em consideração as divisões de trabalho, a segmentação por gêneros cinematográficos e a importância do *type casting* na indústria hollywoodiana, as convenções existentes eram fatores de grande importância na formação da equipe responsável pela estruturação do conteúdo fílmico.

Veremos ao longo das análises dos filmes de *home front* que muitas estrelas interpretaram papéis bastante semelhantes aos que vinham recebendo ao longo de suas carreiras, enquanto diretores renomados foram escalados para os projetos mais ambiciosos de cada estúdio. A análise das personagens é de grande relevância para se estudar quais padrões comportamentais eram apresentados para o público como aceitáveis em um período de guerra, o que reitera a importância de se atentar para a função de atores e atrizes em nosso trabalho.

Assim, é necessário buscar um equilíbrio entre a influência dos fatores estruturais do *studio system* e as condições de trabalho específicas das equipes envolvidas nos títulos selecionadas para análise. Tal estratégia permitirá investigar determinados aspectos da esfera de produção, ao mesmo tempo em que evita qualquer tentativa de sacralização da cinematografia abordada. Biografias e outros trabalhos acadêmicos podem contribuir para esse debate, todavia, salientamos que nosso objetivo não é uma história sobre a ‘genialidade’ dos diretores hollywoodianos aos moldes da ‘política dos autores’³⁶⁶.

³⁶⁶ Surgida na França do pós-guerra, a teoria do cinema autoral tornou-se dominante nos círculos de teoria e crítica cinematográfica da Europa e dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960. Em um artigo publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, o então jovem crítico François Truffaut atacou duramente o cinema construído a partir de um rígido sistema de regras que conduzia a resultados previsíveis. Na visão de Truffaut, havia diretores talentosos – embora nem sempre merecidamente reconhecidos – capazes de utilizar a câmera para imprimir um estilo próprio ao conteúdo fílmico, tal qual um pintor ou um

Wolff assinala que o filme é uma produção coletiva, de modo que não pode ser entendido como resultado unicamente dos esforços do diretor³⁶⁷. Isso pressupõe alguns obstáculos. Conforme destaca Sorlin, é difícil determinar o grau de influência dos diferentes membros que atuaram na equipe sobre o conteúdo fílmico; no entanto é um erro relegar a importância dos membros dessa mesma equipe a um segundo plano. Desse modo, faz-se necessário agir com cautela diante do risco de se construir um relato biográfico em que as decisões particulares de uma só pessoa conduzam todo o processo³⁶⁸.

Do mesmo modo, a operação da História Social do Cinema é um ato de ‘dessacralização’ no sentido que toma o filme como produto da materialidade de seu tempo e não como uma grande arte transcendental. Por outro lado, ao propor uma abordagem do cinema por meio do materialismo histórico, é ainda possível classificá-lo como uma forma de arte como viemos fazendo até o presente momento?

Concordamos com a afirmativa de Wolff que a ‘arte’ não é um conceito abstrato, ligado unicamente ao plano das ideias e sentimentos. Toda obra de arte é uma produção social construída a partir de uma série de fatores políticos, econômicos, ideológicos, culturais e estéticos com bases reais³⁶⁹. Diferentemente dos autores que concebem o artista como

músico faziam. Desse modo, era possível identificar características particulares do ‘autor’ em meio ao conjunto de regras estabelecidas pela indústria cinematográfica. No caso de Hollywood, cineastas como Alfred Hitchcock e Orson Welles foram considerados exemplos de cineastas autorais. Apesar de a ‘política dos autores’ haver contribuído para o resgate de filmes então marginalizados pelos críticos e ter proporcionado novos olhares sobre o papel dos diretores, posteriormente foi bastante criticada “por sua valorização romântica e apolítica do gênio autoral” que comumente descolava o profissional da indústria de seu contexto para elevá-lo a um patamar transcendental. Sobre o tema, vide os capítulos “O Culto ao Autor” e “A Americanização da Teoria do Autor”. STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003, p. 102-107 e 108-111. Para um breve histórico sobre o surgimento das teorias a respeito da genialidade do autor no campo das artes, consultar WOLFF, Op. Cit., p. 11-12.

³⁶⁷ WOLFF, Op. Cit., p. 32.

³⁶⁸ SORLIN, Op. Cit., p. 82.

³⁶⁹ De acordo com Wolff, as produções artísticas são manufaturas, pois, para que venham a existir, é necessário um processo laborioso, no qual são empregadas certas “ferramentas”, tais como técnicas, linguagens, instrumentos, materiais e conhecimento sobre regras estéticas. Por meio dessa prática, o artista

um ser ‘iluminado’, ‘à frente de seu tempo’, Wolff considera-o um agente histórico que é, ao mesmo tempo, influenciado pelas estruturas da sociedade em que está inserido; e capaz de atuar e promover mudanças nessa mesma sociedade³⁷⁰.

Todos os processos de produção artística pressupõem certos níveis de cooperação social, mediação ideológica e construção de sentidos que se desenvolvem segundo as estruturas do meio e as convenções estéticas vigentes³⁷¹. Em um raciocínio bastante próximo ao de Sorlin, a autora assinala que é preciso buscar um equilíbrio entre traços individuais do artista e as condições materiais de seu contexto a fim de melhor compreender o processo de produção de um filme³⁷².

b) Circulação (ou Distribuição)

A segunda esfera do circuito comunicacional diz respeito às estratégias de distribuição e aos locais em que um determinado filme foi exibido. Trata-se, pois, de se conhecer o funcionamento dos mercados de distribuição e exibição, bem como, as relações que as organizações responsáveis por esses setores mantinham entre si e com os estúdios cinematográficos; examinar o papel do Estado nessas atividades, tanto por meio de leis de regulação, quanto pela interferência política; avaliar as práticas adotadas para potencializar lucros; analisar o material publicitário utilizado; e estudar como eram e onde estavam localizadas as salas de cinema nas quais esses filmes foram exibidos. Outras questões podem ainda ser levantadas, mas estas constituem as preocupações centrais de nosso trabalho.

age sobre o mundo material e cria formas de expressão – ou seja, as obras oferecem informações sobre seus autores, as sociedades em que eles viviam e os ideais estéticos da época. Assim, arte e trabalho são indissociáveis. WOLFF, Op. Cit., p. 12-16. A partir de tais considerações, Wolff afirma que toda produção artística é, de certo modo, coletiva, uma vez que, considerando-se o artista enquanto um agente social, reconhece-se que ele transita por diferentes instituições, lida com diferentes tecnologias e é diretamente influenciado por questões econômicas. A individualidade do artista e as condições para seu trabalho são inteiramente dependentes das estruturas e instituições existentes. WOLFF, Op. Cit., p. 32-33.

³⁷⁰ WOLFF, Op. Cit., p. 9 e 19.

³⁷¹ WOLFF, Op. Cit., p. 4-8.

³⁷² WOLFF, Op. Cit., p. 32.

Nos anos 1940, o mercado brasileiro era dominado por Hollywood, que não somente ocupava o primeiro lugar na preferência dos espectadores, como controlava o sistema de distribuição e algumas das salas de projeção consideradas mais importantes nas principais cidades do país. Além disso, os grandes estúdios mantiveram uma forte ação política: firmaram acordos com os exibidores nacionais para frear a divulgação dos filmes produzidos no Brasil e exerceram pressão junto ao governo contra qualquer medida protecionista que fosse vista como um entrave para a hegemonia estadunidense no ramo.

Martín-Barbero oferece uma inteligente reflexão sobre o poderio do cinema hollywoodiano no Brasil à época: nos Estados Unidos, ocorreu uma grande mercantilização dos meios de comunicação que, somada à defesa de liberdade de expressão e da liberdade de imprensa, conferiu-lhes uma “vocação imperial”. A “gramática de produção” dos produtos culturais estadunidenses contribuiu para a universalização do *American way of life* e dos ‘valores americanos’, apresentando aos públicos estrangeiros uma imagem positiva dos mesmos³⁷³. Nesse sentido, não nos parece correto avaliar a influência de Hollywood sobre o Brasil dos anos 1940 a partir do conceito de ‘*soft power*’ formulado pelo cientista político Joseph S. Nye Jr. e que atualmente se encontra em voga nos trabalhos de relações internacionais.

Definido como “a habilidade de conseguir o que se deseja por meio da atração ao invés do uso da coerção ou de meios financeiros”, o *soft power* é uma forma de ‘sedução’ a partir da qual um país consegue convencer outro a agir de uma determinada forma ou a apoiá-lo em certas ações³⁷⁴. Esse poder, segundo Nye Jr., está fundamentado em três tipos de ‘recursos’: cultura, valores políticos e política externa. Em uma concepção fortemente inspirada pela Escola de Frankfurt, o termo “cultura” engloba o “conjunto de práticas e valores que criam sentido para uma sociedade” e está associado a uma produção dividida entre uma ‘alta cultura’ voltada para as elites e uma ‘baixa cultura’ ligada ao entretenimento popular, incluindo o cinema³⁷⁵.

Nesse sentido, uma indústria cultural forte e influente além das fronteiras nacionais pode utilizar de seus produtos para difundir os símbolos e ideias políticos de um país, conferindo uma imagem positiva

³⁷³ MARTÍN-BARBERO, Op. Cit., p. 194.

³⁷⁴ Tradução livre do autor. NYE Jr., Op. Cit., p. X.

³⁷⁵ Tradução livre do autor. NYE Jr., Op. Cit., p. 11.

ao mesmo e às suas políticas no cenário global³⁷⁶. Tal dinâmica leva Nye Jr.a defender que a Política de Boa Vizinhança do governo Roosevelt foi uma das mais bem sucedidas iniciativas de *soft power* empreendidas pelos Estados Unidos³⁷⁷. Por outro lado, cabe lembrar que os projetos de aproximação com a América Latina também englobavam pressões políticas e econômicas, bem como, um “tratamento diferenciado” para cada país, dependendo de suas respostas às ações de Washington³⁷⁸.

Defendemos que o uso do cinema hollywoodiano na política externa dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial pode ser pensado a partir do conceito de ‘materialismo cultural’ formulado por Raymond Williams. Para esse influente pensador da *New Left* britânica, cultura pode ser definida como “o *sistema de significações* mediante o qual necessariamente [...] uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”³⁷⁹.

O autor julga essa conceituação adequada por permitir a convergência prática entre dois tipos de entendimentos de ‘cultura’: a) o sentido sociológico e antropológico de “‘modo de vida global’ distinto, dentro do qual se percebe hoje um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em todas as formas de atividade social”; e b) o sentido específico de “atividades artísticas e intelectuais”, que engloba “desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade”³⁸⁰.

Trata-se de uma definição abrangente, como lembra o próprio Williams, mas que vem ao encontro de nossa pesquisa. Esse conceito nos possibilita compreender não apenas como se dá o processo de produção artística, mas também avaliar sua recepção e analisar o impacto que ela exerce sobre os agentes inseridos nesse mesmo contexto.

c) Recepção

³⁷⁶ NYE Jr., Op. Cit., p. 44-46.

³⁷⁷ NYE Jr., Op. Cit., p. 9 e 101-102.

³⁷⁸ CRAMER; PRUTSCH, Op. Cit., p. 24-26.

³⁷⁹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13.

³⁸⁰ Idem.

Sem dúvidas, a análise da recepção constitui a tarefa mais árdua do circuito comunicacional. É inegável que toda equipe que produz um filme tem intenções, que o cinema tem potencial para influenciar seus públicos e que compreender esse processo fornece evidências importantes para a urdidura de uma História Social; por outro lado, é igualmente difícil aferir o impacto de uma produção cinematográfica sobre um espectador ou um determinado público. Essa operação se torna ainda mais complexa quando nos voltamos para uma situação que nós é temporalmente distante, como no caso dos ‘filmes de *home front*’ no Brasil.

Apesar de o hábito de frequentar salas de cinema estar presente em várias sociedades desde as primeiras décadas do século XX, os espectadores deixaram pouquíssimos vestígios materiais sobre o que pensaram ou sentiram ao assistir a uma determinada produção cinematográfica³⁸¹. Devido a essa condição, os escritos da crítica especializada emergem como um valioso conjunto de fontes para o historiador. Esta é uma abordagem tradicional dos estudos de recepção em áreas como a Literatura, nas quais o crítico é apontado não apenas como um ‘leitor’ do texto cultural, mas também um profissional que fala a outros (potenciais) ‘leitores’ sobre esse mesmo texto³⁸².

Muitos são os métodos para se trabalhar com esses documentos, cada qual com suas preocupações e interesses específicos. Para nós, o caminho oferecido pelo materialismo histórico é o mais adequado à produção de uma História Social, pois tem como objetivo situar as relações espectadores-filmes nas condições materiais de seu contexto. Janet Staiger, uma das principais estudiosas no campo da recepção cinematográfica na atualidade, fornece alguns apontamentos bastante relevantes para um trabalho pautado no marxismo.

Segundo a autora, o contexto é o fator mais determinante na leitura de um texto cultural. É a partir das relações que estabelece com o mundo que cada indivíduo se insere socialmente, constrói sua identidade, vivencia práticas e adquire conhecimentos que lhe permitem identificar as convenções estéticas presentes nas obras cinematográficas. Assim, fatores como classe, gênero, raça, posição política e experiências

³⁸¹ STAIGER, Janet. **Media Reception Studies**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2005, p. 14.

³⁸² STAIGER, 2005, p. 8.

personais, entre outros interferem no vínculo que o espectador estabelece com um filme³⁸³.

Apesar de o modelo da narrativa clássica hollywoodiana procurar direcionar o processo de interpretação dos públicos, cada indivíduo possui um repertório próprio de estratégias interpretativas, experiências de ida ao cinema, expectativas e preferências pessoais, de modo que não é possível esperar uma leitura ‘única’ do conteúdo fílmico. As condições materiais de exibição – como as acomodações no *movie-theater* à qualidade dos aparelhos de reprodução – também influenciam nesse processo³⁸⁴.

A dinâmica complexa que se estabelece entre a “interpretação que os responsáveis pelo filme almejavam” e “a leitura realizada” pelo público é apenas um dos elementos que torna a esfera da recepção a mais caudalosa de todo o circuito comunicacional. Tal característica se acentua ainda mais quando avaliamos as apropriações do filme por diferentes instituições (o Estado, a Igreja, etc) ou grupos sociais (crítica especializada, operários, empresariado, entre outros). Não é nosso interesse aqui medir o quão ‘corretamente’ a imprensa carioca interpretou os ‘filmes de *home front*’, mas avaliar como uma determinada conjuntura sócio-histórica influenciou na leitura desse conteúdo.

Então, como analisar a recepção dos ‘filmes de *home front*’ por meio da crítica cinematográfica brasileira da década de 1940? Ao sistematizar algumas abordagens do periódico enquanto fonte histórica, Tania Regina de Luca destaca a importância de se considerar o “lugar social” ocupado pela publicação, a materialidade do documento e a organização do conteúdo. Esse conjunto de elementos nos permite

³⁸³ STAIGER, Janet. Introduction. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2000a, p. 1-2.

³⁸⁴ STAIGER, Janet. Modes of Reception. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2000b, p. 19-20 e 23; STAIGER, Janet. The Perversity of Spectators: Expanding the History of the Classical Hollywood Cinema. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2000c, p. 28 e 30-31.

desdobrar uma série de questões, de modo que elejamos algumas que nos auxiliarão nesta pesquisa³⁸⁵.

O primeiro quesito compreende situar os diferentes veículos jornalísticos em seu contexto. Para tanto, realizaremos um diálogo com a História da Imprensa a fim de desvelar as relações de cada um desses órgãos com o Estado e seu grau de influência no Rio de Janeiro dos anos 1940. A materialidade diz respeito à estrutura física do periódico: divisão do conteúdo escrito, uso de imagens, quantidade de páginas, entre outros. O que nos interessa nesse sentido é avaliar o espaço que as colunas destinadas a tratar de cinema ocupavam nesses periódicos a fim de avaliar o destaque conferido às críticas cinematográficas, bem como, atentar para outras referências aos ‘filmes de *home front*’ em outros segmentos dos jornais da época.

Por fim, a análise do conteúdo textual nos permitirá determinar a ênfase dirigida às produções cinematográficas em questão. Alguns elementos que merecem atenção, segundo Luca, são: construção do título, termos e temas que se repetem e a utilização das imagens são empregadas para ilustrar o material³⁸⁶. Roger Chartier também oferece alguns apontamentos interessantes que podem contribuir sobremaneira à nossa análise. Deve-se ter em conta que todo autor visa direcionar a leitura do texto que produz de modo a condizer com seus próprios interesses e, para tanto, vale-se do que Chartier denomina de “protocolos de leitura”, ou seja, estratégias que impõem certas interpretações e sentidos ao texto³⁸⁷.

Os protocolos de leitura englobam a utilização de convenções sociais e literárias; de técnicas narrativas ou poéticas; e também dos “íconotextos” – recursos tipográficos e imagéticos que corroboram as ideias escritas. Ademais, entende-se que a estrutura do texto procura

³⁸⁵ Conferir: LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos Periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

³⁸⁶ LUCA, Op. Cit., p. 140.

³⁸⁷ CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 89. A postura teórica de Chartier durante os anos 1980, próxima do culturalismo, gerou críticas por parte dos materialistas históricos. Cardoso, no entanto, assinala que os debates do autor francês passaram por uma importante mudança na década seguinte, a partir dos quais Chartier buscou reforçar a defesa da História como ciência e da importância das condições materiais e sociais na compreensão da relação entre os homens e o mundo. Conferir: CARDOSO, 2000, p. 12-20.

impor limites à interpretação do leitor. Além disso, traçaremos um perfil político dos críticos em questão, investigando suas concepções sobre cinema e posicionamento político com relação ao governo Vargas.

Há alguns obstáculos para nossa empreitada, pois parte significativa dos textos a respeito dos ‘filmes de *home front*’ no país não apresentam assinatura de seus autores³⁸⁸ e o arquivo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que poderia nos fornecer informações sobre a relação dos jornais e revistas com a censura oficial, foi em grande parte destruído³⁸⁹, não obstante, isso não deve nos esmorecer nesse trabalho.

Para a execução desta pesquisa, elegemos como fontes dez periódicos publicados no Rio de Janeiro entre anos de 1942 e 1945, levando em consideração sua tiragem e relações com o Estado. São eles os jornais ‘A Manhã’, ‘A Noite’, ‘Correio da Manhã’, ‘Diário Carioca’, ‘Diário da Noite’, ‘Diário de Notícias’, ‘Jornal do Brasil’ e ‘O Globo’, além da revista especializada em cinema ‘A Cena Muda’. Conforme observaremos no próximo subcapítulo, parte significativa dessas folhas apoiou a chapa da Aliança Liberal nas eleições de 1930, contudo, muitas

³⁸⁸ O artigo 9º do Decreto-Lei 1,949, que instituiu as normas para imprensa e propaganda em território brasileiro, estipulava que “aos jornais é facultado não publicar o nome dos autores de artigos, notícias, informações e comentários de redação, mas esses nomes deverão constar dos originais entregues às oficinas”. BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De11949.htm.

Acesso em: 02 jan. 2016.

³⁸⁹ Tal informação consta nos trabalhos de Ursula Prutsch e Daryle Williams. PRUTSCH, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 253; WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945**. Durnham & Londres: Duke University Press, 2001, p. 17-18. Os poucos documentos do DIP que ainda restam estão sob os cuidados do Arquivo Nacional, localizado no Rio de Janeiro, e da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, contudo, esses documentos não fornecem informações sobre as avaliações dos filmes hollywoodianos pela censura brasileira. No Arquivo Nacional, há alguns livros de ponto preservados no fundo da Agência Nacional. A Cinemateca Brasileira, por sua vez, mantém um procedimento rígido de acesso à documentação. Segundo uma funcionária do Centro de Documentação e Pesquisa da instituição – que efetuou uma busca no local mediante uma solicitação nossa – não foi encontrada qualquer documentação sobre as avaliações dos ‘filmes de *home front*’ pela censura brasileira.

delas mantiveram uma relação ambígua ou romperam com Vargas durante seu governo.

d) Conteúdo Fílmico

Não é de hoje que a análise fílmica fascina e incomoda pesquisadores e cineastas de renome, como Siegfried Kracauer e Sergei Eisenstein. Em se tratando de uma pesquisa historiográfica, Morettin assinala que tal processo engloba:

[...] Aprender os sentidos produzidos pela obra na tentativa de refazer o caminho trilhado pela narrativa, reconhecendo a área a ser percorrida para compreender as opções feitas e as deixadas de lado no decorrer de seu trajeto. Com este movimento, evitamos o emprego do cinema como ilustração de uma bibliografia selecionada, anterior ao filme. Desta forma, impedimos que as imagens e os sons sejam sobrepostos pela pesquisa histórica³⁹⁰.

O conteúdo fílmico das produções hollywoodianas é um sistema riquíssimo de imagens e sons ordenados forma complexa e que proporcionam múltiplas significações. É praticamente impossível abarcar todos esses elementos ao se efetuar uma análise, especialmente quando nos valem de um conjunto de obras cinematográficas. Tendo em vista essas questões, Valim sugere um método de abordagem que compreende a leitura do filme a partir de suas sequências a fim de desvelar como as ideologias dominantes se manifestam ao longo da obra. Empregaremos este arcabouço com algumas modificações que, acreditamos, contribuirão para enriquecê-lo.

Influenciado por Ciro Flamarion Cardoso, Valim propõe um método que se desdobra em quatro passos: 1) cotejamento entre o contexto de produção e o relato – “isto é, a história do filme, aquilo que se narra” – dos títulos selecionados para análise, dinâmica que nos permitirá avaliar as intenções e escolhas realizadas pelos envolvidos na produção; 2) discussão da trama fílmica a fim de elucidar como os recursos pictóricos, textuais e sonoros são empregados para reforçar ou criticar valores e ideias; 3) avaliação da organização do discurso

³⁹⁰ MORETTIN, 2014, p. 59.

cinematográfico em níveis semânticos; e 4) leitura das redes e sub-redes representacionais para identificar como as representações e temas presentes em um filme se articulam para dirigir a interpretação dos espectadores³⁹¹. Os dois últimos passos merecem uma avaliação mais detalhada de nossa parte.

Os níveis semânticos, segundo Cardoso, dividem-se em três categorias: temático, figurativo e axiológico. O nível semântico temático corresponde ao tema central da obra, o qual pode ser ‘amor’ ou ‘anticomunismo’³⁹². O nível semântico figurativo diz respeito ao modo como o tema se *manifesta sensorialmente* para os espectadores, seja por meio de um personagem, objetos, cores, sons, músicas, etc. Para demonstrar essa dinâmica, Cardoso fornece um exemplo: “o /amor/ é temático; mas os gestos concretos pelos quais o amor se expressa (por exemplo: carícias, beijos, abraços, escrever missivas amorosas etc.) são figurativos”³⁹³.

O nível semântico axiológico, por sua vez, “tem a ver com algum sistema de valores – éticos, religiosos ou outros quaisquer que os conteúdos dos textos manifestem”. Esses sistemas, geralmente, articulam conjuntos de oposições bipolares, tais como ‘bem x mal’ e ‘conduta exemplar x conduta reprovável’, a fim de assinalar claramente ao leitor quais são os polos positivo e negativo nessa equação³⁹⁴.

Cardoso assinala que, ao longo de um texto, encontramos categorias de significação que se repetem, as quais podemos denominar de “categorias isotópicas” que encontram-se “distribuídas pelos três níveis semânticos”. O objetivo destas é orientar uma “leitura única” do texto a partir dos padrões nele identificados pelo leitor. Para este trabalho, o que é ainda mais interessante na análise de Cardoso, é que o autor compara as isotopias a “feixes de redundâncias” presentes ao longo de um texto³⁹⁵. Nesse sentido, o método descrito pelo autor, oferece grandes possibilidades se aplicado a um estudo da narrativa clássica hollywoodiana.

Segundo Valim, as relações entre os níveis temático e figurativo evidenciam como o tema e os elementos que compõem o filme se

³⁹¹ VALIM, 2012, p. 296-297.

³⁹² CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Papirus, 1997, p. 172.

³⁹³ CARDOSO, 1997, p. 172-173.

³⁹⁴ CARDOSO, 1997, p. 173.

³⁹⁵ CARDOSO, 1997, p. 173-174.

articulam a fim de “acionar” mensagens, dirigindo a leitura do espectador, enquanto o nível semântico axiológico permite investigar como a produção trabalha com os valores sociais vigentes. A confluência desses três segmentos proporciona a possibilidade de estabelecermos as redes temáticas ou representacionais de filme³⁹⁶.

Tanto Cardoso quanto Valim utilizam-se do conceito de “representação social” desenvolvido na Psicologia Social francesa, mais especificamente, nos trabalhos de Serge Moscovici e Denise Jodelet, que nos oferecem um aporte valioso para uma pesquisa embasada no materialismo histórico³⁹⁷. Para aqueles pesquisadores franceses, as representações sociais são formas de conhecimento de senso comum formadas a partir de uma realidade histórica compartilhada, por meio dos processos de socialização que se estabelecem entre os sujeitos. As representações sociais influenciam a todos os momentos e interferem diretamente em nossa percepção do mundo sem que tenhamos consciência desse fenômeno³⁹⁸. Sua principal função é, segundo Moscovici:

[...] Convencionaliza[r] os objetos, pessoas e acontecimentos que encontram. Elas [as representações sociais] lhes dão uma forma definitiva, as localizam em uma determinada categoria, e gradualmente as colocam como um modelo de determinado tipo, distinto e partilhado por um grupo de pessoas. Todos os novos elementos se juntam a esse modelo e se sintetizam nele. [...] Mesmo quando uma pessoa ou objeto não se adequam exatamente ao modelo, nós o forçamos a assumir determinada forma, entrar em determinada categoria, na realidade, a se tornar

³⁹⁶ VALIM, 2012, p. 296-297.

³⁹⁷ Como bem lembra Cardoso, o conceito “representação” esteve no centro de diversos debates na historiografia da segunda metade do século XX devido a sua conceituação polissêmica e apropriações por diferentes correntes teóricas. Consultar: CARDOSO, 2000.

³⁹⁸ JODELET, Denise. Representações Sociais: Um Domínio em Expansão. In: JODELET, Denise (org.). **Representações Sociais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 20-22, 28-29 e 32. MOSCOVICI, Serge. O Fenômeno das Representações Sociais. In: MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 32 e 35.

idêntico aos outros, sob pena de não ser nem compreendido, nem decodificado³⁹⁹.

As representações sociais são estruturadas a partir de dois mecanismos, denominados ancoragem e objetivação. O primeiro está associado ao ato de familiarizar algo que nos é estranho, valendo-nos de categorias reconhecidas socialmente para enraizá-lo em um contexto. Esse processo não é neutro: àquilo que é estranho deve ser atribuído um valor – seja ele positivo ou negativo – de acordo com os paradigmas de interpretação disponíveis na memória coletiva e nas tradições existentes⁴⁰⁰.

A objetivação corresponde ao ato de “reproduzir um conceito em uma imagem”⁴⁰¹ e se desenvolve em três processos definidos por Jodelet como *construção seletiva*, *esquematisação estruturante* e *naturalização*⁴⁰². Primeiramente, há uma seleção das informações que serão utilizadas para descrever e qualificar o objeto que se pretende familiarizar. Essa filtragem permitirá a formação de um núcleo figurativo, ou seja, a organização de uma estrutura imagética que passa a representar o objeto. Por fim, confere-se valor de realidade concreta à representação que, diretamente legível e utilizável na coletividade, passa a ser ignorada enquanto construção arbitrária e é tomada como natural pelos indivíduos que se utilizam dela⁴⁰³.

A ancoragem enraiza “a representação e seu objeto numa rede de significações que pretende situá-los em relação aos valores sociais e dar-lhes coerência”; bem como, “serve para a instrumentalização do saber, conferindo-lhe um valor funcional para interpretação e gestão do ambiente”, de modo que a representação se torna “um guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade”⁴⁰⁴. Nesse sentido, todas as representações sociais possuem duas faces interdependentes: a icônica e a simbólica. Logo, toda representação é uma imagem associada, seja a uma significação, seja a

³⁹⁹ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 34.

⁴⁰⁰ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 60-70.

⁴⁰¹ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 71-72.

⁴⁰² JODELET, Op. Cit., p. 38.

⁴⁰³ CARDOSO, 1997, p. 9-10; JODELET, Op. Cit., p. 38-39; MOSCOVICI, Op. Cit., p. 72-74.

⁴⁰⁴ JODELET, Op. Cit., p. 38-39.

uma ideia. Quando recorremos a tais imagens, associamo-las a valores socialmente compartilhados⁴⁰⁵.

Todavia, não podemos considerar as representações sociais como ‘blocos enrijecidos’, uma vez que se tratam de construções dinâmicas, de grande trânsito social, sujeitas a transformações ao longo do tempo e capazes de gerar novas representações⁴⁰⁶. Esse dinamismo é acentuado em uma sociedade interligada pelos meios de comunicação, pois estes se tornam vetores para a rápida difusão de valores e ideias sobre pessoas, lugares e formas de governo⁴⁰⁷. Vale destacar que, devido ao grande número de intervenções que ocorrem durante seus processos de formação, toda representação apresenta alguma defasagem em relação aos seus referentes, uma vez que os atributos dos mesmos podem ser distorcidos, suplementados ou subtraídos⁴⁰⁸.

Embora reconheçam que as representações, por sua natureza de buscar a integração de uma sociedade e proporcionar “segurança” a seus membros, possam ser empregadas para a manipulação e coerção dos indivíduos, Jodelet e Moscovici afirmam que seria errôneo reduzi-las a esse papel. De acordo os autores, as representações criam uma relação de simbolismo e de interpretação com os objetos ou pessoas que representam, uma vez que podem tanto substituí-los, quanto conferir significações aos representados. Nesse sentido, constituem uma forma de saber prático que age sobre o mundo ao mesmo tempo em que permite aos sujeitos históricos construir vínculos sociais e lidar com as diferentes questões que se colocam em seu cotidiano⁴⁰⁹. Além disso, as pessoas são dotadas de discernimento para avaliar criticamente as representações que um determinado grupo tenta lhes impor, podendo resistir e/ou combater as mesmas⁴¹⁰.

De acordo com Stuart Hall, um “evento” real precisa ser convertido em “enredo” a fim de ser transformado em um “evento comunicativo”, ou seja, dar-lhe uma aparência para ser veiculado a um

⁴⁰⁵ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 46.

⁴⁰⁶ JODELET, Op. Cit., p. 22; MOSCOVICI, Op. Cit., p. 40-41.

⁴⁰⁷ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 48. Jodelet emprega um exemplo bastante didático para ilustrar a relação entre meios de comunicação e representações sociais: a história das imagens sobre a AIDS construídas e difundidas pela mídia ao longo dos anos 1980. JODELET, Op. Cit., p. 18-20.

⁴⁰⁸ JODELET, Op. Cit., p. 36-37; MOSCOVICI, Op. Cit., p. 33.

⁴⁰⁹ JODELET, Op. Cit., p. 27-28 e 32; MOSCOVICI, Op. Cit., p. 54-55.

⁴¹⁰ MOSCOVICI, Op. Cit., p. 44-45.

grupo de receptores. Assim, as mensagens e significados produzidos no processo comunicacional tomam a forma de discurso, o qual é organizado a partir dos códigos de linguagem e sintaxe existentes de modo a adquirir sentido para os leitores que irão decodificá-lo. Isso não significa dizer que tais elementos subordinam os eventos históricos, as condições materiais ou as relações sociais existentes. Longe de defender uma abordagem pós-moderna, o autor considera que o discurso é uma prática social construída a partir do contexto de uma determinada sociedade, seguindo um conjunto de regras ‘compartilhadas entre’ e ‘inteligíveis para’ os indivíduos que dela participam⁴¹¹.

No caso de um meio de comunicação audiovisual, como a televisão ou o cinema, os discursos ganham uma aparência icônica (imagética), a qual é construída não apenas conforme as convenções sociais ou os códigos linguísticos existentes, mas também obedecendo a uma estrutura produtiva específica, técnicas de trabalho, inclinações ideológicas e conhecimento das predileções do público. Toda mensagem, audiovisual ou não, tem por objetivo porcionar um determinado efeito sobre o espectador, de modo que precisa ser codificada de uma maneira passível de interpretação e compreensão⁴¹².

A partir dessas variáveis, um estúdio cinematográfico ou uma companhia de televisão procuram direcionar o processo interpretativo para uma leitura que seja condizente com seus interesses ou com as estruturas dominantes, o que Hall denomina de “leitura dominante ou preferencial”⁴¹³. Contudo, esse autor afirma que não devemos perder de vista três importantes apontamentos: 1) o processo comunicacional não se dá por meio de um padrão estímulo-resposta; 2) as mensagens e ícones são polissêmicos, 3) produtores e receptores de mensagens não ocupam posições equivalentes, de modo que existem assimetrias nos processos de codificação e decodificação⁴¹⁴.

Assim, a leitura não é um processo mecânico, pois é passível de “desentendimentos” relacionados à capacidade de interpretação do público, os quais podem ocorrer por motivos diversos – desconhecimento da linguagem ou dos termos empregados, dificuldades

⁴¹¹ HALL, Stuart. Encoding/Decoding. In: HALL, Stuart et all. **Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79**. Londres: Routledge, 2005, p. 117-118.

⁴¹² HALL, Op. Cit., p. 118-119.

⁴¹³ HALL, Op. Cit., p. 124.

⁴¹⁴ HALL, Op. Cit., p. 119-120 e 123.

na compreensão da mensagem, entre outros. Um desentendimento consiste, portanto, em uma operação fora do padrão de leitura dominante ou preferencial⁴¹⁵. Desse modo, concordamos com Hagemeyer quanto à importância de o historiador entender o “tipo de visualidade que cada sociedade vai desenvolvendo através do tempo”, ou seja, como os homens constroem modos de apreciar e interpretar os diferentes tipos de imagens⁴¹⁶.

A partir de tais considerações, gostaríamos de complementar o método proposto por Valim direcionando nossa análise não apenas para a narrativa, mas também para as personagens de maior destaque nas produções que analisaremos mais adiante, pois são elas as principais representações do cidadão estadunidense nos ‘filmes de *home front*’. Por meio de suas ações, falas e modos de agir, as personagens demonstram qual deve ser a postura de uma pessoa comprometida com a vitória dos Aliados. E mais: oferecem também um ‘corpo’ visualmente apreensível para os ‘valores americanos’.

Vale ressaltar que, conforme abordamos no primeiro capítulo desta pesquisa, o cinema hollywoodiano era altamente antropocêntrico: as personagens não apenas ‘moviam’ a narrativa, mas também serviam como ponto de referência para a organização do espaço diegético. Assim, os elementos fílmicos deveriam explicitar as funções (protagonista, antagonista, etc) e estados de espírito das ‘pessoas’ em cena. Deve-se ainda levar em conta que o *star system* potencializou o poder de influência das personagens sobre os espectadores, fortalecendo a associação entre a imagem dos atores aos papéis que estes interpretavam – elemento bastante relevante em um momento que muitas ‘estrelas’ haviam se engajado no esforço de guerra.

Antonio Candido e Beth Brait se destacam entre os pesquisadores que buscaram estudar o fascínio que as personagens exercem sobre o público. Há nos trabalhos desses autores algumas aproximações que julgamos essenciais para entender como se estabelece esse vínculo. Primeiramente, é preciso considerar que as personagens são representações de pessoas construídas mediante seleções da realidade e convenções estéticas que permitem a identificação por parte dos leitores, espectadores ou ouvintes⁴¹⁷.

⁴¹⁵ HALL, Op. Cit., p. 124.

⁴¹⁶ HAGEMEYER, Op. Cit., p. 45-46.

⁴¹⁷ BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2006, p. 10-12, 32-33 e 52; CANDIDO, Op. Cit., p. 66-67 e 76.

Em segundo lugar, as personagens são de suma importância para o encaminhamento do enredo ficcional, uma vez que é a partir de suas ações que os leitores acompanharão o desenvolvimento do mesmo⁴¹⁸. Por fim, as personagens são verossímilantes à coesão da realidade ficcional à qual pertencem. Essa característica lhes confere a impressão de estar vivas e de serem tão reais quanto os seres humanos de carne e osso⁴¹⁹. A esses apontamentos, Candido destaca outra consideração relevante: as personagens são meios para exprimir os “valores e significados” presentes no texto, uma vez que oferecem a possibilidade “de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.”⁴²⁰.

Paulo Emílio Salles Gomes afirma que o cinema é “uma simbiose entre teatro e romance”⁴²¹, de modo que “no filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferir-mos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura como se estivessem num romance”⁴²². Embora reconheçamos a influência da literatura e do teatro na estruturação da narrativa clássica hollywoodiana, não compactuamos com a ideia de que o cinema está subordinado a essas duas formas de arte, uma vez que ganhou um corpo próprio de regras e convenções estéticas, conforme analisado no segundo capítulo deste trabalho.

Todavia, Gomes fornece três argumentos que julgamos essenciais para se compreender a relação entre os espectadores e as personagens do cinema: 1) no filme, há um grande senso de organização que apresenta um universo ficcional apreensível por meio de imagens e sons dispostos de maneira ordenada; 2) devido aos atores, há um vínculo maior entre personagens e públicos, uma vez que a representação emerge diante dos olhos do espectador “corporificada” na imagem de uma figura humana registrada em um suporte material; e 3) o *star system* acentua ainda mais

⁴¹⁸ BRAIT, Op. Cit., p. 11; CANDIDO, Op. Cit., p. 53-54.

⁴¹⁹ Convém notar que Brait utiliza-se do personagem cinematográfico Indiana Jones para exemplificar esse processo. BRAIT, Op. Cit., p. 31-32. De acordo com Candido, o autor se utiliza de recursos de caracterização para tornar a personagem mais complexa e rica, o que reforça a impressão de realidade. CANDIDO, Op. Cit., p. 55 e 58-59.

⁴²⁰ CANDIDO, Op. Cit., p. 54-55.

⁴²¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et all. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 107.

⁴²² GOMES, 1998, p. 112.

o processo de identificação, pois a familiaridade com as estrelas faz com que os públicos sintam-se mais íntimos das personagens⁴²³.

Os argumentos aqui expostos nos ajudarão a pautar nossa missão de elaborar uma História Social do Cinema a partir do circuito comunicacional. Desse modo, empregaremos o método proposto por Valim com uma adaptação: ao cotejamento dos contextos de produção dos ‘filmes de *home front*’ e os relatos de suas tramas, adicionaremos a análise das ações desempenhadas pelos principais personagens de cada obra, a fim de desvelar quais valores, ideais e padrões de comportamento elas endossam. Nesse sentido, esperamos lançar algumas luzes sobre as relações entre o cinema hollywoodiano e as sociedades do Brasil e dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente nos fatores que influenciaram nos processos de produção, circulação e recepção dos chamados ‘filmes de *home front*’.

2.2 – O cinema estadunidense no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial

“Os programas cinematográficos são organizados pelas empresas, aqui estabelecidas, como agentes de suas matrizes, que os impõem aos exibidores, completos, sem lugar para mais nada [...] O sistema de negócio é o de sociedade na bilheteria. O exibidor entra com o Cinema, o Importador com o programa, e dividem o produto das entradas”.

(De um relatório da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros a respeito das condições de produções e exibição de filmes no país ao final dos anos 1930)⁴²⁴.

“Os filmes fizeram um trabalho magnífico de propaganda inconsciente no Brasil [...] Pois eles tornaram os Estados Unidos parte da fibra mental de todo brasileiro, exceto dos que vivem nas selvas mais remotas e nos vilarejos mais isolados”.

⁴²³ GOMES, 1998, p. 112-116.

⁴²⁴ SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 109-110.

(Trecho de uma reportagem assinada por Florence Horn, veiculada pela *Harper's Magazine* em edição referente aos meses de dezembro de 1941-maio de 1942)⁴²⁵.

Duas importantes vertentes de produções cinematográficas estadunidenses circularam no Brasil na primeira metade dos anos 1940. A primeira englobava filmes produzidos com o objetivo de efetivar os projetos da Política de Boa Vizinhança. A segunda, compreendia obras realizadas pelos grandes estúdios que, embora não diretamente ligadas aos interesses de Washington, contribuíram para consolidar a hegemonia de Hollywood em território brasileiro.

Embora os ‘filmes de *home front*’ estejam situados no segundo grupo, a análise do primeiro conjunto se faz necessária uma vez que as políticas governamentais acabavam por influenciar no encaminhamento dos projetos da iniciativa privada. Nesse sentido, uma das mais importantes instituições a serem estudadas é o já mencionado OCIAA. A *Brazilian Division* do órgão foi dirigida por Berent Friele, homem da confiança de Rockefeller, e contou com o apoio do corpo diplomático, empresários e cidadãos estadunidenses residentes no Brasil⁴²⁶. Em junho de 1942, Friele foi substituído por Francis Alstock⁴²⁷.

Agências do OCIAA foram instaladas na capital federal e em São Paulo; enquanto subcomitês de apoio foram criados em cidades estratégicas, como Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Natal, Porto Alegre, Recife e Salvador. Assim, foi estabelecida uma eficiente rede de cooperação⁴²⁸. Com o apoio do Departamento de Estado, o OCIAA desenvolveu um ambicioso programa a fim de garantir o apoio da população brasileira à causa dos Aliados e, sobretudo, de difusão do *American way of life*⁴²⁹.

⁴²⁵ SEGRAVE, Kerry. **American Film Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present.** Jefferson e Londres: McFarland & Company, 1997, p. 126.

⁴²⁶ DUARTE; VALIM, Op. Cit., p. 725-726.

⁴²⁷ VALIM, 2016, p. 7.

⁴²⁸ DUARTE; VALIM, Op. Cit., p. 726.

⁴²⁹ Moura considera que as iniciativas do OCIAA alcançaram notável sucesso, divulgando uma imagem positiva do *American way of life* como contraponto ao nazifascismo opressor. MOURA, 2012, p. 77-79. Para uma análise mais aprofundada das origens, financiamento e organização da *Brazilian Division* do órgão, vide: VALIM, 2016, p. 27-38.

Conforme discutimos ao longo do primeiro capítulo, o governo Roosevelt investiu, ao longo da década de 1930, em uma nova forma de aproximação diplomática com a América Latina, a partir da qual os Estados Unidos relegaram estratégias intervencionistas a um segundo plano e passaram a privilegiar o estabelecimento de acordos de cooperação econômica e comercial, bem como, a implantação de programas sociais em diversas áreas.

Esse conjunto de medidas, denominado Política de Boa Vizinhança, tinha por objetivo assegurar a hegemonia e defender os interesses estadunidenses no continente americano, de modo que muitos autores consideram se tratar de uma nova roupagem para a tradicional orientação imperialista daquele país. Diante das crescentes tensões desencadeadas pela guerra na Europa, a Política de Boa Vizinhança não somente encontrou um momento fértil para prosperar, como também serviu como alicerce para os projetos de defesa desenvolvidos por Washington.

Moura destaca que, aos olhos dos Estados Unidos, a América Latina era um território problemático e propenso à instabilidade, muito embora também fosse considerado essencial para a segurança hemisférica e para o suprimento de matérias-primas no caso de um embate com a Alemanha. Desse modo, as relações estabelecidas entre Washington e as demais repúblicas do continente visavam garantir a estabilidade interna do *front* ocidental e manter os níveis de produção elevados para o abastecimento da indústria de guerra. Em última instância, as alianças forjadas nesse período eram essenciais para a formação de um sistema de poder comandado pelos Estados Unidos, pois firmaram mecanismos de controle sobre as demais nações⁴³⁰.

Com o envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, ganhou forças a concepção da América Latina como uma ‘extensão’ do *front* estadunidense, de modo que todas as demais nações do continente deveriam cooperar para a defesa hemisférica. Reconhecendo a importância da mobilização de recursos essenciais latino-americanos, Washington definiu o abastecimento da indústria de guerra estadunidense como a principal contribuição das repúblicas americanas na vitória sobre o Eixo. Tal perspectiva bastante condizente

⁴³⁰ MOURA, 1980, p. 147-148.

com as assimetrias econômicas existentes entre América Latina e as grandes potências industriais do período⁴³¹.

A mobilização da América Latina já vinha sendo pensada desde o período da neutralidade estadunidense. Até junho de 1941, o governo Roosevelt firmara acordos preventivos com o objetivo de garantir o monopólio sobre a compra dos excedentes de uma série de bens primários essenciais em diversos países. Tais medidas visavam a obtenção de matérias-primas a preços baixos, a prevenção da escassez e evitar que tais materiais fossem exportados para o Eixo⁴³².

O potencial do Brasil como fornecedor de matérias-primas era reconhecido pelos Estados Unidos e já vinha sendo pensado pelo OCIAA em parceria com outras agências a serviço de Washington desde 1941⁴³³. É importante lembrar que, devido à sua importância estratégica, o Brasil foi um dos países que teve maior capacidade para negociar uma aliança com os Estados Unidos, discutindo ganhos e concessões. No entanto, o uso do poder de barganha não representava uma ruptura com as assimetrias econômicas ou as dinâmicas de poder existentes no continente americano⁴³⁴.

De acordo com Valim, o orçamento da Divisão de Cinema do OCIAA no Brasil, entre outubro de 1942 e outubro de 1943, ultrapassou US\$ 100 mil – este total correspondia a pouco mais do que o dobro do orçamento destinado às demais seções da *Brazilian Division* juntas⁴³⁵. A agência utilizou o cinema para algumas ações de mobilização do *front* doméstico brasileiro, valendo-se da estratégia de unir ‘informação’ e ‘entretenimento’ por meio dos filmes. O curta-metragem ‘*The Winged Scourge*’ (Idem, 1943), por exemplo, foi produzido pelos estúdios de Walt Disney e trazia os sete anões da animação ‘Branca de Neve e os Sete Anões’ (*Snow White and the Seven Dwarves*, 1937) ensinando a

⁴³¹ GREEN, Op. Cit., p. 87. Em um relatório para o OCIAA a respeito da viabilidade e do desenvolvimento de um projeto de propaganda para a América Latina, o já estudado Harold Lasswell sugeriu pensar o continente como um “Estados Unidos ampliado” a fim de concentrar esforços na luta contra o nazismo. Tal proposta serve como exemplo dos componentes imperialistas na Política de Boa Vizinhança. SADLER, Op. Cit., p. 14-15.

⁴³² GREEN, Op. Cit., p. 99-100.

⁴³³ VALIM, 2016, p. 37.

⁴³⁴ Conferir o capítulo Relações Internacionais e Política Externa. MOURA, 1980, p. 23-49.

⁴³⁵ VALIM, 2016, p. 45.

população a lidar com a malária, doença que castigava áreas de extração de borracha, matéria-prima crucial para a indústria de guerra⁴³⁶.

Outro conjunto de produções cinematográficas digno de atenção é o que Duarte e Valim denominam de “filmes para os EUA”. Tais produções buscavam destacar as proximidades entre Brasil e Estados Unidos, exaltando a modernidade, a industrialização e o esforço de guerra na república latino-americana⁴³⁷. Algumas obras tiveram repercussão bastante positiva em território brasileiro. Um bom exemplo foi o entusiasmo despertado por ‘São Paulo’ (Idem, 1944) na alta sociedade da capital paulista.

O filme, que contara com a participação de renomados profissionais hollywoodianos em sua equipe – como o diretor John Ford e o cinegrafista Greg Tolland, famoso colaborador de Orson Welles – foi divulgado por meio de uma série de solenidades na capital paulista para públicos seletos. Entre os principais entusiastas da produção, destacaram-se o interventor estadual Fernando Costa⁴³⁸, o poeta e crítico de cinema Guilherme de Almeida⁴³⁹, e o dramaturgo Henrique Pongetti⁴⁴⁰. Para além da qualidade estética, os três espectadores foram unânimes em sua admiração pela representação da cidade de São Paulo: moderna, industrialista, e limpa.

A fim de atingir um grande número de espectadores, o órgão investiu em diversas estratégias para a difusão de suas produções cinematográficas, que incluíam desde projeções em espaços públicos, empresas e instituições de ensino⁴⁴¹, a uma ‘caravana’ fluvial que

⁴³⁶ SADLIER, Op. Cit., p. 55-56.

⁴³⁷ Os autores analisam as obras “Brazil Gets the News” (Idem, 1943), “Brazil at War” (Idem, 1943) e “São Paulo”. DUARTE; VALIM, Op. Cit., p. 729-741.

⁴³⁸ THE BRAZILIAN Division [**Carta**] 30 mai. 1944, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 5 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Brazilian Military Effort B-MP-1618.

⁴³⁹ Idem.

⁴⁴⁰ THE BRAZILIAN Division [Memorandum BD-No. 3633] 2 jun. 1944, Rio de Janeiro [para] O COORDENADOR, Washington. 1 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Brazilian Military Effort B-MP-1618.

⁴⁴¹ Podemos dar como exemplos as exhibições realizadas na cidade de São Paulo e em municípios do interior de Minas Gerais. THE BRAZILIAN Division [**Memorandum Co-No. 3724**] 13 jun. 1944, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 3 f. National Archives and Records Administration II,

percorreu o Rio São Francisco⁴⁴² e mostrou aos ‘soldados da borracha’ na região nordeste⁴⁴³. Tais projetos funcionavam como uma espécie de ‘termômetro’, a partir do qual o OCIAA utilizava do comportamento dos espectadores e de opiniões coletadas ao final das projeções para avaliar o impacto da produção junto a importantes setores sociais, como membros da classe política, o exército, o clero, o empresariado, entre outros⁴⁴⁴.

Qual a situação das produções hollywoodianas? Quando o Brasil se juntou oficialmente aos Estados Unidos e às demais nações aliadas no combate ao Eixo, em agosto de 1942, Hollywood já dominava o circuito nacional de exibição há pouco mais de duas décadas. Reproduzindo aqui uma estrutura semelhante ao truste adotado em sua terra natal, as *majors* controlavam a distribuição de filmes e muitas das principais salas de cinema no país⁴⁴⁵.

Nos anos 1920, as distribuidoras que atuavam a serviço dos estúdios estadunidenses firmaram convênios para monopolizar a importação de filmes europeus – eliminando, assim, os concorrentes

RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reception (2); TSCHUDY, Arnold. [Carta] 17 jun. 1943, São Paulo [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 9 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reception (2).

⁴⁴² THE BRAZILIAN Division [Memorandum BD-No. 3728] 14 jun. 1944, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 1 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reception (2).

⁴⁴³ THE BRAZILIAN Division [Memorandum-BD-No. 5395] 13 jan. 1945, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 4 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 228, Folder Reports (3).

⁴⁴⁴ Podemos citar como exemplo as anotações a respeito do comportamento de cadetes que participaram de uma exibição realizada na Escola da Aeronáutica do Rio de Janeiro. Os observadores do OCIAA assinalaram que os aspirantes a oficiais de ascendência italiana e alemã procuraram perturbar o evento com conversas paralelas e ruídos diversos, porém, foram repreendidos pelos próprios colegas. THE BRAZILIAN Division [Memorandum Co-No. 1838] 12 dez. 1942, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 3 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

⁴⁴⁵ JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil: Culture and the State.** Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1987, p. 34-37; SEGRAVE, Op. Cit., p. 11-13, 17 e 58.

nacionais – e estabeleceram acordos com os exibidores para favorecer a divulgação das produções hollywoodianas. Além disso, as *majors* estadunidenses arrendaram, compraram e, posteriormente, passaram a construir salas de cinema no país. Os novos espaços para a exibição de filmes se assemelhavam aos luxuosos *first-run cinemas*, destacando-se perante as acomodações simples das estruturas previamente existentes⁴⁴⁶.

A reorganização do mercado nacional permitiu a liderança incontestada das produções estadunidenses nas décadas seguintes. À medida que o cinema se tornou uma forma de lazer cada vez mais popular no cotidiano dos brasileiros, os filmes nacionais encontravam sérias dificuldades de escoamento, enquanto títulos hollywoodianos contavam com o apoio de uma bem-estruturada rede de distribuição e com a colaboração dos exibidores locais. Nessa conjuntura – destaca Anita Simis, com ironia – os longas-metragens importados dos Estados Unidos tornaram-se os ‘preferidos’ dos espectadores nos grandes centros urbanos; preferência que muitos donos de salas de cinema atribuíam à ‘baixa qualidade’ das produções nacionais⁴⁴⁷.

As produções hollywoodianas ocupavam 80% do mercado brasileiro durante os anos de participação do país na Segunda Guerra Mundial, destacando-se como as preferidas dos espectadores dos grandes centros urbanos⁴⁴⁸. Entre 1942 e 1945, mais de 300 títulos estadunidenses circularam anualmente no país, contrastando com a baixa concorrência estrangeira – as maiores ‘ameaças’ à hegemonia hollywoodiana eram a Inglaterra e a Argentina, que exportaram para o Brasil, respectivamente, uma média de 13 e 10 filmes por ano – e a ínfima produção nacional⁴⁴⁹.

Ainda que companhias as principais do ramo cinematográfico à época – Cinédia, Brasil Vita Filmes, Sonofilmes e Atlântida – tenham lançado alguns sucessos nas décadas de 1930 e 1940, os estúdios nacionais não dispunham de tecnologias ou recursos financeiros para

⁴⁴⁶ SIMIS, Op. Cit., p. 75-79.

⁴⁴⁷ SIMIS, Op. Cit., p. 77-80.

⁴⁴⁸ SEGRAVE, Op. Cit., p. 98; SOUZA, Op. Cit., p. 131.

⁴⁴⁹ Nesse período, o circuito brasileiro de exibição cinematográfica levou a público 1300 produções importadas dos Estados Unidos: 363 em 1942, 320 em 1943, 307 em 1944 e 310 em 1945. A quantidade de lançamentos nacionais foi de 1 em 1942, 6 em 1943, 10 em 1944 e novamente 6 em 1945. JOHNSON, Op. Cit., p. 61.

competir com Hollywood na produção de filmes de enredo, pois os equipamentos mais modernos precisavam ser adquiridos no exterior a preços elevados. Faltava também aos produtores nacionais apoio do Estado para alavancar a produção dessas obras, uma vez que a legislação existente estava centrada no controle da indústria e no caráter “educativo/patriótico” do cinema. Em boa medida, tais preocupações evidenciavam a desconfiança que o governo varguista e seus apoiadores nutriam em relação aos chamados “filmes comerciais”, considerados perigosos para a manutenção da estabilidade política e social do Brasil⁴⁵⁰.

Como bem destaca Simis, embora o governo varguista reconhecesse as potencialidades do cinema na construção de um projeto nacional, a prioridade de interesses recaía ultimamente sobre produções de caráter documentário e educativo. Segundo a análise do governo varguista e de muitos intelectuais da época, o cinema serviria para ‘unir o país’, ‘auxiliar na formação do homem brasileiro’, ‘difundir as ações do Estado’, entre outras atribuições de cunho patriótico. Para tanto, foram criados os primeiros órgãos responsáveis por fomentar tais ações, como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), criado em 1937, que se tornou uma das mais emblemáticas instituições relacionadas a esse objetivo. Nesse cenário, a produção dos chamados ‘filmes de enredo’ obteve pouco espaço, favorecendo a hegemonia hollywoodiana no Brasil⁴⁵¹.

Os anos de guerra – ou, ao menos, os dois últimos anos do conflito – foram de estabilidade no mercado brasileiro, conforme é possível observar a partir de um artigo veiculado na edição do *Film Daily Yearbook* referente ao ano de 1945. O país contava com aproximadamente 1600 salas de cinema, sendo que 88% do total estavam em operação. A distribuição desses espaços era desigual, havendo uma maior concentração nas regiões sul e sudeste. O Distrito

⁴⁵⁰ DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular Cinema in Brazil, 1930-2001**. Manchester/Nova Iorque: Manchester University Press, 2004, p. 31-32; JOHNSON, Op. Cit., p. 45-48; SIMIS, Op. Cit., p. 121-126; SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os Meios de Comunicação (1889-1945)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003, p. 69.

⁴⁵¹ A respeito dessas questões, consultar o capítulo ‘Cinema e Propaganda Oficial’. SIMIS, Op. Cit., p. 41-66.

Federal dispunha de 124 estabelecimentos, um número bastante significativo considerando-se sua extensão territorial⁴⁵².

A quantidade de assentos disponíveis girava em torno de 1 milhão e estimativas apontam que 3,5 milhões de pessoas iam aos cinemas semanalmente. O preço dos ingressos variava de região para região, com valores entre Cr\$2 e Cr\$7 no Rio de Janeiro e em São Paulo e Cr\$1 a Cr\$ 5 em outros grandes centros urbanos. No interior, os valores poderiam chegar a 60 centavos. O texto assinalou ainda a falta de concorrentes pelo controle do mercado, inclusive por parte das produtoras nacionais⁴⁵³.

Kerry Segrave aponta que apesar do alto índice de analfabetismo existente no Brasil daquele período, a exportação de filmes legendados recebeu prioridade, pois estes recebiam a ‘preferência’ dos públicos com maior nível de escolaridade e poder aquisitivo que frequentavam as principais salas de cinema nas maiores cidades do país. Tal ‘predileção’ levou os estúdios hollywoodianos a abandonarem investimentos mais ambiciosos para iniciativas de dublagem, bem como, funcionou como uma espécie de ‘peneira’ para as exportações – produções com muitos diálogos ou situações consideradas “intraduzíveis” dificilmente eram enviadas para os exibidores nacionais⁴⁵⁴. Essa dinâmica revela a importância que os espectadores dos *first-run cinemas* representavam para a indústria Hollywoodiana no Brasil.

Por meio de jornais diários e publicações especializadas, o público brasileiro podia acompanhar opiniões sobre os próximos lançamentos, fofocas sobre o mundo do cinema ou saber mais sobre suas estrelas favoritas. Conforme mencionamos anteriormente, elegemos sete diários cariocas e uma revista semanal especializada em cinema para a realização deste trabalho. Antes de uma breve contextualização desses

⁴⁵² Em nível nacional, os estados de Minas Gerais e São Paulo apresentavam os maiores índices, com 269 e 259 salas, respectivamente. ROCHA, Oswaldo Leite. Brazil in 1945. In: ALICOATE, Jack (ed). **The 1946 Film Daily Yearbook of Motion Pictures**. S/l: Film Daily, 1946, p. 688-689.

⁴⁵³ Idem. Infelizmente, as edições referentes aos anos de 1942 e 1943 não apresentam informações sobre o cenário brasileiro. Já a edição de 1944 em pouco difere da analisada acima, sendo uma das exceções notáveis uma estimativa menor quanto ao público que ia aos cinemas semanalmente: 3 milhões de pessoas. ROCHA, Oswaldo Leite. Brazil in 1944. In: ALICOATE, Jack (ed). **The 1945 Film Daily Yearbook of Motion Pictures**. S/l: Film Daily, 1946, p. 819-820.

⁴⁵⁴ SEGRAVE, Op. Cit., p. 98.

periódicos, convém analisar o quadro da imprensa brasileira durante a ditadura varguista.

No Estado Novo, as comunicações eram centralizadas e controladas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que operava a partir de uma estrutura fiscalização que vinha sendo desenvolvida desde o início do governo Vargas. De acordo com Silvana Goulart, o DIP tinha uma série de linhas de atuação, que incluíam a censura, a regulação de relações entre patrões e empregados, a produção de propaganda governamental, entre outras iniciativas. O objetivo desse programa amplo era divulgar a imagem de um Estado forte e de um líder iluminado a fim de se preservar as bases de apoio do governo⁴⁵⁵.

A atribuição dos meios de comunicação tornou-se a defesa da ordem política vigente e a difusão dos ideais de uniformidade e cordialidade nacionais. Para tanto, os jornalistas foram equiparados a uma espécie de ‘funcionários públicos’ a serviço do poder. Nesse sentido, todo o material que estivesse fora desses parâmetros ou representasse um perigo para as estruturas do Estado Novo era proibido pelo DIP, órgão que detinha o monopólio das informações⁴⁵⁶. Tais linhas de atuação aproximavam-se dos ideais defendidos pelos estudos de propaganda que analisamos no capítulo 1.

Pertencente ao conjunto de Empresas Incorporadas ao Patrimônio da União – ou seja, de empresas encampadas pelo governo – o ‘A Manhã’ foi criado para atuar como o órgão oficial do Estado Novo em um período marcado pelo forte investimento em estratégias de propaganda. Vargas escolheu seu confrade na Academia Brasileira de Letras, o poeta e escritor Cassiano Ricardo, para dirigir a publicação. O jornal assumiu os papéis de principal colaborador e divulgador dos projetos varguistas na imprensa, defendendo-os como essenciais para a formação de um Brasil ‘moderno’. Nesse sentido, adotou um discurso laudatório e buscou difundir tanto a imagem de um país unido, quanto de um governo forte e estável⁴⁵⁷.

⁴⁵⁵ GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo**. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 24-28 e 60.

⁴⁵⁶ GOULART, Op. Cit., p. 21-22 e 50.

⁴⁵⁷ ARIENTI, Douglas Pavoni. **Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia: Trajetórias intelectuais, projetos políticos e função social da inteligência (Dissertação de Mestrado)**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014, p. 237.

Segundo Douglas Pavoni Arienti, o ‘A Manhã’ “possuía uma excelente documentação iconográfica [...] e exibía uma paginação moderna para os padrões jornalísticos da época”, além de contar com a colaboração de diversos intelectuais e políticos⁴⁵⁸. Até meados de 1943, a seção destinada a abordar assuntos referentes ao cinema se chamava ‘O Rio e Suas Diversões’, a qual também se dedicava a outras formas de artes, como literatura, teatro e dança, além de eventos e solenidades diversas.

Nesse período, a seção dedicada ao cinema ocupou a página 5 das edições, muito embora alguns textos longos fossem divididos e tivessem suas conclusões publicadas em alguma das páginas seguintes. Tratava-se ainda de um segmento caracterizado pelo rico emprego de imagens, em sua maioria, reproduções de fotogramas e pôsteres cinematográficos, fotografias de eventos e anúncios publicitários. A partir de dezembro de 1943, o cinema ganhou maior destaque na seção ‘No estudio e na tela’, que comumente ocupava quase toda a página 8 e empregava imagens de dimensões ainda maiores⁴⁵⁹.

As publicações sobre o tema eram variadas e compreendiam desde críticas a textos publicitários adaptados de materiais enviados diretamente pelos escritórios dos estúdios no Brasil. O nome de Vinícius de Moraes aparece com destaque, pois ele era o responsável por publicar as críticas dos principais lançamentos semanais. Segundo Afrânio Mendes Catani, à época, Moraes era um grande entusiasta do cinema mudo, profundamente católico e simpático a ideais de direita. Entre 1936 e 1938, ele atuara como representante do Ministério da Educação junto à Censura Cinematográfica e, ao fim de suas atividades, recebeu uma bolsa de estudos de dois anos em Oxford, porém, foi forçado a retornar ao Brasil em 1939 devido à guerra⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ ARIENTI, Op. Cit., p. 235-236.

⁴⁵⁹ Nesse mesmo momento, ironicamente, as relações entre o governo e os intelectuais que trabalhavam no ‘A Manhã’ já estavam consideravelmente fragilizadas, de modo que o jornal atravessava um esvaziamento dos intelectuais que compunham seu quadro FERREIRA, Marieta de Moraes. A Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manha-a-1941>. Acesso em: 10 dez. 2015a.

⁴⁶⁰ Ver: CATANI, Afrânio Mendes. **Vinícius de Moraes, crítico de cinema**. Perspectivas, São Paulo, n. 7, p.127-147, 1984.

De volta ao país, casado e pai de uma filha, Moraes fez uma série de ‘bicos’ em diversos jornais, até ingressar no ‘Suplemento Literário’ do ‘A Manhã’ e, posteriormente, tornar-se responsável pelas críticas cinematográficas do periódico. Luís Augusto Calil assinala que o cronista era, por vezes, demasiado ferino ao criticar certos filmes hollywoodianos. Essa postura desagradava a muitos anunciantes, que pressionaram o jornal para que adotasse reprimendas. A repetição desses incidentes levou a direção do ‘A Manhã’ a afastá-lo do cargo⁴⁶¹.

Também encampado pelo Estado, o ‘A Noite’ era dirigido pelo coronel Luís Carlos da Costa Neto; entretanto, era o jornalista gaúcho André Carrazzoni – que escrevera uma biografia por encomenda de Vargas – o verdadeiro responsável pela publicação. Igualmente convertido em um ‘diário oficial’, esse periódico tornou-se uma espécie de ‘cabide de empregos’ do governo, vindo a perder qualidade e leitores durante o período em que esteve sob o controle do Estado⁴⁶².

A seção ‘Cinema’, por sua vez, era bastante modesta, atendo-se à reprodução dos horários de projeção das salas de cinema do Rio de Janeiro e de alguns materiais publicitários (fotogramas e textos de curtos de um parágrafo). Eventualmente, havia a publicação de críticas de algumas das principais estreias, assinadas por um pseudônimo ou marcadas pelas iniciais do autor. Um dos nomes de destaque foi o de Jonald (pseudônimo de Oswaldo Marques de Oliveira), defensor de uma indústria cinematográfica nacional forte⁴⁶³. O padrão adotado para classificação era uma divisão em ‘Classes’, que variavam desde ‘Classe Especial’, destinada somente aos melhores lançamentos do ano, à ‘Classe C’, que assinalava produções menores.

Fundado pelo jornalista gaúcho Edmundo Bittencourt em 1901, e dirigido por seu filho, Paulo, o ‘Correio da Manhã’ tinha uma longa história, caracterizada por uma combativa postura política. Ao longo do

⁴⁶¹ CALIL, Luís Augusto. Com sua permissão, Vinicius de Moraes... In: MORAES, Vinicius de. **O Cinema dos Meus Olhos**. Carlos Augusto Calil (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 13-21.

⁴⁶² FERREIRA, Marieta de Moraes. A Noite. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>. Acesso em: 10 dez. 2015b.

⁴⁶³ Poucas são as informações a respeito de Jonald, nome que merece maior atenção por parte dos atuais estudos de cinema. MENDES, Adilson Inácio. **A Crítica Viva de Paulo Emilio**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 90-91

governo Vargas, esse diário manteve uma posição ambígua, ora apoiando, ora criticando os projetos do Estado Novo. Seu redator-chefe era o ex-governador e ex-senador alagoano Pedro da Costa Rego⁴⁶⁴.

A partir de 1940, o jornal passou a endossar abertamente a campanha dos Aliados, despertando a irritação de algumas figuras do alto escalão do governo, mas Vargas impediu a adoção de represálias contra o veículo, provavelmente a fim de evitar uma perturbação nas relações com os Estados Unidos⁴⁶⁵. ‘Films e astros’, o segmento destinado aos assuntos do ‘mundo do cinema’, seguia um padrão semelhante ao adotado pelo ‘A Noite’: tratava-se de uma seção bastante modesta, que raramente publicava críticas cinematográficas.

Outro veículo reconhecido por sua combatividade política era o ‘Diário Carioca’. Seu fundador, José Eduardo de Macedo Soares, tinha uma sólida carreira no jornalismo, marcada pela oposição às oligarquias. O jornal fora um dos principais apoiadores da campanha da Aliança Liberal, mas rompeu com os revolucionários ainda em 1930, passando a publicar diversas críticas ao Governo Provisório⁴⁶⁶.

Por sua postura aguerrida, o periódico foi empastelado em 1932 – a ocupação policial gerou grandes prejuízos materiais e deixou alguns funcionários feridos. Naquele mesmo ano, o jornal também apoiou a Revolução Constitucionalista de São Paulo. O ‘Diário Carioca’ voltou a se aproximar do governo após a promulgação da Constituição de 1934 e, após o fracassado *putsch* integralista de 1937, passou a defender uma “democracia forte”. Com a eclosão da guerra, todavia, o jornal apoiou a campanha dos Aliados⁴⁶⁷.

A organização da seção de cinema veiculada pelo jornal dirigido por Macedo Soares é, no mínimo, curiosa. A localização das colunas destinadas a tratar do tema – algumas vezes apresentadas sob o nome ‘Próximas estreias’, outras, sem titulação – oscilou de maneira notável

⁴⁶⁴ LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>. Acesso em: 10 dez. 2015a.

⁴⁶⁵ Idem.

⁴⁶⁶ LEAL, Carlos Eduardo. Diário Carioca. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>. Acesso em: 10 dez. 2015b.

⁴⁶⁷ Idem.

entre 1942 e 1945, todavia, observamos uma maior incidência nas páginas 6 e 7. Não havia um padrão claro quanto à utilização do espaço: dependendo da edição, as colunas de cinema poderiam ocupar quase a totalidade dessas laudas ou apenas uma parte das mesmas.

No último caso, habitualmente dividiam espaço com textos de temas variados, que compreendiam desde anúncios de peças de teatro a notícias sobre o exército e ações do governo. O enfoque das publicações sobre cinema era a adaptação de material publicitário enviado pelas filiais dos estúdios no Brasil, que incluía, além dos textos de divulgação, reproduções de fotogramas e pôsteres. Apesar dessas características, o ‘Diário Carioca’ não contava com um crítico especializado.

Aproximações e atritos com o governo também marcaram a trajetória do ‘Diário da Noite’, que integrava o ‘Diários Associados’, emergente conglomerado da imprensa dirigido por Assis Chateaubriand. O periódico, fundado em 1929, não tardou a alcançar o posto de maior tiragem do grupo, chegando a vender 150 mil exemplares diários ao final de um ano de circulação. Grande opositor das medidas protecionistas adotadas pelos governos da Primeira República, Chateaubriand foi um dos principais apoiadores da Aliança Liberal na imprensa, reunindo-se diversas vezes com Vargas durante a campanha.⁴⁶⁸

Com a derrota da Aliança Liberal e a eclosão da Revolução de 1930, o ‘Diário da Manhã’ atuou como uma espécie de ‘veículo oficial’ dos insurgentes, produzindo diversas reportagens e entrevistas favoráveis aos revolucionários. Os veículos ligados ao ‘Diários Associados’ continuaram a angariar prestígio, porém, as relações de Chateaubriand com o governo logo se desgastaram devido à censura, às perseguições políticas à oposição e à demora na convocação para a Assembleia Constituinte. Em 1932, o grupo apoiou a Revolução Constitucionalista, sofrendo grande perseguição por parte do governo federal⁴⁶⁹. Com a instauração do Estado Novo, Chateaubriand aliou-se

⁴⁶⁸ LEAL, Carlos Eduardo. O Jornal. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-o>. Acesso em: 11 dez. 2015; MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-da-noite>. Acesso em: 11 dez. 2015.

⁴⁶⁹ LEAL, Op. Cit., 2015c; MOREIRA, Op. Cit., p. 2015.

com Vargas a fim de evitar represálias, procurando manter um relacionamento harmônico com o governo até o final da Segunda Guerra Mundial⁴⁷⁰.

No ‘Diário da Noite’, o segmento destinado ao cinema recebeu o nome de ‘Cine-Diario’, apesar de algumas vezes ser publicado sem este título. Em algumas edições, pequenos artigos sobre os filmes de maior destaque em exibição no Rio de Janeiro também apareceram em outras partes do jornal, incluindo a capa. ‘Cine-Diario’ foi publicado em páginas diferentes ao longo dos anos da guerra, ocupando geralmente espaços entre a quarta e a sétima página da publicação. Tais alterações, por sua vez, contrastam com a solidez na organização do conteúdo: a coluna costumava ocupar um terço da página, veiculando críticas cinematográficas e publicidade.

Um dos principais ‘cronistas cinematográficos’ a serviço dos ‘Diários Associados’ foi Pedro de Lima, pioneiro dessa atividade no Brasil que se colocava como defensor da indústria cinematográfica nacional. O autor iniciara seu trabalho com cinema em 1924 e tivera espaço nas principais publicações especializadas do país antes de trabalhar para Chateaubriand⁴⁷¹. Ao longo de sua extensa carreira, se envolveu em diversos movimentos para organização e promoção da indústria cinematográfica nacional, muito embora, em seus primeiros anos, fosse contrário ao protecionismo estatal, defendendo que os filmes brasileiros poderiam conquistar o público brasileiro baseando-se apenas em sua ‘qualidade’⁴⁷².

O ‘Diário de Notícias’ surgiu em 1930, em meio à ebulição política desencadeada pela vitória de Júlio Prestes. Fundado por Orlando Dantas, tinha uma equipe composta, em grande medida, por jornalistas recém-saídos dos ‘Diários Associados’. Definindo-se como uma folha de oposição, o periódico atacou as oligarquias e o protecionismo à economia cafeeira, bem como, apoiou a Revolução de 1930. O veículo, porém, demonstrava clara simpatia pelos tenentes, considerados “os verdadeiros arquitetos da revolução”; ao mesmo tempo em que criticava

⁴⁷⁰ LEAL, Op. Cit., 2015c; MOREIRA, Op. Cit., p. 2015.

⁴⁷¹ AUTRAN, Artur. LIMA, Pedro (Pedro Mallet de Lima). In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 326.

⁴⁷² SIMIS, Op. Cit., p. 89-91.

os chamados “revolucionários de última hora”, entre os quais incluía Vargas⁴⁷³.

Apesar da desconfiança, o jornal apoiou o novo presidente no início do governo, porém, passou a criticá-lo devido à demora na retomada da democratização. Com o golpe de 1937, o órgão se tornou um dos principais alvos da censura, porém, manteve a orientação combativa, tomando certos cuidados para evitar represálias. Essa estratégia transformou o ‘Diário de Notícias’ na folha matutina de maior circulação ao final da década de 1930⁴⁷⁴.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o ‘Diário de Notícias’ manifestou-se com entusiasmo pelos Aliados e realizou uma grande cobertura sobre os movimentos populares que exigiram a participação do Brasil no conflito⁴⁷⁵. No que diz respeito ao cinema, o periódico veiculava a seção ‘Cinematografia’, que apesar das dimensões e localização variável ao longo dos anos, apresentava um conteúdo diversificado – que incluía desde críticas e textos opinativos a material publicitário, com destaque para uma grande utilização de imagens.

Fundado em 1925 pelo jornalista Irineu Marinho, o jornal ‘O Globo’ tinha por objetivo ‘renovar’ a imprensa carioca. Marinho, porém, não assistiu a esse processo, vindo a falecer poucos dias após a criação do periódico. A viúva, Francisca, conservou a equipe reunida pelo marido, composta de nomes experientes e entregou a direção a Euricles Matos, jornalista de sua confiança. Em seus primeiros anos, a publicação aproximou-se de causas populares, como algumas reivindicações apresentadas pelo funcionalismo público, ao mesmo tempo em que adotou uma postura favorável à abertura do mercado brasileiro ao capital estrangeiro. Nas eleições de 1930, o periódico adotou uma postura cautelosa, apoiando a chapa aliancista somente na fase final do pleito⁴⁷⁶.

⁴⁷³ FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário de Notícias. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em: 11 dez 2015c.

⁴⁷⁴ FERREIRA, Op. Cit., 2015c.

⁴⁷⁵ FERREIRA, Op. Cit., 2015c.

⁴⁷⁶ LEAL, Carlos Eduardo; MONTALVÃO, Sérgio. O Globo. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>. Acesso em: 11 dez. 2015.

As tensões após o resultado das eleições aproximaram ‘O Globo’ dos revolucionários. O apoio ao movimento, que jamais fora irrestrito, esmoreceu diante da lentidão na convocação das eleições para a constituinte. Em 1931, Roberto Marinho, filho de Irineu, assumiu o comando da publicação, sendo assessorado por seus irmãos. O veículo então adotou uma postura mais crítica, atacando a falta de um ‘projeto nacional’ por parte do novo governo e sua incapacidade em resolver os ‘problemas brasileiros’. Nos anos seguintes, procurou manter boas relações com Vargas, muito embora também procurasse manter-se próximo da oposição⁴⁷⁷.

A partir da instauração do Estado Novo, ‘O Globo’ se tornou um dos principais alvos da censura e adotou uma postura cautelosa. O jornal procurou dar maior destaque a duas seções: esportes e política internacional. Nesta última, tornou-se um dos principais apoiadores do governo Roosevelt e, após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, do bloco Aliado. Após o ingresso do Brasil no conflito, a publicação procurou incentivar o voluntariado e fez ampla cobertura das ações da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália⁴⁷⁸.

Apesar do tamanho modesto – geralmente, meia coluna –, a seção ‘O Globo no Cinema’ apresentava um notável rol de cronistas especializados. Escreviam sobre o tema Pinheiro de Lemos (que comumente assinava suas colunas com as iniciais P. de L.)⁴⁷⁹, o escritor José Lins do Rego, e o poeta Antônio Gabriel de Barros Vale, que se valia de pseudônimos diversos. Infelizmente, Lemos e Vale são figuras pouco exploradas pelos estudos de cinema, muito embora as poucas referências a respeito de ambos destaquem o desgosto que nutriam por produções de caráter cômico, como as chanchadas e os denominados ‘filmes de carnaval’⁴⁸⁰. Também não encontramos nenhum estudo sobre as concepções de Rego a respeito do cinema, porém, observamos que o

⁴⁷⁷ LEAL; MONTALVÃO, Op. Cit., 2015.

⁴⁷⁸ LEAL; MONTALVÃO, Op. Cit., 2015.

⁴⁷⁹ Inicialmente, acreditamos tratar-se de Pedro de Lima, contudo, a reprodução de uma crítica publicada em ‘O Globo’ no jornal catarinense ‘A Gazeta’ indica Lemos como crítico da folha carioca. Infelizmente não encontramos dados bibliográficos a respeito de Lemos. O CINE Ritz fará realizar... **A Gazeta**. Florianópolis, 1º mai. 1943, s/p.

⁴⁸⁰ ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999, p. 121-122; AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro**: A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 20.

romancista demonstrava uma postura crítica diante de filmes demasiado sentimentais, conforme veremos adiante.

O sistema de atribuição de notas utilizado pelo ‘O Globo’ era um desenho representando um espectador de cinema em sua poltrona, que se tornou popularmente conhecido como ‘bonequinho’. Caso o filme fosse bem avaliado, a crítica seria acompanhada da ilustração do ‘bonequinho’ em pé e aplaudindo, indicando que a produção recebera a nota máxima do resenhista. As variações seguintes, em ordem decrescente, traziam o ‘boneco’ sentado e aplaudindo; dormindo em seu assento; e, por fim, deixando a sala de exibição. De acordo com um artigo comemorativo publicado pelo jornal em 2008, o personagem foi criado por sugestão de Vale – para o jornalista, que publicou críticas e artigos sob os pseudônimos Edmundo Lys e Fred Lee nas décadas de 1930-1950, o uso de um sistema de cotações ‘atraente’ proporcionava uma melhor compreensão da avaliação do crítico pelos leitores do jornal⁴⁸¹.

O ‘Jornal do Brasil’, por sua vez, encontrava-se em uma posição bastante diferente com relação às outras publicações analisadas até aqui. Após uma longa e conturbada trajetória política iniciada na década de 1890, a publicação enfrentou graves problemas financeiros ao longo da Primeira Guerra Mundial, contraindo uma hipoteca junto a Ernesto Pereira Carneiro, empresário, político e conde da Santa Sé. Os proprietários não conseguiram saldar a dívida e o jornal passou às mãos do conde em 1919, que promoveu um amplo projeto de remodelação do veículo. Os textos políticos ganharam tom mais moderado, a fim de atingir um equilíbrio entre oposição e situação e houve maior investimento nas áreas de artes e literatura, com a publicação de artigos assinados por renomados intelectuais do período⁴⁸².

O ‘Jornal do Brasil’ se manteve cauteloso com relação a assuntos políticos, muito embora a postura moderada não tenha evitado intervenções por parte do governo varguista. Em meados dos anos 1930, problemas financeiros levaram a uma nova remodelação interna que resultou na demissão de muitos dos intelectuais que escreviam para a

⁴⁸¹ FIGUEIREDO, José et all. Apagou a velinha e foi ao cinema. **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 nov. 2008. Segundo Caderno, p. 1.

⁴⁸² FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. **Jornal do Brasil**. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>. Acesso em: 11 dez. 2015.

folha e na substituição das colunas opinativas por anúncios publicitários. A mudança valeu ao periódico a alcunha pejorativa de ‘jornal das cozinheiras’⁴⁸³. Tal padrão é evidente na seção ‘Cinema’, que correspondia, geralmente, no rodapé esquerdo das páginas 8 ou 9. O conteúdo se resumia a textos publicitários curtos e divulgação de horários das sessões de filmes.

Fundada em 1921, a revista semanal ‘A Cena Muda’⁴⁸⁴ era editada pela Companhia Editora Americana, dirigido pelo jornalista luso-brasileiro Carlos Malheiros Dias⁴⁸⁵. De acordo com Hernani Heffner, o sucesso junto aos leitores foi resultado do “abandono paulatino do excessivo parnasianismo textual” em favor uma estrutura mais popular. A partir de um modelo inspirado na revista estadunidense ‘Photoplay’, ‘A Cena Muda’ investiu em “uma página de fofocas, fotos de atores e atrizes e sinopses ilustradas dos filmes a estreiar nas próximas semanas”. Grande parte do material era recebido diretamente dos estúdios hollywoodianos⁴⁸⁶.

Apesar de ‘A Cena Muda’ ter sido uma das publicações especializadas em cinema mais populares do país, os estudos sobre esse veículo são escassos e, em alguns casos, de difícil acesso. Adotando uma segmentação empregada por Flora Bender, Margarida Maria Adamatti considera que, entre 1942 e 1949, ‘A Cena Muda’ atravessou uma fase que pode ser denominada ‘a revista amiga do rádio’. Essa etapa foi caracterizada pela tentativa de se estruturar um *star system* brasileiro, com uma maior abertura para publicações sobre os ‘grandes nomes’ do rádio nacional. Adamatti, contudo, não menciona se Bender associa a mudança editorial à morte de Dias, ocorrida em 1941 e que marcou a passagem da direção do veículo para seu genro, Gratuliano de Brito, um homem sem experiência no ramo editorial⁴⁸⁷.

⁴⁸³ FERREIRA; MONTALVÃO, Op. Cit., 2015.

⁴⁸⁴ O título original da revista, “A Scena Muda”, ganhou sua grafia definitiva após o acordo ortográfico de 1931.

⁴⁸⁵ ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 19.

⁴⁸⁶ HEFFNER, Hernani. **Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil**. Disponível em: <http://www.filmecultura.org.br/2012/06/18/edicao-53-pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

⁴⁸⁷ ADAMATTI, Op. Cit., p. 20.

De acordo com a avaliação de Adamatti sobre um conjunto de entrevistas que integra o trabalho de Bender, alguns dos profissionais que trabalharam para ‘A Cena Muda’ culparam Brito pelos problemas financeiros e editoriais que a publicação enfrentou até seu encerramento, em 1955⁴⁸⁸. Porém, é no mínimo intrigante ponderar como o novo diretor, apesar de sua inexperiência e das perturbações internas, conseguiu fazer com que a ‘vida’ da publicação se estendesse por pouco mais de uma década e atingisse o público de todo o Brasil, uma vez que se tratava de um periódico de circulação nacional.

Partindo também da leitura de Bender, Bianca Melyna Negrello Filgueira fornece algumas hipóteses interessantes para pensar esse cenário. A autora, por exemplo, destaca que Brito era um nome muito mais associado à política do que o cinema, tendo exercido o cargo de interventor da Paraíba entre 1932 e 1934. Nesse sentido, atesta que a influência política do diretor na região nordeste pode ter contribuído para ampliar o escoamento da revista na região⁴⁸⁹.

Além disso, apesar das críticas mencionadas por Adamatti, entre 1942 e 1945, pudemos observar que a ‘A Cena Muda’ abriu espaço para uma maior participação dos leitores por meio de concursos e contou com uma reconhecida equipe de jornalistas. Além do rádio, o teatro e o cinema brasileiros e a produção musical nacionais também ganharam destaque. Assim como muitas das publicações da época, a revista também direcionou atenções para a Segunda Guerra Mundial, publicando artigos diversos sobre a mobilização em Hollywood, estratégia que contribuiu para perpetuar o culto às ‘estrelas’ estadunidenses.

Entre os membros da equipe de ‘A Cena Muda’, destacam-se os nomes de Victor José Lima e Celestino Silveira. Lima alcançou rápida projeção nos anos 1940, trabalhando como jornalista e cronista cinematográfico para vários órgãos da imprensa carioca. Dotado de uma postura nacionalista, procurou divulgar as produções e debater os problemas da indústria brasileira. Por ocasião da Segunda Guerra Mundial, foi incorporado ao Exército e serviu como tradutor e intérprete na Comissão Militar Mista Brasil-Estados Unidos. A partir de 1945,

⁴⁸⁸ Idem.

⁴⁸⁹ FILGUEIRA, Bianca Melyna Negrello. **Luz, câmera... (doutrin)ação?** Os filmes premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, p. 116-117.

também prestou essas mesmas funções junto à Escola Comando e Estado Maior⁴⁹⁰.

Encontrar dados biográficos de Silveira, por sua vez, constitui um desafio. Um obituário publicado pelo ‘Correio da Manhã’ apresenta-o como homem polivalente, cuja contribuição ao jornalismo brasileiro é significativa. Entre as muitas funções que ocupou, destaca-se o trabalho crítico de cinema, radialista e também difusor de temas ligados a Portugal. Nas palavras do autor anônimo, tratava-se de um “defensor intransigente” do cinema nacional⁴⁹¹. Outro texto veiculado no mesmo mês, de autoria da escritora Lasinha Luis Carlos, ressalta que Silveira também foi cronista teatral e teve forte atuação junto à Associação Brasileira de Imprensa (ABI)⁴⁹².

A seção reservada às críticas cinematográficas era denominada ‘Cotações da Semana’ e comumente ocupava uma página inteira. Cada número da revista apresentava entre três e cinco resenhas, dependendo da quantidade de lançamentos na semana e do tamanho dos textos. Os filmes eram classificados com notas que variavam de 4 (ótimo) a 1 (regular), também sendo possível a aplicação de notas ‘quebradas’. Embora os responsáveis pelas críticas publicadas na ‘A Cena Muda’ tenham sido mantidos no anonimato, podemos observar em alguns editoriais e artigos opinativos publicados ao longo de 1942-1945 uma explícita predileção por diretores como John Ford e Orson Welles, bem como, uma tendência a avaliações generosas dos chamados ‘filmes A’, especialmente, os representantes no gênero dramático.

O fascínio pelas ‘estrelas’ de Hollywood era tamanho que atores como Erroll Flynn e Douglas Fairbanks Jr. estiveram no Brasil como representantes do governo estadunidense, usando de seu carisma para reforçar as bases da Política de Boa Vizinhança. O ator Fredric March esteve na cidade de Belém do Pará para entreter soldados estadunidenses e despertou furor da alta sociedade local⁴⁹³.

⁴⁹⁰ CATANI, Afrânio Mendes. LIMA, Victor. (Vitor José Lima). In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 326-327.

⁴⁹¹ DE HOMEM para homem. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 2 fev. 1964. 4º Caderno, p. 2.

⁴⁹² CARLOS, Lasinha Luis. Televisão: Chuva de assuntos. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 14 fev. 1964. 2º Caderno, p. 3.

⁴⁹³ FREDERIC [sic] March num baile em Belem [sic]. **O Estado**. Florianópolis, 19 out. 1943, p. 5.

Em uma iniciativa inspirada no engajamento dos artistas hollywoodianos, grandes nomes do teatro e do cinema nacionais percorreram os *United Services Organizations* (USOs) – espaços de lazer e confraternização para os soldados lotados nas bases militares instaladas no Brasil, também conhecidos por ‘cantinas dos combatentes’ – realizando apresentações para entreter os soldados. As cantinas foram instaladas nas cidades de Belém, Fortaleza, Maceió, Natal, Recife (2 unidades), Rio de Janeiro, Salvador e São Luiz, sendo mantidas com recursos provenientes dos Estados Unidos e doações de cidadãos estadunidenses residentes no Brasil. De acordo com Orlando de Barros, embora os órgãos fossem financeiramente frágeis e apresentassem problemas gerenciais, o projeto estava em consonância com os ideais da Política de Boa Vizinhança⁴⁹⁴.

Em um cenário favorável, Hollywood mobilizou-se para se proteger de qualquer ameaça à sua hegemonia no mercado brasileiro. Em dezembro de 1939, por exemplo, foi promulgado o decreto-lei 1.949, cujas medidas visavam ampliar o controle do Estado sobre os meios de comunicação e, por consequência – no entendimento comum da época – de propaganda. Dois artigos do documento preocuparam os estúdios cinematográficos: o de número 42, que instituiu um novo valor para a “taxa cinematográfica para a educação popular” sobre filmes estrangeiros – de \$400 por metro linear, indiferentemente do número de cópias, passou-se a considerar \$400 por metro linear e por cópia para filmes estrangeiros –; e o de número 50, que obrigava os importadores de cinejornais a adquirirem, anualmente, 10% do total de metros importados em filmes nacionais do mesmo gênero⁴⁹⁵.

Os estúdios buscaram o apoio do governo Roosevelt para tentar impedir que tais mudanças entrassem em vigor, mobilizando a *Brazilian Division* do OCIAA, o Departamento de Estado e a Embaixada. A respeito ao artigo 42, argumentavam que a nova lei resultaria não apenas no aumento dos gastos com exportações de filmes para o Brasil, como também limitaria a “liberdade de escolha dos exibidores” e exigiria uma

⁴⁹⁴ BARROS, Orlando de. **A Guerra dos Artistas**: Dois Episódios da História Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: E-papers, 2010, p. 99.

⁴⁹⁵ BRASIL. **Decreto-lei 1.949 de 30 de dezembro de 1939**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 10 out. 2015.

reorganização das estratégias de distribuição em todo o país. Já o artigo 50, segundo as companhias cinematográficas, era uma forma de impor propaganda brasileira em território estadunidense. O debate se arrastou por meses, até que ambas as mudanças foram revogadas em agosto de 1940⁴⁹⁶.

Um segundo acontecimento que exemplifica a hegemonia hollywoodiana foi o abandono de um projeto aparentemente sugerido por Francis Alstock, do OCIAA, para que os Estados Unidos investissem na indústria cinematográfica brasileira. A sugestão de Alstock era empregar no Brasil um programa de investimentos e apoio técnico-profissional semelhante ao que vinha sendo realizado no México. Encontramos a primeira menção dessa iniciativa em uma carta de Rockefeller a Laurence Duggan, do Departamento de Estado. Na mensagem, é possível observar que não se tratava de uma empreitada altruísta, mas de uma medida cujo objetivo era preservar o controle estadunidense sobre o mercado nacional após a guerra, evitando-se a concorrência de alemães, franceses e ingleses⁴⁹⁷. Todavia, a ideia despertou temores dentro do próprio OCIAA.

Em 1943, Alexander C. Neave foi escalado para avaliar as possibilidades do desenvolvimento da indústria brasileira junto aos representantes dos estúdios hollywoodianos no país. Após dissertar sobre as condições dos principais estúdios e laboratórios nacionais em um nível de minúcia que demonstra o peso do OCIAA no país, Neave assinalou que os funcionários das majors no Brasil apresentavam uma série de ‘poréns’ à empreitada.

Para os representantes da Metro-Goldwyn-Mayer, o fortalecimento das produtoras nacionais prejudicaria a importação de filmes hollywoodianos e abriria caminho para o protecionismo governamental na indústria cinematográfica. Além disso, o estúdio

⁴⁹⁶ Para mais informações, consultar: GOETZINGER, Camila. **Brasil-EUA: Relações, Cooperação e Reveses na Indústria Cinematográfica Estadunidense, 1939-1940.** Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015; VALIM, 2016, p. 52-55.

⁴⁹⁷ ROCKEFELLER, Nelson A. [Carta] 18 out. 1943, Washington [para] DUGGAN, Laurence, Washington. 2 f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 805-806. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

desmereceu as possibilidades de expansão do mercado brasileiro, afirmando que tais investimentos eram inviáveis. Na contramão dessa análise, a Paramount deteve-se sobre objetivos a longo prazo: para os executivos da companhia, desenvolver a indústria brasileira poderia também atrair público para as produções estadunidenses, uma vez que ainda havia certa dificuldade para atrair os espectadores que não gostavam de assistir a filmes legendados⁴⁹⁸.

Neave, contudo, era partidário da visão da MGM e acreditava que os investimentos poderiam criar um setor demasiado forte que, com um posterior apoio do Estado, se converteria em uma poderosa máquina de propaganda, ameaçando os mercados de Hollywood na América Latina. O observador do OCIAA concluía o relatório assinalando que a indústria brasileira ainda tinha muito por se desenvolver, de modo que era bastante atrasada com relação à mexicana. Ainda que o país investisse em filmes educacionais, tais produções não seriam capazes de garantir um retorno financeiro adequado para a manutenção dos estúdios⁴⁹⁹.

O Departamento de Estado também se colocou contra a iniciativa, postura que pode ser explicada levando-se em consideração as mudanças no cenário internacional à época. Ao final de 1943, os rumos da guerra já estavam definidos e a Política de Boa Vizinhança perdia forças, conforme analisaremos adiante. John C. Dreier, da *Latin American Division*, afirmou que não havia “grande demanda” para um projeto de desenvolvimento da indústria brasileira⁵⁰⁰, enquanto C. A. P. ironizou qualquer possibilidade de concessão financeira por parte de Washington: “se Hollywood irá lucrar com a empreitada, me parece

⁴⁹⁸ NEAVE, Alexander C. Notes on the Motion Picture Industry in Brazil. **Relatório.** s/l: s/d. 16 p. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 811-826. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁴⁹⁹ Idem.

⁵⁰⁰ DREIER, John C. [Carta] 26 out. 1943, Washington [para] DAWSON, Mr., BONSAL, Mr., BEGG, Mr. 2 f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 831-832. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

justo que os estúdios, em vez do contribuinte, paguem pelas despesas desse piquenique⁵⁰¹.

Entre as poucas vozes dissonantes, estavam Berent Friele, além de John F. Simmons, funcionário da Embaixada no Rio de Janeiro. Ambos defendiam que Hollywood deveria tomar o controle do mercado nacional após a guerra, realizando investimento, proporcionando o intercâmbio técnico e fornecendo equipamentos. Tal postura não era surpreendente, pois, conforme assinalamos ao primeiro capítulo, muitos dos integrantes do OCIAA tinham conexões com estúdios hollywoodianos⁵⁰². Friele até mesmo preparou um memorando a fim de contrabalancear as opiniões de Neave. Para ele, apesar das péssimas condições da indústria brasileira, as oportunidades de ganho seriam potencializadas no futuro. Além disso, assinalava que a participação estadunidense na produção de filmes no Brasil era igualmente importante para se evitar o risco da concorrência estrangeira⁵⁰³.

A ideia, contudo, não obteve o apoio necessário. O ‘ponto final’ no debate, segundo indica a documentação levantada, foi o posicionamento contrário por parte da Divisão de Telecomunicações do Departamento de Estado⁵⁰⁴. Podemos concluir que a hegemonia hollywoodiana no Brasil estava longe de ser ameaçada e que, em um

⁵⁰¹ P., C. A. [Carta] 30 out. 1943, Washington [para] BEGG, Mr., Washington. 1 f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 833. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁵⁰² SIMMONS, John F. [Carta] 30 (?) nov. 1943, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1 f. Comunica apoio a projeto para a indústria brasileira. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 842. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁵⁰³ FRIELE, Berent [Memorandum] 29 nov. 1943, Rio de Janeiro [para] CAFFERY, Jefferson, Rio de Janeiro. 3 p. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 851-854. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁵⁰⁴ de WOLF, Francis Colt. [Carta] 12 fev. 1944, Washington [para] DUGGAN, Laurence, Washington. 1 f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 32, Flash 902. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

momento de mudanças no cenário internacional, as relações Brasil-Estados Unidos perdiam relevância nos projetos da política externa de Washington. A partir dessas discussões, estamos mais bem abalizados para estudar a recepção dos ‘filmes de *home front*’ no Rio de Janeiro.

2.3 – “Esta é a guerra do povo. É a nossa guerra”: A recepção dos filmes de *home front* no Brasil

Rosa de Esperança tem ainda uma finalidade: ensina-nos a suportar com estoicismo e bravura os sofrimentos mais crueis [sic].

(De uma crítica cinematográfica publicada na revista ‘A Cena Muda’)⁵⁰⁵.

Em conjunto, os americanos dão preferência às produções alegres, pois, dada enorme percentagem industrial e trabalhista do seu meio, procuram celulóides que os recreiem da imensa labuta diária [...]. O espírito dos brasileiros é um tanto mais romântico, conseqüentemente, refratário às comédias [sic].

(Trecho de crítica escrita por Jonald no ‘A Noite’ sobre o filme ‘Papai por Acaso’)⁵⁰⁶.

Em meio à cinematografia hollywoodiana que circulou no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, os ‘filmes de *home front*’ constituem um grupo singular. Tais produções apresentavam grande potencial para fortalecer a aliança Brasil-Estados Unidos. Esse potencial, porém, parece ter sido aproveitado de maneira errática. Desentendimentos entre as sucursais dos estúdios hollywoodianos e os órgãos governamentais estadunidenses, bem como, o próprio encaminhamento da guerra contribuíram para este cenário.

Além disso, questões referentes aos gêneros fílmicos também influenciaram no modo como esses títulos foram avaliados pela crítica brasileira; enquanto algumas obras parecem ter falhado em gerar empatia por parte dos espectadores. Assim, títulos como ‘Rosa de

⁵⁰⁵ ROSA de Esperança. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. Nº 1133, Cotações da semana, p. 20.

⁵⁰⁶ JONALD. “Herói de Mentira” (Hail the Conquering Hero) – Classe “C”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 4 jul. 1945. Cinema, p. 5.

Esperança’ alcançaram um estrondoso sucesso; enquanto outros, por exemplo ‘Papai por acaso’, foram recebidos com frieza. É sobre essa conjuntura que iremos nos debruçar a partir de agora.

Nesse cenário, ‘Rosa de Esperança’ foi um caso *sui generis*. O filme fora um grande sucesso de público nos Estados Unidos e na Inglaterra, chegando com grande pompa ao Brasil. A MGM conduziu uma notável campanha publicitária na imprensa carioca e organizou um evento beneficente para a estreia do filme junto à Legião Brasileira de Assistência (LBA), órgão dirigido pela primeira-dama Darcy Vargas.

Textos a respeito da obra começaram a circular em importantes jornais da capital nacional a partir de agosto de 1942, período marcado pela intensificação da guerra submarina no Atlântico que ceifou a vida de vários brasileiros. No entanto, o filme estrearia somente em dezembro daquele mesmo ano. As estratégias para a promoção de ‘Rosa de Esperança’ embasavam-se em cinco argumentos: a) o estabelecimento de um novo recorde de semanas em cartaz no *Radio City Music Hall*; b) comparações com ‘...E o vento levou’; c) elogios à atriz Greer Garson e ao diretor William Wyler; d) a representação do heroísmo inglês; e) o fato de a produção ser considerada um dos dez mais belos e/ou importantes filmes de todos os tempos.

A partir de nosso levantamento, observamos que, entre 19 de agosto a 15 de dezembro, houve uma notável recorrência desses argumentos em ao menos nove jornais da capital federal. Tais informações apareceram com maior frequência em ‘A Manhã’, ‘Diário Carioca’, ‘Diário de Notícias’ e, em menor escala, nos periódicos ‘A Noite’, ‘Correio da Manhã’, ‘Diário da Noite’, ‘Jornal do Brasil’ e ‘O Globo’.

O que nos chama a atenção não é apenas a recorrência desses argumentos a fim de despertar o interesse do espectador brasileiro, mas também as semelhanças existentes nas construções frasais dos diferentes textos, fato que nos leva a crer que tais publicações tinham como base materiais fornecidos pelo setor de publicidade dos escritórios da MGM no Brasil. Os jornais avaliados realizavam inversões nas estruturas das frases, cortes, mudanças nos títulos ou reescreviam alguns parágrafos sem alterar a ideia central para se atestar as qualidades do filme⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ Podemos tomar como exemplo dois pequenos artigos a respeito da produção. O primeiro, publicado pelo ‘Diário Carioca’ em 18 de agosto, apresentava ‘Rosa de Esperança’ – até então, chamado ‘Flor de Esperança’ – como o filme que “bateu todos os ‘records’ do radio City [sic.] de Nova York, onde

O uso de superlativos buscava destacar a excepcionalidade da produção por permanecer 10 semanas em exibição no “maior cinema do mundo”. O texto “‘Flor de Esperança’ (Mrs. Miniver) e um banquete antecipado”, publicado no ‘Jornal do Brasil’ em 5 de setembro, anunciou a realização de um luxuoso jantar, promovido pelos diretores do *Radio City Music Hall*, a fim de celebrar a sétima semana do filme em cartaz. De acordo com o material, ‘Rosa de Esperança’ seria substituído por outro lançamento dois dias após o evento, contudo, o sucesso de público foi tamanho que a obra permaneceu em cartaz por outras três semanas. “Um milhão e quinhentos mil espectadores! Será preciso dizer algo mais sobre a obra-prima que causou em Nova York um banquete antecipado?”, concluía o escritor anônimo⁵⁰⁸.

A quantia notável de espectadores foi repercutida pela imprensa, comumente aparecendo como um reforço ao recorde no *Radio City Music Hall*. A fim de potencializar o efeito dessa notícia, o ‘Diário Carioca’ veiculou uma reportagem em que Guss Eyssell, gerente do local, afirmava que durante as primeiras quatro semanas de exibição, as sessões do filme receberam ao menos 94% de lotação⁵⁰⁹. Entre o final de agosto e o início de dezembro de 1942, encontramos na imprensa

permaneceu 10 semanas em cartaz (nesse cinema, o maior do mundo, mesmo os maiores sucessos só haviam alcançado seis semanas de cartaz)”. PRÓXIMAS Estréias. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1942, p. 6. No dia seguinte, o ‘A Manhã’ valeu-se de uma estrutura textual bastante similar: “o famoso filme que bateu todos os ‘records’ do Rádio City Music Hall [sic], o maior cinema do mundo, onde mesmo os maiores sucessos só haviam alcançado seis semanas. ‘Flor de Esperança’ [...] ficou dez semanas em cartaz”. “FLOR de Esperança” (Mrs. Miniver). **A Manhã**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1942. O Rio e Suas Diversões, p. 5. Note-se que apesar da semelhança na redação, cada periódico grafou o nome do espaço de exibição de maneira incorreta à sua maneira.

⁵⁰⁸ “FLOR de Esperança” (Mrs. Miniver) e um banquete antecipado. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05 set. 1942. Em Cartaz, p. 3. A mesma publicação foi veiculada, no dia seguinte, por outros dois jornais: o “Diário Carioca”, que reproduziu o texto na íntegra, embora adotando uma divisão de parágrafos diferente da original. “FLOR de Esperança” (Mrs. Miniver) e um banquete antecipado. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 06 set. 1942. Cinema, p. 14. O “Diário de Notícias”, que empregou outro título e, curiosamente, eliminou o trecho que destacamos acima. “FLOR de Esperança”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 06 set. 1942. Cinematografia, p. 15.

⁵⁰⁹ O SUCESSO fenomenal de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver) no Radio City de Nova York. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 20 set. 1942, p. 14.

carioca 36 menções ao recorde, sendo que 21 destacaram uma variante de 1 milhão a 1,5 milhão de espectadores. Após o lançamento e eventual sucesso do filme na Argentina, alguns jornais da então capital brasileira também exploraram a calorosa recepção de ‘Rosa de Esperança’ no país vizinho, onde a produção estabeleceu uma nova marca de semana em cartaz no Cine Gran Rex, o maior de Buenos Aires⁵¹⁰.

As comparações com ‘...E o vento levou’ visavam a elevar ‘Rosa de Esperança’ ao mesmo patamar de popularidade alcançado pelo trabalho financiado por David O. Selznick. Após um processo de produção conturbado e um orçamento que ultrapassou os US\$ 4 milhões, ‘...E o vento levou’ converteu-se na maior bilheteria mundial até então e tornou-se um modelo da qualidade cinematográfica hollywoodiana.

No Brasil, o filme gozou de notável popularidade: estreou no Rio de Janeiro, em um luxuoso evento com fins beneficentes, promovido pela MGM em parceria com a primeira-dama Darcy Vargas no ano de 1940⁵¹¹ e voltou às salas de cinema com relativa frequência até janeiro de 1946⁵¹², além de ter servido de inspiração para uma peça teatral apresentada no ano de 1940⁵¹³ e para uma música de carnaval em 1941⁵¹⁴.

Assim, ‘Rosa de Esperança’ foi apresentado aos leitores brasileiros como “a maior sensação do cinema após ‘...E o vento levou’”⁵¹⁵, entre outros epítetos que pretendiam traçar uma relação direta entre as duas produções. Durante nosso levantamento, encontramos 17 comparações entre as duas obras. Garson e Wyler foram os membros da produção que mais receberam elogios na imprensa brasileira. Os textos publicitários se valeram de adjetivos pomposos para definir o trabalho de Garson, tais como “glória das glórias”⁵¹⁶,

⁵¹⁰ QUE é “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver)? **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5 e 10.

⁵¹¹ ÀS 20.45 de hoje, no “Metro”, “...E o vento levou” será pomposamente entregue ao Rio. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 12 set. 1940. Cinema, p. 4.

⁵¹² A última reportagem sobre os relançamentos de ‘...E o Vento Levou’ encontrada em nosso levantamento foi: DE volta “...E o vento levou”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 18 jan. 1946. O cinema, p. 6.

⁵¹³ DENNISON; SHAW, Op. Cit., p.28.

⁵¹⁴ SEGRAVE, Op. Cit., p. 125.

⁵¹⁵ PRÓXIMAS Estréias. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1942, p. 6.

⁵¹⁶ QUE é “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver)? **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5 e 10.

“consagração maior”⁵¹⁷ e já a apontavam como favorita para vencer o Oscar de ‘Melhor Atriz’⁵¹⁸.

Em alguns dos materiais publicados na imprensa carioca, é notável o esforço para se associar a imagem da atriz à personagem, como se ambas fossem uma única ‘pessoa’. Um artigo veiculado pelo ‘O Jornal’⁵¹⁹ afirmou que “para muita gente nos Estados Unidos e na Inglaterra, Greer Garson é, ainda como um prototipo do valor de incontáveis Mrs. Miniver que vivem no solo britânico, e que souberam suportar a guerra com sobranceira de autênticas heroínas” [sic] e, próximo da conclusão, assinalava que a família de atriz na Inglaterra era “uma autêntica e verdadeira família Miniver” [sic], pois seus parentes residentes na Grã-Bretanha estavam envolvidos no esforço doméstico de guerra⁵²⁰. Além disso, o rosto da atriz, representando a personagem principal de “Rosa de Esperança”, estampou a maioria dos recursos imagéticos (fotografias, desenhos e reproduções de fotogramas) utilizados na publicidade do filme.

‘Rosa de Esperança’ foi apontando como a “obra-prima” de William Wyler, apresentado por muitas das publicações como um diretor que vinha produzindo êxitos com notável constância. Trabalhos anteriores, como ‘Jezebel’ (Idem, 1938), ‘O morro dos ventos uivantes’ (*Wuthering Heights*, 1939), ‘Fogo de Outono’ (*Dodsworth*, 1936), ‘Beco sem saída’ (*Dead End*, 1937) e ‘Pérfida’ (*The Little Foxes*, 1941) foram citados como ‘prova’ do ‘talento’ de Wyler. Além disso, os títulos são elencados de modo a criar uma ideia de progressão, como se Wyler

⁵¹⁷ “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) marcará a mais bela “avant-première” cinematográfica da América do Sul. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 1 nov. 1942. Cinema, p. 14.

⁵¹⁸ GREER Garson, a grande intérprete de Mrs. Miniver em “Rosa de Esperança”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 6 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5; GREER Garson, a intérprete empolgante de Mrs. Miniver em “Rosa de Esperança”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 15 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

⁵¹⁹ Devido às dificuldades de acesso às demais edições de ‘O Jornal’, ligado ao conglomerado ‘Diários Associados’, optamos por não utilizá-lo na análise da recepção por meio da crítica especializada.

⁵²⁰ KEMP, Martin. Greer Garson é um símbolo [sic]. **O Jornal**. Rio de Janeiro: 13 dez. 1942. Cinema, p. 2 e 4.

refinasse suas habilidades a cada novo projeto, culminando com o ‘Rosa de Esperança’⁵²¹.

Outros atores, como Teresa Wright, Richard Ney e Christopher Severn, também foram o tema de artigos laudatórios a respeito do filme⁵²². Em complemento à grandiosidade do número de espectadores e dos elogios à equipe, os textos destinados a promover ‘Rosa de Esperança’ traziam uma interessante ‘oposição’: a representação do esforço de guerra inglês no filme era marcada pelo estoicismo, calma e humildade⁵²³.

Um artigo publicitário, que recebeu o apropriado título “‘Rosa de Esperança’ (Mrs. Miniver) e o heroísmo inglês” [sic], afirmou que a produção era um “tributo” à resistência do povo britânico. Apelando ao caráter ‘pedagógico’ do cinema, o escrito anônimo acrescentou: “o entrecho é tão simples, claro e dramaticamente gráfico como um despacho de guerra que nos chegasse de um povoado inglês bombardeado”. Com pequenas alterações, o texto foi reproduzido em três periódicos da capital nacional⁵²⁴.

No dia 16 de julho, ‘O Globo’ publicou uma matéria a respeito de uma pesquisa realizada pela MGM. De acordo com o texto, o estúdio hollywoodiano perguntara a “varias personalidades americanas quais os dez melhores filmes produzidos pelo cinema americano”. Com certa ironia, o periódico assinalou “está claro que todos incluíram na lista ‘Mrs. Miniver’. Mas nem por isso é menos curioso saber quais foram os

⁵²¹ Um exemplo é: “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) e o heroísmo inglês. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 5 dez. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

⁵²² Conferir: OS NAMORADOS de “Rosa de Esperança”. **A Manhã**. 8 dez. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5; OS NAMORADOS de “Rosa de Esperança”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 8 dez. 1942. Próximas Estréias, p. 6; O GAROTINHO, o notável garotinho de “Rosa de Esperança” **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 9 dez. 1942. Próximas Estréias, p. 6.

⁵²³ “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver), finalmente nos tres cines “méetro”, hoje desde meio-dia [sic.]. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 03 dez. 1942. Próximas Estréias, p. 6; “ROSA de Esperança” estará hoje, desde o meio-dia, nos cines “Mero” [sic.] **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 3 dez. 1942. Cinemas, p. 8.

⁵²⁴ “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) e o heroísmo inglês. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 5 dez. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5; “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) e o heroísmo inglês. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 06 dez. 1942, p. 10; “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) e o heroísmo inglês. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 06 dez. 1942. Cinematografia, p. 10.

outros”. O jornal então apresentou as escolhas de três entrevistados – o diretor Frank Capra, o lutador Jack Dempsey e a cantora Kate Smith – e, ao constatar as diferenças entre os títulos selecionados, concluiu com sarcasmo: “Como vêem, é muito difícil saber o que seja um bom filme”⁵²⁵.

A despeito da ironia do texto veiculado por ‘O Globo’, apresentar ‘Rosa de Esperança’ como um dos ‘dez maiores filmes de todos os tempos’ se tornou um argumento recorrente nos artigos publicitários destinados a promover a produção. A pesquisa original não voltou a ser citada pela imprensa brasileira e, ao que indicam os materiais encontrados durante nosso levantamento, a fidelidade à fonte era de pouca importância diante do interesse em publicizar a ‘grandiosidade’ da obra.

Ao final de setembro, o ‘A Manhã’ publicou que “dezoito grandes personalidades das letras e das artes” haviam escolhido Rosa de Esperança como um dos “dez melhores filmes exibidos em todos os tempos”. A maioria dos artigos veiculados nos periódicos cariocas, porém, investiu em chamarizes mais faustosos para se referir tanto aos votantes dessa ‘eleição’ – por exemplo, “um sem número de personalidades”, “inúmeras personalidades” e “altas personalidades” –, quanto ao grupo de filmes que compunham a lista – “dez maiores e mais belos filmes de todos os tempos”, “10 mais importantes e belos filmes de todos os tempos”, entre outros. No total, encontramos 31 publicações que se valeram desse argumento.

Também foi notória a utilização de comentários de autoridades para reforçar as qualidades de ‘Rosa de Esperança’ na imprensa do Rio de Janeiro. Além do já mencionado diretor Frank Capra, foram reproduzidas traduções das opiniões de figuras como a crítica de cinema e colunista social Louella Parsons⁵²⁶, do Ministro da Produção de Guerra inglês Lord Beaverbrook⁵²⁷ e do “abalizado crítico do jornal ‘New-York Times’ [sic.]”⁵²⁸.

⁵²⁵ NOTÍCIAS. **O Globo**. Rio de Janeiro: 16 jul. 1942. O Globo nos Cinemas, p. 5.

⁵²⁶ FLOR de Esperança (Mrs. Miniver), o famoso filme... **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1942, p. 6.

⁵²⁷ “MRS. Miniver” (Rosa de Esperança) honra o cinema e honra a humanidade!” – disse Lord Beaverbrook. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 11 out. 1942. Cinema, p. 16; “ROSA de Esperança”. **Diário de Notícias**. Rio de

As declarações atribuídas aos embaixadores Jefferson Caffrey e Noel Charles merecem destaque, pois ambos os diplomatas associaram a produção diretamente à luta contra o nazismo. Caffrey salientou a verossimilhança entre ficção e realidade, pois considerou que o filme “retrata[va] fielmente o altivo, heroico espírito do povo britânico”⁵²⁹. Charles, por sua vez, foi mais enfático em assinalar o potencial ‘pedagógico’ de ‘Rosa de Esperança’: “espero que em cada país que coopera na luta comum contra o Eixo, todos os que tenham oportunidade de ver este drama épico do verão de 1940 não falharão naquele proposito” [sic.]⁵³⁰.

Em menor escala, algumas ‘personalidades’ brasileiras atuando em território estadunidense também deram suas opiniões sobre a produção. Evocando a ideia do heroísmo civil em meio à brutalidade da guerra, a correspondente Majoy – pseudônimo adotado por Sílvia Bittencourt, esposa do diretor do Correio da Manhã – caracterizou “Rosa de Esperança” como um “lindo filme” sobre o esforço e a crença na vitória⁵³¹. O jornalista, teatrólogo e escritor Raimundo Magalhães Júnior foi mais incisivo, estabelecendo uma relação direta entre a obra e a participação do Brasil no conflito: “este filme mostra porque os Estados Unidos lutam, porque a Inglaterra luta e porque nós, os brasileiros, também estamos lutando”⁵³². Tal declaração não deve ser atribuída a mero patriotismo: à época, Magalhães Jr. atuava como

Janeiro, 11 out. 1942. Cinematografia, p. 15; É um filme maravilhoso. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1942. Cinematografia, p. 8.

⁵²⁸ Embora não nomeie o “abalizado crítico”, o texto se refere a Bosley Crowther. “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) polariza todas as atenções. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 19 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

⁵²⁹ “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver), finalmente nos tres cines “métro”, hoje desde meio-dia [sic.]. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 03 dez. 1942. Próximas Estréias, p. 6.

⁵³⁰ Idem.

⁵³¹ “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) e “MAJOY” do “Correio da Manhã”. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 27 set. 1942. Films e “Astros”, p. 8.

⁵³² “É um filme maravilhoso!” – Diz Dona Darcy Vargas de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver). **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 set. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5; É um filme maravilhoso. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 21 nov. 1942. Cinematografia, p. 8.

assistente junto ao OCIAA em Nova Iorque e como tradutor de filmes para a MGM, estúdio de ‘Rosa de Esperança’⁵³³.

O ápice da campanha publicitária de ‘Rosa de Esperança’ no Rio de Janeiro foi a realização de uma *avant-première* – evento de gala com fins beneficentes, realizado um dia antes de o filme entrar em cartaz na cidade. A solenidade, cuja renda foi destinada aos projetos da LBA, foi ‘presidida’ pela primeira-dama Darcy Vargas e contou com apoio dos Diários Associados. Eventos dessa natureza já gozavam de certa tradição dentro do regime estadonovista e estavam associados aos grandes lançamentos do ano. De acordo com Shaw, essas cerimônias serviam para reforçar a imagem de um governo ‘benevolente’⁵³⁴.

Apesar de ter sido realizado em 2 de dezembro de 1942 no Cine Metro Passeio, alguns dos textos veiculados pelos periódicos cariocas à época revelam que, originalmente, planejava-se que o evento fosse realizado em outubro daquele mesmo ano⁵³⁵. Os artigos publicados não fornecem qualquer pista a respeito dos motivos para a alteração, porém, nos permitem traçar uma pequena história do evento e da publicidade que circulou a respeito do mesmo.

Além da primeira-dama, a esposa do Ministro da Fazenda, Maria Câmara de Sousa Costa, tomou parte no evento ao assumir a coordenação da venda de ingressos⁵³⁶. O valor das entradas variou entre CR\$ 30,00 (para poltronas na plateia) a CR\$50,00 (para assentos na plateia superior). Além das bilheterias das três salas de cinema da MGM na cidade, havia um ponto de vendas na Joalheria Tollipan, localizada no centro da cidade. Segundo os anúncios dos cinemas Metro

⁵³³ GROSSMAN, William L. **Modern Brazilian Short Stories**. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press, 1974, p. 10-11. Procuramos averiguar mais informações sobre sua participação no processo de divulgação do filme na documentação do Office armazenada no *National Archives and Records Administration* e no *Rockefeller Archive Center*, contudo, nossa busca se revelou infrutífera.

⁵³⁴ DENNISON; SHAW, Op. Cit., p. 33.

⁵³⁵ ROSA de Esperança, o famoso filme Mrs. Miniver... **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 30 set. 1942, p. 6; FORÇAS armadas norte-americanas prestigiaram a “avant-prémière” de “Rosa de Esperança”. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 1 out. 1942, p. 3; “ROSA de Esperança” (Mrs. Miniver) deverá ter horário especial. **O Globo**. Rio de Janeiro: 19 out. 1942. O Globo nos cinemas, p. 3.

⁵³⁶ SERÁ às 21 horas [sic]... **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 24 out. 1942, p. 6.

veiculados à época, o preço normal de um assento no “balcão” era de CR\$ 3,00⁵³⁷.

Darcy Vargas assistiu à ‘Rosa de Esperança’ pela primeira vez em uma sessão privada no Palácio Guanabara. Segundo um artigo reproduzido com algumas modificações em quatro jornais da cidade do Rio de Janeiro, a primeira-dama sintetizou sua opinião a respeito da obra na seguinte frase: “É um filme maravilhoso!”⁵³⁸.

Uma exibição especial também foi preparada para o diretor do programa de Defesa Passiva Civil Anti-aérea, coronel Orozimbo Martins Pereira, e seus auxiliares. A impressão do coronel Martins foi tão positiva que ele escreveu uma carta à direção da MGM, na qual afirmava que ‘Rosa de Esperança’ deveria ser “assistido e meditado não só por todos os cidadãos, afim de que [sic] procurem seguir os exemplos por ele proporcionados, como pelas autoridades responsáveis pela defesa passiva anti-aérea das cidades brasileiras”⁵³⁹. A carta foi reproduzida na íntegra pelos jornais ‘Diário Carioca’ e ‘Diário de Notícias’⁵⁴⁰. Nenhum jornal trouxe qualquer declaração por parte do presidente Getúlio Vargas ou qualquer membro do gabinete.

⁵³⁷ “É um filme maravilhoso!” – Diz Dona Darcy Vargas de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver). **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 set. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5. Segundo os anúncios dos cinemas Metro veiculados à época, o preço normal de um assento no “balcão” era de CR\$ 3,00.

⁵³⁸ “O artigo foi reproduzido com algumas mudanças nas seguintes publicações: É um filme maravilhoso! – diz Dona Darcy Vargas, de “Rosa de Esperança” (Mrs. Minver). **A Manhã**. Rio de Janeiro: 21 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5; É um filme maravilhoso! - diz Dona Darcy Vargas, de “Rosa de Esperança” (Mrs. Minver). **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 21 nov. 1942. Próximas Estréias, p. 6; OPINIÃO da Sra. Darcy Vargas: “É um filme maravilhoso”. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 21 nov. 1942, p. 3; É um filme maravilhoso. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 21 nov. 1942. Cinematografia, p. 8.

⁵³⁹ A carta foi reproduzida na íntegra pelos jornais ‘Diário Carioca’ e ‘Diário de Notícias’. QUARTA-FEIRA a “avant-premiere” no “Metro-Passeio” e quinta a estreita, nos tres cines metro, de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver). **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942. Cinema, p. 2; QUARTA-FEIRA a “avant-premiere” no “Metro-Passeio”, e quinta, a estreita de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver), nos três cines Metro. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942, p. 7.

⁵⁴⁰ QUARTA-FEIRA a “avant-premiere” no “Metro-Passeio” e quinta a estreita, nos tres cines metro, de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver). **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942. Cinema, p. 2; QUARTA-FEIRA a “avant-

Entre outubro e o início de dezembro de 1942, encontramos 65 textos a respeito da *avant-première* de ‘Rosa de Esperança’, contudo, a promoção do evento não se restringiu às páginas da imprensa carioca. Um serviço especial de bondes de luxo foi disponibilizado aos espectadores pelo preço de CR\$ 2,00, atuando nas linhas de Águas Férreas, Praia Vermelha, Gávea, Leblon, Jardim-Leblon, Ipanema, Túnel Alaor Prata-Leme e Tijuca⁵⁴¹. A loja de departamentos ‘A Exposição’ reproduziu cenas do filme em suas vitrines utilizando manequins. O sucesso da iniciativa, inédita segundo ‘O Globo’, podia ser comprovado pela aglomeração de pessoas que paralisavam o trânsito dos pedestres para poder apreciar os arranjos⁵⁴².

Alguns produtos ligados ao filme circularam no país. O livro de Jan Struther foi publicado em outubro pela Editora Nacional sob o título ‘Flor de Esperança’⁵⁴³. A *Anglo-Mexican Petroleum Co. Ltda*, que posteriormente viria a ser conhecida como *Shell*, promoveu o filme no Brasil em um anúncio sobre a importância de se economizar petróleo em tempos de racionamento. O mesmo material trazia ainda uma mensagem sobre a necessidade de jovens mulheres se inscreverem para atuar nas funções de enfermeiras e socorristas⁵⁴⁴.

Já um anúncio das maquiagens *VanEss* recomendava às consumidoras que assistissem ao “filme da vitória” e, para vencer a “batalha constante na luta pelo amor”, utilizassem o “baton modelo Vitória de VanEss”, diretamente associado ao filme⁵⁴⁵. Outro anúncio publicitário notável foi patrocinado pela companhia de perfumes inglesa *Atkinsons*, que recomendava ao público que assistisse ao “grande e

première” no “Metro-Passeio”, e quinta, a estreita de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver), nos três cines Metro. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942, p. 7.

⁵⁴¹ BONDES de luxo para o público da “avant-première”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 24 nov. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

⁵⁴² Vitrinas cenarizando “momentos” de um grande filme. **O Globo**. Rio de Janeiro: 27 nov. 1942, p. 8.

⁵⁴³ FLOR de Esperança - Jan Struther. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 30 out. 1942. Livros Novos, p. 9.

⁵⁴⁴ OS SUPRIMENTOS de petróleo... **A Manhã**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942, p. 11; OS SUPRIMENTOS de petróleo... **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 29 nov. 1942, p. 4; OS SUPRIMENTOS de petróleo... **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 28 nov. 1942, p.5.

⁵⁴⁵ O FILME da vitória! **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 29 nov. 1942, s/p.

glorioso filme” sobre o “espírito da Grã-Bretanha em tempo de guerra [sic]”⁵⁴⁶.

No dia anterior ao evento, foram veiculados dois programas especiais, com duração de 15 minutos cada, sobre ‘Rosa de Esperança’ nas rádios Mayrink Veiga, Tupi e Cruzeiro do Sul. O primeiro, preparado pela *Mutual Broadcasting System*, foi ao ar às 21 horas e trouxe declarações do produtor Sidney Franklin, de Carmen Miranda – que participara do lançamento da produção em Los Angeles – e, constituindo o ponto alto da transmissão, uma mensagem da própria Greer Garson em saudação à mulher brasileira. O segundo programa, transmitido diretamente de Londres com produção da BBC, contou com a participação dos brasileiros Alberto Cavalcanti (cineasta) e Paschoal Carlos Magno (dramaturgo e diplomata), além de William Wyler e do ator Robert Donat, par romântico de Garson no filme ‘Adeus, Mr. Chips’ (*Goodbye, Mr. Chips*, 1939)⁵⁴⁷.

Apesar da forte chuva que caiu sobre o Rio de Janeiro na noite de 2 de dezembro, a alta sociedade carioca não deixou de prestigiar o evento⁵⁴⁸. No dia seguinte, o filme estava sendo exibido com ingressos sendo vendidos a preços normais nos três cinemas da Metro na cidade, permanecendo em cartaz por duas semanas nas salas localizadas nos bairros de Copacabana e Tijuca⁵⁴⁹, e três semanas no Metro-Passeio⁵⁵⁰ – marcas de tempo significativas para os padrões da época.

A crítica especializada recebeu ‘Rosa de Esperança’ com entusiasmo. Em uma resenha assinada por F.A.B., o jornal ‘A Noite’ atribuiu ao filme a cotação de ‘Classe Especial’. Para o cronista, ‘Rosa

⁵⁴⁶ O ESPIRITO da Grã-Bretanha em tempo de guerra. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 3 dez. 1942, p. 4.

⁵⁴⁷ DE HOLLYWOOD e de Londres, hoje, programas de radio sobre “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver) dedicados ao nosso público. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 1 dez. 1942. Próximas Estréias, p. 6.

⁵⁴⁸ O Diário da Noite publicou uma pequena reportagem sobre as personalidades que participaram da *avant-première*. O grupo incluiu os membros da família real brasileira; representantes da nobreza do Brasil, da Polônia e de Portugal; e esposas de políticos e empresários. O texto não menciona a presença de Vargas ou seus ministros. A “AVANT-PREMIERE” de “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver) **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 4 dez. 1942, p. 3.

⁵⁴⁹ CARTAZES novos no Metro-Tijuca e no Metro-Copabana na Quinta-feira próxima. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 15 dez. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

⁵⁵⁰ “ROSA de Esperança” entrará em sua terceira semana no “Metro-Passeio”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 16 dez. 1942. O Rio e suas diversões, p. 5.

de Esperança' era "um grande film artístico de propaganda [sic]", cuja melhor característica era seu "conteúdo humano"⁵⁵¹. A revista 'A Cena Muda' atribuiu à 'Rosa de Esperança' o total 3 1/2, bem como, concedeu-lhe o selo de "Candidato ao título de melhor filme do mês". Além de elogiar os aspectos técnicos da produção, o texto atentou para a capacidade de o filme "ensinar", a partir das personagens, como o público deveria agir durante a guerra⁵⁵².

O 'Correio da Manhã' publicou uma crítica bastante positiva, assinada por H. Segundo o autor, "nenhum adjetivo nos parece forte para expressar a grande, irrestrita admiração que o filme nos causa", sendo a interpretação de Garson e a "mensagem" do filme os principais motivos para assisti-lo⁵⁵³. Em um tom igualmente laudatório, o cronista Fan, do 'Diário da Noite', saudou Wyler e o time de roteiristas pela adaptação cinematográfica do livro⁵⁵⁴. O mesmo jornal também concedeu ingressos gratuitos por meio da promoção 'Flagrantes'⁵⁵⁵. Apesar da ironia inicial, 'O Globo' também endossou esse coro.

Em sua crítica, P. de L. descreveu 'Rosa de Esperança' como "uma das mais belas páginas de cinema a que já tivemos a sorte de assistir", que tinha como principal mérito um realismo tamanho que era como se o espectador estivesse "em Trafalgar Square no próprio coração do Império"⁵⁵⁶. A recepção em São Paulo parece ter sido igualmente calorosa. 'O Jornal' reproduziu trechos da crítica de Guilherme de Almeida para o 'Estado de São Paulo'. Apelando ao potencial 'pedagógico' da produção, o poeta membro da Academia Brasileira de

⁵⁵¹ "ROSA de Esperança" - Classe especial - Nos Cines Metro. **A Noite**. Rio de Janeiro: 9 dez 1942. Cinema, p. 5.

⁵⁵² ROSA de Esperança. **A cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. Nº 1133, Cotações da semana, p. 20.

⁵⁵³ H. Em cartaz. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 10 dez. 1942. Films e "Astros", p. 9.

⁵⁵⁴ FAN. "Rosa de Esperança" (Mrs. Miniver). **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 9 dez. 1942. CineDiario, p. 5.

⁵⁵⁵ Em alguns dias da semana, o 'Diário da Noite' publicou fotografias de mulheres que transitavam pelas ruas da capital nacional. O primeiro leitor que identificasse a jovem "flagrada" pelo periódico, ganhava duas entradas para o 'Rosa de Esperança'. Esse tipo de promoção já fora realizada antes e estava associada às principais estreias do ano. O primeiro "flagrante" foi publicado em 4 de dezembro. FLAGRANTE N. 274. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 4 dez 1942, s/p.

⁵⁵⁶ L., P. de. Rosa de Esperança

Letras conclamava ao leitor: “Não veja, apenas. Aprenda, principalmente. Aprenda a ser como os ‘Minivers’. Aprenda que só quem for como os ‘Minivers’ é que pode, deve, precisa, merece e há de ganhar esta guerra”⁵⁵⁷.

Em meio a uma recepção tão laudatória, os comentários mais ‘contidos’ foram os de Vinícius de Moraes no ‘A Manhã’. Notamos que este cronista destacou um ponto que viria a ser futuramente criticado pela historiografia que se dedicou a estudar a produção hollywoodiana da Segunda Guerra Mundial: em ‘Rosa de Esperança’, os conflitos de classe são amenizados, de modo que há uma harmonia pouco condizente com a sociedade da época. Apesar disso, Moraes, que vivera na Inglaterra até 1939, assinalou que as personagens da obra estavam construídos de acordo com os “tipos sociais” daquele país e elogiou os pequenos detalhes empregados por Wyler para representar com “naturalidade” diversos aspectos da vida privada⁵⁵⁸.

O autor também criticou a cena envolvendo o encontro da Sra. Miniver com o piloto alemão, porém, reconheceu que se tratava de um elemento importante dentro dos objetivos propagandísticos da produção. Em sua análise, era “um filme doce, com sentimentos didáticos, de objetivos definidos e que certamente [os] alcançará”. Seus principais elogios destinaram-se à Garson, responsável por interpretar uma “notável heroína” e descrita como um exemplo de mulher. Ao concluir o texto, Moraes comentou que, apesar de não consistir um “grande filme” ou uma “obra de arte”, ‘Rosa de Esperança’ era um trabalho honesto, que deveria ser assistido, pelo menos, para se apreciar o trabalho da atriz⁵⁵⁹.

É difícil precisar o impacto de ‘Rosa de Esperança’ sobre os espectadores brasileiros. De acordo com ‘A Cena Muda’, a forte campanha publicitária em torno da produção criou uma grande

⁵⁵⁷ DE UMA CRÔNICA de Guilherme de Almeida. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 13 dez. 1942, p. 15.

⁵⁵⁸ MORAES, Vinícius de. Em sua crônica de hoje, Vinícius de Moraes comenta: Rosa de Esperança (Mrs. Miniver), o novo filme de William Wyler, com Greer Garson. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 9 dez. 1942. *O Rio e suas diversões*, p. 5.

⁵⁵⁹ MORAES, Vinícius de. Em sua crônica de hoje, Vinícius de Moraes comenta: Rosa de Esperança (Mrs. Miniver), o novo filme de William Wyler, com Greer Garson. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 9 dez. 1942. *O Rio e suas diversões*, p. 10.

expectativa no público, o que garantiu o sucesso de bilheteria⁵⁶⁰. Após as exposições iniciais, o título voltou a ficar em cartaz em fevereiro de 1943 nas salas ‘Metro-Tijuca’ e no ‘Metro-Copacabana’, “atendendo ao desejo de muita e muita gente”, segundo o ‘Correio da Manhã’⁵⁶¹. Tais informações, contudo, são pouco esclarecedoras sobre as interpretações que o filme despertou, uma vez que, como bem lembra Staiger, o simples fato de uma pessoa assistir a um filme não significa que ela vá acatar as mensagens por ele veiculadas.

Os resultados de um concurso realizado pela revista ‘A Cena Muda’, por outro lado, nos permitem observar que ‘Rosa de Esperança’, ao menos, conquistou a afeição de parte dos brasileiros. Anunciado na edição de 29 de dezembro⁵⁶², o evento funcionava da seguinte forma: a revista forneceu uma ficha que os votantes poderiam elencar os cinco melhores filmes de 1942 e também fornecer um nome para cada uma das categorias: ‘Melhor Ator’, ‘Melhor Atriz’, ‘Melhor Diretor’, ‘Melhor Comédia’, ‘Melhor Musical’ e ‘Melhor Filme Antinazista’. Após o preenchimento dos dados pessoais, o eleitor deveria enviar a ficha pelo correio⁵⁶³.

O favoritismo de ‘Rosa de Esperança’ é verificável desde a primeira apuração do concurso: a produção já despontava em primeiro lugar entre os candidatos ao título de ‘Melhor Filme’, assim como Greer Garson e Walter Pidgeon ocupavam o topo das disputas nas categorias de atuação⁵⁶⁴. Tanto a produção quanto os atores consolidaram suas posições ao longo do evento. Houve um crescimento constante de William Wyler na categoria de ‘Melhor Diretor’, que após ultrapassar nomes como Orson Welles, permaneceu em primeiro lugar até a apuração final⁵⁶⁵. Embora qualquer leitor pudesse participar do evento, é

⁵⁶⁰ ROSA de Esperança. **A cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. Nº 1133, Cotações da semana, p. 20.

⁵⁶¹ ROSA de Esperança (Mrs. Miniver). **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 7 fev. 1943. Films e Astros, s/p.

⁵⁶² LIMA, Victor José. Tomadas de camera. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1942. Nº 1136, p. 6.

⁵⁶³ O primeiro título na categoria de “Melhor Filme” recebia 5 pontos; o segundo, quatro pontos, e assim por diante. Já nas demais categorias, cada voto equivalia a um ponto.

⁵⁶⁴ QUAIS os melhores de 1942? **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 19 jan. 1943. Nº 2, p. 6.

⁵⁶⁵ QUAIS os melhores de 1942? **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 26 jan. 1943. Nº 5, p. 21.

necessário salientar que, à época, a produção havia estreado apenas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Quando o resultado do concurso foi anunciado em 23 de março de 1943, ‘Rosa de Esperança’ havia sido escolhido o ‘Melhor Filme’ com uma vantagem de pouco mais que 30% em relação ao segundo filme mais votado, enquanto Pidgeon e Garson venceram em suas respectivas categorias com mais do que o dobro de votos em comparação aos segundos colocados. Apesar da disputa mais acirrada, Wyler foi aclamado ‘Melhor Diretor’,⁵⁶⁶.

Tamanho favoritismo nos fez, inicialmente, considerar a hipótese de manipulação, mas este não parece ter sido o caso. Na mesma reportagem que anunciou a realização do concurso, em dezembro de 1942, Victor José Lima apresentou os favoritos da equipe da revista. Embora Garson tenha figurado entre os melhores intérpretes, ‘Rosa de Esperança’ apareceu somente em quarto lugar na escolha de ‘Melhor Filme’, atrás de ‘Invasão de Bárbaros’ (49th Parallel, 1941), ‘O Grande Ditador’ e ‘Soberba’ (The Magnificent Ambersons, 1942)⁵⁶⁷.

Além disso, em uma das colunas ‘Correio dos Fans’, o editor rebateu as críticas do leitor Roberto Miller, de São Paulo, que acusou a publicação de proteger ‘Rosa de Esperança’ durante o concurso. Nas palavras do jornalista: “Nossa opinião póde até coincidir com a sua, quando diz, com carradas de razão, que um Wyler não póde chegar aos pés de um [John] Ford [...] Mas não é a nossa opinião que prevalece, amigo! [sic]”⁵⁶⁸

O volume de artigos divulgando a ‘Rosa de Esperança’ na imprensa do Rio de Janeiro nos levou a questionar sobre o papel dos ‘filmes de *home front*’ na Política de Boa Vizinhança. Conforme analisamos anteriormente, tanto Roosevelt quanto Rockefeller acreditavam que o cinema era um instrumento poderoso para ‘moldar’ o agir e o pensar das ‘massas’ latino-americanas, especialmente, no que dizia respeito à difusão de uma imagem positiva dos Estados Unidos e ao fortalecimento da cooperação hemisférica.

Darlene J. Sadlier, a partir da análise de uma carta enviada pela MGM ao escritório brasileiro do OCIAA, defende que a campanha

⁵⁶⁶ QUAIS os melhores de 1942? **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 23 mar. 1943. Nº 12, p. 4.

⁵⁶⁷ LIMA, Victor José. Tomadas de camera. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1942. Nº 1136, p. 6.

⁵⁶⁸ CORREIO dos fans. **A Cena Muda**. 23 fev. 1943. Nº 8, p. 4.

publicitária de ‘Rosa de Esperança’ no Rio de Janeiro serve para exemplificar como os interesses políticos e comerciais estadunidenses na América Latina confluíram a partir da cooperação entre Estado e a iniciativa privada durante a Segunda Guerra Mundial⁵⁶⁹. Durante nossa pesquisa, não apenas encontramos essa mesma carta, como descobrimos que ela faz parte de um conjunto maior de documentos sobre o qual a autora não se debruçou. A leitura dos mesmos, na totalidade, revela que a cooperação entre os dois órgãos quanto à divulgação do filme no Brasil foi marcada por atritos.

A correspondência em questão integra um pequeno dossiê elaborado por E. C. Givens, presidente do escritório do OCIAA no Brasil, em janeiro de 1943. O objetivo da documentação era defender-se de uma queixa apresentada pela MGM à sede do órgão em Washington. Segundo o estúdio, o comitê brasileiro criou entraves que impediram uma cooperação efetiva para a promoção de ‘Rosa de Esperança’ no país.

A ‘defesa’ de Givens é formada por um conjunto de seis missivas e foi organizada da seguinte maneira: a) uma carta em que Givens reporta a Francis Alstock, da Divisão de Cinema do Office, rebatendo as acusações e explicando o posicionamento do órgão frente às estratégias de publicidade sugeridas pelo estúdio; b) cópias de quatro cartas trocadas entre Givens e S. N. Berger, supervisor-geral para assuntos da América Latina da MGM em novembro de 1942 – entre as quais, o material analisado por Sadlier –; e c) uma carta de Givens a Berger comunicando o envio do dossiê a Alstock. Para que haja maior clareza na abordagem das fontes, avaliaremos a documentação a partir de sua ordem cronológica, adotando a sequência b-a-c.

Em 10 de novembro de 1942, Givens escreveu a Berger para agradecer a oportunidade de prestigiar o filme em uma sessão especial para os membros da divisão brasileira do OCIAA e elogiou a produção, afirmando que ‘Rosa de Esperança’ seria um grande sucesso de bilheteria e uma valiosa influência positiva junto aos espectadores do país⁵⁷⁰. O conteúdo aparentemente simples revela, nas entrelinhas, uma questão importante: embora a campanha publicitária do filme viesse

⁵⁶⁹ SADLIER, Op. Cit., p. 175-176.

⁵⁷⁰ GIVENS, E. C. [Carta] 10 nov. 1942, Rio de Janeiro [para] BERGER, S. N., Rio de Janeiro. 1f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

transcorrendo na imprensa brasileira desde outubro, o escritório brasileiro do OCIAA não estava envolvido no processo até então.

A resposta de Berger corrobora essa interpretação. Após agradecer Givens pela opinião positiva e demonstrar-se contente pelo fato de o órgão haver reconhecido “o extraordinário potencial de propaganda” do filme, o funcionário da MGM conclamou o OCIAA a tomar parte no projeto de divulgação do título na cidade do Rio de Janeiro. Ao expor as medidas adotadas até então, Berger revelou que tal projeto já estava bastante adiantado e que o estúdio estava tendo “gastos extraordinários para convencer o público brasileiro do valor incomum de ‘Rosa de Esperança’”. Entre essas ações, destacam-se a realização da *avant-première* beneficente e contatos com a Embaixada do Reino Unido a fim de mobilizar a comunidade britânica no país para auxiliar na campanha publicitária⁵⁷¹.

Berger então sugeriu que o OCIAA estimulasse a participação de imigrantes estadunidenses na iniciativa a fim de potencializar o apelo do filme junto aos espectadores. Considerando necessário assinalar a postura patriótica da MGM, o missivista afirmou que os investimentos não visavam maior retorno financeiro, mas que estavam de acordo com o interesse de “certas autoridades de Washington”. Além disso, Berger afirmou que os diretores do estúdio haviam concordado em acelerar a distribuição de ‘Rosa de Esperança’, uma vez que o filme “significa[va] muito para o esforço de guerra e ter[ia] grande sucesso em convencer o público latino-americano da sinceridade dos princípios das Nações Unidas”⁵⁷².

É a partir dessa segunda carta que Sadlier fundamenta sua argumentação quanto à cooperação entre o Estado e a iniciativa privada na distribuição de ‘Rosa de Esperança’ no Brasil. Observamos que a interpretação da autora não seria incorreta caso essa correspondência não constasse junto ao dossiê preparado por Givens, pois o texto apresenta o interesse da MGM em dotar a divulgação publicitária de um viés patriótico. No entanto, as duas correspondências seguintes evidenciam que as relações entre Estado e iniciativa privada, mesmo em

⁵⁷¹ BERGER, S. N. [Cópia de carta] 11 nov. 1942, Rio de Janeiro [para] GIVENS, E. C., Rio de Janeiro. 2f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

⁵⁷² Idem.

um período marcado por um forte discurso de ‘cooperação’, nem sempre eram pacíficas.

Em sua resposta a Berger, Givens adotou um tom notavelmente irônico, afastando qualquer possibilidade de cooperação mais incisiva. De acordo com o membro da divisão brasileira do OCIAA, ‘Rosa de Esperança’ seria tanto um sucesso de bilheteria, quanto uma importante contribuição à mobilização pan-americana, de modo que “a assistência de amadores” não se fazia necessária para se atingir tais resultados⁵⁷³.

Givens afirmou ainda que o *Office* não poderia se envolver na promoção de qualquer “produto comercial” – mesmo que o referido produto estivesse em consonância com os objetivos da instituição –, pois isso criaria um precedente para uma “relação não-saudável” com a iniciativa privada de modo geral. O representante do OCIAA então ressaltou que o filme tinha potencial para vender-se por si próprio. Por fim, definia que, caso algum cidadão estadunidense residente no Brasil aceitasse cooperar com a campanha publicitária, o grau da contribuição dependeria dos motivos pessoais do mesmo e do plano de abordagem traçado pela MGM⁵⁷⁴.

A última carta que compõe o item b do dossiê evidencia a irritação do supervisor-geral para assuntos da América Latina da MGM com relação à postura do OCIAA. Em um texto incisivo, Berger afirmou que havia sido mal interpretado, pois o estúdio não havia solicitado “cooperação para difundir um produto comercial”, mas esperava “obter assistência do comitê para difundir uma mensagem de propaganda patriótica, que irá ajudar a convencer o público brasileiro da sinceridade e do heroísmo do esforço de guerra empreendido pelas Nações Unidas”⁵⁷⁵.

A MGM afirmou ainda que a relutância da divisão brasileira não era condizente com a postura da sede do órgão em Washington, que vinha auxiliando com o pagamento de cópias extras de ‘Rosa de Esperança’ e por meio da preparação de programas radiofônicos para

⁵⁷³ GIVENS, E. C. [Carta] 16 nov. 1942, Rio de Janeiro [para] BERGER, S. N., Rio de Janeiro. 2f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

⁵⁷⁴ Idem.

⁵⁷⁵ BERGER, S. N. [Cópia de carta] 24 nov. 1942, Rio de Janeiro [para] GIVENS, E. C., Rio de Janeiro. 1f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

alavancar a distribuição do filme na América do Sul⁵⁷⁶. Infelizmente, não encontramos documentos do envolvimento da agência dirigida por Rockefeller nessas iniciativas.

Detenhamo-nos agora sobre a carta que abre o dossiê, a qual também serve como uma forma de defesa por parte de Givens, e que corresponde ao item b de nossa análise. Inicialmente, o presidente do escritório regional do OCIAA afirmou não ter conhecimento de qualquer obstáculo a respeito da cooperação entre o órgão e a MGM, bem como, elogiou o filme, considerando-o “uma indiscutível contribuição ao programa geral em que estamos trabalhando”. Todavia, comentou que as supostas “dificuldades” poderiam estar relacionadas “somente à nossa inabilidade de corresponder aos anseios da MGM com respeito à publicidade”, uma vez que o órgão não dispunha de um programa ou de recursos para ações dessa natureza⁵⁷⁷.

A única contribuição possível naquele momento, de acordo com Givens, era a disponibilização de listas de endereços, a qual ele próprio reconheceu como pouca efetiva. Quanto à mobilização da comunidade estadunidense no Brasil, o presidente afirmou que a MGM não apresentou um plano de ação ou tomou a liderança para o empreendimento de tais medidas, de modo que o OCIAA não poderia prestar qualquer forma de auxílio. Por fim, Givens sugeriu que futuros projetos nesse sentido deveriam ser desenvolvidos de maneira mais adequada a fim de evitar transtornos⁵⁷⁸. O item c, por sua vez, corresponde a uma carta de teor bastante semelhante, enviada a Berger, na qual Givens comunica o envio do dossiê a Alstock e reitera que o OCIAA não criou qualquer entrave à divulgação do ‘Rosa de Esperança’⁵⁷⁹.

O que estava em jogo não era a qualidade do filme. Desde o início da troca de correspondências com Berger, Givens destacou a impressão positiva que teve da produção, da mesma forma que o representante da MGM também assinalou o entusiasmo que ‘Rosa de

⁵⁷⁶ Idem.

⁵⁷⁷ GIVENS, E. C. [Carta] 19 jan. 1943, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis A., Washington. 2f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

⁵⁷⁸ Idem.

⁵⁷⁹ GIVENS, E. C. [Carta] 19 jan. 1943, Rio de Janeiro [para] BERGER, S. N., Rio de Janeiro. 1f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 226, Folder Reaction (1).

Esperança' despertara entre os membros do Office em Washington. Além disso, encontramos em meio à documentação do OCIAA, disponível para consulta no NARA, uma lista dos filmes enviados pelas *majors* ao Brasil entre os meses de setembro e dezembro de 1942.

Os títulos citados no documento receberam classificações que variavam entre AA e C, acompanhadas de uma estimativa de público. O relatório é bastante sucinto, de modo que não é possível identificar os quesitos levados em consideração para atribuir as respectivas classificações, muito embora, haja uma proporcionalidade no sentido que, quanto maior a pontuação, maior a estimativa de público apresentada. Entre as produções citadas, apenas três receberam a nota AA: 'Nossos Mortos Serão Vingados' (*Wake Island*, 1942), 'Sargento York' e 'Rosa de Esperança'. Os dois últimos títulos foram apontados com as maiores estimativas de público: 1 milhão de espectadores cada⁵⁸⁰.

Se o potencial do filme era reconhecido, como explicar a postura de Givens? Em primeiro lugar, é preciso considerar a própria irritação do presidente do OCIAA no Brasil quanto à demora do estúdio em requerer o auxílio do órgão na campanha publicitária de 'Rosa de Esperança', a qual já se encontrava bastante adiantada em novembro de 1942. Sendo a Divisão de Cinema do OCIAA responsável por orientar Hollywood quanto à exportação de filmes para a América Latina, é provável que as ações da MGM tenham sido vistas com restrições.

Outro fator igualmente importante é que, apesar da notável capacidade de o filme exercer uma 'propaganda positiva' sobre os espectadores brasileiros, o OCIAA tinha seus próprios projetos para promover⁵⁸¹. Além disso, 'Rosa de Esperança' não foi produzido com o auxílio da instituição capitaneada por Rockefeller ou apresentava uma temática 'latino-americana'. Em um relatório elaborado pela Divisão de Cinema em abril de 1942, o título sequer figurou na lista de 'filmes A' julgadas de interesse para serem veiculadas nas 'outras Américas'⁵⁸².

⁵⁸⁰ OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. September 1, 1942 to December 31, 1942 inclusive. **Relatório**. S/1: s/d, 3f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 227, Folder Motion Pictures Films Misc.

⁵⁸¹ Vide: VALIM, 2016.

⁵⁸² OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. Motion Picture Division. **Relatório**. S/1: 22 abr. 1942, p. 5. RAC, Nelson Aldrich Rockefeller papers, Series O - Washington D.C., Subseries 1 Coordinator of Inter-American Affairs,

Apesar dos atritos, ‘Rosa de Esperança’ foi um grande sucesso como bilheteria e meio de propaganda não apenas no Rio de Janeiro, mas em outras partes do país. De acordo com Maurice Ries, membro da Divisão de Cinema do OCIAA, o filme se tornou um sucesso de público em São Paulo devido à representação heroica do povo britânico⁵⁸³. A produção voltou a ficar em cartaz com certa regularidade nas salas de cinema cariocas ao longo da primeira metade da década de 1940⁵⁸⁴, e foi utilizada como chamariz em anúncios publicitários voltados a divulgar outros títulos estrelados por Garson e Pidgeon, como ‘Madame Curie’ (Idem, 1944)⁵⁸⁵ e ‘Mrs. Parkington, a Mulher Inspiração’ (*Mrs. Parkington*, 1944)⁵⁸⁶.

Outra prova da popularidade do filme é que o mesmo foi adaptado para uma peça radiofônica por Celestino Silveira, cuja transmissão ocorreu em maio de 1943 pelo programa ‘Cine-Rádio Teatro’ da Rádio Mayrink Veiga⁵⁸⁷. Encontramos até mesmo menção a

Box 7, Folder 56. Na lista, aparecem títulos como “Por quem os sinos dobram” (*For whom the bell tolls*, 1943), adaptação do romance de Ernest Hemingway ambientado na Guerra Civil Espanhola, além de dois projetos que receberam apoio do OCIAA já mencionados: “Estranha passageira” e “It’s all true”, o trabalho nunca concluído de Orson Welles no Brasil.

⁵⁸³ RIES, Maurice. [Memorando] 23 jul. 1943, Washington [para] BREEN, Joseph I. / MacDONALD, Karl, s/l. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Society for the Americas records, File 380.

⁵⁸⁴ Encontramos horários de sessões de “Rosa de Esperança” nas semanas das seguintes datas: AONDE iremos hoje?. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 15 jun. 1943. O Rio e Suas Diversões, p. 5; AONDE iremos hoje?. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 17 set. 1943. O Rio e Suas Diversões, p. 5; CARTAZ do dia. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 16 out. 1943, p. 8; NOS Cinema. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 30 mar. 1944, p. 6; NOS Cinema. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 22 abr. 1944, p. 6; NOS Cinema. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 22 mai. 1944, p. 4; NOS Cinema. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 10 jun. 1944, p. 6;

⁵⁸⁵ Exemplos em: KEANE, Larry. Greer Garson e o Papel de Madame Curie. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 3 dez. 1944. Cinema, p. 4; A ESTRÉIA de “Madame Curie” no Metro-Passeio. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 3 dez. 1944. No Estúdio e na tela, p. 8.

⁵⁸⁶ Exemplo em: GREER Garson e Walter Pidgeon em Mrs. Parkington, a Mulher Inspiração” [sic]. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 25 ago. 1945. No Estúdio e na tela, p. 8.

⁵⁸⁷ SILVEIRA, Celestino. Rosa de Esperança (Mrs. Minvier). **A cena Muda**. Rio de Janeiro, 15 jun. 1943. Nº 24, p. 21. ‘A Cena Muda’ publicou o roteiro de maneira segmentada em algumas de suas edições.

uma tinturaria com o nome ‘Rosa de Esperança’ em um dos informes da Justiça do Trabalho publicados no jornal ‘A Manhã’⁵⁸⁸.

O filme também ganhou destaque por uma questão de ‘tabloide’: em 1943, Garson casou-se com o ator Richard Ney, que interpretou seu filho mais velho em ‘Rosa de Esperança’. A união gerou polêmica em Hollywood, devido à diferença de idades e algumas reações negativas por parte da imprensa dos Estados Unidos. Por outro lado, Maria Isabel Martinez, correspondente da *Reuters* em Hollywood, publicou alguns artigos bastante simpáticos ao novo casal no ‘Correio da Manhã’⁵⁸⁹. ‘A Cena Muda’ aproveitou o ensejo para anunciar o “casamento da Rosa de Esperança” em uma reportagem rica em fotografias da ocasião – segundo a revista, cedidas pelos próprios atores à imprensa dos Estados Unidos⁵⁹⁰.

A partir de 1943, rastreamos o lançamento de outros sete ‘filmes de *home front*’ no Rio de Janeiro. Em ordem cronológica de estreia: ‘Aço da Mesma Têmpera’ (junho de 1943), ‘Original Pecado’ (outubro de 1943), ‘A Comédia Humana’ (fevereiro de 1944), ‘Mulheres de Ninguém’ (julho de 1944), ‘Papai por Acaso’ (novembro de 1944), ‘Desde que Partiste’ (junho de 1945) e ‘Herói de Mentira’ (junho de 1945).

Nenhuma dessas produções foi alvo de uma campanha publicitária tão grandiosa quanto a de ‘Rosa de Esperança’ ou repetiu mesmo êxito junto aos espectadores brasileiros. Nos Estados Unidos, por outro lado, a maior parte desses títulos alcançou grande repercussão. O que explica tamanha diferença de tratamento? Levantamos quatro considerações que nos parecem essenciais para entender essa conjuntura: duas dizem respeito a considerações mais gerais; outras duas se aplicam a casos específicos.

A primeira consideração de caráter geral que devemos atentar é muito mais uma hipótese e está fundamentada no declínio da importância do Brasil para o bloco dos Aliados. Após as vitórias dos

⁵⁸⁸ 1ª JUNTA de Conciliação e Regulamento. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 17 ago. 1943. Justiça do trabalho, p. 6.

⁵⁸⁹ MARTINEZ, Maria Isabel. Bilhetes de Hollywood. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 20 mar. 1943. Films e “Astros”, p. 7; MARTINEZ, Maria Isabel. De Hollywood. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 14 jan. 1944. Teatro e Cinema, p. 9.

⁵⁹⁰ O CASAMENTO da Rosa de Esperança. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 19 out. 1943. Nº 42, p. 20-21.

Aliados na África e em Stalingrado, o país perdeu peso na frente de batalha, ao mesmo tempo em que se tornou mais dependente dos Estados Unidos, tanto em questões econômicas, quanto com relação aos planos para a obtenção de uma maior projeção política no cenário internacional pós-guerra. Assim, acreditamos ser provável que tais mudanças tenham diminuído, nos planos de Washington e Hollywood, a relevância da exportação dos ‘filmes de *home front*’ para o Brasil.

A segunda consideração diz respeito ao interesse dos espectadores com relação à temática ‘guerra’. Uma pesquisa realizada pelo escritório do OCIAA no Brasil em junho de 1942 revelou que produções desse gênero ocupavam o segundo lugar na preferência dos brasileiros, perdendo apenas para tramas ‘de época’⁵⁹¹, bem como, assinalou que 70,5% dos entrevistados decidia quais filmes assistir com base no conteúdo da obra, enquanto 29,5% pautavam suas opções nas ‘estrelas’ da produção⁵⁹². A predileção pelo assunto declinou rapidamente ao longo da Segunda Guerra Mundial, assim como ocorreu nos Estados Unidos, conforme observamos no capítulo 1. Nesse sentido, não importavam os protagonistas de uma obra: mesmo que atores e atrizes importantes ocupassem os papéis principais de uma obra cinematográfica, não constituíam o principal fator de atração sobre os espectadores brasileiros.

Essa tendência foi previamente assinalada por Cristina Meneguello e Sadlier, autoras que nos forneceram pistas importantes para a elaboração deste trabalho⁵⁹³. Meneguello faz uma observação bastante interessante quanto aos ‘filmes de *home front*’. Nos Estados Unidos, tais produções se direcionavam a públicos majoritariamente femininos, os quais vivenciavam em seu cotidiano uma situação bastante similar à representada nas telas de cinema. Tal conjuntura favorecia uma maior identificação por parte dos espectadores.

No Brasil, argumenta a autora, ‘estrelas’ eram as os principais chamarizes destas produções, uma vez que elas tratavam de uma

⁵⁹¹ No documento original, é utilizado o termo “*costume*”. Optamos por traduzir o termo como “filme de época” uma vez que o relatório se vale de “...E o vento levou” como exemplo da cinematografia desse gênero. THE BRAZILIAN Division. [Memorando] 23 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFLLER, Nelson, s/l. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Society for the Americas records, File 567.

⁵⁹² Idem.

⁵⁹³ MENGUELLO, Op. Cit., p. 74; SADLIER, Op. Cit., p. 26.

realidade muito distante daquela experimentada pelos cidadãos brasileiros. Curiosamente, a pesquisadora se utiliza de ‘Desde que Partiste’ para exemplificar essa situação, todavia, ‘Rosa de Esperança’ é o exemplo mais adequado, uma vez que o primeiro título, mesmo com seu notável elenco e quase três horas de duração, não repetiu o mesmo sucesso da trama protagonizada pela ‘Sra. Miniver’.

Um relatório formulado ao final daquele mesmo ano a respeito da recepção de produções hollywoodianas na cidade de São Paulo revelou que longas-metragens cujas narrativas giravam em torno da luta contra o nazismo haviam “saturado o mercado e entediado o público”. Excetuando-se raras exceções, como ‘Rosa de Esperança’, os filmes eram de baixa qualidade ou demasiado violentos e, em alguns casos, levavam os espectadores a nutrir simpatia pelos fascistas. Para contornar o problema, o documento sugeriu uma diminuição na exportação de títulos com temáticas de ‘política’ ou ‘guerra’, bem como, uma seleção mais cuidadosa dos materiais, pois apesar de o público brasileiro não ser considerado “nem refinado, nem politicamente maduro”, tendia a reagir de maneira negativa diante de cenas de violência⁵⁹⁴.

A situação acentuou-se nos anos seguinte. Em setembro de 1943, a *Variety* publicou um artigo destacando que o excesso de “filmes de guerra” no Brasil havia fomentado o desinteresse. Diante da saturação, os espectadores, que preferiam “tramas de aventura e romance”, além de animações⁵⁹⁵. Em abril de 1944, dois artigos foram publicados por órgãos do conglomerado ‘Diários Associados’ sobre essa mesma questão.

No primeiro, veiculado pelo ‘O Diário de S. Paulo’ no dia 21, Ruy Coelho assinalou logo no parágrafo inicial: “Está crescendo atualmente a repulsa pelos filmes de guerra. Em todos os meios, quando se fala em tais produções, esboçam-se reações de desagrado e aborrecimentos. Já começam a ficar insuportáveis”. Em uma avaliação bastante astuta, o jornalista criticou a postura dos estúdios hollywoodianos, que se valiam do pretexto da propaganda para reciclar velhas fórmulas cinematográficas e oferecer imagens simplistas sobre os rumos do conflito: “além de inferiores sob o ponto de vista artístico, os

⁵⁹⁴ BUREAU of Latin America Research. North American Movies in Brazil. **Relatório**. Washington, D. C.: 23 dez. 1942, 2f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Society for the Americas records, File 567.

⁵⁹⁵ H'WOOD war pix losing interest to Brazilians. **Variety**. 13 set. 1943. Margaret Herrick Library, Motion Pictures and World War II files, File 144.

filmes antinazistas americanos são em geral desnorteantes como informação. E, como propaganda, reveladores de certas intenções”⁵⁹⁶.

Na edição do dia 22 de abril da revista ‘O Cruzeiro’, Pedro de Lima atacou o que considerava ser “uma política contraproducente”, a partir da qual Hollywood saturava os cinemas brasileiros com filmes de guerra, enquanto produções de outros gêneros eram engavetadas pelos distribuidores. “O fã anda intoxicado de belicosidade”, afirmou o crítico que, ao encerramento do artigo, recomendou aos estúdios que investissem no aumento da circulação de filmes de amor, comédia e drama “que fazem esquecer a guerra”⁵⁹⁷.

Os artigos de Coelho e Lima revelam que o desgaste dos filmes de guerra se deu de maneira notável, pois foram publicados com um dia de diferença, em publicações editadas nas maiores cidades do país. Convém lembrar que Rio de Janeiro e São Paulo concentravam os maiores públicos dos *first-run cinemas* e eram os primeiros centros urbanos a receber os principais lançamentos anuais.

Em outubro de 1944, Alfredo C. Machado, correspondente brasileiro do *Motion Picture Herald*, informou que a situação permanecia inalterada. Segundo o autor, embora 33% das 120 produções cinematográficas estadunidenses lançadas nos maiores espaços de exibição do Rio de Janeiro naquele ano fossem “filmes de guerra ou filmes em que a guerra servia de pano de fundo”, o maior sucesso foi a comédia ‘O Diabo Disse: Não!’ (*Heaven can wait*, 1943)⁵⁹⁸.

É interessante notar que mesmo ‘Rosa de Esperança’ não escapou ileso a tais transformações. Ao longo de 1943, quando o filme chegou a algumas cidades das regiões Nordeste, Sul e Sudeste, a recepção foi, ainda assim, bastante positiva. Em Santa Catarina, a estreia da produção foi utilizada pelo interventor Nereu Ramos como parte das comemorações de seu oitavo ano à frente do estado. Embora o diário floripolitano ‘A Gazeta’ não contasse com a colaboração de um crítico

⁵⁹⁶ COELHO, Ruy. Filmes de Guerra. **O Diário de S. Paulo**. São Paulo, 21 abr. 1944. Cinema, p. 7.

⁵⁹⁷ LIMA, Pedro. Uma Política Contraproducente. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 22 abr. 1944. N. 26, p. 24.

⁵⁹⁸ MACHADO, Alfredo C. Brazilians prefer domestic and U.S. film programs. **Motion Picture Herald**. 7 out. 1944. Margaret Herrick Library, Motion Pictures and World War II files, File 144.

especializado, reproduziu as avaliações das folhas cariocas ‘O Jornal’ e ‘O Globo’ para promover a obra⁵⁹⁹.

A apropriação de ‘Rosa de Esperança’ pelo governo catarinense é ainda mais emblemática quando consideramos que, naquela mesma edição, ‘A Gazeta’ publicou uma reportagem sobre o esforço de guerra catarinense, na qual eram destacadas a produção agrícola e a “incipiente” indústria, cuja “movimentação extraordinária, atend[ia] o imperativo do momento nacional”⁶⁰⁰. Depois das ações promovidas por Darcy Vargas no Rio de Janeiro, este talvez seja o emprego com fins políticos mais astutos de ‘Rosa de Esperança’ no Brasil. O periódico, contudo, não trouxe qualquer informação sobre a participação do público no evento ou sobre a apreciação do filme de maneira geral.

Outras notícias permitem que tenhamos uma ideia mais concreta a respeito do interesse que ‘Rosa de Esperança’ despertou nos espectadores brasileiros. Por ocasião do lançamento do filme em Salvador, capital da Bahia, o jornal ‘A Tarde’ promoveu um concurso cujo prêmio para o primeiro lugar seria um “permanente” de um ano para as sessões do Cine Glória⁶⁰¹ e também publicou uma crítica bastante positiva assinada por Edelweiss⁶⁰². Ao anunciar a reprise do título em Belo Horizonte, o mineiro ‘Diário da Tarde’ classificou o filme como “pagina fina e inebriante, espetáculo precioso e incomparável”⁶⁰³.

Todavia, algumas fontes indicam que, em 1944, a recepção de ‘Rosa de Esperança’ pelos públicos em outras regiões do Brasil já apresentava mudanças consideráveis. A estreia da produção em

⁵⁹⁹ O CINE Ritz fará realizar... **A Gazeta**. Florianópolis, 1º mai. 1943, s/p.

⁶⁰⁰ O ESFÔRÇO de guerra catarinense. **A Gazeta**. Florianópolis, 1º mai. 1943, s/p.

⁶⁰¹ As vencedoras do concurso foram escolhidas por um júri composto de ‘figuras ilustres’ da sociedade soteropolitana – os pintores Presciliano Silva e Diógenes Rebouças e o botânico Narciso Soares da Cunha. Todas as vencedoras foram mulheres. Havia ainda uma regra estipulando que, caso a rosa contemplada pertencesse a uma instituição de caridade, o prêmio seria entregue em dinheiro sob a forma de doação. CONCURSO Rosa de Esperança. **A Tarde**. Salvador, 31 ago. 1943, p. 4; CONCURSO Rosa de Esperança. **A Tarde**. Salvador, 06 set. 1943, p. 9.

⁶⁰² Provavelmente, o historiador e filólogo Frederico Edelweiss. EDELWEISS. Rosa de Esperança. **A Tarde**. Salvador, 21 set. 1943, p. 5. Biblioteca Nacional.

⁶⁰³ “ROSA de Esperança” ocupará amanhã o cartaz do Cine Metropole. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 24 mai. 1944, p. 2. Biblioteca Nacional.

Pernambuco, por exemplo, despertou pouco entusiasmo. O fã Paulo A. Coimbra escreveu à ‘A Cena Muda’ relatando que a obra “constituiu não só para mim, mas para muitos uma ligeira decepção”, pois embora “heroica”, a trama se desenvolvia de forma “monótona”⁶⁰⁴.

As considerações que se aplicam a casos específicos dizem respeito ao desempenho dos ‘filmes de *home front*’ nos Estados Unidos e ao modo como a temática era abordada pelas respectivas tramas. A partir da análise das fontes, observamos os seguintes padrões: ‘filmes B’ ou títulos hollywoodianos que não foram sucesso em território estadunidense despertaram pouco interesse nos espectadores brasileiros apesar de uma recepção positiva por parte da crítica. Além disso, produções que enveredaram por uma mescla entre os gêneros cinematográficos ‘guerra’ e ‘comédia’, não importando o quão bem-sucedidas tivessem sido na América do Norte, não somente falharam em atrair um grande público como foram rechaçadas pela crítica.

O *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* (GIMMPI) não apresentou qualquer predileção escrita por algum gênero cinematográfico para uma representação mais eficiente do *front* doméstico, porém, segundo destacamos à introdução deste trabalho, o drama foi a escolha preferencial. Altman também destaca que termos como ‘drama’ e ‘melodrama’ eram comumente associados a produções cinematográficas destinadas à abordagem de temas ‘sérios’, como missões militares ou a mobilização nacional⁶⁰⁵.

O que favoreceu tal associação? A resposta para essa pergunta pode ser encontrada nas origens do que se convenciou a definir como ‘melodrama’. Embora não trabalhe com o cinema, John G. Cawelti assinala que esse gênero se desenvolveu no teatro e na literatura entre meados do século XIX e início do século XX. Muitas de suas

⁶⁰⁴ COIMBRA, Paulo A. “Isto acima de Tudo” e “Rosa de Esperança”. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 6 jun. 1944. Nº 23. Fala o amigo fan, p. 7.

⁶⁰⁵ De acordo com Altman, o melodrama é o mais importante dos “gêneros fundadores” do cinema hollywoodiano apesar das muitas noções pejorativas atribuídas ao termo – tais como sentimentalismo exagerado ou tramas pouco críveis, associações que só se tornaram comuns em meados da década de 1980. Segundo o autor, o melodrama cinematográfico foi bastante influenciado pelo melodrama teatral, gênero se desenvolveu no século XIX com a função de abordar temas cotidianos que não encontravam espaço nas tragédias ou comédias. Assim, o conceito estava inicialmente ligado à ideia de “ação narrativa”, de modo que suas características se desdobraram para produções de outros gêneros. ALTMAN, Op. Cit., p. 71-77 e 108-110.

características básicas podem ser encontradas também na narrativa clássica hollywoodiana, pois se trata, habitualmente, de uma trama que se desenvolve a partir de uma ‘luta do bem contra o mal’, representada nos esforços de um casal virtuoso para enfrentar as adversidades impostas por um vilão sem escrúpulos. Caso ocorra um final ‘feliz’, a trama culmina com o casamento entre os protagonistas e a regeneração do cenário perturbado pelas forças malignas⁶⁰⁶.

Em um estudo voltado para o cinema, Charles Affron afirma que o melodrama apresenta uma fórmula bastante apropriada para lidar com os chamados ‘temas sérios’, uma vez que evoca a identificação por parte do espectador frente às agruras enfrentadas pelas personagens. A empatia desperta pelo sofrimento dos protagonistas, a potencialização do apelo sentimental por meio da narrativa convencional, e a sensação de realidade proporcionada pelas imagens em movimento possibilitam que o espectador se reconheça na ficção cinematográfica⁶⁰⁷.

Em um extenso debate com alguns estudos clássicos sobre teoria de gênero cinematográfico, Barry Langford destaca que, historicamente, o termo ‘melodrama’ foi utilizado para se referir a qualquer filme cujo enredo se desenvolvia a partir de “questões sérias” – uma definição bastante abrangente, na qual muitas produções poderiam ser incluídas. Desse modo, o autor considera que o melodrama constitui uma estrutura básica constantemente retrabalhada em Hollywood. Tal estrutura influenciou na formulação dos demais gêneros e adquiriu significados diferentes ao longo do tempo, muito embora não tenha abandonado valores como a valorização da retidão moral, a punição dos criminosos e pecadores, ou as lutas para a preservação de certas instituições sociais,

⁶⁰⁶ Assim, Cawelti salienta que o melodrama inclui muitos dos ‘valores de classe média’, como o desejo de ascensão social como forma de recompensa moral, apego à fé cristã e idealização da vida conjugal. Com o passar do tempo, a fim de consolidar o melodrama como um ‘gênero respeitável’, muitos escritores passaram a se utilizar dos chamados ‘temas sociais’ para conferir respaldo à estória central e promover debates. Todavia, nem todos os elementos do melodrama são ‘sérios’, de modo que alguns personagens secundários comumente servem ao propósito de alívio cômico para as situações de constante tensão. CAWELTI, John G. *The Evolution of Social Melodrama*. In: LANDY, Marcia (ed.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 33-43.

⁶⁰⁷ AFFRON, Charles. *Identifications*. In: LANDY, Marcia (ed.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 99 e 103.

como a família nuclear e o casamento heterossexual⁶⁰⁸. Portanto, uma parcela significativa dos ‘filmes de *home front*’ pode ser considerada melodramática; e mesmo as comédias apresentam sequências em que a ‘seriedade’ se sobrepõe à ‘comicidade’ – tanto devido ao tratamento do tema central, quanto às situações experimentadas pelas personagens em cena.

A fim de expor melhor nossas conclusões a respeito da recepção dos ‘filmes de *home front*’ no Brasil, continuaremos o processo de análise avaliando, primeiramente, o impacto das produções em que predomina a abordagem “(melo)dramática” do tema; para, em seguida, debruçar-nos sobre os trabalhos fortemente marcados por um caráter ‘cômico’. Nesse sentido, é interessante observar que as produções do gênero dramático foram recebidas pelas críticas de ambos os países de maneiras muito próximas, enquanto as comédias foram tratadas com maior frieza pelos cronistas brasileiros não importando seu sucesso nos Estados Unidos. Para critério de comparação, breves análises de alguns materiais publicados pelos cronistas estadunidenses serão apresentadas ao longo do capítulo 4.

Apesar de ser igualmente produzido pela MGM e apontado por alguns periódicos do Rio de Janeiro como uma das grandes sensações para o ano de 1943⁶⁰⁹, ‘Aço da mesma têmpera’ não recebeu a mesma atenção que ‘Rosa de Esperança’, pois tratava-se de ‘filme B’, sem um elenco de ‘estrelas’ ou um diretor de renome. Na mesma lista do OCIAA que assinalou o grande potencial da produção dirigida por William Wyler em atrair o público brasileiro, encontramos uma avaliação bem mais modesta para ‘Aço da mesma têmpera’: segundo o documento, o título recebera classificação ‘B’, com estimativa de atrair aproximadamente 560 mil espectadores, pouco mais que a metade do total estipulado para a trama estrelada pela ‘Sra. Miniver’⁶¹⁰.

A campanha publicitária da produção no Brasil foi bastante restrita: anúncios começaram a circular na imprensa apenas alguns dias antes da estreia e, ainda assim, receberam pouco destaque se

⁶⁰⁸ LANGFORD, Op. Cit., p. 29-39.

⁶⁰⁹ A METRO-Goldwyn-Mayer romperá o ano alegremente com “Rio Rita”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 27 dez. 1942, s/p.

⁶¹⁰ OFFICE OF INTER-AMERICAN AFFAIRS. September 1, 1942 to December 31, 1942 inclusive. **Relatório**. S/I: s/d, 3f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 227, Folder Motion Pictures Films Misc.

comparados ao material utilizado para promover ‘Rosa de Esperança’. Esse tratamento é sinal de que o próprio estúdio não esperava que ‘Aço da mesma têmpera’ se convertesse em um sucesso de bilheteria.

Os jornais cariocas reproduziam os textos publicitários com poucas alterações. Uma das principais estratégias dos materiais era exaltar as semelhanças do filme com ‘Rosa de Esperança’. Ao longo desta pesquisa, encontramos 12 textos com tal característica. Nas palavras do ‘A Manhã’, tratavam-se de filmes diferentes, mas caracterizados pela “mesma dose de beleza, de verdade, a mesma oportunidade” em abordar um tema da época⁶¹¹. Entre os profissionais envolvidos, o desempenho de Fay Bainter, no papel principal, recebeu os maiores elogios⁶¹². Reconhecida pelos espectadores como atriz coadjuvante, Bainter não foi o centro de qualquer reportagem especial, tal qual aconteceu com Garson.

A falta de entusiasmo da crítica brasileira foi notável. Poucos colunistas resenharam ‘Aço da Mesma Têmpera’ e os textos concordavam que se tratava de uma peça de propaganda, cuja principal função era abordar um tema oportuno para o período. ‘A Noite’ atribuiu ao título ‘classe B’, definindo-o como “cinematograficamente, banal. Romance do momento para o momento”⁶¹³. Para o cronista do ‘Diário da Noite’, a produção era um “drama de propaganda emocionante”, contudo, sem a mesma qualidade de ‘Rosa de Esperança’. Além disso, o jornalista asseverou que, na falta de um “grande diretor”, muitas sequências eram “monótonas”⁶¹⁴.

A monotonia também foi um dos defeitos apontados por P. de L. em sua resenha para ‘O Globo’. O cronista, porém, assinalou que se tratava de um filme de propaganda “habilíssimo, que não ofende à inteligência do espectador [sic]”. Entre as maiores qualidades da produção, destacou a capacidade de informar o público sobre a

⁶¹¹ JÁ AMANHÃ o “Metro-Passeio” nos dará “Aço da mesma têmpera”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 2 jun. 1943, p. 6.

⁶¹² Durante nossos estudos, encontramos 10 textos publicitários conferindo elogios à atriz, incluindo um artigo veiculado pelo jornal “A Manhã” que definia o trabalho de Bainter “perfeito, intenso, tão inteligente e humano”. “AÇO da mesma têmpera”, uma esplêndida vitória de Fay Bainter. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 5 jun. 1943, p. 5.

⁶¹³ K., C. “Aço da mesma têmpera” – Classe B no Metro. **A Noite**. Rio de Janeiro: 4 jun. 1943. Cinema, p. 5.

⁶¹⁴ FAN. Aço da mesma tempera. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 10 jun. 1943. Cine-Diario, p. 5.

importância da abolição dos “preconceitos de classe” durante a guerra, bem como, oferecer na personagem principal um modelo para as pessoas que ainda se recusavam a reconhecer a importância de contribuir para a vitória⁶¹⁵. Ao conferir à produção nota 2 ½, o crítico anônimo de ‘A Cena Muda’ evitou destacar pontos negativos e fez elogios tanto à interpretação de Bainter, quanto ao argumento “oportuniíssimo” para aquele momento. Nas palavras do cronista, tratava-se de uma “excelente propaganda e deve ser vista por todos”⁶¹⁶.

O filme, contudo, parece não ter causado grande impacto entre os leitores da revista. Os resultados do concurso ‘Os melhores de 1943’ revelaram que o título alcançou apenas 26 pontos na disputa de ‘Melhor Filme’, enquanto o campeão, o já mencionado ‘Estranha passageira’, contou com 13578 votos. Entre as categorias de atuação, Bainter sequer figurou entre os nomes mencionados pelos votantes⁶¹⁷. É interessante notar que, durante a realização do concurso, a revista publicou de maneira segmentada o roteiro da adaptação radiofônica do filme, que fora veiculada pela Rádio Mayrink Veiga, em novembro de 1943⁶¹⁸. Embora seja impossível verificar se este foi um exercício deliberado para estimular os votantes do concurso a incluir o trabalho da MGM em suas listas de ‘melhores do ano’, isso pouco influiu no resultado do concurso.

‘A Comédia Humana’, outra produção da MGM ambientada no *front* interno estadunidense, foi lançada na capital brasileira em fevereiro de 1944. Chama atenção que embora este filme tenha o apelo de uma ‘estrela’ – o ator Mickey Rooney, famoso pela série de filmes ‘Andy Hardy’ – e de um diretor experiente, foi alvo de uma campanha publicitária modesta.

Novamente, observamos uma série de artigos publicados em diversos veículos da imprensa, cujo teor – no que dizia respeito à exaltação das “qualidades” da obra – era bastante semelhante. Podemos

⁶¹⁵ L., P. de. Aço da mesma tempera. **O Globo**. Rio de Janeiro: 5 jun. 1943. **O Globo** nos cinemas, p. 5.

⁶¹⁶ AÇO da mesma tempera. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 jun. 1943. Nº 23, Cotações da semana, p. 26.

⁶¹⁷ OS MELHORES de 43. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 9 mai. 1944. Nº 19, p. 4. O sistema de votação e pontuação foi o mesmo utilizado no concurso de 1942.

⁶¹⁸ AÇO da mesma tempera. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1944. Nº 16, p. 28.

apontar alguns exemplos que foram exceção a este panorama: os materiais publicitários a respeito da publicação do romance baseado no roteiro do filme pela Editora Epasa⁶¹⁹; e a campanha publicitária da Casa Guaspari, que utilizou Rooney como “garoto-propaganda” de moda masculina⁶²⁰.

Os textos para promoção do filme eram predominantemente curtos e apareceram com pouco destaque dentro das seções reservadas a noticiar as novidades nos cinemas da capital, ocorrendo também uma baixa utilização de recursos visuais. Foram veiculados quatro argumentos principais na campanha publicitária de ‘A Comédia Humana’ no Rio de Janeiro: 1) apresentar o filme como o maior trabalho de Rooney; 2) elogios ao diretor Clarence Brown; 3) destaque para um elenco que atuava de maneira harmônica; 4) e mencionar que os críticos estadunidenses haviam escolhido a produção como uma das ‘10 melhores do ano’ em uma votação realizada pelo periódico ‘*Film Daily*’.

O primeiro ponto merece destaque, pois a imagem de Rooney estava fortemente associada a filmes de pouca carga dramática. Em contraponto aos papéis costumeiramente interpretados pela ‘estrela’ da MGM, os textos publicitários procuraram convencer os leitores da versatilidade do ator a partir da “humanidade” do protagonista Homer Macauley⁶²¹. Segundo alguns dos materiais veiculados na imprensa carioca, Rooney revelara-se um “artista com ‘A’ maiúsculo” por seu trabalho em ‘A Comédia Humana’⁶²².

Diretor renomado, Brown recebeu elogios por sua “sensibilidade”. Quatro artigos bastante semelhantes, mas veiculados por jornais diferentes, chegaram a descrever o filme como um “poema

⁶¹⁹ “A COMÉDIA Humana”. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 10 ago. 1943. Nº 32, p. 14.

⁶²⁰ ASSISTAM Mickey Rooney... **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro: 24 fev. 1944, p. 12.

⁶²¹ Um dos exemplos é o texto: MICKEY Rooney vive a mais humana das figuras de sua galeria de interpretação em “A Comédia Humana”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 18 fev. 1944. No Estudo e na Tela, p. 8.

⁶²² MICKEY Rooney, artista com “A” maiúsculo em “A Comédia Humana”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 24 fev. 1944. No Estudo e na Tela, p. 8; É com orgulho que o “Metro-Passeio” entrega hoje ao nosso publico “A Comedia Humana”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 24 fev. 1944. Proximas Estreias, p. 7. Na última citação, a palavra “maiúsculo” é grafada de maneira incorreta.

em celuloide” devido aos esforços do cineasta⁶²³. O ‘grande elenco’ da produção recebeu elogios em 16 dos artigos que encontramos, sendo os maiores destaques conferidos ao veterano Frank Morgan e ao ator-mirim Jack Jenkins. O menino, então com cinco anos de idade, foi até mesmo tema de uma reportagem especial, que apontava um futuro tão promissor quanto o do próprio Rooney nas telas do cinema⁶²⁴. Entre as 7 publicações a respeito do quarto quesito, o ‘Diário Carioca’ assinalou que 489 críticos estadunidenses haviam participado da votação que consagrou ‘A Comédia Humana’ como uma das dez grandes produções do ano⁶²⁵.

Outra estratégia comum foi a divulgação de notícias a respeito das projeções especiais realizadas pela MGM para algumas personalidades brasileiras, como o casal de atores Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, o poeta J. G. de Araújo Jorge, e o crítico Alex Viany, responsável pela tradução do romance associado ao filme. Junto a ‘flagrantes’ das sessões privadas, os jornais também publicaram as opiniões dos ilustres espectadores, sempre positivas⁶²⁶. A opinião de Araújo Jorge é bastante curiosa, pois parece imbuída de um notável

⁶²³ CLARENCE Brown deu toda a sua alma, através d adireção[sic], a “A Comédia Humana”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 9 fev. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8 ; MICKEY Rooney, artista com “A” maiúsculo em “A Comédia Humana”. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 24 fev. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; MICKEY Rooney vive com Frank Morgan, em “A Comédia Humana”, cenas de grande beleza. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 26 fev. 1944, p. 7; QUINTA-feira, finalmente, a obra-prima de Mickey Rooney e de Saroyan, no “Metro-Passeio”: “A comédia humana”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 20 fev. 1944, p. 7.

⁶²⁴ HELLO, Butch!. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 27 fev. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8.

⁶²⁵ “A COMEDIA Humana” está desde ontem no Metro Passeio. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 25 fev. 1944, p. 7.

⁶²⁶ DULCINA e Odilon assistiram o grande filme de Mickey Rooney: “A Comédia Humana” [sic]. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 10 fev. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; DULCINA e Odilon assistiram ao grande filme de Mickey Rooney: “A Comédia Humana”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 19 fev. 1944. Próximas Estréias, p. 7; DULCINA e Odilon assistiram a “Comedia Humana” [sic]. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 19 fev. 1944. Cine-Diario, p. 4; GRANDEMENTE esperada, a estréia de “A Comédia Humana” a 24 do corrente. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 8 fev. 1944, p. 8; POETA J. G. de Araujo Jorge viu “A Comedia Humana”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 8 fev. 1944. Próximas Estréias, p. 6.

anticomunismo, bem como, de grande admiração ao *American way of life*. Entretanto, não encontramos dados biográficos referentes aos posicionamentos políticos do autor. Nas palavras do poeta:

Este filme clareia como um relampago. Fala a linguagem do futuro ao presente, e procura fixar nos dramas de uma pequena coletividade todas as características humanas dos seus problemas de amanhã. Suas intenções são cristãs e de certo modo tentam preparar nossos espíritos para a luta de hoje e para a grande conciliação que deverá advir depois da guerra. Opõe habilmente a tésé americana de uma conciliação de classes acrescida de um incentivo espiritual à fé, no seu mais alto sentido, a antítese materialista da luta de classes e do homem sem religiões. Na realidade, seria difícil precisarmos os limites e as intenções deste filme. Preferimos interpretá-las como humanas, cristãs, revolucionárias – num sentido tipicamente americano [sic]⁶²⁷.

A crítica se dividiu quanto à produção. A. Tinoco, do ‘Diário da Noite’, publicou uma resenha bastante elogiosa, destacando o trabalho do elenco⁶²⁸. ‘A Cena Muda’ atribuiu ao filme cotação 2 ½, descrevendo-o como “um dos mais belos que o grande cineasta [Clarence Brown] dirigiu até agora” e destacou muitas sequências representando as formas que a guerra afetava o cotidiano estadunidense⁶²⁹.

A avaliação de Vinicius de Moraes para o ‘A Manhã’ foi mais dura. Apesar de elogiar o desempenho de Rooney – descrevendo-o como um “excelente ator mal-aproveitado” em seus papéis mais reconhecidos pelo público – e Jenkins, o cronista considerou o restante do elenco fraco ou pouco interessante. O maior problema da produção, para Moraes, todavia, era a grande utilização de cenas “*corny*”, isso é, momentos demasiado sentimentais em que se apostava na “obviedade”

⁶²⁷ POETA J. G. de Araujo Jorge viu “A Comédia Humana”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 8 fev. 1944. Próximas Estréias, p. 6.

⁶²⁸ TINOCO; A. **A Comédia Humana**. Diário da Noite. Rio de Janeiro: 29 fev. 1944. Cine-Diario, p. 5.

⁶²⁹ A COMEDIA Humana. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro: 14 mar. 1944. Cotações da Semana, p. 6.

dos elementos para transmitir “mensagens” ao espectador – “[cenas que] de tão cheias de bons propósitos e lugares-comuns, até parecem uma súpula do *‘Reader’s Digest’*”. De acordo com o cronista, esse tratamento foi fortemente influenciado por intenções de propaganda, que resultou em uma representação idealizada da realidade⁶³⁰.

Na contramão das considerações expostas de Moraes, o crítico H. B., do ‘A Noite’, escreveu ter apreciado as cenas de sentimentalismo e o elenco de apoio, ao mesmo tempo em que se demonstrou pouco impressionado por Rooney. Esse fator que deve ter exercido forte influência em sua avaliação, pois o autor atribuiu ao filme ‘Classe B’ dentro do sistema de julgamento utilizado pelo jornal⁶³¹.

Avaliar o possível impacto dos ‘filmes de *home front*’ lançados no Rio de Janeiro a partir de 1944 é uma tarefa difícil, uma vez que a revista ‘A Cena Muda’ não realizou novas edições do concurso anual para eleição dos títulos favoritos dos espectadores a partir de 1943. Em uma das apurações da última realização do evento, os editores do periódico noticiaram que ‘A Comédia Humana’, havia conquistado alguns pontos, contudo, por não se tratar de uma produção exibida no ano de 1943, os mesmos seriam anulados. O total de votos alcançado não é mencionado⁶³².

‘A Comédia Humana’ ficou em cartaz na capital nacional por duas semanas, período que não lhe conferiu textos especiais nos moldes dos preparados para ‘Rosa de Esperança’. Desse modo, é provável que a produção não tenha alcançado o sucesso esperado pelo estúdio. Embora o ‘silêncio’ por parte da imprensa seja um argumento pouco sólido para sustentarmos essa hipótese, chamou-nos a atenção que parte significativa dos textos referentes à segunda semana de exibição do filme no Rio de Janeiro já anunciavam seu sucessor nos cinemas da MGM: ‘...E o vento levou’⁶³³. Conforme salientamos anteriormente, este

⁶³⁰ MORAES, Vinicius de. Em sua crônica de hoje Vinicius de Moraes comenta “A Comédia Humana”, de William Saroyan, salientando Mickey Rooney sob direção de Clarence Brown. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 27 fev. 1944. O Estúdio e a Tela, p. 8 e 12.

⁶³¹ B.; H. “A Comédia Humana” – Classe B, no Metro Passeio. **A Noite**. Rio de Janeiro: 27 fev. 1944. Cinema, p. 5.

⁶³² OS MELHORES de 43. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 18 abr. 1944. Nº 16, p. 4.

⁶³³ “A COMÉDIA Humana” inicia sua segunda semana. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 2 mar. 1944. O Estúdio e a Tela, p. 8.

último foi o título mais lucrativo da década de 1940 e teve constantes projeções na capital brasileira. É possível que o épico tenha sido utilizado para recuperar perdas relacionadas a ‘A Comédia Humana’.

Apostar na ‘mensagem’ da trama cinematográfica também foi a principal estratégia adotada na campanha publicitária de ‘Mulheres de Ninguém’, que estreou no Rio de Janeiro em julho de 1944. A divulgação deste título pode ser considerada modesta, nas mesmas bases da utilizada para ‘A Comédia Humana’, mas valeu-se de adjetivos grandiosos para anunciá-lo, tais como “obra prima” [sic], “super-produção” ou “espetáculo”. Os textos mais entusiásticos até mesmo afirmaram que se tratava de “belíssima página que ficará gravada eternamente no coração e na memória de todos quanto o assistirem!”⁶³⁴. O valor da produção, segundo o material veiculado na imprensa carioca, era abordar um tema ‘oportuno’ para o momento, pois muitas mulheres atavavam no esforço de guerra após seus maridos terem ido para a frente de combate.

Em alguns artigos, a relação entre o filme e a realidade vivenciada pelas espectadoras estadunidenses foi utilizada para se defender que o enredo da obra não possuía “nada de fictício”, pois trabalhava com a “verdade”⁶³⁵. Tais estratégias são bastante interessantes, considerando-se que, ao início daquele mesmo, o primeiro esquadrão da Força Expedicionária Brasileira (FEB), composto de aproximadamente 5.800 homens, partiu rumo à Europa. Chama a atenção, entretanto, o fato de que, apesar da ‘oportunidade’ que o lançamento do título representava para aquele momento, ‘Mulheres de Ninguém’, no entanto, não foi o centro de nenhum grande evento patrocinado pelo governo, como as famosas *avant-premières* presididas por Darcy Vargas.

O grande apelo de ‘Mulheres de Ninguém’ junto ao público feminino apareceu com destaque, pois, conforme assinalou o título de

⁶³⁴ INESQUECÍVEL! “Mulheres de Ninguem”, o mais belo filme do ano, estará já na segunda-feira, no plaza. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 8 jul. 1944, p. 7. O mesmo trecho foi publicado de maneira quase idêntica em: INESQUECÍVEL! **A Manhã**. Rio de Janeiro: 7 jul. 1944. O Estudio e a Tela, p. 8.

⁶³⁵ “MULHERES de Ninguem”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 jun. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; “MULHERES de Ninguem”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; BELO, humano e sensível como a alma feminina!. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 27 jun. 1944. Cinemas, p. 7.

um texto bastante reproduzido nos periódicos do Rio de Janeiro, o filme era “belo, humano e sensível a alma feminina!” [sic]⁶³⁶. Também se buscou fomentar uma maior identificação entre as espectadoras brasileiras e o filme por meio do “romance” que marca a relação do casal de protagonistas, interpretados por Ginger Rogers e Robert Ryan, bem como, a capacidade de o título “fazer chorar”. Tais argumentos ilustram a relação comumente realizada à época entre o público feminino e o gênero ‘melodrama’⁶³⁷.

O peso da ‘estrela’ foi notável na campanha organizada para a promoção de ‘Mulheres de Ninguém’. Em nosso levantamento, constatamos que Rogers apareceu com destaque em 24 artigos publicitários, os quais adotam diferentes estratégias para ‘vendê-la’. As mais comuns foram: elogiar sua carreira em Hollywood; destacar seu trabalho no filme em questão como um dos melhores de sua carreira; e apresentá-la como provável candidata ao Oscar pela produção⁶³⁸. Um ‘perfil’ da atriz, publicado pelo ‘Diário da Noite’ – seguindo os moldes dos artigos a respeito de Greer Garson por ocasião da estreia de ‘Rosa de Esperança’ –, associou a imagem de Rogers diretamente à da protagonista do filme. De acordo com o texto, a ‘estrela’ da RKO era “tão americana quanto uma torta de maçã”, de modo que era escolha adequada para interpretar “figuras femininas tipicamente americanas”, como a protagonista Jo Jones⁶³⁹.

⁶³⁶ BELO, humano e sensível como a alma feminina!. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 27 jun. 1944. Cinemas, p. 7; BELO, humano e sensível como a alma feminina!. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 29 jun. 1944. Cinemas, p. 7.

⁶³⁷ Inesquecível! Admirável! Maravilhoso! Mas todo e qualquer adjetivo para “Mulheres de Ninguém” estará muito aquém do seu valor, pois trata se de um bellissimo filme, feito para fazer chorar... **Diário Carioca**. Rio de Janeiro: 27 jun. 1944, p. 4; “MULHERES de Ninguém”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 jun. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; “MULHERES de Ninguém”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 jun. 1944. Cinemas, p. 3.

⁶³⁸ INESQUECÍVEL! Admirável! Maravilhoso! Mas todo e qualquer adjetivo para “Mulheres de Ninguém” [sic]. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 22 jun. 1944. No Estudio e na Tela, p. 10; “MULHERES de Ninguém”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 2 jul. 1944. No Estudio e na Tela, p. 8; UM FILME que todas as mulheres compreenderão... “Mulher de Ninguém”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 27 jul. 1944, p. 5.

⁶³⁹ PERFIL de uma artista. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 4 jul. 1944. Cine-Diario, p. 7.

O artigo prossegue representando Rogers como uma mulher dinâmica e prezada – entre seus talentos, estavam: desenhar, pintar, esculpir e aprender esportes com facilidade –, porém, o principal destaque era seu grande profissionalismo quanto à carreira no cinema. Durante as filmagens de ‘Mulheres de Ninguém’, destaca o autor anônimo, a atriz demonstrou ser “muito severa” com o próprio desempenho, exigindo que o diretor Edward Dmytryk realizasse várias tomadas da mesma cena até que ela considerasse o resultado satisfatório. Além disso, a atriz desenvolveu uma relação emocional tão forte com a trama que “por diversas vezes ela precisou interromper a leitura [do roteiro] para chorar”. Apesar de tamanha concentração, a ‘estrela’ sempre esteve disposta a elogiar com “sinceridade” o trabalho alheio e preparou bolos individuais para os 14 membros da equipe que aniversariaram durante as filmagens⁶⁴⁰.

Os demais integrantes da produção receberam menor destaque, uma vez que, à época, nenhum gozava do mesmo prestígio que Rogers. Ryan foi apresentado como um ator novato, cujo talento torná-lo-ia um importante “galã”⁶⁴¹. E apesar de ser um diretor conhecido predominantemente por ‘filmes B’, o sucesso de filmes polêmicos como ‘Os filhos de Hitler’ (*Hitler's Children*, 1943) e ‘Atrás do sol nascente’ (*Behind the Rising Sun*, 1943) foi utilizado para promover Dmytryk como um profissional competente⁶⁴². O restante do elenco, composto em sua maioria por atrizes associadas a papéis coadjuvantes, recebeu apenas menções simples.

Parte da crítica brasileira recebeu ‘Mulheres de Ninguém’ de maneira positiva, no entanto, houve grande polarização em torno do filme. Escrevendo para o ‘A Manhã’, Carlomagno afirmou que a interpretação de Rogers comprovava seu “talento artístico” para papéis dramáticos e que, de modo geral, a produção era “bastante interessante” devido ao “enredo de atualidade” e equilíbrio entre “fina comicidade, romantismo, e também, intensa dramaticidade”⁶⁴³.

⁶⁴⁰ Idem.

⁶⁴¹ “A Manhã” apresentou Ryan como “novo e promissor galã [...], naturalíssimo, simpático e sincero”. “MULHERES de Ninguém”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 jun. 1944. No Estudo e na Tela, p. 8.

⁶⁴² No total, encontramos 13 artigos a esse respeito.

⁶⁴³ CARLOMAGNO. Mulheres de Ninguém. **A Manhã**. Rio de Janeiro: 16 jul. 1944. O Estudo e a Tela, p. 8.

‘A Cena Muda’ atribui nota 2 ½ ao filme. Na opinião do escritor anônimo, tratava-se de “historia realista que poderia ter resultado num dramalhão, nas mãos de um diretor comum”, mas resultara em um “celuloide bastante humano” sob a direção de Dmytryk. Os elogios, contudo, não impediram que o nome do cineasta fosse grafado de maneira incorreta (“Dmytyvk”) ou que o redator lhe atribuísse erroneamente a nacionalidade russa⁶⁴⁴. Rogers e o elenco de uma forma geral também receberam aplausos, embora de forma discreta⁶⁴⁵.

Apesar de concordar que o filme sofresse com “certos episódios banais [sic]”, Pedro Lima também produziu uma crítica laudatória, assinalando os bons desempenhos de Rogers – que tivera na produção a “mais sincera e perfeita atuação de sua carreira no cinema” – e Ryan, bem como o trabalho de Dmytryk. O cronista destacou ainda o momento oportuno para a exibição do título, concluindo seu texto com a seguinte frase “‘Mulheres de Ninguém’ é um film para o publico feminino, mas pode ser visto igualmente por todos [sic]”⁶⁴⁶.

O romancista José Lins do Rego, por sua vez, foi bastante severo na avaliação que realizou para o jornal ‘O Globo’. Para o escritor, ainda que a produção assumisse o aspecto de “boa propaganda” ao demonstrar como as mulheres podem auxiliar no esforço de guerra, classificou-o como “mediocre” por apresentar muitas cenas “forçadas” ou que se utilizavam de “um artificialismo de melodrama” pouco convincente. Ainda assim, o autor recomendou aos leitores que assistissem à produção, uma vez que, em suas palavras, havia uma “crise de bons filmes” no país⁶⁴⁷.

A campanha publicitária em torno de ‘Desde que Partiste’ foi bastante instigante. O título apresentou vários atributos que poderiam alçá-lo ao mesmo patamar de importância que ‘Rosa de Esperança’: tratava-se de um ‘filme A’, produzido pelo influente David O. Selznick,

⁶⁴⁴ Conforme assinala em sua autobiografia, Dmytryk nasceu no Canadá e tinha ascendência ucraniana. DMYTRYK, Edward. **Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten**. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996, p. 5.

⁶⁴⁵ MULHERES de ninguém. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 ago. 1944. Nº 32. Cotações da semana, p. 16.

⁶⁴⁶ LIMA, Pedro. Mulheres de Ninguém. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro: 15 jul. 1944. Cine-Diario, p. 7.

⁶⁴⁷ REGO, José Lins do. Mulheres de Ninguém. **O Globo**. Rio de Janeiro: 13 jul. 1944. O Globo nos Cinemas, p. 5.

e protagonizado por ‘estrelas’ de renome. A imprensa brasileira, no entanto, o recebeu com notável silêncio. Periódicos como ‘A Manhã’, ‘Diário de Notícias’ e ‘Jornal do Brasil’ limitaram-se a trazer os horários das sessões nas salas de cinema cariocas, enquanto o ‘Diário da Noite’ sequer veiculou esse tipo de informação. Também não há registro sobre qualquer evento que tenha sido realizado para a promoção do filme⁶⁴⁸.

Não encontramos durante nossos trabalhos qualquer documento que nos auxiliasse a esclarecer essa situação, muito embora seja provável que tenha ocorrido algum desacordo entre a sucursal brasileira da *United Artists* e alguns jornais cariocas. Outra probabilidade que não podemos descartar é que a distribuidora local possa ter fechado um acordo com apenas alguns órgãos da imprensa para a promoção do filme. O ‘Diário Carioca’, por exemplo, foi o veículo jornalístico mais empenhado na divulgação da obra, anunciando a futura chegada da produção ao Brasil em março de 1945 e veiculando pequenos artigos até a estreia, em junho do mesmo ano.

A estrutura dos textos se repetia, geralmente conferindo maior destaque ao ‘grande elenco’ e ao fato de Selzick ser responsável por sucessos como ‘...E o vento levou’ e ‘Rebecca – A Mulher Inesquecível’ (*Rebecca*, 1940), ambos vencedores do Oscar de ‘Melhor Filme’. Diante da grandiosidade desses atributos, os anúncios publicitários contrapunham – com o objetivo de potencializar a ‘mensagem’ veiculada pela produção – a ‘simplicidade’ e o patriotismo do enredo⁶⁴⁹. Dessa forma, muitos dos textos afirmavam que ‘Desde que Partiste’ era um “tributo aos heróis anônimos do grande esforço norte-americano pela liberdade”⁶⁵⁰.

O periódico também foi parceiro da *United Artists of Brazil* na promoção de um concurso de vitrines voltado ao comércio do Rio de Janeiro: o estabelecimento que organizasse o melhor expositor com ‘temas’ do filme receberia um prêmio de CR\$ 5 mil, enquanto valores

⁶⁴⁸ Em São Paulo, por exemplo, a produção teve uma avant-première cuja renda foi revertida ao Hospital São Paulo. A sessão também marcou o início das operações da referida sala de exibição. SIMÕES, Júlio. **Cine Marabá: O Cinema do Coração de São Paulo**. São Paulo: Clube de Autores, 2009, p. 5.

⁶⁴⁹ No total, levantamos 10 reportagens que comparavam o filme aos títulos anteriormente produzidos por Selznick, enquanto 9 artigos assinalavam a “simplicidade” do tema.

⁶⁵⁰ UM FILME que fará época. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 27 mar. 1945. Cinemas, p. 6.

de CR\$ 1 mil seriam distribuídos até o sexto colocado. Casas tradicionais participaram do evento, como a loja de departamentos Mesbla, a livraria e editora Freitas Bastos, e a Notre Dame de Paris, do setor de vestuário⁶⁵¹. No dia 5 de maio, uma comissão formada por Henrique Salvio, vice-presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes, o crítico cinematográfico Pedro Lima, o radialista Luiz Augusto e os pintores Ofelio Gomes e Rodolfo Riehl escolheram a Japercia S/A, comerciante de relógios finos, como a grande vencedora⁶⁵². Infelizmente, nenhuma fotografia da exposição foi publicada

‘O Globo’ também tomou parte da campanha de divulgação do título, porém, de forma bem mais modesta, pois o material publicitário começou a circular apenas poucas semanas antes do lançamento do filme. Após a estreia, Antônio Gabriel de Barros Vale escreveu dois textos a respeito de ‘Desde que Partiste’: uma elogiosa crítica cinematográfica e uma exaltação à atriz Alla Nazimova, ‘estrela’ do cinema mudo que fizera uma participação especial na produção.

O primeiro texto, assinado com o pseudônimo Fred Lee, exaltou Selznick como um grande produtor, bem como, parte significativa do elenco. A atriz Claudette Colbert recebeu os maiores louvores, cabendo até mesmo uma comparação com a protagonista de ‘Rosa de Esperança’ – “e devemos convir, de justiça, que sua Anne Hilton nada fica a dever à Mrs. Miniver”⁶⁵³. Já o segundo, sob o nome Edmundo Lys elogiava a atriz que, embora não tivesse mais a beleza que a tornara conhecida, continuava a ser uma grande presença em cena⁶⁵⁴.

Elogios ao produtor e ao elenco também constituíram o cerne da resenha publicada por Jonald no ‘A Noite’. O filme não recebeu a cotação ‘classe especial’ – atribuída à ‘Rosa de Esperança’ – e sim ‘classe A’, uma variação pequena, mas que pode indicar que o tema do *front* doméstico despertava cada vez menos entusiasmo⁶⁵⁵. A revista ‘A

⁶⁵¹ CONCURSO de Vitrinas “Desde que Partiste”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 24 abr. 1945. Cinemas, p. 6.

⁶⁵² BRILHANTE o encerramento do concurso de vitrinas “Desde que Partiste”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1945, s/p.

⁶⁵³ LEE, Fred. Desde que Partiste. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1945. O Globo nos Cinemas, p. 9.

⁶⁵⁴ LYS, Edmundo. Nazimova. **O Globo**. Rio de Janeiro, 13 jun. 1945. “O Globo” na Sociedade, p. 4.

⁶⁵⁵ JONALD. “Desde que Partiste” (Since you went away) – Classe “A”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 14 jun. 1945. Cinema, p. 5.

Cena Muda' também conferiu ao filme uma cotação pouco menor do que a alcançada pela produção estrelada por Garson (“3 – muito bom”). O texto é construído a partir de uma estrutura similar aos outros materiais analisados até aqui, contudo, o autor anônimo não deixou de demonstrar certo incômodo com a “filosofia” da produção. Embora o termo não seja definido com clareza, parece estar associado à ideia de ‘propaganda’ e à difusão de uma representação idealizada da sociedade estadunidense:

“[Desde que Partiste] está cheio de filosofia, quer nos diálogos ou nas sequências silenciosas. Talvez que um pouco convencional essa filosofia, simplista, burguesa, de clima muitíssimo americano do norte. De qualquer modo é a amostra de um aspecto, um panorama da vida de uma família ianque cujo chefe partiu para a guerra, no além-mar. Família que deve representar a típica família norte-americana em caso idêntico. E a história de como essa família soube se manter unida e soube reagir aos imprevistos, a todas as vicissitudes oriundas do fato em si, eis o que nos conta o filme⁶⁵⁶

Posteriormente, a revista veiculou uma nova avaliação do filme que endossava as análises positivas a respeito do desempenho do elenco, bem como, atribuía maior destaque ao diretor John Cromwell. O texto, porém, chama a atenção ao assinalar duas questões levantadas por alguns influentes críticos estadunidenses: um “excesso de *plots* e muito *hokun*”⁶⁵⁷. O primeiro anglicismo pode ser traduzido como ‘tramas’ ou ‘enredos’; já o segundo é uma expressão utilizada para classificar representações nem sempre condizentes com a realidade, geralmente, devido a um excesso de idealização. Desse modo, é possível ponderar se este segundo autor também optou por um termo mais ‘suave’ para também se referir à ideia de ‘propaganda’.

Conforme destacamos acima, as comédias ambientadas no *home front* não tiveram a mesma recepção predominantemente calorosa por

⁶⁵⁶ DESDE que Partiste. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1945. Nº 26. Filmes em revista, p. 31.

⁶⁵⁷ MENDES, Messias Silva. Desde que Partiste - (United). **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 18 jul. 1945. Nº 38. Filmes em revista, p. 30.

parte da imprensa carioca e consideramos ser possível explicar tal diferença a partir das características do gênero cômico. Em sua análise das modalidades e formatos de comédia, King oferece alguns apontamentos que podem ajudar nessa análise. Segundo o autor, a incongruência desempenha um papel importante nestes filmes, uma vez que situações cômicas geralmente envolvem o que ele define, grosso modo, como o afastamento de uma rotina estabelecida conforme as normas sociais de um grupo⁶⁵⁸.

Tais deslocamentos permitem que as personagens ajam de formas inesperadas e/ou exageradas, perturbando e divertindo os espectadores por não ‘seguir as regras’ existentes. Dadas estas circunstâncias, filmes de comédia têm potencial para subverter e criticar convenções sociais. Todavia, não podemos ignorar que parte dessa cinematografia também é empregada para reforçar os valores sociais vigentes ao salientar a necessidade de conformação aos mesmos⁶⁵⁹.

King destaca que as próprias incongruências contribuem para que os públicos, literalmente, não levem as comédias a sério. Ou seja, os ‘absurdos’ apresentados ao longo da trama propiciam um grau de engajamento mais ‘leve’, uma vez que recordam o fato de que aquela trama não é real; diferentemente dos melodramas, que buscam reforçar a empatia – e o pesquisador é bastante sagaz em assinalar que parte significativa dos filmes cômicos recorre a elementos dramáticos quando tem o objetivo de reforçar as normas vigentes ou valer-se de um maior apelo “emocional”⁶⁶⁰.

A ideia de subversão atribuída às comédias foi anteriormente debatida por Gerald Mast em um estudo clássico sobre o humor no cinema. Como bem destaca o autor, as características subversivas do gênero cômico nem sempre o tornam apropriado para veicular padrões de comportamento ou lições de moral – nesse sentido, comédias são “muito mais miméticas do que didáticas, muito mais descritivas que prescritivas”⁶⁶¹.

Conforme veremos no próximo capítulo, os melodramas de *home front* comumente recorrem a sequências de forte teor didático, as quais servem para representar ações consideradas essenciais durante o esforço

⁶⁵⁸ KING, Op. Cit., p. 5-7.

⁶⁵⁹ Idem.

⁶⁶⁰ KING, Op. Cit., p. 8-11.

⁶⁶¹ Tradução livre do autor. MAST, Gerald. **The Comic Mind: Comedies and the Films**. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1979, p. 23.

de guerra, as quais surgem associadas a ideais como proteção da família e reforço dos valores cristãos. Vale destacar que o próprio caráter dessas passagens ao longo das tramas fílmicas pode auxiliar que um público não-familiarizado com a situação da mobilização interna nos Estados Unidos – como no caso desta pesquisa, o brasileiro – possa se identificar com as personagens e situações por eles ‘vivenciadas’.

Nas comédias de *home front*, algumas representações da sociedade estadunidense exigem um conhecimento prévio dessa realidade para que as piadas surtam o efeito humorístico almejado. A principal preocupação da crítica especializada no Brasil era o risco de que houvesse desinteresse do público por tais títulos, já que alguns dos elementos presentes nessas produções eram demasiado estranhos aos espectadores brasileiros⁶⁶². Como bem destaca Segrave, os estúdios hollywoodianos procuravam evitar a exportação de comédias cujas piadas eram ‘intraduzíveis’ para a língua portuguesa⁶⁶³.

Outro fator importante na aceitação das comédias reside nas predileções dos espectadores brasileiros quanto aos gêneros fílmicos. Conforme mencionamos, um relatório apresentado pelo OCIAA constatou que os públicos da época nutriam grande predileção por filmes com pouco espaço para situações cômicas. Após os mencionados ‘filmes de época’ e ‘filmes de guerra’, seguiam-se em ordem de preferência ‘filmes de sociedade’, ‘cowboy’, ‘música’, ‘ópera’, ‘cidadezinhas’, ‘juvenis’, ‘slapstick’ e ‘gangster’. Das classificações citadas, apenas o nono lugar, *slapstick*, referia-se a uma forma do gênero cômico, baseado em humor físico⁶⁶⁴.

⁶⁶² A argumentação serve de exemplo a uma das premissas expostas por Hall: os receptores de uma mensagem buscam interpretá-la por meio dos códigos compartilhados em sua sociedade; e se leitores não chegam a um significado familiar, a mensagem não surte qualquer efeito. HALL, Op. Cit., p. 117.

⁶⁶³ SEGRAVE, Op. Cit., p. 97.

⁶⁶⁴ O documento não presta qualquer esclarecimento a respeito do termo ‘filmes de sociedade’, todavia, estamos tentados a acreditar que ele era utilizado para designar filmes do gênero dramático cujas tramas eram ambientadas na sociedade contemporânea. O termo ‘música’ definia filmes protagonizados por atores/cantores populares, como Bing Crosby; enquanto a categorização “ópera” era utilizada para classificar filmes protagonizados por “estrelas” como Jeanette MacDonald e Nelson Eddy, que eram também cantores de ópera. O documento também não fornece qualquer informação sobre a classificação ‘cidadezinhas’, mas acreditamos que deva se referir a uma questão de ambientação da trama. ‘Filmes juvenis’ eram aqueles estrelados por atores jovens ou que interpretavam

Em um artigo publicado no jornal ‘A Noite’, Jonald realizou um levantamento das predileções dos espectadores brasileiros com base nos resultados de votações promovidas por diferentes órgãos da imprensa, como aquelas publicadas por ‘A Cena Muda’. O crítico apontou que o público brasileiro demonstrava ampla preferência por filmes dramáticos, tais como ‘De Amor Também Se Morre’ (*The Constant Nymph*, 1943), ‘Em Cada Coração um Pecado’ (*Kings Row*, 1942) e o já mencionado ‘Rosa de Esperança’⁶⁶⁵.

Por fim, não podemos descartar a possibilidade de as campanhas publicitárias das comédias de *home front* ter sido supostamente afetadas por questões morais, uma vez que tais filmes satirizavam, com frequência, alguns temas caros às cristandades protestante e católica da época, como o casamento e a família patriarcal. Infelizmente, muitos dos arquivos do DIP se perderam, de modo que não é possível discutir essa questão de maneira mais aprofundada. Também não encontramos reportagens ou documentos oficiais a respeito da recepção desses títulos no Brasil.

No entanto consideramos importante levantar tal hipótese, uma vez que se tratava de um país fortemente católico, governado por um ditador que prezava por boas relações com a Igreja e era contrário ao divórcio. Em um trabalho inédito, Valim encontrou interessantes críticas por parte da Brazilian Division do OCIAA com relação a algumas comédias hollywoodianas. Na avaliação do órgão, filmes que apresentavam papéis femininos pouco condizentes com a realidade brasileira e satirizavam o matrimônio eram considerados passíveis de revoltar o público não importasse sua qualidade técnica ou as ‘estrelas’ envolvidas na produção⁶⁶⁶.

‘Original Pecado’, por exemplo, começou a ser anunciado na imprensa pouco mais de dez dias antes de seu lançamento com artigos publicitários sem muita pompa. A cobertura mais extensa e entusiástica foi realizada pelo ‘A Manhã’, que investiu em elogios ao diretor George Stevens e ao trio de atores principais, Jean Arthur, Joel McCrea e

personagens jovens. Já ‘slapstick’ se refere a um tipo de comédia associada ao humor físico. THE BRAZILIAN Division. [Memorando] 23 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, Nelson, s/l. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Society for the Americas records, File 567.

⁶⁶⁵ JONALD. Apreciação crítica do público cinematográfico brasileiro. **A Noite**. 01 jul. 1945. Cinema, p. 5.

⁶⁶⁶ VALIM, 2016, p. 147-148.

Charles Coburn. O periódico destacou ainda o grande sucesso do filme nos Estados Unidos. A fim de fomentar o interesse por parte dos espectadores brasileiros, a produção recebeu uma série de ‘títulos’ presunçosos, como “super-comédia romântica”⁶⁶⁷, “um manancial de prazer e alegria”⁶⁶⁸, “a mais alegre comédia e também a mais encantadora história de amor destes últimos tempos”⁶⁶⁹ e era, até mesmo, apontado como sucessor direto de ‘Aconteceu Naquela Noite’ (*It Happened One Night*, 1934), um das mais populares e premiadas comédias hollywoodianas⁶⁷⁰.

Apesar de a produção ser caracterizada como uma “película moderníssima” por abordar a falta de residências em Washington durante a guerra⁶⁷¹, os publicitários da sucursal brasileira da Columbia pareciam ter consciência de que a tal questão precisava ser esmiuçada para os espectadores brasileiros. Assim, muitos textos publicitários cotejavam detalhes do enredo com informações a respeito do problema vivenciado na capital estadunidense⁶⁷².

Periódicos como o ‘Diário Carioca’, ‘O Globo’ e, em menor escala, o ‘Jornal do Brasil’, promoveram campanhas modestas, recorrendo a elogios ao diretor e ao elenco principal. A primeira das folhas supracitadas chegou a publicar uma biografia resumida das

⁶⁶⁷ OS PRINCIPAIS intérpretes de “Original Pecado”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 15 out. 1943. Cinema, p. 5.

⁶⁶⁸ Idem. O texto também foi veiculado no “Diário Carioca” com algumas alterações. Ver: JEAN Arthur, Joel McCrea e Charles Coburn são os principais intérpretes de “Original Pecado”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 16 out. 1943. Proximas Estréias, p. 6.

⁶⁶⁹ “ORIGINAL Pecado”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 19 out. 1943. Cinema, p. 5.

⁶⁷⁰ Idem; “ORIGINAL Pecado” – Filme Campeão. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 24 out. 1943, p. 5.

⁶⁷¹ “ORIGINAL Pecado” nos revela uma nova espécie de comédia. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 22 out. 1943, p. 5.

⁶⁷² 8 x 1. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 14 out. 1943. Cinema, p. 5; “ORIGINAL Pecado” – O grande sucesso da temporada. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 16 out. 1943, p. 5; “ORIGINAL Pecado”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 19 out. 1943. Cinema, p. 5; JEAN Arthur e Joel McCrea as voltas com o “Cupido” Charles Coburn. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 out. 1943. Cinema, p. 5; “Original Pecado” – Uma Comédia Moderna. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 23 out. 1943. Cinema, p. 5; “ORIGINAL Pecado” – Filme Campeão. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 24 out. 1943, p. 5.

‘estrelas’ de ‘Original Pecado’, destacando não apenas seus talentos, como também a personalidade “simpática” de Arthur e o interesse de McCrea em conhecer o Brasil⁶⁷³. O ‘Diário de Notícias’, por sua vez, reproduziu um texto curto contendo informações básicas sobre a produção, mas sem enaltecer qualquer aspecto da mesma⁶⁷⁴. O filme ficou em cartaz nos cinemas Astoria, Olinda, Plaza e Ritz, onde eram realizados os principais lançamentos da Columbia no Brasil. Poucos dias após o fim desse período, o filme voltou a ser exibido em outros espaços da cidade do Rio de Janeiro entre novembro e dezembro de 1943.

Poucos jornais publicaram avaliações sobre ‘Original Pecado’ e a recepção por parte da crítica especializada foi ‘morna’. Em um texto curto, ‘A Cena Muda’ conferiu ao filme a cotação de 2 1/2. Os maiores elogios foram conferidos a Stevens, considerado pela publicação um diretor em franca ascendência em Hollywood, e Coburn, descrito como “inimitável”. O autor anônimo recomendou aos leitores que assistissem ao filme, porém, parece ter sentido a necessidade de explicar sobre o problema das moradias em Washington a fim de melhor contextualizá-los sobre a trama⁶⁷⁵. Stevens e Coburn também receberam o maior destaque na resenha publicada pelo ‘Correio da Manhã’, que também dedicou um breve parágrafo da crítica cinematográfica do filme para explicar a situação representada na trama, contudo, deteve-se com maior

⁶⁷³ DUAS palavras sobre os “astros” de “Original Pecado”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 24 out. 1943. Cinema, p. 7. O “A Manhã” também publicou parte desse mesmo texto, resumindo-se às passagens referentes à atriz. “ORIGINAL Pecado”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 20 out. 1943, p. 5.

⁶⁷⁴ “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 15 out. 1943. Cinematografia, p. 6; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 19 out. 1943. Cinematografia, p. 8; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 20 out. 1943. Cinematografia, p. 11; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 out. 1943. Cinematografia, p. 7; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 out. 1943. Cinematografia, p. 11; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 out. 1943. Cinematografia, p. 6; “ORIGINAL Pecado”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 24 out. 1943. Cinematografia, p. 5.

⁶⁷⁵ ORIGINAL Pecado. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 2 nov. 1943. Nº 44, Cotações da semana, p. 6.

atenção ao romance que se desenvolve entre as personagens de Arthur e McCrea⁶⁷⁶.

Os elementos de comédia e romance constituem o foco da análise publicada pelo ‘Diário da Noite’. O cronista Fan teceu diversos elogios a ‘Original Pecado’, contudo, criticou a fórmula adotada pelo roteiro para o desfecho da trama, que incluía a participação do FBI e uma falsa denúncia de quinta-colunismo. Chama a atenção o fato de que os elementos mais ‘universais’ do enredo – no sentido de apreensíveis pela estética da narrativa clássica hollywoodiana – foram avaliados de maneira positiva, enquanto aspectos mais ‘restritos’ ao contexto estadunidense na guerra causaram estranhamento e considerados pouco convincentes⁶⁷⁷. No ‘O Globo’, P. de L. adotou a postura oposta: para o autor, a produção seria mais interessante caso tivesse privilegiado a questão da falta de moradias em Washington em vez da trama romântica. O resenhista também criticou o elenco – especialmente McCrea – e considerou o filme “exagerado”, ilustrando sua análise com o “boneco sentado”⁶⁷⁸.

Embora não tenhamos encontrado informações sobre a aceitação por parte do público, o filme parece ter despertado pouco interesse por parte dos espectadores brasileiros: ao final da votação dos ‘Melhores do ano’ promovida pela ‘A Cena Muda’ em 1943, ‘Original Pecado’ obteve apenas 15 pontos na categoria de ‘Melhor Filme’⁶⁷⁹. Contudo, alguns dos integrantes da produção receberam uma quantia maior de votos em outras disputas: Arthur, por exemplo, obteve 32 votos como ‘Melhor Atriz’⁶⁸⁰, enquanto Stevens foi escolhido o ‘Melhor Diretor’ por 45 votantes⁶⁸¹. É importante salientar, contudo, modo que não podemos atrelar as escolhas dos votantes a ‘Original Pecado’, pois, tais categorias não estavam associadas a filmes específicos.

⁶⁷⁶ H. Em Cartaz. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 28 out. 1943. Cinema, p. 13.

⁶⁷⁷ FAN. Original Pecado (The More the Merrier). **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 28 out. 1943. CineDiario, p. 5.

⁶⁷⁸ L., P. de. Original Pecado. **O Globo**. Rio de Janeiro, 27 out. 1943. O Globo nos cinemas, p. 5.

⁶⁷⁹ OS MELHORES de 43. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 9 mai. 1944. Nº 19, p. 4. O sistema de votação e pontuação foi o mesmo utilizado no concurso de 1942.

⁶⁸⁰ Idem.

⁶⁸¹ OS MELHORES de 43. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 9 mai. 1944. Nº 19, p. 30.

Duas comédias escritas e dirigidas por Preston Sturges, um dos mais prestigiados nomes da indústria hollywoodiana nos anos 1940, foram recebidas com frieza ainda maior. O caso mais emblemático foi o de ‘Papai por Acaso’. O filme até mesmo figurou em algumas reportagens sobre os principais lançamentos da temporada publicadas pelos jornais ‘A Manhã’⁶⁸² e ‘Diário Carioca’⁶⁸³, todavia, parte significativa da imprensa do Rio de Janeiro não empreendeu qualquer campanha publicitária de fôlego para o título.

O ‘Diário Carioca’ e o ‘Diário de Notícias’ foram exceções à regra, muito embora a última folha tenha apenas publicado textos curtos contendo informações básicas a respeito da obra⁶⁸⁴ – um material com estrutura semelhante ao utilizado para a divulgação de ‘Original Pecado’. Nos poucos artigos publicitários que encontramos a respeito do filme nas páginas do ‘Diário Carioca’, o filme foi descrito como “a maior anedota cinematográfica do ano”⁶⁸⁵ e “malicioso e original”⁶⁸⁶, enquanto Sturges recebeu a alcunha de “genio louco” de Hollywood⁶⁸⁷.

Um dos materiais salientou as qualidades da obra não somente por seu caráter cômico, mas também por seu potencial dramático. Tal elemento foi definido como prova da versatilidade dos atores Eddie

⁶⁸² “TEMPORADA elegante do inverno”. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 8 ago. 1944. No Estudo e na Tela, p. 8; VEREMOS grandes filmes na temporada de inverno. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 19 ago. 1944. No Estudo e na Tela, p. 8.

⁶⁸³ DESFILE de sensações para muito em breve! **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 1 ago. 1944. Cinema, p. 7; O QUE veremos nesta temporada. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 12 out. 1944. Cinema, p. 4.

⁶⁸⁴ “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1944. Cinematografia, p. 9; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1944. Cinematografia, p. 8; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 nov. 1944. Cinematografia, p. 9; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 19 nov. 1944. Cinematografia, p. 6; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1944. Cinematografia, p. 11; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 22 nov. 1944. Cinematografia, p. 9; “PAPAI por acaso”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1944. Cinematografia, p. 9.

⁶⁸⁵ BETTY Hutton e Eddie Bracken formam a gaiatíssima dupla de “Papai por Acaso”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 21 nov. 1944. Cinema, p. 6.

⁶⁸⁶ HOJE a estréia de “Papai por Acaso”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1944. Cinema, p. 6.

⁶⁸⁷ BETTY Hutton e Eddie Bracken também sabem fazer chorar! **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 25 nov. 1944. Cinema, p. 6.

Bracken e Betty Hutton, mais conhecidos por suas atuações em comédias e musicais. A maior parte dos diários da capital, porém, limitou-se a veicular as datas de exibição do filme, que ficou em cartaz por uma semana nas salas S. Luiz, Carioca e Ipanema.

Durante nosso levantamento, encontramos apenas uma crítica a respeito do filme em questão, publicada na revista ‘A Cena Muda’. O silêncio da imprensa diária, contudo, não nos permite dizer se os críticos cariocas pouco se interessaram pela produção ou se as chefias de redação impediram a publicação de textos sobre um enredo considerado polêmico por satirizar instituições como o matrimônio e a família nuclear. Embora o crítico anônimo tenha conferido ao filme a nota 2 1/2, sua avaliação foi pouco lisonjeira: mesmo considerando que houvessem boas piadas ao longo do enredo, o autor definiu ‘Papai por Acaso’ como “um dos [trabalhos] mais fracos que Preston Sturges realizou até hoje” e elogiou apenas as atuações de Diana Lynn e William Demarest, em papéis coadjuvantes⁶⁸⁸. É interessante destacar que, na mesma edição, o filme português “Amor de Perdição” (Idem, 1943) também foi avaliado com a cotação 2 1/2, porém, recebeu uma crítica muito mais elogiosa⁶⁸⁹.

‘Herói de Mentira’, outro filme escrito e dirigido por Sturges, teve uma recepção pouco mais calorosa que seu predecessor, porém, não foi um sucesso estrondoso junto à crítica especializada. A estreia da produção estava prevista para o início de maio de 1945⁶⁹⁰, todavia, ocorreu um adiamento para o final do mês de junho daquele mesmo ano a respeito do qual não encontramos mais informações. A campanha publicitária em torno do filme também foi modesta: assim como ocorreu no caso das demais comédias analisadas até aqui, poucos jornais veicularam textos de divulgação e os que o fizeram – como o ‘A Noite’ e o ‘Diário Carioca’ – iniciaram a publicação desses materiais apenas

⁶⁸⁸ PAPAÍ por Acaso. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 12 dez. 1944. Nº 50, Cotações da semana, p. 4-5.

⁶⁸⁹ I., P. R. Amor de Perdição. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 12 dez. 1944. Nº 50, Cotações da semana, p. 4.

⁶⁹⁰ “HERÓI de Mentira”, uma comedia que faz rir de verdade!. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 29 abr. 1945. Cinemas, p. 4; “HEROI de Mentira”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 1 mai. 1945. Cinemas, p.6; “HEROI de Mentira”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 28 abr. 1945. Cinematografia, p.7; “HEROI de Mentira”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 29 abr. 1945. Cinematografia, p.8; “HEROI de Mentira”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1 mai. 1945. Cinematografia, p.11.

uma semana antes da estreia – um período curto se comparado com o espaço de tempo dedicado às demais produções⁶⁹¹.

Embora tenha recebido uma avaliação bastante positiva por parte do ‘Correio da Manhã’⁶⁹², ‘Herói de Mentira’ atraiu pouca atenção dos críticos cariocas e foi duramente atacado por representantes de outros veículos da imprensa da capital. No ‘A Noite’, Jonald assinalou que o filme tinha potencial restrito para exercer atração sobre os espectadores brasileiros, uma vez que “os assuntos regionais ‘yankees’ com os aspectos atuais ou históricos do seu povo, suas músicas populares ou diálogos com a gíria tão sugestiva” agradavam muito mais aos públicos dos Estados Unidos⁶⁹³. A fim de pautar sua análise, o cronista se vale de um artigo jornalístico recente, no qual compilara avaliações bastante positivas por parte de revistas especializadas estadunidenses a respeito da obra de Sturges⁶⁹⁴.

Relembrando também a pesquisa publicada na mesma semana sobre as predileções dos espectadores brasileiros – já previamente citada neste trabalho⁶⁹⁵ – Jonald concluiu que “o espírito dos brasileiros é [...] refratário às comédias [hollywoodianas]”, enquanto nos Estados Unidos havia uma grande demanda por “produções alegres” devido à mobilização para o esforço doméstico de guerra. Vale destacar que a sequência favorita do jornalista encarregado pela crítica cinematográfica era, justamente, um dos momentos mais ‘sérios’ da trama – um discurso sobre honestidade no qual o protagonista desmascara a farsa criada por ele próprio diante dos moradores de sua cidade natal. Por fim, o autor

⁶⁹¹ Alguns exemplos são: EDDIE Bracken e Ella Raines Juntos. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 22 jun. 1945. No Estudio e na Tela, p.8; “HEROI de Mentira”. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 21 jun. 1945. Cinemas, p.6.

⁶⁹² H. Eddie Bracken, o herói. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1945. Cinema, p. 13.

⁶⁹³ JONALD. “Herói de Mentira” (Hail the Conquering Hero) – Classe “C”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 4 jul. 1945. Cinema, p. 5.

⁶⁹⁴ Segundo um artigo publicado ao final de junho de 1945, as revistas estadunidenses “*Photoplay*” e “*Screen Romances*” haviam atribuído a “Herói de Mentira”, respectivamente, as cotações 4 estrelas (excepcional) e 3 estrelas (muito bom). JONALD. Crítica “yankee” dos filmes em curso. **A Noite**. Rio de Janeiro, 28 jun. 1945. Cinema, p. 5.

⁶⁹⁵ JONALD. Apreciação crítica do público cinematográfico brasileiro. **A Noite**. 01 jul. 1945. Cinema, p. 5.

assinalou que o filme era “perfeitamente assistível”, porém, inferior a *Papai por Acaso*⁶⁹⁶.

‘*A Cena Muda*’ adotou um tom bastante próximo ao do ‘*A Noite*’. Segundo o crítico S., tratava-se de “uma sátira bem escrita e melhor filmada”, mas inferior aos demais trabalhos de Sturges. Para o autor, o cineasta tinha se tornando menos “universal” em suas tramas, de modo que, por mais que o tema do “falso herói” fosse “mundial”, o filme restringia-se a um “plano ‘estadunidense’ da cousa, tornando o fato muito local”⁶⁹⁷. Ao longo do texto, o crítico parece defender que, para se compreender o enredo de ‘*Papai por Acaso*’, era preciso saber como se desenvolvem as relações sociais nas cidadezinhas dos Estados Unidos e como cada personagem representa uma figura importante desse meio. Porém, o escritor considerou possível estabelecer “comparações sutilíssimas” com a situação política brasileira, uma vez que a “democracia” era um dos temas importantes do filme. A cotação atribuída ao filme foi de 2 1/2⁶⁹⁸.

Ao final destas análises, esperamos ter assinalado que a recepção dos ‘filmes de *home front*’ no Brasil esteve ligada a uma série de fatores, entre os quais: a importância da participação do país nos diferentes contextos da Segunda Guerra Mundial, as predileções dos espectadores, e as especificidades dos gêneros cinematográficos drama e comédia. Embora não possamos afirmar que essas produções fizeram parte de um plano oficial de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos, pudemos traçar os motivos pelos quais tal hipótese não se sustenta. Nesse sentido, procuramos igualmente contribuir para a História de uma cinematografia ainda pouco analisada pelas universidades do país, mas cujo impacto à época foi notável.

⁶⁹⁶ JONALD. “Herói de Mentira” (Hail the Conquering Hero) – Classe “C”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 4 jul. 1945. Cinema, p. 5.

⁶⁹⁷ S. Herói de Mentira. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 10 jul. 1945. Nº 28, Cotações da semana, p. 31.

⁶⁹⁸ Idem.

3 – DOIS *HOME FRONTS* AMERICANOS: A MOBILIZAÇÃO DOMÉSTICA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL

Ao início de sua dissertação de mestrado, Fernando Cauduro Pureza faz uma observação inquietante, válida para todos os pesquisadores que se dedicam a estudar os efeitos da Segunda Guerra Mundial em nosso país: “é difícil dizer quando começou a guerra para o trabalhador brasileiro”⁶⁹⁹. A assertiva é, para nós, emblemática, pois acreditamos que se trata de uma reflexão necessária também para um estudo mais amplo da mobilização do *front* doméstico nacional. Segundo Pureza, tal dificuldade reside no fato de que a população civil estabeleceu relações, vivenciou experiências e criou memórias diferenciadas durante o conflito, de modo que os marcos oficiais – embora de grande importância – não podem ser tomados como os únicos referenciais para se compreender o processo de engajamento ocorrido naquele período⁷⁰⁰.

Já mencionamos ao longo desse trabalho que os estudos sobre o *home front* encontram grande destaque na historiografia estadunidense, muito embora o tema ainda desperte pouca atenção no Brasil. Considerando que a recepção dos filmes de *home front* no Rio de Janeiro depende não apenas do conhecimento dos brasileiros a respeito da realidade estadunidense, mas também de suas experiências com relação aos projetos nacionais de mobilização da população civil, esse capítulo será destinado ao debate sobre ambos os países. Embora a seção dedicada aos Estados Unidos seja, em grande medida, uma revisão bibliográfica, torna-se necessária para que possamos analisar como cada uma das produções selecionadas para esse trabalho construiu representações concernentes ao tema.

No caso brasileiro, a mobilização do *front* doméstico não deve ser analisada como um objeto estático, mas como um processo que sofreu mudanças significativas entre 1942 e 1945. Tais mudanças foram influenciadas por fatores internos e externos. No primeiro quesito, devemos considerar o fato de que a participação do Brasil na guerra ao lado das forças aliadas expôs as contradições existentes entre as

⁶⁹⁹ PUREZA, Fernando Cauduro. **Economia de Guerra, Batalha da Produção e Soldados-Operários: O Impacto da Segunda Guerra Mundial na Vida dos Trabalhadores de Porto Alegre (1942-1945)**. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: UFRGS, 2009, p. 31.

⁷⁰⁰ PUREZA, Op. Cit., p. 32.

democracias ocidentais e o regime autoritário varguista. Como resultado, uma série de movimentos de reivindicação desencadeou-se na porção final da guerra, contribuindo para enfraquecer o Estado Novo.

Quanto ao segundo critério, é necessário ter em mente que a relevância do Brasil nos planos dos Aliados também passou por alterações. Até meados de 1943, o país ocupou uma posição estratégica para o combate na África e a garantia da segurança hemisférica, bem como, consolidou-se como um importante fornecedor de matérias-primas para a indústria de guerra estadunidense.

Nesse cenário, ambos os países empreenderam intensas negociações objetivando firmar um relacionamento harmônico que atendesse a interesses imediatos (a vitória na guerra) e de longo prazo (para o governo Roosevelt, a consolidação da hegemonia no continente americano; para o governo Vargas, o desenvolvimento econômico que garantiria sua permanência no poder). As vitórias das tropas aliadas em 1943, porém, mudaram os rumos da guerra: a partir de então, a importância brasileira passou a ser cada vez mais relacionada à exportação de produtos primários, ao mesmo tempo em que cresceram as pressões internacionais em favor de uma abertura democrática no país.

Levando esse cenário em consideração, dedicaremos o segundo subcapítulo ao estudo da mobilização do *front* interno brasileiro. A proposta central desta pesquisa é estudar uma cinematografia do período da Segunda Guerra Mundial que foi bastante relevante nos Estados Unidos, mas que ainda tem sido pouco estudada no Brasil: os ‘filmes de *home front*’. A fim de avaliarmos o impacto dessas produções em território nacional, justifica-se a análise do processo brasileiro, pois é a partir do mesmo que poderemos lançar algumas luzes sobre como espectadores, crítica especializada e publicitários dos estúdios hollywoodianos no Brasil se portaram com relação a esses filmes.

3.1 – Além da ‘boa guerra’: A mobilização do *home front* nos Estados Unidos

Agora, nós estamos em guerra. Todos nós estamos envolvidos – de todas as maneiras. Todo homem, mulher e criança é um parceiro no mais extraordinário compromisso da nossa história.

(Franklin Roosevelt, discursando a respeito do esforço de guerra em cadeia nacional de rádio em 9 de dezembro de 1941)⁷⁰¹.

Eu prefiro ver Hitler e Hirohito vencendo a guerra do que trabalhar ao lado de um preto na linha de produção!

(Atribuído a um manifestante durante um protesto contra a promoção de trabalhadores afrodescendentes em uma fábrica de bombardeiros e navios de guerra localizada no sul dos Estados Unidos, 1943)⁷⁰².

O *home front* estadunidense da Segunda Guerra Mundial é tema de destaque na historiografia daquele país. Apesar de o ‘mito da boa guerra’ perpetuar uma espécie de ‘história oficial’ – em que o esforço doméstico surge como uma série de ações coesas, fundamentadas unicamente no patriotismo e conduzidas com total eficiência –, estudos críticos voltaram-se para a complexidade daquele momento. Conforme ressaltamos anteriormente, desmistificar a ‘boa guerra’ não é uma tarefa simples, especialmente por que os pesquisadores do tema são obrigados a concorrer com a televisão, o cinema, bem como, com trabalhos literários e até mesmo estudos acadêmicos que reforçam essa ‘versão oficial’⁷⁰³.

Curiosamente, um dos livros que auxiliou a popularizar a expressão ‘boa guerra’ é bastante crítico quanto a sua utilização. Para o jornalista Studs Terkel, o emprego do adjetivo ‘boa’ para qualificar o substantivo ‘guerra’ é uma atitude “incongruente”, já que acredita ser impossível qualificar um acontecimento violento de maneira positiva. A partir de entrevistas com pessoas que viveram o conflito de maneiras diferentes, Terkel conclui que as lembranças sobre o momento

⁷⁰¹ DALLEK, Robert. **Franklin D. Roosevelt and American Foreign Policy, 1932-1945**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995, p. 317.

⁷⁰² ZIEGER, Robert H. **For jobs and freedom: Race and labor in America since 1865**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007, p. 133. Gostaríamos de salientar que repudiamos qualquer manifestação de racismo. Optamos por utilizar o termo “preto”, pois é o que mais se aproxima da expressão pejorativa presente na frase original, “*nigger*”.

⁷⁰³ ADAMS, Op. Cit., p. 1-3; JEFFRIES, Op. Cit., p. 4-5; WINKLER, Op. Cit., p. 2.

dependem das experiências de cada indivíduo, sejam elas na frente de batalha ou no *front* doméstico. Essas são memórias frequentemente paradoxais e, muitas vezes, despidas de idealismos patrióticos⁷⁰⁴.

Ao nos debruçarmos sobre as produções acadêmicas estadunidenses sobre o *front* interno, observamos a evidente influência do estudo pioneiro assinado por John Morton Blum, em especial, no que tange à estrutura dos trabalhos. Muitas dessas pesquisas apresentam capítulos específicos destinados a tratar de temas como política, economia, sociedade, artes, entre outros aspectos considerados relevantes. Tais análises dialogam entre si de modo bastante amistoso, sendo verificável a recorrência de citações e sugestões de leitura, bem como, a ausência de críticas. Nesse sentido, buscamos concentrar nossa abordagem em questões que ganharam destaque nos ‘filmes de *home front*’.

Embora seja impossível estipular as fronteiras entre interesses pessoais e ideais altruístas, bem como, mensurar quais motivos tiveram maior peso para determinar a participação da população estadunidense no processo de mobilização interna, estudar os sucessos e impasses dessa iniciativa nos fornece pistas sobre os conflitos que permearam a sociedade, as disputas existentes dentro do governo federal, e as lutas de determinados movimentos civis a fim de romper com as barreiras sociais existentes.

Em um discurso realizado no dia seguinte à declaração de guerra, Roosevelt conclamou toda a população a contribuir para a vitória, não importando diferenças de etnia, gênero, religiosidade ou naturalidade. Desse modo, a mobilização interna se mostrava tão necessária para a vitória quanto um bom desempenho frente de batalha⁷⁰⁵. Apesar de o discurso presidencial destacar a necessidade da união de esforços e de o ataque a Pearl Harbor provocar comoção a nível nacional, os processos de conversão para a economia de guerra e de mobilização do *front*

⁷⁰⁴ TERKEL, Studs. “**The good war**”: An oral history of World War II. Nova Iorque: Ballantine Books, 1985. Cabe aqui um adendo: apesar de classificar seu trabalho como “história oral”, Terkel na verdade assume um papel de repórter, limitando-se a comentar as entrevistas que realizou e transcreveu em inserções pontuais, geralmente descrevendo alguns detalhes sobre seus entrevistados, os locais onde conversaram, entre outras informações. Além disso, não há um método a partir do qual explique o processo de seleção de seus entrevistados ou como cada entrevista foi pensada

⁷⁰⁵ DALLEK, Op. Cit., p. 316.

doméstico se desenrolaram de forma lenta e conturbada, embora tenham atingindo seus objetivos e alavancado a recuperação econômica do país⁷⁰⁶.

À primeira vista, talvez até seja possível considerar que o governo Roosevelt dispunha de algumas vantagens para empreender a conversão para a economia de guerra e mobilizar a população conforme o esperado. O conflito favoreceu o fortalecimento do Estado; sinais mais sólidos da recuperação econômica eram encarados com otimismo; e a opinião pública tornou-se mais favorável ao envolvimento militar.

Ao início do processo de mobilização, Roosevelt apelou para questões idealistas e evitou assinalar a possibilidade de maior participação dos Estados Unidos no cenário mundial após uma eventual vitória. De acordo com o presidente, o país tomava parte no conflito não por interesses pessoais ou vingança ao ataque a Pearl Harbor, mas por se tratar de uma luta contra um “mal imediato” – que ameaçava a *American way of life* – e em favor de um futuro de paz⁷⁰⁷.

Não desconsideramos que Roosevelt estivesse imbuído de certo humanismo ao arquitetar o envolvimento dos Estados Unidos na guerra, uma vez que se mostrou alarmado com as políticas de perseguição a minorias praticadas pelo Eixo e procurou oferecer asilo a refugiados durante a década de 1930, contudo, não podemos descartar a preocupação do presidente com o desequilíbrio de poderes na Europa e a ameaça que a emergência da Alemanha representava aos interesses econômicos estadunidenses a nível global⁷⁰⁸.

⁷⁰⁶ O objetivo deste capítulo é debater os problemas enfrentados para a mobilização do esforço doméstico de guerra. Em alguns pontos específicos levantaremos também questões referentes aos problemas na frente de batalha, contudo, os mesmos não constituem o interesse deste capítulo. Para tanto, sugerimos a leitura dos capítulos “*The American war machine*” e “*Overseas*” presentes na obra de Adams. ADAMS, Op. Cit., p. 69-90 e 91-113.

⁷⁰⁷ DALLEK, Op. Cit., p. 316.

⁷⁰⁸ O cientista político Lars Schoultz foi perspicaz ao verificar que, apesar de os Estados Unidos se envolverem na guerra pregando o pacifismo e a não-intervenção em territórios estrangeiros, descumpriam esses mesmos pressupostos ao exigir uma política de “portas abertas” a seus aliados. Além disso, o país tinha a constante preocupação em combater o avanço do comunismo e frear a expansão do poderio alemão, sobretudo, na América Latina. SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: Poder e submissão – Uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Bauru: EDUSC, 2000, p. 377.

A importância da conscientização da população civil a respeito do esforço de guerra já vinha sendo discutida por Washington em 1940, uma vez que a participação dos Estados Unidos no conflito se mostrava cada vez mais iminente. Nesse cenário, o governo procurou despertar o interesse dos civis para os projetos de defesa nacional. Naquele ano, o Secretário do Tesouro Henry Morgenthau Jr., apresentou a proposta de um programa a partir do qual os cidadãos concederiam empréstimos voluntários ao Estado por meio da compra de bônus de defesa, os quais seriam resgatados por um valor maior anos mais tarde. Blum explica que a iniciativa não era o mais eficiente para a arrecadação de fundos, entretanto, visava fomentar o interesse e o envolvimento da população apelando ao patriotismo – nas palavras de Morgenthau, esperava-se “usar os bônus para vender a guerra”⁷⁰⁹.

Em um trabalho de peso sobre as campanhas de bônus de guerra, Kimble ressalta que as campanhas para vendas de bônus de guerra capitaneadas por Morgenthau foram as iniciativas de mobilização popular de maior sucesso na sociedade estadunidense à época. Uma conjunção de fatores explica tal êxito: as iniciativas eram organizadas a partir dos pressupostos dos estudos de propaganda do início do século XX e obtiveram sucesso ao apelar para o emocional⁷¹⁰.

Por meio dessas estratégias, almejava-se que a população se sentisse ‘convidada’ a contribuir para a vitória em uma ação que aparentava estar ligada a um ‘bem maior’ e não ao Estado de forma direta. Ao longo da Segunda Guerra Mundial, foram promovidas oito grandes campanhas para impulsionar a venda dos bônus de guerra, cada uma adaptada ao período de sua realização, contando com mensagens e material publicitário especializado, envolvendo a participação de grandes nomes do entretenimento como forma de atrair a população⁷¹¹.

Procurando atrair o apoio de grupos divergentes para o processo de mobilização doméstica, Roosevelt investiu em uma prática que adotara durante o *New Deal*: a criação de agências reguladoras que coordenariam o andamento do processo e atuariam na resolução de eventuais impasses. As primeiras agências foram criadas entre 1939 e 1941, contudo, a maioria dessas instituições teve uma atuação

⁷⁰⁹ Tradução livre do autor. BLUM, John Morton. **V was for victory**: Politics and American culture during World War II. Nova Iorque: Harcourt Brace & Company, 1977, p. 17.

⁷¹⁰ KIMBLE, Op. Cit., p. 3-8.

⁷¹¹ Idem.

problemática, sendo posteriormente desativadas, reorganizadas ou assimiladas por novos órgãos criados após Pearl Harbor⁷¹². Entre as principais agências criadas pelo presidente, destacam-se a *War Production Board* (WPB)⁷¹³, o *Office of War Mobilization* (OWM)⁷¹⁴, o *Office of Price Administration* (OPA)⁷¹⁵, a *National War Labor Board* (NWLB)⁷¹⁶ e a *War Manpower Commission* (WMC)⁷¹⁷.

⁷¹² Destacam-se a *Supply Priorities and Allocation Board* e o *Office of Production Management*, criados em 1941 e substituídos pela *War Production Board* (WPB) no ano seguinte. JEFFRIES, Op. Cit., p. 19.

⁷¹³ Criada em 1942 e dirigida pelo empresário Donald Nelson, a WPB tinha por objetivo coordenar a conversão para o esforço de guerra, determinar as prioridades de produção e alocação de recursos, bem como, restringir as atividades econômicas consideradas ‘não essenciais’. Durante os anos iniciais, sua influência foi bastante limitada, uma vez que o órgão não dispunha de mecanismos eficazes de controle e pelo fato de muitos dos setores essenciais – como petróleo e borracha – atuarem de forma independente às políticas ditadas pelo órgão. BLUM, Op. Cit., p. 121-124; JEFFRIES, Op. Cit., p. 21-22; WINKLER, Op. Cit., p. 11-12.

⁷¹⁴ Assim como a WPB, tinha como objetivo coordenar a mobilização para a economia de guerra, porém, seu diretor, o juiz da Suprema Corte James Byrnes, dispunha de poderes reais. A literatura especializada aponta que o órgão frequentemente tomava partido dos grandes empresários e do exército, o que prejudicou os pequenos negócios e o movimento trabalhista. JEFFRIES, Op. Cit., p. 22-23; WINKLER, Op. Cit., p. 12.

⁷¹⁵ Talvez a agência mais impopular de todo o período, o OPA tinha por objetivo coordenar os sistemas de tabelamento de preços e as políticas de racionamento como forma de combater a inflação e direcionar os produtos de primeira necessidade para atribuições consideradas essenciais. Todavia, a limitação de gastos e consumo ia contra a proposta do capitalismo estadunidense, conforme veremos adiante. BLUM, Op. Cit., p. 196-198; JEFFRIES, Op. Cit., p. 29-30; WINKLER, Op. Cit., p. 45-46.

⁷¹⁶ A NWLB tinha por objetivo atuar em disputas trabalhistas e regularizar o salário de operários de setores primordiais para a economia de guerra, como mineração, transportes e linhas de telégrafos. Todavia, os projetos da agência foram prejudicados por embates entre trabalhadores, empresas e o exército. JEFFRIES, Op. Cit., p. 23-24; LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 51; WINKLER, Op. Cit., p. 46-47.

⁷¹⁷ Responsável por alocar a mão-de-obra estadunidense de forma eficiente, a WMC foi outra instituição que recebeu uma tarefa hercúlea, porém, dispunha de influência reduzida para coordená-la. ADAMS, Op. Cit., p. 123; BLUM, Op. Cit., p. 197; JEFFRIES, Op. Cit., p. 26; WINKLER, Op. Cit., p. 21. De acordo com Lichtenstein, as principais iniciativas da WMC foram o combate às práticas

A ideia de unir setores conflitantes e buscar fazer com que um não assumisse maior destaque do que o outro desembocou em uma burocracia confusa, na qual diferentes órgãos públicos partilhavam atribuições sem haver uma hierarquia clara entre os mesmos. Esse fator que gerou conflitos internos, bem como, fez com que muitas dessas repartições fossem ineficientes. De acordo com Blum, o presidente procurou evitar uma centralização oficial de poderes a respeito das decisões econômicas nas mãos de um único grupo ou órgão. Assim, quando havia algum impasse, os responsáveis por tais instituições deveriam recorrer ao poder executivo. A medida falhou em evitar disputas e fez com que os planos de mobilização se desenvolvessem de modo errático⁷¹⁸.

Assim como havia acontecido durante o *New Deal*, a mobilização do esforço doméstico demonstrou-se uma tarefa árdua, em que diversos interesses pragmáticos tinham um peso maior do que o patriotismo frequentemente exaltado. Um dos maiores impasses para o governo foi buscar um ponto de equilíbrio entre o empresariado e o movimento trabalhista. Mesmo com o moral em baixa perante a população e os constantes embates com a presidência, o setor privado dispunha do *know-how* e das instalações que o governo precisava para a produção em larga escala⁷¹⁹. Entrementes, considerava-se importante manter um bom relacionamento com o operariado a fim de evitar greves e protestos que pudessem paralisar a indústria de guerra⁷²⁰.

O conflito desempenhou um papel fundamental na recuperação da economia estadunidense. Entre 1939 e 1945, o orçamento do governo federal passou de U\$ 9 bilhões para U\$ 100 bilhões, enquanto o produto interno bruto cresceu de U\$ 91 bilhões para U\$ 166 bilhões, alavancado pelo aumento das exportações. O Congresso autorizou o governo a elevar os gastos com as forças armadas, com a mobilização das

discriminatórias empreendidas contra mulheres, negros, jovens e aposentados no mercado de trabalho. LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 92-93.

⁷¹⁸ BLUM, Op. Cit., p. 117-118.

⁷¹⁹ BLUM, Op. Cit., p. 117.

⁷²⁰ Segundo Lichtenstein, sindicatos e organizações operárias conduziram diversas manifestações durante o processo inicial de mobilização para guerra antes dos ataques a Pearl Harbor. O autor ressalta que após as forças armadas intervirem em uma greve da *North American Aviation* em junho de 1941, tais instituições diminuíram a quantidade e o ritmo das manifestações, buscando acordos junto ao governo para tomar parte dos projetos de defesa. LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 44.

indústrias, bem como, a concessão de empréstimos às grandes empresas⁷²¹. Segundo Nelson Lichtenstein, metade do produto interno bruto foi destinada a gastos militares⁷²².

O alistamento absorveu parte significativa da população masculina desempregada, enquanto a conversão para economia de guerra e a necessidade de uma superprodução de bens essenciais intensificou a absorção de segmentos que até então eram constantemente preteridos pelo mercado de trabalho, como mulheres, negros, jovens, imigrantes e migrantes de áreas rurais castigadas pela seca e pelos efeitos da Grande Depressão⁷²³. Esses fatores que fizeram o índice de desemprego despencar e tornavam imperativa a veiculação de representações positivas do ambiente de trabalho convertido em *melting pot* nos ‘filmes de *home front*’.

Inicialmente, a produção da indústria bélica estadunidense esteve abaixo do esperado e os armamentos, geralmente, eram considerados de baixa qualidade quando comparados com os alemães e japoneses. A fim de resolver tais impasses, o governo procurou converter outros setores industriais para a economia de guerra, contudo, enfrentou a resistências. Um dos casos mais emblemáticos foi o das montadoras de veículos que, após os anos da Depressão, voltaram a obter grandes lucros com a reestruturação do mercado e não desejavam transformar suas unidades de produção em plantas para a construção de navios, tanques e aviões⁷²⁴.

Além disso, os custos para realizar a conversão eram altos, o que desagradou o empresariado, cuja relação com o presidente era abertamente conturbada desde o segundo mandato de Roosevelt⁷²⁵. É importante salientar que o foco no mercado consumidor interno também era preferível por parte significativa dos sindicatos, uma vez que reconheciam as falhas do *New Deal* e do programa de defesa, o que pesava contra o governo⁷²⁶.

⁷²¹ ADAMS, Op. Cit., p. 114; BLUM, Op. Cit., p. 90-91.

⁷²² LICHTENSTEIN, Nelson. **Labor's war at home: The CIO in World War II**. Filadélfia: Temple University Press, 2003, p. 82.

⁷²³ ADAMS, Op. Cit., p. 117; BLUM, Op. Cit., p. 90-91.

⁷²⁴ JEFFRIES, Op. Cit., p. 20.

⁷²⁵ BLUM, Op. Cit., p. 117; LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 39; WINKLER, Op. Cit., p. 12-13.

⁷²⁶ KERSTEN, Andrew E. **Labor's home front: The American Federation of Labor during World War II**. Nova Iorque: New York University Press, 2006, p. 21.

O movimento operário também se opôs à conversão para a economia de guerra. Organizações de sindicatos como o *Congress of Industrial Organizations* (CIO) e a *American Federation of Labor* (AFL) conduziram algumas das principais manifestações. Nelson Lichtenstein e Andrew Kersten, em trabalhos de referência sobre as respectivas instituições, afirmam que ambos os órgãos temiam que a entrada dos Estados Unidos em um novo conflito de grandes proporções favoreceria as grandes empresas e minaria os avanços trabalhistas, tal qual ocorreria durante a Primeira Guerra Mundial. Ao início dos anos 1940, a CIO adotou uma postura abertamente isolacionista e alinou-se a políticos republicanos, muito embora mantivesse críticas aos governos fascistas. A AFL manteve o apoio a Roosevelt, porém, manteve-se apreensiva quanto à possibilidade de uma nova militarização do setor trabalhista como o envolvimento do país na guerra⁷²⁷.

Buscando contornar tais impasses, Roosevelt precisou valer-se de suas habilidades de negociação, uma vez que tanto empregadores quanto empregados só estavam dispostos a colaborar com a conversão para economia de guerra caso recebessem algum tipo de benefício em troca do esforço. Às grandes empresas, o governo aprovou uma série de medidas protecionistas, como financiamentos, subsídios, isenções de impostos, empréstimos a juros baixos e controle dos preços das matérias-primas⁷²⁸.

Ao operariado, o Estado prometeu uma “igualdade equivalente” de sacrifícios com os empregadores. Essa denominação abrangia a preservação das leis trabalhistas, pagamento correto de horas extras, estabelecimento de turnos de trabalho, controle da inflação, fixação de preços para produtos de primeira necessidade, salubridade nas condições de trabalho, entre outros. Em contrapartida, o operariado deveria abrir mão do direito de greve e todos os sindicalizados deveriam trabalhar sob a orientação de Washington⁷²⁹.

Kersten defende que o movimento operário não estava relutante em realizar sacrifícios durante o conflito, mas receoso com a possibilidade de que esses auxiliassem indiretamente os inimigos do trabalhismo⁷³⁰. Tais receios acabaram por se consolidar, uma vez que a

⁷²⁷ KERSTEN, Op. Cit., p. 4-9; LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 26-32.

⁷²⁸ JEFFRIES, Op. Cit., p. 17.

⁷²⁹ KERSTEN, Op. Cit., p. 21-22.

⁷³⁰ KERSTEN, Op. Cit., p. 3.

política de sacrifícios igualitários não tardou a apresentar problemas e revelou-se impossível de ser alcançada na prática.

A guerra favoreceu amplamente o empresariado, aumentando seus lucros e resgatando a imagem das grandes corporações e do livre mercado perante a sociedade estadunidense, marcando o que Lichtenstein chamou de uma “guinada conservadora”⁷³¹. Segundo o autor, a principal falha da política de ‘sacrifícios igualitários’ estava em sua base, que estabelecia um tratamento diferenciado para ambas as partes: ao empresariado, as demandas do governo eram apresentadas apenas como ‘sugestões’; enquanto ao operariado, eram colocadas como pré-condições essenciais para o esforço de guerra⁷³².

Nesse sentido, os trabalhadores arcaram com o fardo mais pesado dos sacrifícios. A guerra foi frequentemente utilizada como argumento para justificar atropelos da legislação trabalhista e o descumprimento das promessas do governo. Após Pearl Harbor, houve um período de seis meses em que quase não ocorreram greves ou protestos, porém, com o passar dos anos, a disparidade entre os lucros dos empregadores e os salários dos empregados se tornou mais evidente, de modo que as manifestações políticas voltaram à pauta do movimento operário⁷³³. Entretanto, os sindicatos frequentemente disputavam a supremacia sobre o operariado – os embates entre a CIO e a AFL eram publicamente reconhecidos –, o que dificultava o empreendimento de ações conjuntas⁷³⁴.

Lichtenstein argumenta que a união entre militares e grandes corporações, bem como, a proeminência que ambos os grupos adquiriram durante o conflito originou uma disputa por influência em Washington aos moldes de luta de classes, na qual o movimento trabalhista e os pequenos empresários não tinham forças para fazer valer seus objetivos⁷³⁵. Kersten se aproxima dessa análise e comprova, a partir de dados fornecidos pelo *Monthly Labor Review*, que o número de

⁷³¹ Tradução livre do autor. LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 22.

⁷³² LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 99.

⁷³³ JEFFRIES, Op. Cit., p. 23-24; KERSTEN, Op. Cit., p. 30, ZINN, Howard. **La otra Historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy)**. Hondarrabía: Argitaletxe Hiru, 2005, p. 385. A inflação entre 1942 e 1943 foi de 10%, porém, os salários subiram apenas 6%, enquanto os lucros das grandes empresas aumentaram 13%. KERSTEN, Op. Cit., p. 37.

⁷³⁴ KERSTEN, Op. Cit., p. 30.

⁷³⁵ Idem.

paralisações operárias foi crescente entre 1941 e 1944 e, apesar de o ritmo aparentemente diminuir até agosto de 1945, manteve-se elevado⁷³⁶.

As grandes indústrias e corporações foram as maiores beneficiadas com a guerra. Os pesquisadores apontam uma concentração dos contratos estatais de produção (mais lucrativos) nas mãos de um pequeno número de empresas que dispunham de capital, mão-de-obra, instalações modernas e tecnologias avançadas para manter a produção no ritmo exigido pelo governo. Aproximadamente 200 mil companhias de médio e pequeno porte foram à falência durante a guerra. Os *dollar-a-year men* – altos executivos que trabalharam por salários simbólicos nos órgãos de mobilização para o esforço de guerra – valeram-se de seu trânsito em Washington para angariar benefícios para seus empreendimentos privados⁷³⁷.

Apesar da queda no índice de desemprego, a inserção de grupos marginalizados no mercado de trabalho foi marcada por diversas práticas discriminatórias, que incluíam salários menores, segregação e manifestações de violência verbal e física. Segundo Lichtenstein e Kersten, mesmo as principais organizações sindicais da época pouco faziam para mudar esse cenário, uma vez que seus principais dirigentes e a maior parte de afiliados era composta por homens brancos que viam os setores absorvidos pela economia de guerra como concorrentes em potencial, além de serem considerados desimportantes devido a sua inexperiência no mercado de trabalho e pouco contato com o sindicalismo. Além disso, muitas fábricas não apresentavam condições adequadas para receber um número elevado de operários, o que desembocou em problemas de salubridade e um aumento no total de acidentes de trabalho⁷³⁸.

Apesar de o ‘mito da boa guerra’ consolidar a imagem do processo de mobilização doméstica como um movimento catalisador de grandes mudanças na sociedade estadunidense, Jeffries assinala que estas foram, na verdade, a continuidade de tendências observáveis desde o início do governo Roosevelt. Segundo o autor, a participação no

⁷³⁶ O auge ocorreu em 1944, quando ocorreram 4956 paralisações envolvendo mais de 2,1 milhões de operários. KERSTEN, Op. Cit., p. 31.

⁷³⁷ ADAMS, Op. Cit., p. 118; BLUM, Op. Cit., p. 105-116; WINKLER, Op. Cit., p. 17-20.

⁷³⁸ KERSTEN, Op. Cit., p. 23, 121-122, 124-125, 140-141; LICHTENSTEIN, Op. Cit., p. 139.

conflito apenas reforçou e acelerou essas predisposições, como por exemplo, a expansão do poder estatal e o aumento nas medidas de inclusão social⁷³⁹.

A importância dos chamados ‘cidadãos segunda classe’ foi essencial para a máquina de guerra estadunidense, embora tais esforços nem sempre tenham sido compensados com o devido respeito. Ataques preconceituosos contra grupos que não se encaixavam no ‘padrão’ WASP⁷⁴⁰ eram comuns. Negros, imigrantes da América Latina, Ásia e europeus não anglo-saxônicos, católicos, judeus e retirantes do Meio-oeste e do Sul do país arcavam com as piores ofertas de trabalho, acomodações e sofriam com um convívio social limitado nas comunidades que escolhiam como destino⁷⁴¹. Não é por acaso que os ‘filmes de *home front*’ representaram tais grupos como meros coadjuvantes das experiências vividas pelos WASP.

Embora tais problemas persistissem, Adams, Kersten e Winkler salientam que tais mudanças lançaram as bases para o movimento de direitos humanos, uma vez que a luta contra uma Alemanha defensora de práticas discriminatórias proporcionou mudanças que beneficiaram trabalhadores comumente considerados cidadãos de segunda classe. Durante a Segunda Guerra Mundial, registrou-se nos Estados Unidos um aumento nas ações de contestação à segregação no ambiente de trabalho e de iniciativas para combatê-la⁷⁴².

Em um importante estudo sobre o papel das mulheres no mercado de trabalho durante o conflito, Maureen Honey assinala que os principais grupos atraídos pela indústria de guerra eram as classes baixas – em grande medida, afro-americanas, mães solteiras, viúvas ou jovens que dispunham de experiência prévia. Ainda assim, a pesquisadora

⁷³⁹ JEFFRIES, Op. Cit., p. 7.

⁷⁴⁰ Sigla referente ao termo “White, Anglo-Saxon and Protestant” (literalmente, branco, anglo-saxão e protestante), utilizado para definir os membros da elite dominante estadunidense e associado a questões tradicionais.

⁷⁴¹ JEFFRIES, Op. Cit., p. 82-83.

⁷⁴² ADAMS, Op. Cit., p. 119-120; KERSTEN, Op. Cit., p. 103; WINKLER, Op. Cit., p. 65-66. Aproximando-se de Jeffries, Kersten e Winkler também defendem que a maior entrada de tais grupos no mercado de trabalho foi uma continuidade acentuada pela guerra, uma vez que tal processo era verificável desde o início do século XX.

afirma que as mulheres foram preteridas pelos empregadores até que a mão-de-obra masculina disponível se esgotou⁷⁴³.

Doris Wheaterford, autora de outra importante obra sobre o tema, afirma que a mobilização industrial absorveu, inicialmente, mulheres desempregadas ou subempregadas, para em seguida, mirar em donas de casa que não pensavam em deixar os afazeres domésticos. A propaganda voltada a esse público abordava questões patrióticas e sentimentais – enquanto seus maridos, irmãos e filhos combatiam além-mar, cabia às mulheres atuar para suprir as necessidades de armamentos, munições, aviões, tanques e navios⁷⁴⁴.

A jornada de trabalho feminino padrão era de 48 horas, com folgas somente aos domingos. Horas extras se tornaram uma constante, enquanto férias e feriados foram suprimidos⁷⁴⁵. Embora as funções na indústria bélica oferecessem riscos, também proporcionavam os melhores salários e certo *status* – atuar em uma fábrica de aviões, por exemplo, era visto como um ‘esforço real’ para a vitória. Alguns empregadores logo perceberam que mulheres desempenhavam certas atividades de modo mais eficiente do que os homens, em especial, na produção de munições, que demandava cuidado e respeito às regras de segurança⁷⁴⁶.

Os esforços, porém, nem sempre eram recompensados. Os salários eram menores do que os recebidos pela força de trabalho masculina e muitas ainda tinham de arcar com a dupla jornada de trabalho, lidando com afazeres domésticos⁷⁴⁷. As pressões sociais eram fortes. No senso comum da época, mulheres que trabalhavam fora de casa, mesmo durante o conflito, eram tachadas de ‘moralmente perdidas’ e consideradas propensas a cometer adultério. Caso uma mãe desejasse ingressar no mercado de trabalho, tinha ainda de lidar com a falta de babás e vagas em creches, muitas vezes tendo de recorrer aos filhos mais velhos, parentes e vizinhos para que cuidassem das crianças

⁷⁴³ HONEY, Maureen. **Creating Rosie the Riveter: Class, gender, and propaganda During World War II.** Amherst: University of Massachusetts Press, 1985, p. 19-20.

⁷⁴⁴ WEATHERFORD, Doris. **American women and World War II.** Nova Iorque & Oxford: Facts on File, 1990, p. 116-117.

⁷⁴⁵ WEATHERFORD, Op. Cit., p. 128.

⁷⁴⁶ WEATHERFORD, Op. Cit., p. 129-136.

⁷⁴⁷ WEATHERFORD, Op. Cit., p. 147-153 e 161-174.

mais jovens, ou, simplesmente, eram obrigadas a deixar as crianças sozinhas por alguns períodos do dia⁷⁴⁸.

Ao final da guerra, aumentou a pressão para que elas retornassem para as ‘obrigações do lar’, enquanto práticas discriminatórias no ambiente de trabalho voltaram a ganhar forças⁷⁴⁹. Blum salienta que a maioria dificilmente protestava contra as péssimas condições de trabalho, os baixos salários e, nos anos finais da guerra, às pressões para que abandonassem seus postos de trabalho. Isso evidenciou o afastamento existente entre um número significativo de trabalhadoras e o movimento feminista⁷⁵⁰. Todas essas questões foram ignoradas pelas produções cinematográficas sobre o *home front*.

Uma situação semelhante ocorreu com os afro-americanos. O sistema segregacionista da região Sul permaneceu inalterado e pouco foi feito para questionar práticas racistas em todo o país durante a guerra. Uma pesquisa realizada em 1942 apontou que seis em cada dez estadunidenses acreditavam que os negros não mereciam melhores condições de vida⁷⁵¹. Robert Zieger afirma que a população afro-americana demorou a ser absorvida pelo mercado de trabalho, embora em 1944, o número de trabalhadores negros nas indústrias tivesse aumentado 150%. As mulheres representavam aproximadamente ¼ desse total⁷⁵².

A luta pela cidadania envolveu uma série de iniciativas governamentais pífiás. Um exemplo foi a criação da *Fair Employment Practices Committee*, a organização responsável por diminuir as desigualdades étnicas no mercado de trabalho. O órgão não conseguiu fazer valer seus posicionamentos dentro da caótica hierarquia rooseveltiana. Do mesmo modo, entidades de direitos civis, como a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP)

⁷⁴⁸ ADAMS, Op. Cit., p. 122.

⁷⁴⁹ ADAMS, Op. Cit., p. 123-124 e 132-135; HONEY, Op. Cit., p. 21-24; JEFFRIES, Op. Cit., p. 93-106; WEATHERFORD, Op. Cit., p. 306-316; WINKLER, Op. Cit., p. 59-60.

⁷⁵⁰ BLUM, Op. Cit., p. 94-95. Infelizmente, McEuen não analisa a relação entre o movimento feminista e as consumidoras da época. Sua pesquisa, inscrita dentro dos estudos culturais e estudos de gênero, está mais preocupada em analisar a representação do corpo, sua fragmentação e suas associações com consumo e sexualidade. McEUN, Op. Cit., p. 3.

⁷⁵¹ ADAMS, Op. Cit., p. 120-121; JEFFRIES, Op. Cit., p. 107; WINKLER, Op. Cit., p. 67.

⁷⁵² ZIEGER, 2007, p. 123-124.

e a *National Urban League* encontraram pouco apoio por parte do Estado e, comumente, entravam em choque com associações que perpetuavam práticas discriminatórias no cotidiano⁷⁵³.

A utilização dos padrões étnicos como base para o preconceito gerou uma situação irônica até mesmo no que diz respeito à aceitação dos imigrantes provenientes de países do Eixo nos Estados Unidos. Embora Hitler tenha se tornado o principal símbolo da barbárie racista, imigrantes germânicos foram facilmente assimilados à sociedade estadunidense devido à cor da pele, às semelhanças com a cultura local (como a religião protestante) e por apresentarem um melhor grau de instrução que demais grupos de migrantes⁷⁵⁴.

Os italianos, por outro lado, viviam uma situação delicada, divididos entre suas raízes e o desejo de assimilação nos Estados Unidos. Esse grupo era o mais expressivo da nova onda de imigrantes – aproximadamente 5 milhões de pessoas – e tendia a se organizar politicamente, de modo que o governo Roosevelt promoveu ações para facilitar o processo de integração⁷⁵⁵. Segundo Blum, tanto o Estado quanto os imigrantes esperavam o que um estudo em 1942 definiu como “uma espécie de milagre, ‘vitória estadunidense sem derrota italiana’”⁷⁵⁶.

A situação mais perturbadora, no entanto, foi vivenciada pelos japoneses. Francis MacDonnell e Eric L. Muller afirmam que, até o ataque a Pearl Harbor, esse setor da população, apesar de constantemente vigiado, era apontado pelo *Federal Bureau of Investigation* (FBI) como leal aos Estados Unidos⁷⁵⁷. Wendy Ng vai ao encontro dessas informações, contudo, ressalta que a situação não era tão favorável. Apesar de os imigrantes buscarem se assimilar rapidamente à sociedade estadunidense, diferenças étnicas fomentavam

⁷⁵³ BLUM, Op. Cit., p. 196-199 e 212-215; JEFFRIES, Op. Cit., p. 110-113; WINKLER, Op. Cit., p. 65-76; ZIEGER, 2007, p. 124.

⁷⁵⁴ JEFFRIES, Op. Cit., p. 122-123; WINKLER, Op. Cit., p. 82.

⁷⁵⁵ BLUM, Op. Cit., p. 149-152; JEFFRIES, Op. Cit., p. 124; WINKLER, Op. Cit., p. 82-83.

⁷⁵⁶ Tradução livre do autor. BLUM, Op. Cit., p. 152.

⁷⁵⁷ MacDONNELL, Op. Cit., p. 82-84; MULLER, Eric L. **American inquisition: The hunt for Japanese American disloyalty in World War II.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007, p. 8-10 e 15-18. O desinteresse pelos japoneses até o ataque a Pearl Harbor também é comentado de forma menos problematizada por Blum e Winkler. BLUM, Op. Cit., p. 157-158; WINKLER, Op. Cit., p. 85.

o preconceito – por vezes, desembocando em ações violentas – e geravam uma série de barreiras políticas e sociais. A concentração de famílias japonesas na Costa Oeste, juntamente com a de chineses, alimentou o chamado ‘perigo amarelo’, termo usado para designar o medo de uma invasão oriental⁷⁵⁸.

O ataque a Pearl Harbor agravou esse quadro. Uma onda de paranoia e patriotismo exacerbado levou a uma série de denúncias infundadas sobre círculos de espionagem e atividades de sabotadores. Alguns setores políticos e da população estadunidense exigiram que os japoneses e seus descendentes fossem removidos da Costa Oeste por representarem um risco à segurança nacional – uma exigência que, muitas vezes, ocultava interesses econômicos por trás de uma xenofobia desmedida⁷⁵⁹. O processo se deu de forma desorganizada⁷⁶⁰ e feriu os direitos básicos de cidadania de um total aproximado de 112 mil a 120 mil pessoas segundo as estimativas fornecidas pela bibliografia consultada. Essa população foi evacuada para campos de encarceramento no interior do país, similares a prisões, caracterizadas por péssimas condições de alojamento e salubridade⁷⁶¹.

As grandes empresas procuravam ‘compensar’ os problemas no ambiente de trabalho e a discriminação racial com um forte estímulo ao consumismo. Tal manobra foi bem recebida por grupos étnicos que, pela primeira vez, dispunham de poder de compra e ofereciam novos mercados consumidores a serem explorados. Embora muitos produtos essenciais estivessem em falta ou inscritos na política de racionamento, cresceu a gama de bens supérfluos direcionados à população. Em seu

⁷⁵⁸ NG, Wendy. **Japanese American internment during World War II: A history and reference guide**. Westport: Greenwood Press, 2002, p. 8-12 e 14. Blum também comenta o preconceito antinipônico enraizado nas sociedades da Costa Oeste e defende que ele serviu de combustível para as reações exageradas após Pearl Harbor que desembocaram no internamento. BLUM, Op. Cit., p. 155-167.

⁷⁵⁹ MacDONNELL, Op. Cit., p. 85-90; NG, Op. Cit., p. 15-16.

⁷⁶⁰ Para uma análise detalhada desse processo, verificar: MULLER, Op. Cit., p. 39-134.

⁷⁶¹ BLUM, Op. Cit. p. 161; JEFFRIES, Op. Cit., p. 131-133; WINKLER, Op. Cit., p. 86-87 mencionam a primeira possibilidade, enquanto NG, Op. Cit., p. 53, corrobora a segunda. Para uma análise mais aprofundada sobre a logística para deslocamento populacional, o funcionamento dos diferentes espaços de internamento e a vida das famílias deslocadas nesses locais, conferir o capítulo “Life within Barbed Wire”, em NG, Op. Cit. p. 31-54.

livro, Terkel dedica um capítulo para abordar como, apesar das dificuldades do período, os negócios prosperaram uma vez que as pessoas estavam propensas a gastar⁷⁶².

Segundo Blum, o fato de os Estados Unidos não sofrerem um ataque direto e a sensação de que a guerra trazia prosperidade após a Grande Depressão impulsionaram os gastos da população civil. Curiosamente, a inflação, o controle de preços e os racionamentos não serviram como freio para o consumismo: com o poder de compra renovado, a população estava disposta a gastar, desde bens essenciais como comida e vestuário até carros, eletrodomésticos e lazer. Agências publicitárias procuraram estimular esse processo ao associar consumo, satisfação pessoal e patriotismo. O ato de comprar era apresentado como uma forma de manter a economia em movimento, ajudar o país, exercer cidadania e sentir-se realizado dentro das possibilidades do *American way of life*⁷⁶³. Convém notar que as famílias representadas nos ‘filmes de *home front*’ viviam de modo requintado apesar das dificuldades da época.

Adams explica que salários mais altos e os racionamentos estimularam o consumismo da população que, quando não encontrava os produtos de primeira necessidade disponíveis, direcionava seu interesse a qualquer outro tipo de mercadoria que pudesse saciar o desejo de consumo. Ao mesmo tempo em que se pregava o racionamento dos bens considerados essenciais, estimulava-se um consumo do supérfluo. Empresas competiam pelos novos públicos que ingressavam no mercado consumidor, relacionando a ideia de ‘democracia’ com ‘liberdade de escolha’ sobre o que se desejava comprar. O mercado voltado ao público jovem ganhou um grande impulso na época, abrangendo revistas, discos, roupas e atividades de lazer⁷⁶⁴.

Outro setor em expansão foi o destinado às mulheres, conforme destaca Melissa A. McEuen. Em uma pesquisa sobre a representação da feminilidade na publicidade do *front* doméstico estadunidense, a autora destaca que produtos como cosméticos, perfumes e roupas eram vendidos de forma segmentada a partir de padrões étnicos e de classe. A estratégia de vendas embasava-se em três pressupostos principais: tais

⁷⁶² TERKEL, Op. Cit., p. 297-314. O capítulo recebe o nome de “Sudden money”; “dinheiro repentino” em uma tradução literal.

⁷⁶³ BLUM, Op. Cit., p. 92-105.

⁷⁶⁴ ADAMS, Op. Cit., p. 127-132.

produtos eram importantes para manter o moral elevado; a mulher deveria cumprir com os papéis de mãe, esposa e trabalhadora; e uma mulher que não trabalhava – em outras palavras, sem poder de compra – não poderia ser considerada uma patriota⁷⁶⁵.

Todavia, produtos considerados essenciais para o esforço de guerra foram racionados e, com relação a estes, o governo aprovou medidas para limitar e controlar o consumo e o ganho dos trabalhadores. Segundo Jeffries, tais medidas eram consideradas necessárias para tentar se efetivar uma distribuição igualitária dos bens de primeira necessidade e combater a inflação. Pesquisas da Gallup revelaram que aproximadamente 90% dos estadunidenses aprovavam os mecanismos de controle, embora interferisse diretamente em hábitos cotidianos da população⁷⁶⁶.

Paul Fussell afirma que o consumismo favoreceu uma associação entre produtos de uso cotidiano com símbolos patrióticos e o ideal de vitória na guerra⁷⁶⁷. Todavia, o avanço do conflito gerou privações que foram um duro golpe para os estadunidenses acostumados com o consumismo. As cotas de gasolina e a escassez de borracha fizeram com que muitas pessoas abandonassem o uso de automóveis, fato que deixou muitas das estradas do país praticamente desertas. O racionamento, posteriormente, se estendeu também a tecidos e metais, afetando as vendas de roupas, calçados e eletrodomésticos. ‘Economizar’ se tornou a palavra de ordem. As pessoas utilizavam seus bens até que fossem inutilizados⁷⁶⁸.

A guerra mudou a dieta dos estadunidenses. Açúcar, café, carnes e derivados de leite passaram a ser racionados⁷⁶⁹. Após Pearl Harbor, muitas famílias estocaram comida diante das perspectivas de escassez e aumento dos preços. Nos anos seguintes, os enlatados desapareceram das prateleiras dos supermercados, enquanto alimentos frescos

⁷⁶⁵ McEUN, Melissa A. **Making war, making women**: Femininity and duty on the American home front, 1941–1945. Athens: The Georgia University Press, 2010, p. 7-10.

⁷⁶⁶ WINKLER, Op. Cit., p. 46.

⁷⁶⁷ FUSSELL, Paul. **Wartime**: Understanding and behavior in the Second World War. Nova Iorque & Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 144-146 e 149.

⁷⁶⁸ FUSSELL, Op. Cit., p. 196-197.

⁷⁶⁹ FUSSELL, Op. Cit., p. 198; WEATHERFORD, Op. Cit., p. 201; WINKLER, Op. Cit., p. 46.

difícilmente eram encontrados nos meses subsequentes ao verão – os primeiros, devido ao racionamento de metais; os últimos, por causa da necessidade de alimentar as tropas na linha de frente. Diversas publicações passaram a divulgar receitas adaptadas devido à falta de alguns produtos essenciais para a culinária⁷⁷⁰. Até o final da guerra, quase todos os alimentos estavam sendo racionados com exceção de perecíveis como frutas e vegetais e apesar de o abastecimento da frente de batalha ser a prioridade, o envio dos alimentos nem sempre era realizado da forma mais eficiente ou adequada⁷⁷¹.

O governo incentivou a população a cultivar seus próprios alimentos por meio das *victory gardens* – literalmente, ‘hortas da vitória’. De acordo com a Weatherford, o programa foi alavancado por uma forte campanha publicitária e tornou-se um sucesso, superando as expectativas iniciais⁷⁷². Buscando combater a escassez de alimentos, muitas mulheres aderiram aos programas governamentais para ampliar a mão-de-obra na zona rural. O número de trabalhadoras em atividades agrícolas saltou de 1% para 14% no primeiro verão da guerra⁷⁷³.

Coube à já mencionada OPA organizar os planos de limitação de consumo, efetivando programas como o uso de cupons ou licenças especiais para a compra de determinados produtos – um sistema que nem sempre funcionava de maneira adequada⁷⁷⁴. Privados de comprar produtos essenciais pela via legal, aproximadamente 25% da população recorreu ao mercado negro; enquanto alguns consumidores se dedicavam à falsificação de cupons e licenças para burlar o sistema, mesmo que tais atos fossem considerados criminosos⁷⁷⁵. Apesar das dificuldades supracitadas, Winkler defende que o mecanismo de controle de consumo e preços funcionou de modo satisfatório e manteve a inflação dentro do esperado⁷⁷⁶.

A construção e ampliação de fábricas em locais estratégicos, bem como a transferência de soldados para centros de treinamento e bases militares, proporcionou um grande fluxo migratório para diversas

⁷⁷⁰ WEATHERFORD, Op. Cit., p. 202-207.

⁷⁷¹ FUSSELL, Op. Cit., p. 198-199.

⁷⁷² WEATHERFORD, Op. Cit., p. 225-228.

⁷⁷³ WEATHERFORD, Op. Cit., p. 220.

⁷⁷⁴ JEFFRIES, Op. Cit., p. 30; WINKLER, Op. Cit., p. 45.

⁷⁷⁵ ADAMS, Op. Cit., p. 131; BLUM, Op. Cit., p. 94 e 96-97; JEFFRIES, Op. Cit., p. 30-31.

⁷⁷⁶ WINKLER, Op. Cit., p. 46.

regiões do país que não estavam preparadas para receber o elevado número de recém-chegados. De acordo com Jeffries e Winkler, aproximadamente 20% da população estadunidense se mudou ao menos uma vez durante o conflito. As principais rotas se davam nos sentidos Sul-Norte e Leste-Oeste, embora a região do Atlântico Sul também fosse atraente⁷⁷⁷.

É importante salientar que a imigração não significou o fim das dificuldades. O inchamento populacional agravou, em diversas localidades, o problema da falta de moradias, preocupante desde a época do *New Deal*. Muitos migrantes tinham de dividir moradias ou alugar quartos em pensões, viver em *trailers* e tendas, ou sublocar cômodos como garagens, sótãos e porões. A sublocação era, concomitantemente, uma mostra de patriotismo e uma forma de ganhar dinheiro. Em diversas cidades, proliferaram as chamadas *shantytowns*, comunidades marcadas pela pobreza e falta de estrutura básica de condições de vida. Boa parte da população migrante não tinha acesso a saneamento básico, água e luz. Membros do governo apoiadores do *New Deal* defenderam que a melhor resposta à crise da habitação era a construção de casas populares. O projeto, porém, esbarrou no conservadorismo do Congresso: para alguns deputados e senadores, tratava-se de uma iniciativa cara e com viés socialista⁷⁷⁸.

A falta de capacidade de alojar os recém-chegados em condições adequadas, bem como, a frieza com a qual os forasteiros eram recebidos, suscitaram diversas demonstrações de preconceito que dificultavam o processo de adaptação. Em alguns casos, as famílias migrantes se viram obrigadas a retornar à região de origem⁷⁷⁹. Nem mesmo os membros das

⁷⁷⁷ O primeiro destino era o preferido pela população rural e pelos afro-americanos, estes últimos desejosos de escapar da segregação racial promovida pelo sistema Jim Crow. O Oeste era um pólo de atração devido aos investimentos federais voltados à criação de complexos industriais para produção de navios e aviões de guerra, uma vez que a região era considerada a mais vulnerável de sofrer um ataque a partir da Ásia. Investimentos na indústria naval promoveram a imigração para o último destino supracitado. JEFFRIES, Op. Cit., p. 70-73; WINKLER, Op. Cit., p. 49-51.

⁷⁷⁸ ADAMS, Op. Cit., p. 118-119; JEFFRIES, Op. Cit., p. 82-87 e 114; WINKLER, Op. Cit., p. 51-52.

⁷⁷⁹ De acordo com Jeffries, apesar de a sociedade estadunidense se tornar mais móvel durante o conflito, tal mobilidade era muitas vezes contrabalanceada com a relutância e o isolamento promovido pelas comunidades que recebiam os migrantes. JEFFRIES, Op. Cit., p. 86.

forças armadas estavam imunes. As cidades onde foram instalados os centros de treinamento e bases militares não estavam preparadas para receber o grande contingente de soldados. No Sul, por exemplo, os oficiais negros vindos do norte eram obrigados a se subordinar ao sistema Jim Crow; enquanto as mulheres e esposas que visitavam seus familiares em acampamentos eram comumente tratadas como prostitutas. Em partes, a discriminação ocorria porque o próprio exército promovia e defendia práticas embasadas na segregação e na humilhação dos membros que não se encaixassem em padrões pré-estabelecidos de superioridade, masculinidade e força⁷⁸⁰.

De acordo com James N. Gregory, aproximadamente 1,5 milhão de afro-americanos deixaram a região sul nos anos 1940, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo o pesquisador, esse processo – denominado de ‘Segunda Grande Migração’ – mudou radicalmente a configuração populacional de diversas regiões do país, alternando estruturas políticas, econômicas e sociais, embora a aceitação desse processo não se desse de modo rápido e as condições para acomodação dos recém-chegados estivesse longe do aceitável⁷⁸¹.

A guerra também afetou a qualidade dos serviços de saúde e educação. O envio de médicos, enfermeiros e remédios à frente de batalha desfalcou o setor de saúde, enquanto parte da população civil se expunha a riscos novos. Podemos citar dois exemplos: o aumento da taxa de doenças venéreas, principalmente entre os adolescentes e jovens adultos, e a falta de equipamentos de segurança essenciais para trabalhadores da indústria de guerra que estavam em contato com diversas substâncias tóxicas. A sociedade estadunidense também não estava pronta para lidar com os veteranos mutilados ou que sofreram transtornos psicológicos que retornaram do conflito. Havia falta de compreensão até mesmo por parte dos familiares e amigos, que consideravam os ex-combatentes como fardos, pessoas dignas de pena ou homens fracos que foram incapazes de suportar a guerra⁷⁸².

O antiintelectualismo foi outra grande tendência durante a Segunda Guerra Mundial. Muitos adolescentes abandonaram os estudos

⁷⁸⁰ ADAMS, Op. Cit, p. 82-83 e 122.

⁷⁸¹ GREGORY, James N. The Second Great Migration: A historical overview. In: KUSMER, Kenneth L.; TROTTER, Joe W. **African American Urban History since World War II**. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 19-38.

⁷⁸² ADAMS, Op. Cit., p. 73, 124-125 e 148-149.

para tentar a ascensão social no mercado de trabalho. Alguns empregadores consideravam vantajoso empregar jovens, uma vez que estes recebiam salários menores que os adultos e eram vistos como mais ‘maleáveis’. Todavia, muitos ocuparam empregos não-essenciais para o esforço de guerra, geralmente, trabalhando em setores ligados a atividades de lazer. Diante de tal mudança, as escolas viram-se forçadas a conceder créditos de disciplinas aos estudantes que trabalhavam devido aos altos índices de evasão escolar⁷⁸³. A delinquência juvenil também cresceu. De acordo com Winkler, “furtos, danos à propriedade particular, e conduta sexual imprópria [eram] as principais transgressões”⁷⁸⁴.

O serviço militar fez cair a qualidade dos professores de ensino secundário e o Congresso barrou uma lei que previa aumentar os salários visando a atrair profissionais melhor preparados para o ramo da educação. Muitas instituições educacionais operaram com superlotação e o desempenho dos estudantes caiu. As escolas também foram impulsionadas a facilitar os sistemas de avaliação e as universidades foram incentivadas a diminuir os requisitos para admissão. Assim, muitos jovens ingressaram no ensino superior com dificuldades educacionais básicas. Além disso, a militarização da sociedade fomentou uma espécie de repúdio às áreas de ciências humanas, sociais e artes, frequentemente consideradas passíveis de perturbar a ‘harmonia’ no *front* doméstico exigida pela guerra. Tal visão era reforçada pelas universidades que, convertidas em centros de pesquisas militares, privilegiavam investimentos em cursos que pudessem contribuir com a indústria bélica⁷⁸⁵.

Nesse sentido, podemos concluir que a preocupação em desmistificar a ‘boa guerra’ é uma constante na historiografia estadunidense, sobretudo, nos estudos ligados à vertente do materialismo histórico. Conforme ressaltamos, essa tarefa nem sempre é fácil, uma vez que o historiador compete com meios de comunicação mais abrangentes, que oferecem visões mais ‘tranquilizantes’ e ‘positivas’ sobre o conflito. Entre estes, destaca-se o cinema hollywoodiano, que desde a Segunda Guerra Mundial, constrói e perpetua tais imagens.

⁷⁸³ ADAMS, Op. Cit., 126-127.

⁷⁸⁴ WINKLER, Op. Cit., p. 53.

⁷⁸⁵ ADAMS, Op. Cit., 125-126; BLUM, Op. Cit., p. 239.

3.2 – “Soldados, afinal, somos todos, a serviço do Brasil”: A mobilização do esforço doméstico de guerra no Brasil⁷⁸⁶

A declaração do estado de beligerância colocou-nos na posição de combatentes, e, de acordo com ela, já assentamos os planos de trabalho e de ação. [...] Existe, generalizada, a firme compreensão de que precisamos unir-nos e esquecer divergências e particularismos, para só cuidarmos dos objetivos supremos da defesa da pátria.

(Getúlio Vargas, em discurso proferido por ocasião das celebrações da Semana da Pátria em setembro de 1942)⁷⁸⁷.

Ninguém, por mais ingênuo que seja, acreditará que a ditadura pense de fato em coibir os trusts para servir ao povo, quando notoriamente fecha os olhos às combinações de negociastas a que se têm devido, em boa parte, o encarecimento e a escassez de gêneros alimentícios de primeira necessidade e os inomináveis escândalos do mercado negro.

(Trecho de reportagem publicada no Diário Carioca, em junho de 1945, criticando o governo por não solucionar os problemas do *front interno*)⁷⁸⁸.

O Brasil se envolveu oficialmente na Segunda Guerra Mundial em 22 de agosto de 1942. Ao dia 1º de setembro, foi institucionalizado o Estado de guerra em todo o território nacional⁷⁸⁹. Duas semanas depois,

⁷⁸⁶ O título é uma referência ao discurso proferido por Vargas por ocasião das comemorações do Primeiro de Maio em 1942. VARGAS, Getúlio. Rio de Janeiro, 1 de maio de 1942. In: D’ARAÚJO, Maria Celina. **Getúlio Vargas**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011, p. 449.

⁷⁸⁷ VARGAS, Getúlio. Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1942. In: D’ARAÚJO, Maria Celina. **Getúlio Vargas**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011, p. 451.

⁷⁸⁸ O MALAIO explica a sua lei. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1945, p. 2.

⁷⁸⁹ BRASIL. **Decreto nº 10.358, de 1º de Setembro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10358-1-setembro-1942-467907-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 set. 2015.

decretou-se a mobilização geral da nação, coordenada pelo governo estadonovista⁷⁹⁰. Roney Cytrynowicz afirma que a mobilização doméstica brasileira foi utilizada pelo Estado Novo como forma de atrelar a população ao seu projeto de nação⁷⁹¹. Concordamos com tal assertiva, porém, não é possível compreender tal processo apenas por esse viés.

A mobilização civil brasileira foi um fenômeno complexo, que teve desdobramentos singulares nas diferentes regiões país. Se, por um lado, foi um momento que favoreceu a interferência do Estado na vida privada, corresponde também a uma época marcada por resistências e movimentos que fugiram ao controle do governo varguista. O próprio Cytrynowicz enumera alguns exemplos bastante significativos, conforme veremos mais adiante.

Uma prova disso é o peso das manifestações populares que ocorreram após os ataques de submarinos do Eixo à costa brasileira em agosto de 1942. O corpo diplomático dos Estados Unidos no Brasil acompanhou a reação dos moradores de diversas cidades com grande atenção, destacando a violência perpetrada contra pessoas reconhecidas como apoiadoras ou suspeitas de simpatizar com o fascismo. No Rio de Janeiro, grupos favoráveis ao envolvimento do Brasil na guerra se manifestaram diante do Palácio Guanabara, do Itamaraty e da Embaixada dos Estados Unidos. As sedes dos jornais pró-Eixo ‘Meio-Dia’ e ‘Gazeta de Notícias’ foram depredadas⁷⁹².

Em Vitória, Espírito Santo, uma agência da companhia farmacêutica Bayer foi atacada⁷⁹³, e uma multidão empunhando imagens

⁷⁹⁰ BRASIL. **Decreto nº 10.451, de 16 de Setembro de 1942**. Decrata mobilização geral. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10358-1-setembro-1942-467907-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 set. 2015.

⁷⁹¹ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 18-19.

⁷⁹² SIMMONS [**Telegrama**] 18 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 31-32. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁷⁹³ SIMMONS [**Telegrama**] 18 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 15. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

de Vargas, a bandeira nacional e cartazes de protesto exigiu a destituição dos descendentes de alemães que ocupavam cargos importantes no governo ou prefeituras no estado⁷⁹⁴. Na capital do Amazonas, Manaus, protestos violentos levaram o comércio a fechar as portas e a polícia efetuou a prisão de diversos imigrantes suspeitos de compactuar com ações do Eixo⁷⁹⁵.

Em Florianópolis, Santa Catarina, polícia foi acionada para proteger as propriedades de imigrantes alemães no dia 18 de agosto⁷⁹⁶. A medida mostrou-se ineficaz: naquela mesma noite, aproximadamente 3 mil pessoas invadiram as residências do presidente e de um funcionário da companhia de navegação Hoepcke, destruindo seus mobiliários. Na manhã seguinte, uma multidão percorreu diversas lojas da cidade, pressionando os comerciantes de origem alemã a declarar sua fidelidade ao país com gritos de “viva Brasil [sic]”⁷⁹⁷.

O consulado de Belém do Pará relatou em detalhes – e com certo desdém – as ações de “turbas formadas quase que totalmente por estudantes e pessoas das classes trabalhadoras”. Nas palavras do cônsul Jay Walker, os “únicos objetivos [dos manifestantes] pareceram ser

⁷⁹⁴ SIMMONS [**Telegrama**] 18 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 15. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁷⁹⁵ SIMMONS [**Telegrama**] 21 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 33. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁷⁹⁶ SIMMONS [**Telegrama**] 20 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 23-24. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁷⁹⁷ SIMMONS [**Telegrama**] 19 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 22. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM. Fáveri também relatou diversos desses ataques e protestos contra imigrantes e chegou até mesmo a entrevistar membros da família Hoepke que presenciaram os incidentes. FÁVERI, Op. Cit., p. 43-44 e 243.

destruição e balburdia”, uma vez que os revoltados se aproveitaram da inação da polícia para invadir casas e estabelecimentos comerciais pertencentes a simpatizantes do Eixo. Objetos pessoais, móveis e mercadorias foram incendiados pelas ruas da capital paraense e arredores⁷⁹⁸. Embora não chegue a mencionar com suas próprias palavras, é possível que o diplomata estadunidense tenha associado a organização dos atos a grupos de esquerda. Isso, contudo, é apenas uma hipótese que pode explicar a reação de Walker.

Uma grande onda de violência, marcada por depredações também atingiu Porto Alegre entre os dias 18 e 19 de agosto, levando o interventor gaúcho Cordeiro de Farias a se posicionar publicamente contra tais atos. A rapidez com que a multidão se organizou, a violência dos ataques e a inércia por parte da polícia levaram Daniel Braddock, cônsul lotado na capital sul-rio-grandense, a afirmar que se tratava de uma ação premeditada, cuja força motriz era não somente o patriotismo, mas também o sentimento de indignação da população local com o enriquecimento e a crescente participação política conquistada pelos imigrantes germânicos⁷⁹⁹.

Na capital pernambucana, uma multidão encontrou uma forma ‘patriótica’ de protestar: arrancar letreiros e placas de estabelecimentos comerciais pertencentes a alemães com a finalidade de depositar o material nos pontos de arrecadação de sucata – de notável inspiração estrangeira, a finalidade da campanha era obter metais a fim de se produzir navios e armamentos para Marinha brasileira. Nas palavras do cônsul local, Leo J. Callanan, a esse primeiro grupo de manifestantes, formado por “estudantes e funcionários de colarinho branco”, somou-se uma segunda leva, constituída por “trabalhadores comuns e vagabundos

⁷⁹⁸ WALKER, Jay [**Telegrama**] 19 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 36. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁷⁹⁹ A mistura de patriotismo com xenofobia já foi previamente assinalada por Pureza em sua análise das notícias sobre as manifestações populares em Porto Alegre em agosto de 1942, uma vez que estabelecimentos relacionados ao Eixo foram apedrejados ou saqueados. A violência instaurou temor entre os imigrantes alemães e italianos fixados na cidade. Op. Cit., p. 68-69. Manifestações enérgicas já haviam acontecido no Rio Grande do Sul em março de 1942, por ocasião do afundamento do navio Cayrú. Ver: PUREZA, Op. Cit., p. 64-65.

[sic]”, que iniciou uma série de invasões e saques que atingiu “as maiores companhias alemãs [em operação] no Recife”. Os ataques duraram aproximadamente cinco horas, sem qualquer interferência da polícia local⁸⁰⁰.

A partir do documento é possível observar que Callanan expressa repulsa com relação às ações promovidas pelos setores populares da sociedade da época, os quais servem como um contraponto às ações ‘ordeiras’ promovidas pelas classes médias. Ainda que reconheçamos os diferentes graus de intensidade que caracterizaram as manifestações descritas no telegrama, ambas incluíram a destruição do patrimônio privado.

Como contraponto às interpretações temerosas por parte do corpo diplomático estadunidense, encontramos a análise do jornalista e militante de esquerda João Falcão: a partir de notícias divulgadas pela imprensa da época em diferentes partes do país, o autor oferece um olhar plural sobre as manifestações, classificando-as como grandes demonstrações de civismo e patriotismo, assinalando o envolvimento de pessoas das mais variadas classes sociais⁸⁰¹.

Em um interessante trabalho a respeito do impacto da guerra submarina em Aracaju, Luiz Antônio Pinto Cruz assinala que a comoção resultante da chegada de naufragos, cadáveres e destroços ao litoral da capital sergipana e arredores alimentou uma série de protestos violentos, os quais também refletiram o sentimento de insegurança em um cenário de guerra⁸⁰². Desse modo, as revoltas não podem ser compreendidas como mera balbúrdia, como sugerem os observadores de Washington.

As classes dirigentes não tardaram em buscar se apropriar dos protestos populares. Em um trabalho sobre a quinta-coluna em Belém, Tunai Rehm Costa de Almeida assinala que a imprensa local registrou ao menos quatro grandes manifestações desencadeadas pelos torpedeamentos de navios brasileiros. Chama atenção o fato de que tais

⁸⁰⁰ CALLANAN, Leo J. [Telegrama] 21 ago. 1942, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flashes 44-45. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁰¹ FALCÃO, Op. Cit., p. 83-85

⁸⁰² Ver: CRUZ, Luiz Antônio Pinto. “A Guerra já Chegou entre Nós!”: O Cotidiano de Aracaju durante a Guerra Submarina (1942/1945). Dissertação (Mestrado em História). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

demonstrações públicas cresceram em volume de participantes ao mesmo tempo em que ganhavam contornos ‘oficiais’. Os organizadores do primeiro movimento foram estudantes, comerciantes e funcionários públicos. O segundo contou com “apoio amplo da sociedade civil”, atraindo também profissionais liberais. Os dois últimos eventos, por sua vez, foram marcados por uma participação direta do governo estadual e importantes figuras políticas regionais⁸⁰³.

A análise de Francisco César Alves Ferraz sobre o *front* doméstico brasileiro é bastante acertada: o Estado Novo encontrava-se em uma situação anômala, lutando ao lado dos regimes democráticos, mas operando por meio de estruturas autoritárias que guardavam visíveis similaridades com o fascismo. Nesse cenário, o envolvimento na guerra poderia produzir repercussões perigosas para a sobrevivência do próprio regime. O governo varguista procurou então mobilizar a população na luta contra os inimigos eixistas, ao mesmo tempo em que buscava preservar sua base de sustentação. A vitória exigia ‘estabilidade política’⁸⁰⁴.

A guerra proporcionou uma situação favorável à adoção de uma série de medidas contra estrangeiros, todavia, nem todas tinham por objetivo a segurança nacional ou o combate às ações nazifascistas. É importante destacar que as suspeitas sobre estrangeiros eram anteriores à entrada do país na Segunda Guerra Mundial. Thiago Pacheco afirma que a Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPPS), órgão criado em 1933 a fim de fiscalizar as ações de comunistas e integralistas, vinha também investigando as atividades de grupos ou cidadãos estrangeiros supostamente envolvidos na difusão dos ideais do Eixo no país e a formação de células de espíões nazistas. Em partes, o trabalho de contraespionagem da polícia brasileira visava não apenas combater tais procedimentos, mas, proteger o Estado Novo contra uma possível insurreição desencadeada pelas colônias de imigrantes mais fechadas⁸⁰⁵.

⁸⁰³ ALMEIDA, Tunai Rehm Costa de. *Achsenmächte, Potenze dell’Asse, Sujikukoku na Amazônia: Imagens, Narrativas e Representações da Quinta Coluna no Pará (1939-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Belém: Universidade Federal do Pará, 2015, p. 73-77.

⁸⁰⁴ FERRAZ, Francisco César. *Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 21-22.

⁸⁰⁵ O temor relativo às ações de grupos fascistas no Brasil não era infundado, uma vez que agentes alemães, italianos e japoneses, disfarçados de homens de

Reynaldo Pompeu de Campos destaca que as forças do Eixo agiram com certa liberdade no Brasil entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940, uma vez que contavam com a simpatia e a conivência de germanófilos, incluindo o chefe da polícia, Filinto Müller. Esse cenário mudou após o ataque a Pearl Harbor, pois os Estados Unidos passaram a exercer maior pressão para que o governo brasileiro combatesse agentes fascistas infiltrados no país. Coube ao Tribunal de Segurança Nacional (TSN), órgão de exceção criado às vésperas do Estado Novo, julgar os acusados de espionagem, sabotagem, entre outros delitos. Embora o autor não forneça um número exato de condenados, assinala que as penas de todos, quando somadas, atingiam quase 1000 anos de cadeia. Muitas dessas decisões foram tomadas de forma arbitrária, desconsiderando-se argumentos e provas apresentados pelos advogados de defesa⁸⁰⁶.

Em dezembro de 1942, um relatório da Embaixada dos Estados Unidos revelou que, na semana que se seguiu à declaração de guerra brasileira, a polícia do Distrito Federal prendeu em torno de mil estrangeiros descendentes de países do Eixo, sendo que “uma grande proporção dessas prisões [...] foi realizada ‘para alimentar a xenofobia do povo’ e proteger esses mesmos indivíduos de manifestações populares”. Assim, prosseguia o texto, apenas 200 pessoas desse total seriam mantidas sob custódia e, provavelmente, encaminhadas a campos de concentração localizados na Ilha das Flores ou na Ilha Grande⁸⁰⁷.

negócios, trabalharam com a transmissão de informações por meio de rádios transmissoras, a formação de esquadrões de sabotadores e a espionagem comercial. Por outro lado, a DESPS não era uma agência especializada em inteligência, mas um braço da polícia civil, tendo de lidar com limitações de autonomia e orçamento, muito embora Pacheco a reconheça como um órgão fundamental dentro da estrutura do governo varguista em ações de contraespionagem. PACHECO, Thiago. Sistema de Espionagem e Contraespionagem Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 539-561.

⁸⁰⁶ CAMPOS, Reynaldo Pompeu de. **Repressão Judicial no Estado Novo: Esquerda e Direita no Banco dos Réus**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982, p. 117-121.

⁸⁰⁷ Tradução livre do autor. O trecho “para alimentar a xenofobia do povo” está grafado em português. SIMMONS, John F. [Carta] 4 set. 1942, Rio de Janeiro. [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to

Tais ações se multiplicaram ao longo dos últimos meses de 1942 e não se restringiram ao Rio de Janeiro. Em novembro, o interventor baiano Pinto Aleixo concedeu uma entrevista reforçando seu compromisso com o combate às atividades de quinta-coluna e com o projeto de remoção de estrangeiros do litoral do estado, mesmo os que não fossem suspeitos de qualquer crime⁸⁰⁸. Já em alguns distritos de Belém do Pará, imigrantes do Eixo, assim como brasileiros considerados ‘não-confiáveis’, foram retirados da faixa litorânea⁸⁰⁹.

De acordo com Cytrynowicz, fomentou-se em São Paulo um grande temor a respeito das ações de espões e sabotadores no país, comumente associado à xenofobia. Em grande medida, os japoneses foram o grupo que mais sofreu durante a guerra, pois a grande concentração daquela colônia na capital paulista e em outros municípios do estado era considerada perigosa. Pensadores eugenistas valeram-se de ‘escritos científicos’ para justificar a perseguição aos orientais, comumente descritos como traíçoeiros⁸¹⁰.

Em Santa Catarina, existiram dois campos de concentração oficiais: a Penitenciária Agrícola da Trindade (Florianópolis) e o Presídio Político Oscar Schneider (Joinville), além de uma série de espaços afastados do litoral destinados ao internamento de imigrantes do Eixo e seus descendentes⁸¹¹. Ao analisar o outro lado da situação, Fáveri concluiu que o medo tomou conta do cotidiano dos imigrantes e seus descendentes, uma vez que o simples ato de falar em alemão ou italiano poderia levar à prisão. Diante do clima de suspeita, a imprensa

Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 62-63. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁰⁸ SIMMONS, John F. [Carta] 27 nov. 1942, Rio de Janeiro. [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 311. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁰⁹ BUREAU of Latin American Research. **Report #167**. Report from Rio de Janeiro. Washington, 26 out. 1942. Relatório, 4p. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 252-256. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸¹⁰ Consultar o capítulo “Os Caracteres Japoneses”. CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 135-172.

⁸¹¹ FÁVERI, Op. Cit., p. 219 e 248-249.

catarinense publicou uma série de reportagens “homogeneizando os estrangeiros como suspeitos”⁸¹².

Documentos hoje preservados pelo Itamaraty trazem informações sobre a violência e a arbitrariedade empreendida pela polícia contra alguns dos imigrantes presos. Devido ao rompimento das relações diplomáticas com Alemanha, Itália e Japão, os cidadãos desses países recorriam à Embaixada da Espanha, responsável por atuar como intermediária na defesa de seus direitos. As denúncias eram protocoladas junto ao Ministério das Relações Exteriores, que então as encaminhava ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Um desses documentos aponta a prática de torturas como o uso da palmatória, espancamentos e o chamado “tratamento especial”, que consistia em privar o preso de comida e água por vários dias⁸¹³. Em outro ofício, a Embaixada espanhola pediu a intervenção do governo brasileiro para recuperar dinheiro e pertences pessoais desaparecidos das bagagens de cidadãos alemães submetidos a um interrogatório em São Paulo⁸¹⁴.

Um terceiro documento assinalou o que parece ser uma espécie de ‘padrão’ existente entre as ações de forças policiais e da população civil em Juiz de Fora, Minas Gerais. Em dois episódios distintos, estabelecimentos comerciais pertencentes a imigrantes japoneses passaram por inspeção policial, culminando com a prisão de seus proprietários. As referidas lojas foram atacadas por uma multidão – em ambos os casos, identificada como sendo composta em sua maioria por estudantes – que praticou atos de vandalismo e saques, sem que houvesse qualquer intervenção por parte das autoridades. Além disso,

⁸¹² FÁVERI, Op. Cit., p. 46.

⁸¹³ MINISTRO de Estado das Relações Exteriores [**Ofício**] 23 out. 1942, Rio de Janeiro [para] MINISTRO de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro. If. Arquivo Histórico do Itamaraty. Pasta 104.2.9 - Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Expedidos 1942 (set./dez.). Nº 1.008/940.(00)921.5(81)(42).

⁸¹⁴ MINISTRO de Estado das Relações Exteriores [**Ofício**] 14 nov. 1942, Rio de Janeiro [para] MINISTRO de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro. If. Arquivo Histórico do Itamaraty. Pasta 104.2.9 - Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Expedidos 1942 (set./dez.). Nº 1.081/940.(00)921.5(81)(42).

nas duas prisões acima descritas, os estrangeiros também foram privados de comida e água⁸¹⁵.

Fáveri levantou, por meio de entrevistas, a prática de uma série de castigos físicos e psicológicos aplicados aos prisioneiros acusados de fidelidade aos regimes estrangeiros. Os desmandos das autoridades tinham início no ato da prisão, uma vez que as famílias habitualmente não eram informadas sobre as causas que levaram um parente ao internamento. Além disso, a autora cita que muitos dos processos eram demasiado exagerados e fantasiosos. Em Santa Catarina, espancamentos, torturas, ameaças de morte e extorsões se tornaram parte do cotidiano dos imigrantes dentro e fora dos campos de concentração estaduais⁸¹⁶.

Os chamados ‘súditos do Eixo’ não eram os únicos suscetíveis às arbitrariedades policiais ou à violência dos protestos. Na capital baiana, residências e estabelecimentos comerciais de imigrantes espanhóis foram atacados durante as manifestações desencadeadas pelo torpedeamento de navios na costa brasileira⁸¹⁷; enquanto a comunidade portuguesa da cidade de Conselheiro Pena (MG) denunciou constantes ameaças de parte das autoridades policiais⁸¹⁸.

As fontes não nos permitem precisar se tais situações foram motivadas pela posição de neutralidade das ditaduras ibéricas, suas relações com o Eixo, xenofobia ou outro fator, contudo, observar tais

⁸¹⁵ MINISTRO de Estado das Relações Exteriores [Ofício] 25 fev. 1943, Rio de Janeiro [para] MINISTRO de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro. 2f.. Arquivo Histórico do Itamaraty. Pasta 104.2.10 - Ministério da Justiça e Negócios Interiores Expedidos 1943 (jan./ jun.). Nº SGX/131/942.1(26)(42). Não encontramos informações sobre medidas para conter as arbitrariedades, todavia, considerando-se o *modus operandi* da polícia estacionovista, é provável que as denúncias não tenham desembocado em nenhum resultado prático.

⁸¹⁶ FÁVERI, Op. Cit., p. 261-270 e 328.

⁸¹⁷ MINISTRO de Estado das Relações Exteriores [Ofício] 11 set. 1942, Rio de Janeiro [para] MINISTRO de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro. 1f. Arquivo Histórico do Itamaraty. Pasta 104.2.9 - Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Expedidos 1942 (set./dez.). Nº NP/878/7(84)(42)25.

⁸¹⁸ MINISTRO de Estado das Relações Exteriores [Ofício] 8 jun. 1944, Rio de Janeiro [para] MINISTRO de Estado da Justiça e Negócios Interiores, Rio de Janeiro. 2f. Arquivo Histórico do Itamaraty. Pasta 104.2.12 - Ministério da Justiça e Negócios Interiores Expedidos 1944. Nº DPD3157(88).(42)17

acontecimentos não deixa de ser relevante para que possamos compreender a situação dos estrangeiros no *front* doméstico brasileiro.

A guerra proporcionou um cenário favorável ao reforço do autoritarismo varguista. O Decreto-lei 4.766 estipulou os delitos considerados crimes militares ou contra a segurança nacional durante o conflito. Convém destacar: espionagem; deserção e/ou auxílio a desertores; rebelião e amotinação; insubordinação às autoridades na presença do inimigo; destruição ou danos a instalações essenciais à mobilização interna (estradas, estações de energia, depósitos de combustíveis e matérias-primas, etc); atentados à vida ou à segurança de figuras do governo ou do alto escalão; contrabando; abandono de posição em setores essenciais da economia de guerra (fábricas, usinas, lavouras, etc); desrespeito ao tabelamento de preços de produtos de primeira necessidade; e o envenenamento de rios e produtos alimentícios. Em alguns casos, a punição máxima prevista era a morte⁸¹⁹.

Ao contrário de Roosevelt, que tinha de lidar com o Congresso para garantir maior controle sobre o fluxo de informações em tempos de guerra, a ditadura brasileira teve muito menos ‘entraves’, pois apenas reforçou um processo já institucionalizado – tema previamente debatido no segundo capítulo desta tese. Ainda em 1942, o Decreto-lei 4.828, que estabeleceu a “coordenação” dos meios de comunicação e publicidade “a serviço do Brasil” enquanto durasse o Estado de guerra. Assim, o Ministério da Justiça e Negócios Interiores tornou-se responsável por divulgar notícias sobre a importância de união e harmonia durante o conflito, bem como, censurar qualquer informação considerada contrária aos interesses nacionais⁸²⁰.

Marcondes Filho, que então ocupava a referida pasta, utilizou-se do programa radiofônico ‘A Hora do Brasil’ para justificar que não se tratava de um “processo de censura, mas uma lei de orientação” a fim de evitar perturbações na ordem pública⁸²¹. Desse modo, todo assunto

⁸¹⁹ BRASIL. **Decreto-lei 4.766 de 1º de outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4766-1-outubro-1942-414873-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 set. 1942.

⁸²⁰ BRASIL. **Decreto-lei 4.828 de 13 de outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4828-13-outubro-1942-414826-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 set. 1942.

⁸²¹ É interessante observar que o discurso proferido por Marcondes Filho procura reforçar o ideal de um Estado paternalista, profundamente preocupado e

considerado prejudicial ao esforço doméstico passou a ser suprimido pela imprensa, tais como problemas nos programas de mobilização interna, escassez e elevação dos preços de bens essenciais, greves e litígios trabalhistas, contratemplos nas bases militares, entre outros. Também foram censuradas todas as notícias que forneciam informações sobre estratégias de defesa⁸²².

Averiguamos que muitas das notícias que circularam na imprensa carioca entre o final de agosto e o início de setembro de 1942 procuraram ressaltar a participação civil como um elemento crucial para a vitória. No entanto, era o governo – e, mais especificamente, Vargas – que aparecia como o grande condutor do processo de mobilização nacional. Nos dias que se seguiram à declaração de guerra, foram realizados grandes eventos públicos que, segundo os jornais diários, representavam o patriotismo dos brasileiros e o apoio à liderança de Vargas. Desse modo, o ditador foi alçado à posição de grande democrata em luta contra o fascismo.

Tomemos como exemplo a reportagem “A maior consagração que um homem público já recebeu das classes trabalhadoras do Brasil”, veiculada pelo ‘Diário da Noite’. O artigo de título pomposo procurou ressaltar tanto a grandiosidade do ato, quanto a heterogeneidade de seus participantes. Tratava-se, segundo o texto, “[d]a maior e mais importante” manifestação trabalhista realizada no país até então: aproximadamente 100 mil operários de classes diversas – professores, médicos, enfermeiras, garis, motoristas, intelectuais, entre outros – declararam adesão ao esforço interno comandado por Vargas. Faixas e cartazes apresentaram demonstrações de apoio por meio de frases que

atuante na resolução dos problemas advindos da guerra, muito embora a ação dos governantes se deparasse com diversos obstáculos à execução de seus planos. Nesse sentido, prosseguia, os meios de comunicação deveriam buscar compreender essa postura e apresentar soluções, pois “nenhum regime político é perfeito”. Os críticos eram, assim, comparados a integralistas e comunistas, que procuravam corromper a “grande democracia” brasileira com a divisão dos esforços nacionais. INTERPRETAÇÃO de um decreto. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 16 out. 1942, p. 1. A fala do ministro corrobora a interpretação de Maria Helena Rolim Capelato: com a entrada do Brasil na guerra, os discursos oficiais do Estado Novo passaram a ter como cerne a mobilização das forças de trabalho. CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em Cena: Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo**. Campinas: Papyrus, 1998, p. 186.

⁸²² GOULART, Op. Cit., p. 124-126.

evocavam a união de esforços em torno do Estado, tais como “Os trabalhadores estão de pé pelo Brasil” e “Queremos um Brasil forte e soberano com Getúlio Vargas à frente”⁸²³. Nesse cenário, o atrelamento ao Estado fundiu-se com ideais patrióticos.

O governo varguista voltou-se para as iniciativas estadunidenses em busca de um modelo para os programas de mobilização doméstica. Durante vários meses de 1942, o diretor de seleção do Departamento Administrativo de Serviço Público (DASP), Murilo Braga, esteve nos Estados Unidos para conhecer alguns dos principais órgãos públicos voltados para o esforço de guerra e estudar a possibilidade de adaptá-los para a realidade brasileira. A correspondência trocada entre Braga e outros membros do governo Vargas constitui um importante *corpus* documental sobre episódio ainda pouco explorado pela historiografia nacional.

A documentação existente não nos permite precisar quanto tempo foi gasto com os preparativos da missão Murilo Braga. No entanto, o fato de a primeira carta que compõe o acervo ser datada de maio, bem como, de outros agentes brasileiros já estivessem nos Estados Unidos a fim de estudar a mobilização interna daquele país demonstram que o governo Vargas já aventava a possibilidade de envolvimento na guerra na primeira metade de 1942⁸²⁴.

⁸²³ O POVO também associou-se à grande manifestação dos servidores públicos ao pres. Vargas. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 4 set. 1942, p. 8.

⁸²⁴ Em duas cartas diferentes endereçadas ao presidente do DASP, Luís Simões Lopes, Braga demonstrou certo espanto com o fato de a Embaixada brasileira em Washington e dos funcionários do DASP atuando naquele país não terem encaminhado publicações estadunidenses sobre o esforço doméstico de guerra ao Rio de Janeiro. BRAGA, Murilo [**Carta**] 22 mai. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 4f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21; BRAGA, Murilo [**Carta**] 16 jun. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 5f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21. Outra missiva, escrita por Lopes, assinalou que Ottolmy Strauch, outro funcionário ligado ao órgão, também estava nos Estados Unidos à época para estudar os projetos de mobilização da população civil desenvolvidos por aquele país. Infelizmente, não encontramos fontes a respeito dos trabalhos de Strauch ou outros enviados do Estado Novo no exterior. LOPES, Luiz Simões [**Carta**] 18 jun. 1942, Rio de Janeiro. [para] BRAGA, Murilo, Washington. 2f. Centro de

A correspondência de Braga revela um funcionário público entusiasmado, talvez ávido em demonstrar a importância de sua permanência nos Estados Unidos para os rumos do Brasil durante a guerra. Desse modo, ele constrói uma imagem bastante lisonjeira dos Estados Unidos e das iniciativas promovidas por Washington para a mobilização de civis. Na perspectiva do funcionário do DASP, a nação norte-americana emergia como um polo positivo, caracterizado pela eficiência e organização, oferecendo um contraponto a uma América Latina caótica e movida por emoções, tal qual a região era representada em muitos filmes hollywoodianos⁸²⁵.

As atividades desenvolvidas por Braga foram coordenadas pelo Departamento de Estado, de modo que o governo Roosevelt selecionava, até mesmo, quais restaurantes o visitante brasileiro deveria frequentar⁸²⁶. Desse modo, Braga pode não ter tomado conhecimento de muitos dos problemas que afligiam os projetos capitaneados pela administração Roosevelt. Segundo algumas anotações elaboradas pelo representante do governo varguista, o DASP teria “muito o que aprender” com os Estados Unidos quanto aos programas de mobilização⁸²⁷.

Braga investiu tempo e energia consideráveis na aquisição de materiais relacionados ao esforço doméstico. Após efetuar as primeiras compras – ao que indicam as fontes, com seu próprio dinheiro –, uma quantia de 20:000\$0 foi colocada à disposição de Braga para novas

Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

⁸²⁵ É bastante significativa uma das frases que consta em uma carta dirigida a Paulo Vidal: “Pois, é aqui, meu caro, que estou aprendendo a deixar de sentir como o latino: sobriedade e decisão [...] decisão fria, calculada, sem discursos ou passeatas, mas decisão inabalável e inteligente”. BRAGA, Murilo [**Carta**] 21 mai. 1942, Washington. [para] VIDAL, Paulo, Rio de Janeiro. 1f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

⁸²⁶ BRAGA, Murilo [**Carta**] 22 mai. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 5f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

⁸²⁷ BRAGA, Murilo [**Carta**] 15 jul. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 2f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

aquisições. A soma foi garantida por intermédio de Osvaldo Aranha, o principal apoiador da aliança com os Estados Unidos⁸²⁸. O leque de assuntos era bastante diverso: defesa civil⁸²⁹, programas de racionamento⁸³⁰, mudanças nas leis trabalhistas⁸³¹ e os materiais englobavam não apenas publicações, mas também filmes educativos. O emprego efetivo dessas produções é algo difícil de mensurar, uma vez que não encontramos documentos referentes a essa questão.

Quando o Brasil tomou parte oficialmente no conflito, Braga escreveu a Lopes sugerindo a instalação de um *selective service* aos moldes estadunidenses no país. O objetivo dessa iniciativa era organizar a distribuição de trabalhadores na conversão para a economia de guerra. Partindo de uma visão tecnocrata, Braga defendeu que os chamados “homens críticos” – em suas considerações, essenciais a atividades como indústria, agricultura, serviços públicos e comércio – deveriam permanecer em seus cargos a fim de manter a economia em funcionamento⁸³².

Deveriam integrar as fileiras do exército apenas “homens julgados dispensáveis”, pois uma convocação indiscriminada de

⁸²⁸ LOPES, Luiz Simões [Carta] 30 jun. 1942, Rio de Janeiro. [para] BRAGA, Murilo, Washington. 2f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

⁸²⁹ BRAGA, Murilo [Carta] 22 mai. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 4f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21

⁸³⁰ BRAGA, Murilo [Carta] 1 jul. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 1f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21; BRAGA, Murilo [Carta] 3 set. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 4f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21

⁸³¹ BRAGA, Murilo [Carta] 9 set. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 3f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21

⁸³² BRAGA, Murilo [Carta] 23 ago. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 4f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

soldados e trabalhadores somente prejudicaria a mobilização nacional. Esse último contingente de operários deveria ser substituído pela mão-de-obra feminina após um treinamento eficiente e racionalizado, que evitasse “ardores patrióticos e sem objetivos claros”⁸³³. Posteriormente, Braga também sugeriu a criação de um *roster* de “pessoal científico e especializado”, organizado segundo as necessidades do Estado de guerra, a fim de alocar as forças profissionais com maior eficiência⁸³⁴.

O funcionário do DASP apresentou uma postura semelhante com relação aos estudantes. Com relação aos universitários, discentes de áreas indispensáveis como “medicina, engenharia, química, agronomia e similares” deveriam continuar suas atividades normais. No que diz respeito aos secundaristas de 16 a 19 anos, defendeu a implementação de cursos técnicos para a formação de pessoal. As áreas de humanidades, consideradas passíveis de perturbar a mobilização capitaneada pelo Estado, deveriam ser deixadas em segundo plano⁸³⁵. Assim, Braga defendeu o condicionamento do sistema educacional brasileiro às condições da guerra.

De volta ao Brasil, Braga apresentou ao presidente do DASP o projeto para a criação de um órgão voltado para a mobilização de pessoal em tempos de guerra. O modelo, naturalmente, era o programa implantado nos Estados Unidos. Ao longo do relatório, a visão tecnocrática de Braga vem, novamente, à tona. Para ele, a guerra moderna era um conflito travado por máquinas e especialistas, os quais denominou “homens-aptidão”. Assim, o voluntariado ou a convocação

⁸³³ Idem.

⁸³⁴ O termo em inglês pode ser traduzido como “lista” ou “registro”. BRAGA, Murilo [Carta] 20 set. 1942, Washington. [para] LOPES, Luiz Simões, Rio de Janeiro. 3f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

⁸³⁵ Idem. Em outra correspondência, na qual debate o projeto de um intercâmbio de professores brasileiros nos Estados Unidos com o secretário-geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, Braga novamente expõe seus ideais tecnocratas. Para ele, os nomes selecionados deveriam ser “pessoal moço e com boa formação intelectual”, “nada de estudos filosóficos. Tudo muito prático, muito objetivo e de acordo com as nossas prementes necessidades”. BRAGA, Murilo [Carta] 4 ago. 1942, Washington. [para] CORREA, Jonas Morais, Rio de Janeiro. 3f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.05.21.

indiscriminada não eram as respostas mais adequadas para a necessidade de mobilização. O melhor caminho era investir em uma avaliação “racional” de cada trabalhador, a fim de identificar em quais postos eles apresentariam melhor desempenho no esforço para a vitória⁸³⁶.

Braga afirmou que embora o programa de mobilização estadunidense apresentasse uma “solução técnica e dentro das realidades”, também estava permeado por problemas de ordem burocrática, tais como a existência de instituições independentes atuando com o mesmo objetivo ou no desenvolvendo trabalhos sem aplicação prática. Segundo ele, tais entraves poderiam ser solucionados por meio da simplificação do serviço burocrático e da centralização do poder decisório nas mãos de uma única pessoa⁸³⁷. Nesse sentido, é curioso observar que a apesar de sua admiração pelos Estados Unidos, Braga parece guardar certas desconfianças com relação aos regimes democráticos, uma vez que demonstra preferência por um ‘governo forte’.

Segundo o relatório assinado por Braga, a iniciativa teria seis “objetivos”, os quais delineavam uma frente de ações para fortalecimento dos setores considerados essenciais – agricultura, indústria, administração pública e forças armadas. As medidas previam: 1) a organização de um levantamento dos trabalhadores qualificados a fim de se estabelecer prioridades para a melhoria da produção nos setores essenciais; 2) a formulação de um plano nacional de distribuição dos “recursos técnico-profissionais”; 3) a elaboração de um levantamento do pessoal disponível ainda não alocado nos setores essenciais e a estabilização dos salários para manter tais áreas operando de forma eficiente; 4) a criação de programas para a utilização da mão-de-obra de jovens entre 18 e 20 anos em um regime de trabalho obrigatório; 5) a criação de programas de instrução para o trabalho feminino; 6) a criação de um cadastro de pessoal técnico-científico a serviço dos ‘setores essenciais’.

⁸³⁶ BRAGA, Murilo. **A mobilização de pessoal nos Estados Unidos**. Relatório apresentado ao Dr. Luiz Simões Lopes, Presidente do D.A.S.P. por Murilo Braga, diretor da Divisão de Seleção. Rio de Janeiro, 1942. Relatório, p 9 e 16. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.12.31.

⁸³⁷ BRAGA, Op. Cit., p. 72.

Para implementar tais medidas, Braga apresentou quatro hipóteses ao governo. A mais ambiciosa era a criação de um Serviço Nacional de Seleção de Guerra, órgão que seria responsável por regular e distribuir recursos humanos nos setores essenciais. Braga sugeriu que a instituição trabalhasse em colaboração com os Ministérios da Guerra; da Marinha; da Aeronáutica; do Trabalho, Indústria e Comércio; e da Agricultura. Adiantando possíveis obstáculos de ordem político-administrativa, ele sugeria que a equipe fosse liderada por um diretor hábil e de caráter essencialmente executivo⁸³⁸.

As demais propostas eram menos abrangentes e mais tímidas, sugeridas talvez levando em consideração a possibilidade de a primeira ideia ser descartada por Vargas⁸³⁹. De todo modo, não consta nos arquivos de Murilo Braga qualquer informação a respeito de um posicionamento do presidente com relação ao projeto; e o fato de o governo estadonovista não ter estabelecido um órgão de funções semelhantes às defendidas por Braga serve apenas para fomentar hipóteses a respeito de uma possível apreciação do relatório.

O que a Segunda Guerra Mundial representou no cotidiano dos trabalhadores brasileiros? É preciso ter em mente que estamos abordando um período marcado por uma série de ações do Estado com o objetivo de ampliar o controle sobre o movimento operário. Muitos projetos investiram na imagem de um governo paternalista que 'outorgava direitos' a trabalhadores responsáveis e dispostos a cooperar com o poder público. Tais medidas visavam mobilizar e controlar um grande contingente da população urbana, bem como, impedir a disseminação dos temidos ideais de esquerda, entre outros objetivos práticos que auxiliariam no fortalecimento da administração varguista⁸⁴⁰.

⁸³⁸ BRAGA, Op. Cit., p. 77/1-77/2.

⁸³⁹ A segunda sugestão de Braga era bastante semelhante à primeira: a criação de um serviço regulador de prioridades profissionais e organização do cadastro de pessoal técnico e científico. As demais sugestões eram: a criação de um serviço regulador de prioridades profissionais, sobre o qual o autor não fornece detalhes; ou a criação do cadastro de pessoal técnico e científico, subordinando ao presidente por intermédio do DASP. BRAGA, Op. Cit., p. 77/2-77/3.

⁸⁴⁰ A esse respeito, consultar: GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Vértice / Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

Após a declaração do estado de guerra em todo o território nacional, foram promulgados três decretos-leis tratando das questões trabalhistas. O Decreto-lei Nº 4.637 enrijeceu o atrelamento das entidades sindicais junto ao Estado, determinando que tais organizações atuassem de forma colaborativa com o poder público enquanto durasse o conflito. Toda atividade trabalhista passou a ser monitorada e manifestações como assembleias gerais, reuniões de conselho ou, até mesmo, a filiação “a qualquer movimento, mesmo de caráter [sic] cívico”, só seriam permitidas após autorização do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio⁸⁴¹.

O Decreto-lei Nº 4.638 facultou aos empregadores o direito de rescindir contratos de imigrantes originários dos países com os quais o Brasil havia rompido relações diplomáticas ou declarado guerra⁸⁴². Por fim, o Decreto-lei Nº 4.639 permitiu que o funcionalismo público e empresas consideradas de interesse à defesa nacional fixassem jornadas de trabalho de dez horas. O parágrafo 3º do artigo 1º estipulava ainda que, “ocorrendo necessidade imperiosa”, o período de trabalho poderia ser estendido além do novo limite⁸⁴³.

Não deixa de ser irônico observar que as justificativas para alteração da lei presentes no documento jogavam sobre o peso das mudanças sobre os ombros dos empregados. Uma das considerações do decreto-lei assinalou que “o trabalhador brasileiro jamais regateou à Pátria sua colaboração eficiente e dedicada e que nos momentos mais graves tem demonstrado sua estreita solidariedade com o Governo”. Outro trecho afirmou que os próprios trabalhadores haviam requerido uma mudança na jornada de trabalho para que pudessem servir ao país⁸⁴⁴.

Há certo consenso entre os pesquisadores quanto ao entendimento de que o conflito favoreceu o solapamento das leis trabalhistas, tal qual

⁸⁴¹ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.637, de 31 de agosto de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4637-31-agosto-1942-414547-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 22 set. 2015.

⁸⁴² BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.638, de 31 de agosto de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4638-31-agosto-1942-414552-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

⁸⁴³ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.639, de 31 de agosto de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4639-31-agosto-1942-414553-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

⁸⁴⁴ Idem.

ocorreu nos Estados Unidos. Ângela Maria de Castro Gomes ressalta que o Estado passou a exigir que os operários se comportassem como verdadeiros ‘soldados’ em uma ‘batalha da produção’. Assim, a mobilização econômica abriu caminho para uma militarização das relações de trabalho. Nas palavras da autora, “o tempo era de muito trabalho e sacrifícios, além de muita disciplina e participação”⁸⁴⁵.

A análise empreendida por Pureza sobre a mobilização do proletariado brasileiro revela algumas semelhanças significativas com o quadro verificado nos Estados Unidos. Ao clima de participação popular desencadeado pelos ataques aos navios brasileiros, seguiu-se uma aliança entre Estado e burguesia que procurou ditar os padrões da participação operária no esforço de guerra. As ideias centrais desse projeto eram disciplinarização, especialização e sindicalização – ou seja, obediência, capacitação profissional e participação nas entidades trabalhistas oficiais. O Estado buscou preservar a ordem política existente, alegando que os sacrifícios dos trabalhadores eram uma ‘obrigação’ após a ‘outorga’ de direitos. A burguesia industrial, por sua vez, almejou uma relação harmônica entre capital e trabalho que permitisse a rentabilidade dos negócios⁸⁴⁶.

Para Ferraz, a guerra proporcionou a “legalização da superexploração do trabalho”, uma vez que, ao descumprimento da legislação trabalhista – já praticado por algumas empresas – somaram-se os efeitos da militarização na sociedade brasileira. Setores considerados de “interesse militar” caracterizaram-se pela ampliação das jornadas de trabalho e suspensão do pagamento de horas extras. Segundo o autor, “faltas poderiam ser consideradas deserções, greves poderiam ser consideradas motins, e seus responsáveis julgados e punidos em tribunais militares”⁸⁴⁷. Gláucia Vieira Ramos Konrad reforça esta análise ao afirmar que a guerra criou um cenário propício para que o patronato pressionasse e obtivesse êxito em convencer o Estado a minar os avanços trabalhistas alcançados até então⁸⁴⁸.

⁸⁴⁵ GOMES, 1988, p. 244.

⁸⁴⁶ PUREZA, Op. Cit., p. 35-36.

⁸⁴⁷ FERRAZ, Op Cit., p. 25-26.

⁸⁴⁸ KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. Trabalhadores do Brasil!!! Esforços e resistências diante da Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 597. Um caso bastante emblemático foi o da indústria têxtil, um dos setores que mais cresceu na economia brasileira durante

Hélio da Costa afirma que “a exploração e os abusos patronais tinham suas ações legitimadas pelos sucessivos decretos presidenciais, que criavam amarras jurídicas, verdadeiras camisas de força para os trabalhadores”⁸⁴⁹. O controle do operariado durante a guerra não era apenas de interesse do governo, mas também do empresariado, pois, como salienta o autor, interesses privados passaram a ser apresentados como interesses nacionais. Desse modo, uma série de medidas afetou direitos como as férias e os horários de trabalho regulamentados para mulheres e menores de idade⁸⁵⁰.

Luciana Barbosa Arêas destaca que o ideal de cumprimento do dever, de início, contribuiu para que muitas associações de operários se alinhassem aos propósitos do Estado Novo. A mobilização serviu de pretexto para o congelamento dos salários e a deterioração das condições do ambiente de trabalho em diversas categorias. Movimentos contestatórios foram proibidos⁸⁵¹. Antes de tudo, os sindicatos deveriam operar em harmonia com o governo e os trabalhadores deveriam aceitar todos os ‘sacrifícios’ em prol da vitória.

Com o objetivo de legitimar-se como a única autoridade responsável por unir os esforços da nação pela vitória, o Estado procurou combater ações autônomas originadas no operariado e apropriar-se de importantes símbolos do movimento. Hermínio Linhares destaca que, a partir do envolvimento oficial do Brasil no conflito, algumas associações de trabalhadores criaram as chamadas ‘Comissões

o conflito e que foi declarada como sendo “de interesse nacional” pelo Decreto-lei Nº 6.688, em julho de 1944. Na prática, a modificação serviu muito mais para regulamentar uma situação de abuso que já existia previamente, pois muitas empresas descumpriam. CYTRYNOWICZ; Op. Cit., p. 200-201; FERRAZ, Op. Cit., p. 25; PUREZA, Op. Cit., p. 51-53.

⁸⁴⁹ COSTA, Hélio da. **Em Busca da Memória**: Organização no Local de Trabalho, Partido e Sindicato em São Paulo (1943-1953). Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 1993, p. 23.

⁸⁵⁰ COSTA, 1993, p. 23-24.

⁸⁵¹ ARÊAS, Luciana Barbosa. **Consentimento e Resistência**: Um Estudo sobre as Relações entre Trabalhadores e Estado no Rio de Janeiro (1930-1945). Tese (Doutorado em História). Campinas: UNICAMP, 2000, p. 275-277. O adiamento da concessão de férias foi regulamentado pelo Decreto-lei Nº 4.868. Consultar: BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.868, de 23 de outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-4868-23-outubro-1942-415026-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 set. 2015.

de Ajuda ao Esforço Bélico da Nação’. Tais órgãos tiveram vida curta, pois uma portaria ministerial logo tratou de determinar sua dissolução⁸⁵².

Os trabalhadores deveriam ainda estar atentos aos quintacolonistas e aos elementos que perturbavam o ambiente de trabalho a fim de preservar a ordem, elemento essencial para a vitória⁸⁵³. Gomes assinala que, para o Estado Novo, dois eram os grandes inimigos a ser combatidos: “o subversivo, identificado com o inimigo externo, com o estrangeiro de pátria e de ideias”, que propunha um projeto político contrário aos ideais vigentes; e “o malandro, o inimigo interno que se definia como avesso ao trabalho e às leis e regras da ordem constituída”, que recusava a integração à sociedade por meio do trabalho⁸⁵⁴. O ideal da vigilância colocou em risco a solidariedade estabelecida entre os operários, muito embora seja difícil precisar quantas pessoas perderam seus empregos ou foram julgadas como sabotadores e desertores⁸⁵⁵.

A mobilização promovida pelo governo Vargas em parceria com a burguesia revela também um projeto de culpabilização dos operários por todos os contratemplos que viessem a ocorrer nas linhas de produção. Um anúncio publicado em jornais de diversos estados com o apoio das sucursais da *American & Foreign Power Company* (Amforp) – companhia responsável pelo abastecimento de energia – trazia representações ameaçadoras de Hitler e Mussolini condecorando um trabalhador ferido no braço. “Se, por descuido, algum trabalhador é vítima de acidente ou, pela mesma razão, uma das maquinas se desarranja, ficará diminuído o ritmo de nossa produção tão valiosa às Nações Unidas [sic]”, afirmava o texto, sem fazer qualquer menção à contraparte dos empregadores em garantir a segurança no ambiente de trabalho⁸⁵⁶.

Konrad cita a campanha ‘Seja assíduo no trabalho’, promovida pelo ‘Diário Carioca’ em 1944. De acordo com reportagens veiculadas

⁸⁵² LINHARES, Hermínio. **Contribuição à História das Lutas Operárias no Brasil**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977, p. 75.

⁸⁵³ GOMES, 1988, p. 245.

⁸⁵⁴ GOMES, 1988, p. 266-267.

⁸⁵⁵ PUREZA, Op. Cit., p. 46-51.

⁸⁵⁶ Encontramos o anúncio em periódicos de Minas Gerais e do Paraná. OS ACIDENTES ajudam o inimigo! **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 29 fev. 1944, p. 3; OS ACIDENTES ajudam o inimigo! **O Dia**. Curitiba, 1 jul. 1943, p. 11.

pelo periódico, sindicatos e associações de operários escreveram à redação para declarar adesão à campanha⁸⁵⁷, assinalando a necessidade de sacrifícios por parte dos operários brasileiros. Por outro lado, os textos apresentam também algumas contestações das práticas empreendidas durante a guerra. Em um depoimento ao ‘Diário Carioca’, José Ribeiro da Silva, secretário do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicos e de Material Elétrico, sugeriu que os empregados exemplares recebessem alguma forma de recompensa por seu engajamento⁸⁵⁸.

Em outro artigo, o secretário-geral do Sindicato dos Trabalhadores em Carris Urbanos, Sindulfo Azevedo Pequeno, teceu uma crítica áspera ao explicar a falta de trabalhadores nos serviços de transporte público. Para ele, não se tratava de uma atitude antipatriótica, mas de uma conjunção de fatores que fragilizavam diversas categorias de empregados, como excesso de trabalho, remuneração insuficiente, falta de reconhecimento por parte dos empregadores. Nas palavras do sindicalista:

Não pode o amigo [jornalista] imaginar o sacrifício que faz um condutor para cobrar um carro superlutado. Tem que trabalhar por 3, muito embora ganhe por 1. No entanto, parece-me que a empresa empregadora, não vê tal sacrifício dos nossos associados. Não existe, absolutamente, falta de veículos, nem de braços. O que há é o seguinte: receoso de ter o seu nome inscrito nos fichários policiais como ladrão, ninguém quer trabalhar em bondes. Em um carro com lotação superior a 100 passageiros, tem o cobrador que atender a uma infinidade de coisas [sic].
[...] Por um descuido ou mesmo agindo de má fé, pois não se pode admitir que numa classe

⁸⁵⁷ Podemos citar os casos do Sindicato dos Oficiais Marceneiros e Trabalhadores nas Indústrias e Serrarias; e do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Construção Civil do Rio de Janeiro. ADESÕES das classes trabalhistas à Campanha do DIÁRIO CARIOCA. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 11 jul. 1944, p. 3. Outro exemplo é o Sindicato dos Condutores de Veículos Rodoviários e Anexos. FALTAR ao serviço na época atual é sabotar o esforço de guerra do Brasil. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 12 jul. 1944, p. 3.

⁸⁵⁸ ENTUSIASMADOS os metalúrgicos com a campanha do DIÁRIO CARIOCA. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 8 jul. 1944, p. 3.

composta de quase 10.000 homens, todos primem pela honestidade, deixe o condutor de registrar algumas passagens. Momentos após, 2 ou 3 cavalheiros, batendo no ombro, dizem: 'Esteje' preso. Resultado, ei-lo a caminho da delegacia, onde é processado e fichado [...]. Nos dias que se seguem á prisão, nas estações de partidas, o numero de faltas e pedidos de demissão aumentam Como consequencia, inumeros carros deixam de sair, o que prejudica o aumento de produção, pois o operario perde seu dia de serviço, por não encontrar o transporte na hora que necessita [sic]⁸⁵⁹.

Mesmo em condições desfavoráveis, os trabalhadores não se comportaram de maneira passiva diante das arbitrariedades do Estado. O operariado reconheceu tanto a necessidade quanto a importância dos sacrifícios em tempos de guerra, mas levantou-se contra o fato de estes se darem apenas de maneira unilateral e que colocavam em risco os direitos conquistados. A literatura especializada debatida ao longo das últimas páginas concorda que o ambiente de trabalho nunca deixou de ser um espaço de luta. Para além do chamado 'sindicalismo oficial', existiram associações de classe que denunciavam os abusos e a falta de reconhecimento dos sacrifícios empreendidos pelos operários. No setor industrial, muitos setores engajados reagiram aos abusos patronais valendo-se de protestos como sabotagens e 'operações-tartaruga', de modo que o sucesso de uma manifestação acabava por fomentar o surgimento de outras⁸⁶⁰.

De acordo com Konrad, o arrocho salarial e o aumento dos preços de produtos de primeira necessidade levaram a uma reorganização do movimento trabalhista. No Rio Grande do Sul, operários protestaram contra os valores elevados de alimentos como o pão e a carne, exigindo que o Estado intervisse para uma melhoria dos salários e o congelamento dos preços⁸⁶¹. Outros exemplos citados pela autora são os

⁸⁵⁹ PORQUE faltam ao serviço os que trabalham em carris? **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 13 jul. 1944, p. 3.

⁸⁶⁰ COSTA, 1993, p. 21-23; CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 113; GOMES, 1988, p. 245.

⁸⁶¹ KONRAD, Op. Cit., p. 567-568.

casos de imigrantes de países do Eixo que recorreram às autoridades após serem demitidos de seus empregos devido ao Estado de guerra⁸⁶².

Arêas destaca que o conflito revigorou as forças democráticas que se opunham ao governo varguista, de modo que diversos setores se utilizaram tanto dos canais oficiais, quanto de greves para exigir mudanças na organização e funcionamento dos sindicatos⁸⁶³. Além disso, cabe lembrar que a guerra não trouxe apenas benefícios ao patronato. A indústria brasileira continuou dependente da importação de maquinário e tecnologias, bem como, perdeu espaço em importantes setores para firmas estadunidenses.

O Estado Novo não teve melhor sorte com outras iniciativas de mobilização interna. Assim como ocorreu nos Estados Unidos, muitos dos programas oficiais exigiam negociações entre grupos de interesses divergentes para se chegar a um consenso. No caso brasileiro, todavia, a falta de infraestrutura em transportes e comunicações dificultou muitas das iniciativas promovidas pelo Estado, prejudicando os trabalhos de muitas de suas organizações. No campo econômico, por exemplo, o governo brasileiro já havia empreendido medidas para reduzir o impacto do conflito na economia antes mesmo do envolvimento oficial do país nas ações de beligerância, muito embora não tivesse alcançado uma solução eficiente.

No ano de 1939, um projeto elaborado pelo Conselho Federal de Comércio Exterior (CFCE)⁸⁶⁴ culminou com a criação da Comissão de Defesa da Economia Nacional (CDEN)⁸⁶⁵ e da Comissão do

⁸⁶² KONRAD, Op. Cit., p. 575-579. Exemplos também podem ser encontrados em FÁVERI, Op. Cit., p. 294-300.

⁸⁶³ ARÊAS, Op. Cit., p. 278-279.

⁸⁶⁴ Criado em 1934, o Conselho Federal de Comércio Exterior era um órgão diretamente subordinado ao presidente Vargas, que tinha por função oferecer orientações quanto ao fortalecimento do comércio internacional e da economia brasileira, ao mesmo tempo em que permitia ao chefe de Estado centralizar as decisões nesse âmbito. FONSECA, Pedro Cezar Dutra. **Vargas: O capitalismo em construção, 1906-1954**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 205.

⁸⁶⁵ Diretamente subordinada à presidência, a CDEN tinha por objetivo a proteção da economia nacional em um cenário de guerra. KORNIS, Mônica. Comissão da Defesa da Economia Nacional. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comissao-da-defesa-da-economia-nacional>. Acesso em: 20 set. 2015.

Abastecimento⁸⁶⁶. A declaração de guerra, contudo, ampliou a necessidade de intervenção estatal. Ao longo de setembro de 1942, representantes das juntas que compunham o CFCE realizaram uma série de reuniões a fim de formular um plano de mobilização econômica aos moldes das iniciativas adotadas nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha⁸⁶⁷.

O projeto foi finalizado no dia 17 de setembro e encaminhado para a avaliação de Vargas. A ideia central era fortalecer a CDEN que, vinculada ao CFCE, lidaria com um amplo leque de questões: organização das atividades industriais, da produção agrícola e da exploração mineral; mobilização da mão-de-obra; estímulo à produção e o controle da distribuição e consumo de “todas as utilidades indispensáveis às populações civís [sic] e relacionadas com alimentação, vestuário e calçado”; controle de preços; determinações sobre os usos de meios de transporte; promoção de um programa semelhante aos ‘*victory gardens*’; e impulso a setores essenciais para o desenvolvimento econômico. Enquanto durasse o conflito, as câmaras de pesquisa do CFCE serviriam como órgãos consultivos para as iniciativas da CDEN⁸⁶⁸.

⁸⁶⁶ A Comissão do Abastecimento estava vinculada ao Ministério da Agricultura e voltava-se para medidas que visavam preservar níveis de abastecimento e preços adequados para os bens de primeira necessidade. O número de produtos que passaram a ser regulados pelo Estado era bastante amplo e englobava alimentos, matérias-primas, medicamentos, materiais de construção, entre outros. KORNIS, Mônica. Comissão do Abastecimento. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comissao-do-abastecimento>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁸⁶⁷ SOUZA, Waldir Wanick de. **Relatório**. Conselho Federal de Comércio Exterior, Secção de Pesquisas. Rio de Janeiro, 26 mai. 1948. Arquivo Nacional. BR RJANRIO 1U - Coordenação da Mobilização Econômica (1942-1945). Processo 1,234 943,(42)(00), f 98-97. A paginação grafada manualmente no topo das páginas segue a ordem decrescente, de modo que preservamos tal método a fim de fornecer referências mais apurada dos documentos constantes no referido processo.

⁸⁶⁸ EULÁLIO, Joaquim [carta] 18 set. 1942, Rio de Janeiro [para] VARGAS, Getúlio, Rio de Janeiro. 11 p. Arquivo Nacional. BR RJANRIO 1U - Coordenação da Mobilização Econômica (1942-1945). Processo 1,234 943,(42)(00), f 75-65.

O ambicioso projeto parece ter despertado certo receio em Vargas que, dotado de um grande pragmatismo tal como Roosevelt, não permitia que seus aliados adquirissem maior proeminência que ele próprio dentro do governo. O esboço de uma carta a Vargas encontrado na documentação de Ernani do Amaral Peixoto assinala que o presidente relutou em criar uma nova agência para fins de mobilização interna, pois já existiam no país órgãos públicos responsáveis pela defesa de alguns produtos – órgãos estes subordinados ao poder executivo ou a ministérios. Segundo o texto, Vargas não almejava a criação de outra agência burocrática, porém, teve de repensar tal postura para reagir “à imposição das circunstâncias” do cenário internacional⁸⁶⁹.

Um dos parágrafos de relatório a respeito do projeto não poderia ser menos irônico: “Não consta no processo qualquer deliberação do Exmo. Sr. Presidente da República diretamente sôbre os estudos procedidos pelo Conselho. Entrementes, Sua Excelência, assinou decreto-lei criando em 1942 a Coordenação da Mobilização Econômica, ora extinta [sic]”⁸⁷⁰. Trata-se do Decreto-Lei Nº 4.750, de 28 de Setembro de 1942, que instituiu a mobilização “a serviço do Brasil, [de] todas as utilidades e recursos econômicos existentes no território nacional, seja qual for a sua origem, caráter, propriedade ou vínculo de subordinação”⁸⁷¹.

Tanto as ações previstas, quanto os setores econômicos apresentados como essenciais para a mobilização interna no texto do Decreto-Lei Nº 4.750 pouco diferiam das propostas constantes no plano formulado pelo CFCE. A principal diferença residiu no fato de que a CDEN, em vez de fortalecida, foi extinta para dar lugar a um coordenador de mobilização econômica diretamente subordinado à

⁸⁶⁹ PEIXOTO, Ernani do Amaral. [Esboço de carta] ago-dez. 1942, s/l [para] VARGAS, Getúlio, s/l. 17 f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Ernani do Amaral Peixoto. Classificação: EAP an 1942.09.29.

⁸⁷⁰ SOUZA, Waldir Wanick de. **Relatório**. Conselho Federal de Comércio Exterior, Secção de Pesquisas. Rio de Janeiro, 26 mai. 1948. Arquivo Nacional. BR RJANRIO 1U - Coordenação da Mobilização Econômica (1942-1945). Processo 1,234 943,(42)(00), f 98-97.

⁸⁷¹ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.750, de 28 de Setembro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4750-28-setembro-1942-414829-publicacaooriginal-1-pe.html>.

presidência⁸⁷². O nome escolhido foi o de João Alberto Lins de Barros, que fora interventor em São Paulo entre 1930-1931 e, até então, atuava como embaixador no Canadá⁸⁷³. Ao escalar um homem de sua confiança para a direção do órgão, acreditamos que Vargas procurou evitar uma descentralização do poder político.

Para coordenar a mobilização interna, foi estabelecida a Coordenação da Mobilização Econômica (CME), que contou com escritórios nas maiores capitais estaduais e com um representante oficial nas demais unidades federativas. De acordo com Sérgio Lamarão, as atribuições da organização estavam distribuídas em quatro campos: “a intensificação da produção agrícola e industrial, o abastecimento do mercado interno e o controle dos preços, a atenuação da crise dos transportes internos e o combate à inflação”. Para gerir todas as iniciativas, organizou-se uma burocracia caracterizada por um grande número de setores e departamentos voltados para o fornecimento de orientações e a coordenação de atividades específicas⁸⁷⁴. Um relatório produzido pela Embaixada estadunidense destaca que o órgão teria um representante dos Ministérios das Finanças, das Relações Exteriores, da Justiça e Negócios Interiores, da Guerra e do Trabalho, Indústria e Comércio, que trabalhariam sem remuneração⁸⁷⁵.

A atuação da CME ficou aquém do esperado. Apesar da ampla frente de atuação, muitas das iniciativas se restringiram a São Paulo, estado com maior peso na economia nacional e, em menor escala, aos estados de Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Além disso, as ações promovidas pelo órgão foram incapazes de impedir

⁸⁷² LAMARÃO, Sérgio. Coordenação da Mobilização Econômica. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/coordenacao-da-mobilizacao-economica>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁸⁷³ MAYER, Jorge Miguel. ALBERTO, João. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joao-alberto-lins-de-barros-1>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁸⁷⁴ LAMARÃO, Op. Cit.

⁸⁷⁵ BUREAU of Latin American Research. **Report #167**. Report from Rio de Janeiro. Washington, 26 out. 1942. Relatório, 4 p. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 2, Flash 252-256. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

as altas dos preços, a escassez de bens essenciais, o desenvolvimento do mercado negro ou deter êxodo rural⁸⁷⁶.

Em muitos casos, as medidas de tabelamento de preços foram o cerne de conflitos entre o governo e os setores produtivos; enquanto o desabastecimento e a falta de sucesso em frear a inflação fomentaram grande descontentamento entre as diferentes camadas sociais⁸⁷⁷. A guerra provocou uma desarticulação na economia brasileira, acentuando os fluxos migratórios. O governo reagiu procurando fixar trabalhadores em áreas de produção de bens essenciais ou nas novas fronteiras agrícolas; os efeitos obtidos desta ação, entretanto, foram insatisfatórios⁸⁷⁸.

A carta esboçada por Amaral Peixoto aponta ainda que a competição com outras repartições públicas que desenvolveram projetos para mobilização interna foi o principal problema enfrentado pela CME – o que revela a desorganização burocrática e a falta de sintonia na atuação governamental durante a guerra. Além disso, prossegue o missivista, faltaram orientações claras por parte do governo e também um banco de estatísticas confiáveis. Esses fatores engessaram a implementação de ações eficientes. O documento também ressaltou que muitas iniciativas, apesar de receberem o aval da presidência, não foram colocadas em prática, falharam em seus objetivos ou produziram resultados pífios⁸⁷⁹.

A própria CME constatou o fracasso nas metas de combate à inflação. Em julho de 1943, Jorge Kafuri, responsável pelo ‘Setor Preços’ do órgão, escreveu ao coordenador João Alberto para comunicar-lhe os resultados finais de um estudo sobre a alta dos preços verificada no país. Kafuri, que estivera nos Estados Unidos analisando os sistemas de controle de preços daquele país e também da Inglaterra, afirmou que o congelamento efetivo dos valores de comercialização de

⁸⁷⁶ LAMARÃO, Op. Cit.

⁸⁷⁷ Idem.

⁸⁷⁸ MOURA, 2012, p. 135.

⁸⁷⁹ PEIXOTO, Ernani do Amaral. [Esboço de carta] ago-dez. 1942, s/l [para] VARGAS, Getúlio, s/l. 17 f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Ernani do Amaral Peixoto. Classificação: EAP an 1942.09.29.

bens essenciais só seria possível a partir da concessão de subsídios produtores e da injeção de recursos para as entidades reguladoras⁸⁸⁰.

Em uma visão menos lisonjeira que a de Murilo Braga, Kafuri tanto questionou a eficácia desse sistema – pois sua manutenção exigia um orçamento considerável, desencorajava a produção e incentivava o mercado negro – quanto assinalou as dificuldades que o Brasil teria de enfrentar para que tais estratégias funcionassem, tais como a falta de infraestrutura para escoamento e o baixo valor do salário mínimo. Por fim, o funcionário recomendava a extinção do ‘Setor Preços’, cujas atribuições deveriam ser repassadas para outras seções da CME⁸⁸¹.

Os demais documentos depositados no CPDOC a respeito da CME não nos permitem avaliar a repercussão da carta de Kafuri. Por outro lado, Cytrynowicz salienta que grandes produtores e atacadistas retinham o escoamento da produção a fim de garantir preços mais elevados. A situação em São Paulo chegou a ficar tão caótica que Vargas precisou ir à cidade em 1944 para firmar medidas emergenciais, como a abertura de postos para venda de produtos a preços populares⁸⁸². O fracasso no congelamento dos preços deveu-se, em partes, pela existência de diferentes instâncias reguladoras, as quais dificilmente atuavam em sintonia⁸⁸³.

A questão da alimentação durante a guerra deve ser analisada de forma mais abrangente, pois problemas como a subnutrição e a fome estavam presentes em várias regiões do país desde antes da Revolução de 1930. John J. Crocitti assinala que Vargas reconhecia a importância de sanar tais contratemplos – na visão do presidente, um país em processo de industrialização precisava de operários e soldados bem nutridos para se desenvolver, entretanto, uma dieta saudável, nutritiva e acessível diminuiria os níveis de insatisfação popular. No entanto, o alcance dos programas nessa área foi bastante restrito e pouco mudou a realidade de uma parcela significativa da população. A infraestrutura de transportes inadequada impediu a circulação mais eficiente de alimentos, enquanto a falta de saneamento básico influía nas condições

⁸⁸⁰ KAFURI, Jorge. [Carta] 07 jul. 1943, Rio de Janeiro. [para] ALBERTO, João, s/l. 3f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Ernani do Amaral Peixoto. Classificação: EAP an 1942.09.29.

⁸⁸¹ Idem.

⁸⁸² CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 243-245.

⁸⁸³ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 249.

de higiene durante o preparo da comida. Além disso, os elevados preços de geladeiras e o acesso restrito ao fornecimento de energia elétrica dificultavam a conservação de produtos perecíveis⁸⁸⁴.

Há uma notável divergência entre os estudos que se debruçam sobre a escassez de alimentos no Brasil durante a guerra. Para alguns autores, o desabastecimento e a disparada dos preços de bens essenciais constituíram o principal impacto do conflito no cotidiano da população, que passou a conviver com racionamentos e o mercado negro⁸⁸⁵. Cytrynowicz, porém, realiza uma avaliação diferente: para ele, a escassez de alimentos foi “relativa” e esteve longe de representar uma catástrofe, muito embora tenha servido de mote para que o Estado buscasse atrelar a população civil ao esforço de guerra⁸⁸⁶.

O que explicaria análises tão discrepantes? A resposta está nas classes sociais que os autores têm como objetos em suas respectivas pesquisas. Pesquisadores como Ferraz, Konrad, Flávia de Sá Pedreira e Pureza desenvolvem estudos a partir do cotidiano dos trabalhadores e das classes baixas – as camadas que mais sofreram com os efeitos da escassez e da inflação. Pureza menciona que, ao final de 1944, o salário mínimo subiu de Cr\$240,00 para Cr\$ 380,00. A oscilação, todavia, teve pouco efeito prático devido aos racionamentos e à disparada de preços dos produtos de uso cotidiano⁸⁸⁷. Warren Dean reitera esse posicionamento ao declarar que o reajuste era apenas um benefício aparente, que oferecia poucas mudanças ao cotidiano dos trabalhadores⁸⁸⁸. Em alguns casos, a situação de desabastecimento foi ainda agravada por catástrofes naturais, gerando novos entraves no acesso a bens essenciais⁸⁸⁹.

Cytrynowicz, por sua vez, concentra-se nos efeitos da guerra em setores da classe média-alta de São Paulo, para os quais a escassez

⁸⁸⁴ CROCITTI, John J. Vargas Era Social Policies: An Inquiry into Brazilian Malnutrition during the Estado Novo (1937–45). In: HENTSCHE, Jens R. (ed.). **Vargas and Brazil: New perspectives**. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2006, p. 143-151.

⁸⁸⁵ FERRAZ, Op. Cit., p. 21; PEDREIRA, Flávia de Sá. **Chiclete Eu Misturo com Banana: Carnaval e Cotidiano de Guerra em Natal, 1920-1945**. Natal: EDUFERN, 2005, p. 111 e 159; PUREZA, Op. Cit., p. 80-127.

⁸⁸⁶ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 52-53.

⁸⁸⁷ PUREZA, Op. Cit., p. 88-89.

⁸⁸⁸ DEAN, Warren. **A Industrialização de São Paulo (1880-1945)**. São Paulo: Difel, s/a, p. 241.

⁸⁸⁹ PEDREIRA, Op. Cit., p. 110-111; PUREZA, Op. Cit., p. 90-91.

poderia ser contornada de alguma forma. Além disso, o historiador trabalha com um dos maiores centros urbanos do Brasil à época, fato que certamente influenciou em um maior afluxo de alimentos, oferecendo certo alívio à conjuntura existente. O autor menciona que a população paulistana reagiu às tentativas de incorporação de novos alimentos ao cotidiano, como o ‘pão de guerra’, feito à base de farinha integral, e o açúcar mascavo – o pão e açúcar “pretos” ou “sujos”, que logo foram associados à ideia de ‘pobreza’⁸⁹⁰.

Outras iniciativas foram tomadas pelo Estado com o objetivo de defender uma dieta saudável, afinal, trabalhadores e soldados bem alimentados eram necessários para se garantir a vitória. É notável a inspiração estadunidense no projeto de ‘hortas da vitória’; enquanto medidas como a distribuição de vitaminas para estudantes ou criação de um ‘prato de guerra’ que deveria ser servido a preços acessíveis nos restaurantes visavam a atender às camadas mais pobres da população. Cytrynowicz é bastante correto em afirmar que tais medidas incidiam apenas sobre a esfera do consumo e não representavam uma política pública para reformular de maneira efetiva a produção e a distribuição de alimentos no país⁸⁹¹.

Um segundo apontamento interessante levantado por Cytrynowicz é que, em certa medida, a falta de certos alimentos é lembrada com humor por aqueles que vivenciaram a guerra em São Paulo. Segundo o autor, isso provavelmente se deve ao fato de que a escassez, apesar de incômoda, não constituiu uma calamidade como nos países que foram palco de batalhas ao longo da Segunda Guerra Mundial⁸⁹². Durante nossa pesquisa, pudemos observar que o tratamento da carestia como motivo de gracejo ou como algo que não deveria despertar tamanha preocupação esteve presente na imprensa da época, muitas vezes sendo empregado para reiterar medidas adotadas pelo governo varguista.

A ‘Revista da Semana’ destacou que o Brasil não corria risco de escassez de açúcar, no entanto, apontou o racionamento como medida necessária em tempos difíceis. À gravidade da situação, o texto contrapunha o ‘bom humor’: “O carioca, que não perdôa nada, nem mesmo uma vida amarga, começou logo a fazer piadas. Não se lembram de um filme intitulado Uma louca com açúcar? Pois um sujeito que foi

⁸⁹⁰ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p.51-60.

⁸⁹¹ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 51-66.

⁸⁹² CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 54.

ao cinema recentemente me afirmou que só encontrou a loura! Uma decepção⁸⁹³. Nos jornais, circularam receitas adaptadas ao racionamento. Nas colunas ‘Sugestões ‘Royal’ de Economia Culinária’, a famosa marca de fermento em pó ensinou donas-de-casa a preparar quitutes como um “gostoso pão sem leite”, para o qual eram necessárias quantias ínfimas de produtos escassos como manteiga, açúcar e ovos⁸⁹⁴.

A questão da escassez foi particularmente problemática na região Norte, onde muitas localidades dependiam de produtos provenientes de outras regiões do país, bem como, do transporte marítimo para escoamento dos produtos. De acordo com Pedro Martinello, a proibição da navegação costeira por 55 dias após a declaração de guerra acabou provocando um perigoso desabastecimento dos principais centros urbanos e das zonas produtoras de borracha⁸⁹⁵. Ainda em 1942, uma série de revoltas motivadas pela carestia eclodiu na capital paraense, culminando na morte de uma idosa e um grande número de feridos. O consulado estadunidense, afirmou que, apesar dos numerosos protestos na região, “os administradores públicos continuam insistindo em propostas vagas, mas não tomam qualquer medida positiva para amenizar a situação”⁸⁹⁶.

Ao final de 1943, a situação de abastecimento no Rio de Janeiro e em outros grandes centros populacionais brasileiros se deteriorou. Na análise do embaixador estadunidense Jefferson Caffery, as medidas implementadas pelo governo não surtiam efeito, uma vez que não havia uma fiscalização adequada sobre o programa de tabelamento de preços, o que favoreceu o desenvolvimento do mercado negro. Entre os produtos em falta, destacavam-se o leite, a manteiga, o feijão e o sal. Desse modo, cresceram as críticas à administração pública⁸⁹⁷.

⁸⁹³ A SEMANA em revista. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, 15 mai. 1943. Nº 20, p. 5.

⁸⁹⁴ SUGESTÕES ‘Royal’ de Economia Culinária. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 30 jul. 1944, p. 3.

⁸⁹⁵ MARTINELLO, Pedro. **A Batalha da Borracha na Segunda Guerra Mundial**. Rio Branco: EDUFAC, 2004, p. 189.

⁸⁹⁶ McLAUGHLIN, Edward D. [Carta] 24 out. 1942, Belém [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 37, Flash 85-86. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁹⁷ CAFFERY, Jefferson [Carta] 9 nov. 1943, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 2f. National Archives and Records

O quadro se agravou em 1944, quando uma seca inesperada afetou a produção e o governo foi obrigado a recorrer à Argentina para a aquisição de produtos como carne e manteiga. No Rio de Janeiro, a imprensa mudou de tom, passando a criticar a ineficiência das ações do governo, o que refletiu negativamente na imagem de Vargas⁸⁹⁸. Diante da caótica situação interna, o tom bem-humorado inicialmente adotado pela imprensa cedeu lugar às críticas. Nas páginas do ‘Diário Carioca’, multiplicaram-se as reportagens sobre os efeitos da escassez.

Um texto sobre a falta de leite no Rio de Janeiro, publicado ao início de 1944, apresentou um quadro caótico sobre a situação vivenciada na cidade – “mães aflitas, cujos filhos em casa aguardam a chegada do leite para sua alimentação, imploram insistentemente um pouco daquele líquido precioso [sic]”, destacou o jornalista anônimo⁸⁹⁹. “Belo Horizonte ameaçada de ficar sem pão”, alertava o título de outro texto, tratando do desabastecimento de farinha de trigo que privaria a capital mineira⁹⁰⁰.

O Estado, todavia, não era o único culpado pela situação preocupante. De acordo um terceiro artigo veiculado pelo ‘Diário Carioca’, a ineficiência na fiscalização na distribuição de alimentos e controle de preços, somava-se aos problemas de infraestrutura e à ganância dos varejistas em privilegiar pagadores com mais dinheiro⁹⁰¹.

O racionamento de alimentos não foi o único enfrentado pela população brasileira – a falta de gasolina foi igualmente problemática. Em diversas cidades brasileiras, foram distribuídas cadernetas que davam direito a quotas de combustível que variavam dependendo da finalidade do veículo. De acordo com as regras estipuladas por uma comissão especial e aprovadas pelo Conselho Nacional de Trânsito

Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 37, Flash 238-239. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁹⁸ DONNELLY, Walter J. [Carta] 10 out. 1944, Rio de Janeiro [para] O SECRETÁRIO de Estado, Washington. 3f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1940-1944, M1515, rolo 37, Flash 396-398. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

⁸⁹⁹ A CIDADE sem leite. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 18 jan. 1944, p. 3.

⁹⁰⁰ BELO Horizonte ameaçada de ficar sem pão. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 30 jun. 1944, p. 5.

⁹⁰¹ PARA desespero das donas de casa. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 10 jun. 1944, p. 3.

(CNT), transportes de carga utilizados no escoamento de alimentos, matérias-primas ou materiais de construção; veículos do transporte coletivo (ônibus e táxis); carros guiados por funcionários da saúde ou de serviços oficiais tinham prioridade nesta ordem. Por fim, seriam atendidos os automóveis particulares. Em casos extremos de escassez, estava prevista a suspensão do abastecimento a esse último grupo⁹⁰².

A falta de combustíveis desestruturou sistemas de transporte público em várias cidades e afetou a rotina de um sem-número de operários. Muito da situação deveu-se às dificuldades na manutenção de um fluxo de importações provenientes dos Estados Unidos, país do qual o Brasil era dependente para o abastecimento do mercado interno. Os entraves geraram críticas por parte de representantes do governo brasileiro, incluindo do pró-estadunidense Osvaldo Aranha⁹⁰³.

O envolvimento estadunidense na guerra gerou um quadro problemático no Brasil ao início do ano de 1942. Em maio daquele ano, o governo publicou um decreto-lei atribuindo ao Conselho Nacional do Petróleo a responsabilidade de estabelecer “o abastecimento e o racionamento do consumo do petróleo e seus derivados” em todo o país⁹⁰⁴. Com o decorrer do conflito, a situação se agravou, levando ao racionamento e à promulgação de restrições ao horário de circulação de veículos. O resultado? Grandes filas e calçadas lotadas.

Em outubro de 1944, a imprensa paulistana noticiou que os sistemas de transportes público e privado estavam à beira do colapso devido à escassez de combustíveis e de peças mecânicas para reposição. Cytryowicz, porém, considera que tal questão foi tratada com alarde a fim de promover o “espírito de mobilização” na cidade⁹⁰⁵. Encontramos ainda menções a problemas de transporte em Curitiba⁹⁰⁶, Porto

⁹⁰² O RACIONAMENTO da gasolina. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1942, p. 3.

⁹⁰³ ABREU, Marcelo de Paiva. **O Brasil e a economia mundial, 1930-1945**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 229-230; DULLES, John W. F. **Vargas of Brazil: A political biography**. Austin/Londres: University of Texas, 1967, p. 230; McCANN, 1973, p. 378 e 454-455.

⁹⁰⁴ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.292, de 7 de maio de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4292-7-maio-1942-414309-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 18 set. 2015.

⁹⁰⁵ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 74-78 e 91.

⁹⁰⁶ MONTALVÃO, Eloy de. Pontos de parada. **O Dia**. Curitiba, 21 mar. 1943. Gravetos e Fagulhas, p.2.

Alegre⁹⁰⁷, Recife⁹⁰⁸ e Aracaju⁹⁰⁹. Curiosamente, por meio de entrevistas, Pedreira identificou que, ao contrário da escassez de alimentos, a falta de gasolina exerceu impacto pouco significativo sobre o cotidiano de Natal⁹¹⁰.

A maior preocupação, contudo, residia no abastecimento do país, uma vez que a escassez de gasolina prejudicava o transporte de alimentos e outros produtos essenciais. Inicialmente, foram estabelecidas cotas para os veículos incumbidos de tais atividades e estimulou-se o uso do álcool-motor, substância obtida a partir da mistura de gasolina, álcool anidro e querosene. Tais medidas, contudo, não ofereceram uma solução definitiva para os problemas existentes⁹¹¹.

O governo voltou-se para o incentivo ao uso do gasogênio, máquina que produzia um gás pobre – isto é, de baixo valor combustivo – a partir da queima de lenha ou carvão vegetal. O gasogênio ofereceu uma alternativa econômica ao racionamento, uma vez que, a lenha e o carvão chegavam ao mercado interno com preços inferiores ao da gasolina importada devido às produções nacionais. Por outro lado, a escolha apresentava alguns aspectos negativos, já que a máquina era pesada e ocupava grande espaço nos carros, além de exigir uma série de cuidados quanto ao funcionamento. O desempenho dos veículos também era afetado, pois embora o gás pobre fosse capaz de movimentar motores que consumiam gasolina, o rendimento obtido era abaixo do normal. Outro entrave foi o aumento dos preços da lenha e do carvão, que apresentaram altas significativas na cidade de São Paulo ainda durante o ano de 1943⁹¹².

Benedicto Heloiz do Nascimento afirma que o combustível substituto teve notável aceitação nos estados das regiões Sul e Sudeste,

⁹⁰⁷ PUREZA, Op. Cit., p. 81.

⁹⁰⁸ PARAÍSO, Rostand. **O Recife e a II Guerra Mundial**. Recife: Comunicarte, 1995, p. 139. Na capital pernambucana, o racionamento de gasolina entrara em vigor no dia 4 de maio de 1942. Foram estipuladas cotas mensais para a distribuição de combustível, havendo uma quantia maior reservada aos médicos. PARAÍSO, Op. Cit., p. 118.

⁹⁰⁹ MAYNARD, Dilton. O Brasil sob ataque: Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 509-527.

⁹¹⁰ PEDREIRA, Op. Cit., p. 114.

⁹¹¹ NASCIMENTO, Benedicto Heloiz. A Carreira Fugaz do Gasogênio. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 27, 1987, p. 16.

⁹¹² NASCIMENTO, Op. Cit., p. 9-10, 13 e 19.

tanto na aplicação aos transportes, quanto em alguns setores industriais. Os incentivos do governo garantiram o estabelecimento de um ramo econômico forte, caracterizado pela multiplicação das companhias produtoras e distribuidoras, bem como, pela formação de um corpo de funcionários voltado à assistência técnica especializada. Estimativas apontam que, em 1944, aproximadamente 1/3 da frota brasileira de veículos motorizados operava com gás pobre⁹¹³.

Para além dos projetos e ações implementados pelas autoridades, é interessante observar que um número significativo de campanhas populares – ou seja, que conclamavam a participação da população civil no esforço para a vitória por meio de doações – foi organizado nos meses seguintes à declaração de guerra. Talvez, uma das mais significativas tentativas de apropriação da comoção nacional por parte das classes dirigentes tenha sido uma “subscrição popular” idealizada pela Sra. Delminda Aranha, a partir da qual seriam arrecadadas doações em dinheiro para a distribuição às famílias vítimas dos torpedeamentos⁹¹⁴.

A iniciativa contou com a parceria do jornal ‘Correio da Manhã’, órgão responsável por promovê-la e arrecadar o dinheiro recebido. Posteriormente, foi criada uma conta especial no Banco do Brasil para o depósito das quantias para ampliar o número de participantes. É curioso observar que o artigo jornalístico sobre o lançamento da campanha não a associa ao governo Vargas de maneira direta: a ação era fruto do “nobre coração” de sua promotora, a “Sra. Oswaldo Aranha, espôsa do chanceler brasileiro”⁹¹⁵. A utilização do nome do marido para se referir à esposa era uma forma de tratamento comum à época, porém, não devemos deixar de levar em conta a possibilidade de que tal abordagem foi positiva para a imagem do ministro de Relações Exteriores e ao Estado Novo de modo geral, uma vez que o regime investia no paternalismo como método de controle social.

⁹¹³ NASCIMENTO, Op. Cit., p. 20-23. Nesse sentido, podemos refutar a hipótese de Cytrynowicz de que a maior parte da população recusava-se a utilizar o gasogênio. Cytrynowicz, Op. Cit., p. 74-75.

⁹¹⁴ A respeito dos ataques às embarcações brasileiras por submarinos do Eixo, consultar: SANDER, Roberto. **O Brasil na Mira de Hitler: A História do Afundamento de Navios Brasileiros pelos Nazistas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

⁹¹⁵ PELAS famílias dos marítimos e soldados vítimas dos atentados do Eixo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1942, p. 1.

Entre os dias 21 de agosto e 4 de setembro de 1942, encontramos treze reportagens de capa no ‘Correio da Manhã’ sobre a campanha. Os leitores poderiam acompanhar o crescimento da quantia arrecadada e conferir os nomes dos doadores em listas atualizadas diariamente. O destaque conferido a esses textos era notável, uma vez que poderiam ocupar até dois terços das primeiras páginas em cada edição. A relação de contribuintes revela uma grande heterogeneidade. As listas incluem empresas nacionais e multinacionais, associações de funcionários, bancos, organizações de refugiados, imigrantes e exilados, entidades religiosas, membros da alta sociedade, órgãos públicos, grandes casas comerciais e doações anônimas dos mais diversos estados da federação. Entre os doadores, encontram-se até mesmo antigos apoiadores do integralismo, como a poeta e jornalista Rosalina Coelho Lisboa⁹¹⁶.

A subscrição originou o ‘Comitê de Auxílio às Famílias Vítimas dos Atentados do Eixo’, cujo objetivo era coordenar a campanha. O período de arrecadações estendeu-se até o final de setembro e o total de donativos, somado aos juros dos depósitos na conta bancária, alcançou o valor de Cr\$ 8.799.469,10. O governo federal, novamente, pareceu optar por uma relação indireta com o órgão, talvez buscando valer-se de tal estratégia para reforçar a imagem paternalista do movimento e dotá-lo de traços menos ‘oficiais’. À frente do órgão, estavam as esposas de Eurico Dutra (Ministro da Guerra), Aristides Guilhem (Ministro da Marinha) e Salgado Filho (Ministro da Aeronáutica), além de Delminda Aranha⁹¹⁷. No entanto, não podemos esquecer que, segundo as distinções de gênero vigentes naquele período, o trabalho com caridade era considerado eminentemente feminino.

⁹¹⁶ PELAS famílias dos marítimos e soldados vítimas dos atentados do Eixo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 23 ago. 1942, p. 1. Durante os anos de atuação da Ação Integralista do Brasil, Lisboa serviu como intermediária entre o movimento e o governo varguista. PANTOJA, Sílvia. LISBOA, Rosalina Coelho. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/rosalina-coelho-lisboa-larragoiti>. Acesso em: 16 set. 2015.

⁹¹⁷ ESPÍNOLA, Eduardo et all. **Relatório das atividades do Comitê de Auxílio às Famílias Vítimas dos Atentados do Eixo**. Rio de Janeiro, 1943. Relatório, 6p. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: DA c 1942.09.22.

É importante ressaltar também que, com o apoio do DIP e da Agência Nacional, foi realizada uma campanha para que as famílias vítimas dos torpedeamentos contatassem o Comitê⁹¹⁸. Nesse sentido, a provisão de indenizações a esses brasileiros não era pensada como uma política pública, mas como uma espécie de ação benevolente de senhoras da alta sociedade – e ligadas ao poder central – que se ‘compadeciam’ das mazelas infringidas à população. O relatório produzido pelo órgão ao final de suas atividades em julho de 1943 busca reforçar a imagem de benignidade em torno do Comitê e, por consequência, do governo.

Segundo o documento, em articulação com o Serviço de Obras Sociais e a Escola Técnica de Serviço Social, times de visitantes foram enviados às casas das vítimas no estado do Rio de Janeiro para organizar “um verdadeiro inquérito” sobre as famílias que se apresentaram para receber o benefícios. Nos demais estados, a Legião Brasileira de Assistência (LBA) – instituição criada para atender às famílias dos soldados convocados para a guerra e desenvolver projetos sociais sob a coordenação da primeira-dama Darcy Vargas – e autoridades políticas, jurídicas e policiais auxiliaram no levantamento. Como a compilação dos dados poderia demorar, Delminda defendeu a ideia de pagar às famílias mais necessitadas abonos provisórios por meio do Banco do Brasil, medida que foi aprovada e efetivada pelo Comitê. O dia 30 de novembro foi definido como o prazo final para o cadastramento⁹¹⁹.

Para otimizar a distribuição do dinheiro, foi estabelecido um conselho consultivo que, embora não contasse com a participação de altos representantes do gabinete varguista, era composto por juristas ligados ao governo: Eduardo Espínola, presidente do Supremo Tribunal Federal; Ruben Rosa, presidente do Tribunal de Contas da União; Sebastião do Rego Barros, consultor jurídico do Ministério das Relações Exteriores; e Saul de Gusmão, juiz de menores do Rio de Janeiro. A partir dos dados coletados, foram estabelecidas quotas proporcionais às necessidades de cada família, com um limite máximo de cinco quotas de Cr\$ 7 mil. Como muitas famílias não pleitearam o dinheiro até o prazo estabelecido, separou-se uma quota de Cr\$ 7 mil para os retardatários que apresentassem os documentos até fevereiro de 1943⁹²⁰.

⁹¹⁸ Idem.

⁹¹⁹ Ibidem.

⁹²⁰ Ibidem.

O prazo foi prorrogado por diversas vezes, até 15 de junho de 1943. O dinheiro não distribuído foi preservado para atender cidadãos que pleiteassem a indenização além da data final. De acordo com o relatório, 541 famílias compostas por 1686 pessoas foram contempladas pela medida – a maioria, residente no Distrito Federal⁹²¹. Em meio às regras para distribuição das quotas, chama a atenção o fato de que mulheres ilegítimas “teúdas e manteúdas” e filhos ilegítimos seriam equiparados, respectivamente, às esposas e aos filhos legítimos. A iniciativa, de certa forma, contrariava o ideal de matrimônio daquele período. Por outro lado, parágrafos estipulando que viúvas sem filhos deveriam receber o total de uma quota e meia ou que mulheres analfabetas seriam contempladas por meio de depósitos para retiradas mensais “a fim de evitar exploração” evidenciam a situação de fragilidade que muitas mulheres se encontravam durante o primeiro governo Vargas⁹²². Desse modo, a compreensão das questões de gênero perpassa também pelo conceito de classe social.

Embora o ‘Correio da Manhã’, cujo diretor-gerente Mário Alves também fazia parte do Comitê, destacasse a agilidade nos trabalhos da organização, bem como, a capacidade de atendimento a todas as famílias de vítimas⁹²³, as correspondências recebidas pelo órgão revelam que as quotas distribuídas pouco amenizavam a situação de muitas pessoas que viviam em condições de pobreza. Uma das cartas mais representativas talvez seja a de Maria de Lourdes Santos, escrita “a rogo de Maria Neves Queiroz”, senhora idosa e analfabeta que, com a morte do filho, encontrava-se sem qualquer forma de sustento e estava prestes a perder a casa⁹²⁴.

⁹²¹ A distribuição de famílias por estado foi a seguinte: Alagoas- 19; Amazonas- 8; Bahia- 32; Ceará- 8; Distrito Federal- 408; Espírito Santo- 3; Maranhã- 4; Minas Gerais- 2; Pará- 50; Paraíba- 28; Paraná- 2; Pernambuco- 72; Piauí- 3; Rio de Janeiro- 28; Rio Grande do Norte- 6; Rio Grande do Sul- 2; Santa Catarina- 14; São Paulo- 7; Sergipe- 91. Ibidem.

⁹²² Ibidem.

⁹²³ CONTEMPLADAS todas as famílias das vítimas dos atentados do Eixo. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 11 out. 1942, p. 1.

⁹²⁴ SANTOS, Maria de Lourdes. [Carta] 13 out. 1942, Aracaju [para] ARANHA, Delminda, Rio de Janeiro. 1f. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: DA c 1942.00.00. Pode-se dizer que a ação desenvolvida pelas senhoras da alta sociedade, naquele período, foi condizente com uma lógica conservadora de assistência social aliada à filantropia. Assim,

Outro caso de grande repercussão na imprensa foi a instalação das chamadas ‘pirâmides’, pontos para doação de metais que seriam reaproveitados na produção de armamentos. O ‘Diário da Noite’ se envolveu diretamente nessas campanhas, patrocinando a criação de uma pirâmide no Largo da Carioca, posteriormente denominada ‘Pirâmide Brasil’. Durante a campanha de mobilização, Austregésilo de Athayde, diretor do periódico, conclamou a população a doar metais para que se convertessem em “navios, canhões, aeroplanos, para destruir Hitler e as forças perversas que desencadeou no mundo”⁹²⁵. A comoção pública causada pelos torpedeamentos de navios brasileiros parece ter influenciado na mobilização, pois antes mesmo daquele ponto de coleta, bairros como Vila Isabel e Gávea, estabeleceram suas próprias pirâmides⁹²⁶.

O ‘Diário Carioca’ mobilizou-se para promover a campanha, conferindo reportagens de capa sobre a adesão popular. Depoimentos e fotografias foram utilizados para ressaltar o caráter ‘democrático’ do evento, que unia todas as classes sociais em prol da vitória. Uma das reportagens, por exemplo, destacou a contribuição de Haime Teixeira de Azevedo, operário e pai de três filhos que doou “todo o metal que tínhamos lá em casa”. O jornalista afirmou que o ato do trabalhador em desfazer-se de sua marmita foi emocionante, como se Azevedo estivesse se despedindo de “uma velha e fiel companheira”⁹²⁷. Não cabe aqui discutir se o fato acima descrito foi inventado ou romanceado pelo repórter, todavia, devemos assinalar que a situação exemplifica a imagem do trabalhador que o Estado Novo almejava difundir.

Até meados de novembro de 1942, o ‘Diário da Noite’ cobriu com afinco a instalação de novos pontos de coleta de metais em diversos bairros do Distrito Federal e também de municípios do estado do Rio de Janeiro. Os artigos continuaram investindo no tom emotivo e patriótico,

as medidas de auxílio eram concebidas muito mais por um viés moral que buscava enfatizar a benevolência de quem promovia o ato, do que uma questão social que demandava ações mais profundas. SPOSATI, Aldaíza. Desafios para fazer avançar a política de Assistência Social no Brasil. **Revista Serviço Social & Sociedade**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 76.

⁹²⁵ ATHAYDE, Austregésilo. Pirâmide Metálica. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 22 ago. 1942, p. 1.

⁹²⁶ A CIDADE erguerá no Largo da Carioca a Pirâmide Metálica. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 25 ago. 1942, p. 1 e 2.

⁹²⁷ DÊEM metais ao Brasil para que eles se transformem em canhões contra Hitler. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1942, p. 1 e 2.

destacando alguns ‘personagens’ entre os doadores, tais como crianças que doavam brinquedos⁹²⁸ ou um contribuinte anônimo, que legou um busto de Mussolini – feito em bronze – a uma pirâmide⁹²⁹. Procurando estimular a participação dos setores mais pobres, algumas reportagens salientaram que mesmo metais aparentemente inúteis poderiam ser de importante contribuição, tais como tampas de garrafa, tubos de creme dental e roscas de lâmpadas⁹³⁰.

Outros produtos essenciais tornaram-se alvos de campanhas de arrecadação, como a borracha usada. De acordo com Valim, foram organizados mutirões em estados das regiões Sul e Sudeste para a arrecadação do material. No Rio de Janeiro, aquela substância pôde até ser mesmo utilizada para obter entradas nos cinemas da MGM – uma estratégia que alinhou o patriotismo brasileiro aos interesses estadunidenses de difusão de propaganda na América Latina⁹³¹.

Diante da mobilização popular, Austregésilo de Athayde escreveu que as pirâmides eram o símbolo da unidade do Brasil e uma prova de amor pelo país⁹³². O estabelecimento de pontos de coleta de metais se espalhou por outras cidades brasileiras. O ‘Correio Paulistano’ registrou iniciativas nos municípios de São Paulo, Santos, Mogi-Mirim, Ribeirão Preto, Lorena e Itapira, entre outros⁹³³. A folha curitibana ‘O Dia’ destacou ações na capital paranaense, bem como, nas cidades de Pirai

⁹²⁸ CRESCE a piramide sem fim. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 3 set. 1942, p. 3.

⁹²⁹ MUSSOLINI na pirâmide. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 17 set. 1942, p. 2.

⁹³⁰ ATÉ as roscas de lâmpada podem ser transformadas em canhões. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 7 set. 1942, p. 8; O RIO se mobilizou todo para a campanha de metais. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 8 set. 1942, p. 8.

⁹³¹ VALIM, 2016, p. 222-223.

⁹³² ATHAYDE, Austregésilo. Pirâmide, símbolo da unidade do Brasil. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 04 set. 1942, p. 1.

⁹³³ POSTO de coleta de metais da Associação Cívica Feminina. **Correio Paulistano**. São Paulo, 24 set. 1942, p. 3; PIRAMIDE de metal Monte Serrate. **Correio Paulistano**. São Paulo, 11 set. 1942. Notícias do Interior, p. 6; DIA da patria. **Correio Paulistano**. São Paulo, 13 set. 1942. Notícias do Interior, p. 9; "PIRAMIDE da Vitoria". **Correio Paulistano**. São Paulo, 20 set. 1942. Notícias do Interior, p. 10; PIRAMIDE de metal "Srta. Lins e Amelia Azevedo Pereira". **Correio Paulistano**. São Paulo, 20 set. 1942. Notícias do Interior, p. 11; CAMPANHA dos metais. **Correio Paulistano**. São Paulo, 20 set. 1942. Notícias do Interior, p. 11.

(que daria origem ao município de Pirai do Sul), Lapa e Ponta Grossa⁹³⁴. No Nordeste, campanhas semelhantes já vinham ocorrendo desde antes da entrada do Brasil na guerra, uma vez que se tratava da região que mais sofria com os ataques de submarinos do Eixo. Postos de arrecadação de metais já existiam no Recife desde o primeiro semestre de 1942⁹³⁵.

Foi ainda em Recife que outro jornal ligado à cadeia ‘Diários Associados’, o ‘Diário de Pernambuco’, iniciou uma campanha a fim de arrecadar fundos para a compra de um avião para a força aérea. Nas palavras da reportagem que lançou a iniciativa, a aeronave seria uma oferta do povo pernambucano à Campanha Nacional de Aviação e levaria o nome de Baependi, um dos navios torpedeados pelos submarinos do Eixo. A fim de preservar o “cunho verdadeiramente popular” da iniciativa, o jornal instava que as doações seriam anônimas. “Pobres e ricos se unirão nesse gesto de amor pelo Brasil”, assinalou o texto⁹³⁶.

No decorrer da campanha, contudo, o anonimato dos doadores foi abandonado, de modo que as reportagens conferiram grande destaque a membros da alta sociedade, instituições educacionais e associações trabalhistas. A ideia da união de classes, porém, foi preservada. No dia seguinte ao início das doações, um artigo mencionou que a participação de leitores das classes baixas era tão importante quanto as ofertas vultosas por parte de grandes empresários⁹³⁷. O ‘Diário de Pernambuco’ não tardou a destacar a rápida escalada de contribuições⁹³⁸.

⁹³⁴ Piramide de metal. **O Dia**. Curitiba, 10 set. 1942, p. 4; PIRAMIDE metálica de auxílio à guerra. **O Dia**. Curitiba, 30 set. 1942, p. 8; PIRAMIDE de metal na Praça Tiradentes. **O Dia**. Curitiba, 8 out. 1942, p. 2; LIGA de defesa nacional. **O Dia**. Curitiba, 3 out. 1942. Pelos Municípios p. 2; CIVISMO. **O Dia**. Curitiba, 4 out. 1942. Pelos Municípios p. 2; LEVANTAMENTO da primeira piramide de metal. **O Dia**. Curitiba, 9 out. 1942. Pelos Municípios p. 2.

⁹³⁵ PARAÍSO, Op. Cit., p. 123.

⁹³⁶ UM AVIÃO com o nome de “Baependi”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 21 ago. 1942, p. 5.

⁹³⁷ UM AVIÃO com o nome de “Baependi”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 22 ago. 1942, p. 4

⁹³⁸ OS ESTUDANTES de Pernambuco contribuem para a aquisição do avião “Baependi”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 23 ago. 1942, p. 2; AQUISIÇÃO do avião “Baependi”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 ago. 1942, p. 2 e 3; AQUISIÇÃO do avião “Baependi”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 26 ago. 1942, p. 2.

A adesão popular levou o advogado recifense Antigenes Chaves recomendar a Assis Chateaubriand que os demais jornais integrantes dos ‘Diários Associados’ elevassem a campanha a nível nacional, de modo que a população pudesse contribuir para a compra de outros quatro aviões que também homenageavam navios naufragados⁹³⁹. A partir da ideia de Chaves, foi realizada a seguinte divisão: o Diário de Pernambuco mobilizaria as regiões Norte e Nordeste para a compra do Baependi; as folhas mineiras se encarregariam de angariar donativos para a compra do Aníbal Benévolo; São Paulo, Goiás e Mato Grosso contribuiriam para o Araraquara; os estados do Sul, orientador pelo Diário de Notícias de Porto Alegre, uniriam esforços em favor do Itagiba; e, por fim, o Distrito Federal se mobilizaria pelo Arará⁹⁴⁰.

Embora não tenha sido possível realizar um levantamento das cinco campanhas, observamos que a subscrição nordestina, encerrada no dia 8 de outubro, somou 329:732\$100 em donativos, os quais foram enviados a Vargas por intermédio de Chateaubriand. O texto que marcou o encerramento da campanha novamente apelou à ideia de um *melting pot* regional e de classes, afirmando que pessoas de diferentes estados e posições sociais haviam contribuído para o sucesso da empreitada⁹⁴¹. No Rio de Janeiro, o ‘Diário de Notícias’ reutilizou as táticas de empregar fotografias de alguns doadores e também divulgou uma série de eventos voltados a auxiliar na arrecadação de donativos, de obras de arte a escudos de times de futebol⁹⁴².

Uma quarta iniciativa de mobilização que parece ter encontrado respaldo popular significativo, especialmente entre a população feminina, foi o Serviço de Defesa Passiva Antiaérea (SDPAAe), cujas atribuições foram definidas por decreto-lei em fevereiro de 1942⁹⁴³. A aprovação extemporânea dessa legislação evidencia a apreensão do

⁹³⁹ A reportagem grafa o nome do navio Arará de maneira incorreta: Araras. AQUISIÇÃO do avião "Baependi". **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 ago. 1942, p. 2 e 3.

⁹⁴⁰ PROSSEGUE com grande êxito o movimento popular de ofertas para a compra do avião Arará. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 27 ago. 1942, p. 3.

⁹⁴¹ A CAMPANHA do Baependi. **Diário de Pernambuco**. Recife, 18 out. 1942.

⁹⁴² Exemplos: GRAVURA de notável artista francês para a compra do "Arará". **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 5 nov. 1942; VENHAM buscar os escudos. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 19 nov. 1942, p. 5.

⁹⁴³ BRASIL. **Decreto nº 4.098, de 6 de fevereiro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4098-6-fevereiro-1942-414702-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

governo brasileiro com o cenário internacional. De acordo com o jornal ‘A Manhã’, a lei demonstrava tanto a preocupação do Estado Novo com a defesa do país, quanto a necessidade de mobilização da população civil na “guerra moderna” – mobilização que era tão importante quanto a organização das forças militares⁹⁴⁴. Cytrynowicz faz uma boa síntese das medidas previstas no decreto:

Todos os brasileiros ou estrangeiros residentes e maiores de 16 anos poderiam ser mobilizados a serviço da pátria por um período de no máximo dez dias úteis por ano, para as tarefas de proteção contra gases, remoção de intoxicados, enfermagem, vigilância do ar, prevenção e extinção de incêndios, limpeza pública, desinfecção, policiamento e fiscalização da execução de ordens, construção de trincheiras e abrigos de emergência. Para isso, era obrigação receber instruções sobre o serviço e o uso de máscaras, possuir os meios de defesa individual, recolher-se ao abrigo, interdição [do direito] de ir e vir, sujeitar-se às ordens prescritas para dispersão, atender ao alarme, extinguir as luzes e obedecer à proibição de acionar automóveis. Esse decreto já definia a construção de abrigos antiaéreos em novas construções de cinco ou mais pavimentos ou área coberta maior que 1.200m², em edifícios para habitação coletiva, hotéis, hospitais, casas de diversão, estabelecimentos comerciais, industriais e de ensino⁹⁴⁵.

Existia à época uma série de especulações quanto ao risco de uma invasão do Brasil pela Alemanha após os nazistas assumirem o controle da África⁹⁴⁶. Os ataques de submarinos do Eixo desencadearam as primeiras medidas de mobilização para defesa passiva⁹⁴⁷. Em maio,

⁹⁴⁴ A GUERRA e as populações civís. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 7 jun. 1942, p. 4.

⁹⁴⁵ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 106. A mesma citação reaparece de maneira quase idêntica na página 272 do mesmo livro.

⁹⁴⁶ CYTRYNOWICZ, Op. Cit., p. 274-275.

⁹⁴⁷ Nos referimos aqui dos ataques realizados além da costa nacional, que se intensificaram a partir de fevereiro de 1942.

autoridades de Belém e Porto Alegre deram inícios às reuniões para se definir as ações a serem conduzidas⁹⁴⁸. Ao final daquele mês, foram inaugurados no Rio de Janeiro os primeiros postos de informação à população civil em locais estratégicos, como a Central do Brasil⁹⁴⁹, e a Rádio Emissora Municipal⁹⁵⁰ deu início à transmissão de programas especiais a fim de instruir os ouvintes sobre como agir em caso de um ataque aéreo.

Ocorreram também os primeiros exercícios de *black-out* em Pernambuco, abrangendo as cidades de Recife, Olinda, Jaboatão, Paulista e São Lourenço⁹⁵¹. Até a entrada oficial do Brasil na guerra, o 'A Noite' noticiou exercícios de defesa passiva promovidos em Belém e nos municípios alagoanos de Maceió, Rio Largo e Santana do Ipanema⁹⁵². Ao longo do segundo semestre de 1942, após a declaração de guerra, o governo Vargas investiu em medidas para popularizar os exercícios de mobilização. Ainda em agosto, um decreto-lei instituiu o SDPAE em todo o território nacional. A agência deveria atuar em parceria com os órgãos públicos federais, estaduais e municipais existentes, bem como, o setor privado⁹⁵³.

No mês seguinte, foi criada a Diretoria Nacional do Serviço de Defesa Passiva Anti-Aérea, vinculada ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, cujo objetivo era orientar as ações de defesa a nível nacional. Coube ainda ao referido Ministério organizar órgãos locais de

⁹⁴⁸ DEFESA anti-aérea para Belem. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 21 mai. 1942. Notícias de Todo o Brasil, p. 1; A DEFESA passiva da capital rio-grandense. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 8 mai. 1942. Notícias de Todo o Brasil, p. 2..

⁹⁴⁹ O INÍCIO da campanha de instrução para a defesa passiva anti-aérea. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 27 mai. 1942, p. 3.

⁹⁵⁰ CURSOS de defesa passiva na Rádio Emissora Municipal. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 30 mai. 1942. Notícias locais, p. 5.

⁹⁵¹ "BLACK-OUT" em 5 cidades pernambucanas. Rio de Janeiro, 31 mai. 1942. Notícias de Todo o Brasil, p. 1. O fato também é mencionado no livro de memórias de Paraíso. PARAÍSO, Op. Cit., p. 115. Jaboatão refere-se, provavelmente, ao município de Jaboatão dos Guararapes.

⁹⁵² O BLACK-OUT em Belem. **A Noite**. Rio de Janeiro, 3 jul, 1942, p. ; "BLACK-OUT" em Rio Largo. **A Noite**. Rio de Janeiro, 19 jul. 1942, p. 4; "BLACK-OUT" em Santana do Ipanema. **A Noite**. Rio de Janeiro, 5 ago. 1942, p. 4; BLACK-OUT em Maceió. **A Noite**. Rio de Janeiro, 20 ago. 1942, p. 1.

⁹⁵³ BRASIL. **Decreto nº 4.624, de 26 de agosto de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-4624-26-agosto-1942-414498-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

defesa passiva em todos os estados, Distrito Federal e Território do Acre⁹⁵⁴. Em outubro, o ensino de defesa passiva foi tornado obrigatório nos estabelecimentos de ensino públicos e privados de todo o país⁹⁵⁵.

O coronel Orozimbo Martins Pereira assumiu a direção do SDPAAe e contou com o apoio de uma série de instituições comumente identificadas com o gênero feminino, tais como a Escola Técnica de Serviço Social e a já mencionada LBA. Este último órgão adquiriu grande proeminência, tornando-se não apenas um grande divulgador da Defesa Passiva Anti-Aérea, mas um canal oficial por meio do qual mulheres das classes mais abastadas poderiam contribuir para o esforço de guerra. Uma das reportagens destinadas a promover a LBA apresentou-a como uma instituição democrática, no qual todas as mulheres poderiam contribuir para a vitória. Bastava saber costurar ou dedicar poucas horas do dia ao trabalho voluntário⁹⁵⁶.

Contudo, observa-se na mesma reportagem que não há qualquer tentativa de se buscar uma participação mais sólida no esforço de guerra, tal qual ocorreu com as donas-de-casa que foram trabalhar nas fábricas estadunidenses. Os locais em que operavam as sedes iniciais do órgão – Associação Comercial do Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Imprensa, Tijuca Tennis Clube, Palace Hotel e as instalações do Jornal do Comércio – não eram espaços abertos à integração de mulheres provenientes das classes baixas, enquanto o horário de funcionamento das seções – diariamente, 14h às 17h – era notavelmente curto⁹⁵⁷.

Durante o primeiro exercício de *black-out* realizado na capital federal – realizado às vésperas do Dia da Independência, data de forte valor simbólico –, Darcy Vargas e sua filha Alzira saíram às ruas para verificar o cumprimento das ordens por parte da população e as movimentações nos pontos de voluntários. O jornal ‘A Noite’ transformou o acontecimento em uma espécie de grande evento social,

⁹⁵⁴ BRASIL. **Decreto nº 4.716, de 21 de setembro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4716-21-setembro-1942-414746-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

⁹⁵⁵ BRASIL. **Decreto nº 4.800, de 6 de outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4800-6-outubro-1942-414910-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

⁹⁵⁶ LEGIÃO Brasileira de Assistência. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 4 set. 1942, p. 1.

⁹⁵⁷ Idem.

destacando a participação de autoridades políticas e senhoras da elite carioca na liderança das mobilizações⁹⁵⁸.

Socorristas e bombeiros, embora citados pela reportagem, receberam pouco destaque e foram mantidos no anonimato. Outro elemento que chama atenção é o fato de que o exercício ocorreu apenas na faixa litorânea que se estende do Leblon ao Botafogo, áreas nobres da cidade. Assim, é improvável que as populações dos morros e periferias receberiam o mesmo tratamento ou poderiam ter a ‘honra’ de encontrar a primeira-dama fiscalizando as ruas de seus bairros durante um ‘escurecimento total’.

‘A Noite’ concluiu que o exercício foi um sucesso, pois contou com a participação dos moradores dos bairros nobres cariocas⁹⁵⁹. O jornal informou ainda que novas atividades seriam realizadas na noite de sete de setembro e, mais uma vez, Darcy Vargas foi às ruas para fiscalizar as ações⁹⁶⁰. A participação da primeira-dama foi enfatizada não apenas por meio de textos laudatórios, mas também pela utilização de fotografias que flagravam-na cercada por enfermeiras e escoteiros na capa do jornal⁹⁶¹. Da mesma forma que Getúlio Vargas apresentava-se como o ‘pai’ do povo brasileiro, Darcy era elevada a uma espécie de ‘mãe’ e modelo ideal para as mulheres – ou, ao menos para as mulheres das classes elevadas.

Os exercícios de *black-out* se espalharam por outros municípios brasileiros e continuaram ao longo da guerra. A rotina era semelhante: ao toque das sirenes, as luzes deveriam ser apagadas, veículos deveriam ser desligados, e os transeuntes deveriam buscar proteção em um abrigo anti-aéreo. O descumprimento das orientações poderia acarretar em punições severas. Em algumas regiões do Nordeste, as ações procuraram investir no realismo, com aviões circulando as cidades e arremessando sacos carregados de areia ou farinha para simular bombas inimigas⁹⁶². Filmes produzidos pelo OCIAA, como ‘*Women in Defense*’ e ‘*Fighting*

⁹⁵⁸ O BLACK-OUT em Copacana. **A Noite**. Rio de Janeiro, 7 set. 1942, p. 3.

⁹⁵⁹ EXERCÍCIOS práticos de socorros. **A Noite**. Rio de Janeiro, 7 set. 1942, p. 1 e 2.

⁹⁶⁰ Idem.

⁹⁶¹ Ibidem; SOCORRO urgente na escuridão. **A Noite**. Rio de Janeiro, 8 set. 1942, p. 1.

⁹⁶² MAYNARD, Op. Cit., p. 509-510; PARAÍSO, Op. Cit., p. 132.

the Fire Bomb foram utilizados nos treinamentos promovidos pela LBA⁹⁶³.

Embora concordemos com o Cytrynowicz que o serviço de defesa passiva teve um caráter muito mais político do que prático, o medo quanto ao risco de um ataque aéreo não foi fomentado unicamente pelo governo varguista, de modo que a sensação de insegurança deve ter influenciado muitos brasileiros a cogitar que a hipótese de um ataque inimigo era bastante real. Paraíso escreve que no Nordeste, região considerada mais vulnerável, a impossibilidade de uma invasão estrangeira só veio a público anos após o final do conflito⁹⁶⁴.

Nesse sentido, não é de se estranhar que mesmo São Paulo, uma cidade distante do litoral, tenha efetuado atividades de *black-out*. Cabe também lembrar que, apesar do “suposto caráter nivelador e democratizante desses exercícios”, Pedreira constatou que muitas cidades do país, como Natal, não tinham condições de fornecer proteção a toda a população em caso de um ataque real. A quantidade de abrigos antiaéreos era insuficiente e, em grande medida, estava localizada nas propriedades de membros das elites⁹⁶⁵.

Um último projeto que merece destaque entre as iniciativas voltadas para a mobilização popular foi a venda de obrigações de guerra, iniciada em outubro de 1942 sob orientação do Ministério das Finanças. As obrigações de guerra eram títulos da dívida pública nos valores nominais de 100\$0, 200\$0, 500\$0, 1:000\$0 e 5:000\$0 a juros de 6% ao ano, pagos semestralmente, e que poderiam ser resgatados após a assinatura do tratado de paz. O limite inicial para a emissão de obrigações de guerra foi de 3 bilhões de contos de réis. Este total foi reajustado duas vezes em 1944, passando para 6 bilhões⁹⁶⁶ e,

⁹⁶³ Podemos dar como exemplos as exibições realizadas na cidade de São Paulo e em municípios do interior de Minas Gerais. THE BRAZILIAN Division [Memorandum Co-No. 2172] 28 out. 1942, Rio de Janeiro [para] ALSTOCK, Francis, Washington. 2 f. National Archives and Records Administration II, RG229, Motion Picture Division, Box 227, Folder Reports.

⁹⁶⁴ PARAÍSO, Op. Cit., p. 137.

⁹⁶⁵ PEDREIRA, Op. Cit., p. 155-156.

⁹⁶⁶ BRASIL. Decreto-Lei nº 6.516, de 22 de Maio de 1944. Disponível: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-6516-22-maio-1944-451955-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 set. 1942.

posteriormente, 8 bilhões de cruzeiros⁹⁶⁷. Como o próprio nome indica, os títulos eram adquiridos de maneira compulsória, as quais deveriam ser efetivadas enquanto não se atingisse a quota estabelecida pelo governo. No entanto, eram também possível que a população também fizesse contribuições voluntárias⁹⁶⁸.

A subscrição compulsória se deu de três formas: 1) contribuintes do imposto de renda deveriam “recolher uma importância igual ao imposto a que estavam sujeitos” em obrigações de guerra; 2) empregadores ficaram obrigados ao recolhimento mensal de 3% do montante dos salários de funcionários associados às caixas de aposentadoria e pensões, de modo que os trabalhadores receberiam essa quantia em obrigações de guerra ao final de cada semestre; e 3) “funcionários públicos e extranumerários, contratados, mensalistas, diaristas e tarefeiros, federais, estaduais e municipais, receberão, igualmente, três por cento (3 %) de sua remuneração ou vencimentos em Obrigações do Guerra, mediante desconto em folha”⁹⁶⁹. Um decreto-lei promulgado em abril de 1944 encerrou as duas últimas formas de pagamentos compulsórios e isentou pessoas físicas cuja renda líquida anual era inferior a Cr\$ 60.000,00 do pagamento⁹⁷⁰.

Um artigo veiculado no ‘Correio da Manhã’ defendeu que as obrigações de guerra eram a melhor saída para o saldo de dívidas de guerra, pois representavam uma forma de empréstimo voluntário que traria benefícios não apenas ao país, mas também ao contribuinte. O governo esperava, por meio da iniciativa, arrecadar “1,3 milhões de contos no decorrer de um ano”⁹⁷¹. A fim de corroborar a grande adesão

⁹⁶⁷ BRASIL. **Decreto-Lei nº 7.113, de 4 de Dezembro de 1944**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-7113-4-dezembro-1944-389573-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 set. 1942.

⁹⁶⁸ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.789, de 5 de Outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4789-5-outubro-1942-414899-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 set. 1942.

⁹⁶⁹ BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.789, de 5 de Outubro de 1942**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4789-5-outubro-1942-414899-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 set. 1942.

⁹⁷⁰ BRASIL. **Decreto-Lei nº 6.455, de 29 de Abril de 1944**. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-6455-29-abril-1944-451840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 set. 1942.

⁹⁷¹ Segundo o texto, tratava-se da solução preferencial, uma vez que uma maior emissão de papel moeda alavancaria a elevação e o aumento de impostos

popular à campanha, o mesmo jornal veiculou uma reportagem curta sobre o primeiro dia de vendas dos títulos, assinalando a grande movimentação na Caixa de Amortização no Rio de Janeiro e destacando que, em meio à leva de primeiros compradores, estavam um imigrante italiano e outro polonês⁹⁷².

De acordo com um relatório da Contadoria Geral da República, o governo atingiu a meta inicialmente estabelecida, pois, em 1943 foi arrecadado o montante de 1.336.521.882,90⁹⁷³. Uma segunda tabela revela que até julho de 1944, o total proveniente de obrigações de guerra chegou a 1.308.636.700,00, sendo que 844.552.400,00 (aproximadamente 65%) foram adquiridos por meio de modalidades compulsórias. Somavam-se a esse valor as subscrições definidas como depósitos de origens diversas, também de origem compulsória, no total de 1.053.414.943,80⁹⁷⁴.

Avaliar o sucesso da iniciativa quanto à adesão popular ou o total geral é uma tarefa difícil, pois, o relatório não fornece indicadores sobre a origem das doações facultativas (como região ou classe social) ou metas para os anos seguintes. Outro relatório preparado pela Contadoria ao final de 1944, por sua vez, informa que o total de despesas decorrentes do Estado de guerra até agosto daquele ano havia sido de 3.061.108.993,00, aproximadamente 23% acima do montante alcançado com obrigações de guerra e depósitos compulsórios⁹⁷⁵.

fomentaria o descontentamento público. **OBRIGAÇÕES** de guerra. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 8 out. 1942, p. 2.

⁹⁷² **AS OBRIGAÇÕES** de guerra. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 12 nov. 1942, p. 2.

⁹⁷³ LEMOS, Claudionor de Souza. **Obrigações de guerra**. Demonstração da Receita arrecadada até julho de 1944. Rio de Janeiro, 25 out. 1944. Relatório, p. 2. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: SC mf dg 1944.10.14.

⁹⁷⁴ LEMOS, Claudionor de Souza. **Obrigações de guerra**. Demonstração da Receita arrecadada até julho de 1944. Rio de Janeiro, 25 out. 1944. Relatório, p. 3. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: SC mf dg 1944.10.14.

⁹⁷⁵ LEMOS, Claudionor de Souza. **Demonstração de despesa decorrente do Estado de Guerra realizada até agosto de 1944**. Rio de Janeiro, 5 dez. 1944. Relatório, p. 2. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea

Outro ponto relevante no *front* doméstico brasileiro é a convivência entre civis e militares nas bases instaladas no país. O grande afluxo de militares estadunidenses em diversas cidades nordestinas gerou um notável processo de ‘americanização’ das populações locais. Moura e Tota afirmam que a influência estadunidense sobre o Brasil cresceu durante os anos da guerra, alavancada pela Política de Boa Vizinhança⁹⁷⁶. Tota, porém, menciona que a ‘americanização’ não pode ser compreendida como imitação, pois “um povo não aceita todos os elementos culturais do outro, mas apenas uma parte, e, mesmo assim, dando a eles novos sentidos”⁹⁷⁷.

Em um estudo sobre a convivência entre brasileiros e estadunidenses em Fortaleza, Reverson Nascimento Paula descreve um relacionamento pacífico, mas que trouxe grandes mudanças para o vocabulário, o vestuário, os hábitos alimentares e os costumes do dia-a-dia dos cidadãos. Além dos militares, o rádio e o cinema auxiliavam a difundir o *American way of life*, sendo a popularização do cigarro e o aumento da demanda por cursos de inglês algumas das vicissitudes mais representativas. Em grande medida, tais transformações estavam associadas à ideais de modernidade por parte das classes abastadas da capital cearense⁹⁷⁸.

Paraíso e Pedreira oferecem análises menos utópicas desse relacionamento. Em suas memórias, o médico pernambucano destaca que a principal mudança se deu no idioma. O inglês desbancou o francês nos círculos da elite recifense e tomou conta do comércio, que se adaptou para atender aos militares. Nas bancas de revistas, era mais fácil encontrar publicações estadunidenses do que semanários brasileiros. Apesar de essa mudança propiciar grandes críticas por parte da imprensa local, ela estava ligada a um fator econômico: os soldados pagavam suas compras em dólares, fator que tornou-os clientes preferenciais até mesmo nos prostíbulos. A moeda estrangeira, todavia, contribuiu para inflacionar o custo de vida na cidade⁹⁷⁹.

do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: SC mf dg 1944.10.14.

⁹⁷⁶ MOURA, 1988, p. 7-13; TOTA, 2000, p. 16-21.

⁹⁷⁷ TOTA, 2000, p. 193.

⁹⁷⁸ PAULA, Reverson Nascimento. **Sopros de um Conflito: A Influência Norte-Americana em Fortaleza durante a Segunda Guerra Mundial**. Espaço Plural. Cascavel, ano XV, Nº 31, 2014, p. 254.

⁹⁷⁹ PARAÍSO, Op. Cit., p. 138-143.

A partir de entrevistas com natalenses que vivenciaram a guerra, Pedreira pôde constatar que as tropas estadunidenses receberam tratamento diferenciado, tendo acesso a comida de boa qualidade mesmo durante os períodos de racionamento. O abastecimento era garantido tanto por importações, quanto pela produção de fazendas cedidas pelo governo brasileiro. Essa fartura contrastava com a realidade de muitos dos trabalhadores pobres escalados para serviços diversos dentro das bases e da população que revirava o lixo do local em busca de alimentos⁹⁸⁰.

Uma breve descrição fornecida por Roberto Muylaert evidencia como a base instalada em Natal parecia um “mundo à parte” da realidade brasileira:

Parnamirim tinha agência do US Post Office, igreja ecumênica, fórum, polícia, cadeia, hospital com 178 leitos, escolas (*GI college*), lavanderias, padarias, câmara frigorífica, um anfiteatro ao ar livre, com tela de cinema onde eram exibidos filmes antes de entrar em cartaz no circuito comercial. Ali se apresentavam em shows grandes nomes da Broadway e de Hollywood, num circuito cultural dedicado aos soldados, que os artistas faziam pelo mundo todo, no chamado esforço de guerra. Também se realizavam concorridos bailes ao ar livre⁹⁸¹.

A presença dos soldados fez com que produtos estadunidenses invadissem a capital potiguar, tais como a coca-cola e os chicletes, bem como, levou à instalação de uma loja *tax-free*, considerada a maior do mundo à época⁹⁸². Sob censura, a imprensa local procurou difundir a ideia de uma convivência pacífica entre nativos e estrangeiros, omitindo muitos dos conflitos que ocorriam nos bares e cabarés da cidade⁹⁸³.

Muylaert também confere grande destaque à vinda de Roosevelt à Natal para discutir com Vargas a participação da Força Expedicionária

⁹⁸⁰ PEDREIRA, Op. Cit., p. 109-112. Tal conjuntura evidencia, novamente, as diferenças entre os interesses do Estado Novo e a orientação pragmática dos Estados Unidos.

⁹⁸¹ MUYLAERT, Op. Cit., p. 132.

⁹⁸² MUYLAERT, Op. Cit., p. 133-136.

⁹⁸³ PEDREIRA, Op. Cit., p. 117.

Brasileira (FEB) na frente de combate. O encontro, que posteriormente ficou conhecido como Conferência de Parnamirim, foi eternizado em uma famosa fotografia dos dois presidentes acomodados em um jipe, no qual percorreram 17 km de ruas e avenidas da capital potiguar sob os olhares de alguns poucos habitantes⁹⁸⁴.

Um dos elementos de tensão entre brasileiros e estadunidenses foram os *United Services Organizations* (USOs), espaços de lazer e confraternização para os soldados lotados nas bases militares brasileiras. Diversas atividades se realizavam nesses locais, como apresentações musicais, sessões de cinema e bailes, sendo que artistas de renome eram chamados para entreter as tropas. O acesso aos brasileiros era restrito, sendo permitido apenas mediante convites. Apesar disso, Paraíso afirma que mulheres tinham ‘trânsito livre’⁹⁸⁵.

Na capital cearense, Paula comenta que tais espaços serviam também para encontros amorosos e sexuais⁹⁸⁶. A preferência de algumas mulheres pelos estrangeiros desencadeou conflitos entre os brasileiros e militares, as quais precisavam ser reprimidas pela Política Militar do Exército estadunidense. As frequentadoras dos USOs se tornaram o alvo de fofocas, sendo pejorativamente chamadas de ‘garotas coca-cola’, ao mesmo tempo que a abreviação passou a ser interpretada, de maneira jocosa, como ‘União das Senhoritas Ordinárias’⁹⁸⁷.

Cabe ainda ressaltar que a assimilação de costumes não foi um processo de mão-única, pois os militares estrangeiros apreenderam parte dos costumes brasileiros. Pedreira menciona que aprender português era uma prioridade para as tropas estacionadas no Brasil; e que embora fosse contra as recomendações do exército dos Estados Unidos, os soldados consumiram a alimentos e bebidas preparadas fora da base militar. Talvez, exemplo mais curioso citado pela autora seja o da participação nos desfiles anuais de carnaval, nos quais alguns estadunidenses se vestiram de mulher e/ou festejavam até o amanhecer⁹⁸⁸. Outro elemento importante a se destacar é que os relacionamento amorosos entre brasileiras e militares também ocorreram

⁹⁸⁴ O episódio é narrado de forma detalhada em: MUYLAERT, Roberto. 1943: Roosevelt e Vargas em Natal. São Paulo: Bússola, 2012, p. 75-85.

⁹⁸⁵ PARAÍSO, Op. Cit., p. 144.

⁹⁸⁶ PAULA, Op. Cit., p. 255.

⁹⁸⁷ PARAÍSO, Op. Cit., p. 145.

⁹⁸⁸ PEDREIRA, Op. Cit., p. 114-115.

fora dos USOs, em alguns casos, resultando em casamentos duradouros⁹⁸⁹.

Grande atenção foi dispensada às condições de saúde das regiões destinadas a receber soldados estadunidenses e trabalhadores envolvidos em projetos essenciais para a produção de matérias-primas da indústria de guerra. Em julho de 1942, foi criado o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), órgão de caráter temporário que deveria coordenar políticas sanitárias nesses locais. Financiado com capital brasileiro e estadunidense, o SESP elaborou projetos em parceria com o Instituto de Assuntos Inter-Americanos (IAIA)⁹⁹⁰, e também contou com o apoio do OCIAA, uma vez que o presidente Nelson Rockefeller obtivera notável êxito em desenvolver projetos de saúde e saneamento básico nas filiais de suas empresas espalhadas pelo continente⁹⁹¹.

Para além da finalidade militar imediata, a atuação do SESP estava associada ao projeto de nação do Estado Novo, já que o governo varguista esperava, a partir da rede de instituições e profissionais a ser estabelecida para a melhoria das condições de saúde, garantir a expansão da autoridade central. Assim, André Luiz Vieira de Campos afirma que o projeto do SESP não pode ser entendido como uma imposição do centro para a periferia, mas como um processo que uniu interesses nacionais e estrangeiros. Porém, tais interesses nem sempre eram conciliáveis⁹⁹².

A atuação do SESP nas regiões das bases militares – Belém, Natal e Recife – se deu a partir de um levantamento preparado pelo médico estadunidense George Dunham. O documento dividiu as principais doenças que afligiam a região em duas categorias: as enfermidades “potencialmente ameaçadoras para as tropas”, alvo central do programa; e “as [enfermidades] de menor importância, [que] não foram objeto de quaisquer ações preventivas”. O primeiro grupo reunia

⁹⁸⁹ PARAÍSO, Op. Cit., p. 143.

⁹⁹⁰ Órgão criado em 1942 com o objetivo de conter o avanço da influência do Eixo na América Latina.

⁹⁹¹ CAMPOS, André Luiz Vieira de. **Políticas Internacionais de Saúde na Era Vargas**: O Serviço Especial de Saúde Pública, 1942-1960. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006, p. 35-42. A participação estadunidense no SESP correspondeu a, respectivamente, 87% e 80% do total de investimentos realizados nos períodos de julho a dezembro de 1942 e fevereiro a dezembro de 1943. CAMPOS, 2006, p. 50-51.

⁹⁹² CAMPOS, 2006, p. 47-49.

malária, disenterias, febre tifoide e doenças venéreas. O segundo, englobava uma ampla gama de patologias que atingia a população nativa, muitas delas, agravadas pela subnutrição e falta de saneamento básico⁹⁹³.

Além de expor o quadro preocupante das condições de vida no Norte e Nordeste do Brasil, o relatório demonstra que não havia, por parte dos Estados Unidos, um projeto voltado para o desenvolvimento e melhoria do bem-estar em longo prazo, conforme almejava o Estado Novo. De todo modo, o combate à malária nessas regiões se deu a partir de diversas frentes, incluindo a realização de obras de engenharia para controle das águas, aplicação de larvicidas, atendimento aos doentes, e divulgação de informações preventivas⁹⁹⁴.

Não cabe aqui uma discussão demasiado alongada sobre a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial enquanto exportador de matérias-primas essenciais. O tema já foi explorado em trabalhos de qualidade, como as pesquisas de Marcelo de Paiva Abreu, Francisco Luiz Corsi, David Green e Martinello. Convém destacar uma avaliação perspicaz do primeiro autor: o conflito fez com que as exportações brasileiras fossem condicionadas “aos requisitos do esforço de guerra aliado”. Nesse cenário, o país se tornou cada vez mais dependente dos Estados Unidos, em especial, após aquele país envolver-se oficialmente na guerra⁹⁹⁵.

Foram firmados acordos que previam a exportação aos Estados Unidos do excedente da produção de diversas matérias-primas, tais como bauxita, berílio, borracha, carnaúba, cobalto, cromita, cromo, ferro, diamantes, mica, minério de manganês, níquel, óleo de mamona, quartzo, titânio, tungstênio e zircônio⁹⁹⁶. Segundo Ferraz, a borracha foi

⁹⁹³ CAMPOS, 2006, p.71.

⁹⁹⁴ Conferir o capítulo “O Controle de Malária nas Bases Militares Norte-Americanas no Brasil.” CAMPOS, 2006, p. 91-113.

⁹⁹⁵ ABREU, 1999, p. 277-278. Esse processo não se restringiu ao Brasil: em toda a América Latina, o condicionamento das economias nacionais à indústria de guerra estadunidense serviu de entrave aos projetos de diversificação econômica, que exigiu grandes rearranjos internos para os quais muitas nações não estavam preparadas e, finalmente, não representou uma alavanca para o desenvolvimento da região, o que gerou protestos de diversos governos. Os Estados Unidos controlaram os preços das compras, mantendo-os abaixo do valor do mercado e, ainda assim, não conseguiram absorver parte significativa da produção de bens essenciais. GREEN, Op. Cit., p. 100-101

⁹⁹⁶ ABREU, Op. Cit., p. 344-350.

o bem “paradigmático” do período, pois a ampliação da produção mobilizou grandes esforços. O projeto foi um fracasso devido aos resultados pífios e às dificuldades na implementação da iniciativa, de modo que, “calcula-se que a metade dos trabalhadores recrutados pereceu anonimamente nas selvas”⁹⁹⁷.

A participação brasileira no suprimento de matérias-primas foi exaltada pela imprensa. Em uma reportagem da revista ‘Em Guarda’, um dos órgãos de propaganda do OCIAA, o Brasil foi chamado de “gigantesco empório de matérias-primas” com potencial para ser tornar um “ativo centro industrial”⁹⁹⁸. A *Brazilian Division* do OCIAA até mesmo estruturou um projeto cinematográfico que visava à produção de filmes sobre o esforço doméstico brasileiro, voltando-se para aspectos como a produção agrícola, a extração de matérias-primas e a modernidade dos grandes centros urbanos do país. A iniciativa, contudo, enfrentou uma série de problemas, de modo que muitas das ideias foram abandonadas ou vieram a público apenas ao final da guerra⁹⁹⁹.

Nos anos finais do conflito, todavia, poucas eram as projeções de sucesso. O próprio vice-presidente dos Estados Unidos Henry Wallace escreveu a Rockefeller: “É um pensamento bastante perturbador que nós, dos Estados Unidos, só tenhamos um profundo interesse na América Latina quando acreditamos que temos algo a ganhar com isso”¹⁰⁰⁰.

Se, em um primeiro momento, a participação do Brasil na guerra foi utilizada como uma maneira de unir esforços em torno do Estado

⁹⁹⁷ O projeto previu ações como o deslocamento de trabalhadores para a Amazônia, o estabelecimento de uma rede de saúde pública e a criação de um sistema de transportes e abastecimento FERRAZ, Op. Cit., p. 24. Entre os problemas que se abateram sobre a produção de borracha, podemos citar: dificuldades de transportes, precariedade dos alojamentos e condições de trabalho, insalubridade e surtos de doenças. Conferir também: MARTINELLO, Op. Cit., p. 189-195; 246-247 e 264-265.

⁹⁹⁸ O BRASIL entra na guerra. **Em Guarda**. s/l, 1942, ano 1, n° 12, p. 4. O papel da ‘Em Guarda’ na promoção da América Latina como um grande centro exportador de matérias-primas essenciais foi posteriormente debatido em: OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. “Hitler odeia bons vizinhos”: A importância da mobilização econômica brasileira nas páginas da revista “Em Guarda”. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais Eletrônicos**. Florianópolis, 2015.

⁹⁹⁹ Conferir: VALIM, 2016, p. 167-213.

¹⁰⁰⁰ GELLMAN, Op. Cit., p. 198.

para se alcançar um objetivo comum, a imagem do regime varguista já se encontrava bastante desgastada nos anos finais do conflito. A falta de respostas rápidas para os problemas internos contribuiu para corroer a imagem do governo. Uma série de protestos eclodiu pelo país nos anos de 1944-1945, muito embora o governo buscasse diminuir o peso das manifestações apelando à retórica do esforço de guerra.

A aliança com as democracias ocidentais expôs as contradições do dito ‘regime democrático’ brasileiro. Protestos se intensificaram pelo país¹⁰⁰¹, enquanto Vargas – que há época do lançamento das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, estava a poucos meses de completar 15 anos na presidência – buscou se aproximar das classes trabalhadoras de modo a garantir sua continuidade no poder¹⁰⁰². Diante das pressões, o ditador anunciou eleições para maio de 1946 – data que foi posteriormente alterada para dezembro de 1945 – e comprometeu-se a não se candidatar. As promessas, no entanto, não acalmaram os opositores: a fim de impedir qualquer mudança de planos, já se aventava a necessidade do afastamento de Vargas do poder¹⁰⁰³.

Com o afrouxamento da censura, as críticas veiculadas pela imprensa ganharam maior fôlego, atacando não somente o caráter ditatorial do governo, mas também a ineficácia das medidas contra o desabastecimento e a inflação. Para a oposição os brasileiros estavam fazendo grandes sacrifícios em nome da vitória sem que houvesse apoio por parte do governo. Embora seja difícil precisar o peso real dos problemas do *front* doméstico na queda do governo¹⁰⁰⁴, Vargas era

¹⁰⁰¹ Goulart e Lira Neto produzem, em suas respectivas obras, uma abrangente síntese dos principais movimentos contestatórios. Conferir: GOULART, Op. Cit., p. 129-133; LIRA NETO, Op. Cit., p.

¹⁰⁰² De acordo com Gomes, trata-se de um processo lento, cujo início remonta ao ano de 1942. Segundo a autora, trata-se de um período de ambiguidade, uma vez que foi empreendido um “esforço de abrir mão de um regime autoritário, sem abrir mão das posições de poder então detidas por seus mentores”. Assim, o governo varguista esperava se colocar como o condutor do processo de transição democrática, mas preservar a continuidade política. GOMES, 1988, p. 201.

¹⁰⁰³ DULLES, Op. Cit., p. 268-269; LIRA NETO, Op. Cit., p.

¹⁰⁰⁴ Moura, por exemplo, defende que as tensões internas causadas pelos problemas do *front* doméstico prejudicaram a mobilização da população pelo apoio do envio de tropas à Itália, uma das principais estratégias de Vargas para tentar permanecer no poder ao fim da guerra. MOURA, 2012, p. 137-138.

apontado como o principal culpado pela escassez de alimentos e pelo alto custo de vida registrado no país.

O alinhamento junto aos Estados Unidos no cenário de guerra privou o governo varguista de seu poder de barganha, enquanto a importância da mobilização brasileira restringiu-se, cada vez mais, à exportação de bens primários à medida que a guerra prosseguiu. Nos anos finais do conflito, um agravante somou-se ao quadro: o desmantelamento da Política de Boa Vizinhança. Cabe lembrar que as medidas do governo Roosevelt nunca pensaram um cenário em longo prazo, mas foram formuladas para responder à situação imediata de um mundo marcado pela Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1943, com a vitória aliada assegurada, a Política de Boa Vizinhança começou a ruir dentro do Departamento de Estado. Naquele mesmo ano, Welles, o principal articulador dos projetos pan-americanos, viu-se obrigado a pedir exoneração para evitar que um escândalo sobre sua sexualidade prejudicasse Roosevelt¹⁰⁰⁵. O projeto perdeu forças, uma vez que Hull não dispunha de experiência diplomática e era demasiado inflexível para conduzi-lo. Roosevelt procurou outros nomes para auxiliá-los com os projetos pan-americanos, porém, logo perdeu interesse na questão e direcionou seus esforços para a vitória sobre o Eixo¹⁰⁰⁶.

O ano de 1944 reservou outros dois duros golpes à Política de Boa Vizinhança. Em agosto, Osvaldo Aranha pediu exoneração do cargo de ministro das Relações Exteriores após uma série de incidentes internos. No mês seguinte, Jefferson Caffery, o experiente embaixador que tanto se empenhara na construção da aliança entre Washington e o governo brasileiro, foi recompensado com a Embaixada em Paris – outra prova que a importância do Brasil nas relações internacionais estadunidenses estava diminuindo. Seu substituto, Adolf A. Berle, manteve um relacionamento conturbado com Vargas¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ Em 1940, Welles acompanhou Roosevelt no enterro de um influente político democrata no Alabama. No retorno a Washington, o subsecretário de Estado solicitou favores sexuais a funcionários afro-americanos da companhia de trem, mas suas investidas foram preteridas. Rumores sobre o episódio logo se espalharam, alimentados por aliados de Hull. GELLMAN, Op. Cit., p. 176-

¹⁰⁰⁶ GELLMAN, Op. Cit., p. 179.

¹⁰⁰⁷ Ver: HILTON, Stanley E. **O Ditador e o Embaixador**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

Irwin F. Gellman afirma que, em 1944, os Estados Unidos abandonaram a agenda regionalista em favor dos projetos de reorganização mundial. Durante a Conferência de Dumbarton Oaks, Roosevelt chegou a cogitar sugerir o ingresso do Brasil como membro permanente do Conselho de Segurança da futura Organização das Nações Unidas, mas foi dissuadido por seus próprios assessores¹⁰⁰⁸. A morte de Roosevelt marcou o fim da 'Política de Boa Vizinhança'. Harry Truman assumiu o governo e, sem dispor do mesmo interesse pela América Latina de seu antecessor, voltou-se para questões de âmbito global. O OCIAA foi, aos poucos, desmantelado, a contragosto de Rockefeller. O cenário na Europa do pós-guerra tornou-se a prioridade da política externa estadunidense¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁸ GELLMAN, Op. Cit., p. 214-215.

¹⁰⁰⁹ GELLMAN, Op. Cit., p. 222.

4 – IMAGENS DE UM *FRONT*: A REPRESENTAÇÃO DO ESFORÇO DOMÉSTICO DE GUERRA NOS FILMES HOLLYWOODIANOS

Tendo em vista os debates teóricos sobre representação, propaganda, narrativa clássica hollywoodiana, e as características dos filmes de *home front* realizados até aqui, dedicaremos este capítulo à análise da representação do *front* doméstico estadunidense nos títulos selecionados para esta pesquisa. Primeiramente, realizaremos um estudo do contexto de produção dessas obras, a fim de explorar quais fatores influenciaram na construção das representações e mensagens por elas veiculadas. Retomando o argumento de Pierre Sorlin, é importante salientar que cada filme tem sua própria história.

Em seguida, trabalharemos como o tema do *front* doméstico é abordado no conteúdo fílmico dessas mesmas obras, relacionando-o aos valores morais, tradicionais e patrióticos que norteavam a produção cinematográfica da Hollywood dos anos 1940. Nosso objetivo será avaliar quais as estratégias utilizadas pelos estúdios à época da Segunda Guerra Mundial para construir a imagem de um esforço nacional que fosse condizente com os ideais do governo Roosevelt e, ao mesmo tempo, financeiramente lucrativa.

Estúdios nacionais também se valeram do tema ‘*front* interno’ para algumas produções, como foi o caso de ‘O Brasileiro João de Souza’ (Idem, 1944). O título, ainda pouco explorado pela historiografia, talvez seja o exemplar nacional mais próximo das ideias de um filme de *home front* hollywoodiano. Barros classifica a produção como uma “verdadeira propaganda do regime político brasileiro”, uma vez que o enredo se afastava das populares chanchadas¹⁰¹⁰.

Na trama, João de Souza tem uma ascensão rápida na carreira naval devido às suas habilidades e comportamento exemplar. Além do sucesso profissional, ele se apaixona por Pretinha, jovem órfã que corresponde ao seu amor. Entretanto, após se envolver em uma briga em um bar frequentado por nazistas na cidade de Porto Alegre, João é preso, perde o emprego, abandona Pretinha e passa a viver com Olga, cantora húngara residente no Rio de Janeiro. Após o Loide brasileiro descobrir que a briga foi motivada por razões patrióticas, João é readmitido e volta para os braços de seu interesse amoroso original ao descobrir que Olga nutre simpatias pelo Eixo. O final feliz não se concretiza: durante uma

¹⁰¹⁰ BARROS, Op. Cit., p. 62.

missão, o navio em que João viaja é atacado por um submarino do Eixo e ele morre¹⁰¹¹.

A produção foi bastante antecipada pela equipe da revista ‘A Cena Muda’. Uma reportagem assinada por Enéas Viany apresentou ‘O Brasileiro João de Souza’ como um trabalho sério e respeitável, dirigido por um diretor que adquirira experiência em Hollywood – um paraguaio residente no Brasil que escolhera o nome artístico americanizado Bob Chust. Logo, havia elementos para fazer daquele trabalho um marco na história do cinema nacional¹⁰¹². A produção, todavia, sofreu uma série de atrasos, os quais foram acompanhados com preocupação pelos jornalistas¹⁰¹³.

Quando ‘O Brasileiro João de Souza’ finalmente veio a público, em fevereiro de 1944, ficou abaixo das expectativas da revista. Na seção ‘Cotações da Semana’, o filme obteve apenas nota 2, a segunda mais baixa entre as aplicações possíveis. Todavia, o crítico procurou dosar os ‘defeitos’ e as ‘virtudes’ da produção. Se, por um lado, havia problemas de direção, som e fotografia; poder-se-iam destacar também o trabalho dos atores, o roteiro e a ‘mensagem’ do filme, que lhe valera aplausos durante a estreia no Metro Passeio¹⁰¹⁴. Poucos jornais veicularam análises do filme e foram ainda mais severos. No ‘Diário da Noite’, Pedro Lima rechaçou a quantidade de cenas desnecessárias e situações ridículas que comprometiam o resultado final¹⁰¹⁵.

A campanha publicitária do filme também foi relativamente restrita. Além dos dois veículos supracitados, apenas o ‘Diário Carioca’ e o ‘A Manhã’ demonstraram algum empenho na divulgação da obra, publicando respectivamente 14 e 9 artigos a seu respeito. Ao todo, ‘O Brasileiro João de Souza’ ficou em cartaz por duas semanas na capital nacional e parece não ter cativado o entusiasmo do público. Apesar dos pesares, o lançamento nos Estados Unidos foi celebrado pela ‘A Cena

¹⁰¹¹ BARROS, Op. Cit., p. 62-63.

¹⁰¹² VIANY, Enéas. O primeiro filme anti-nazista realizado no Brasil. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 29 jun. 1943. N. 26, p. 4-5.

¹⁰¹³ LIMA, Victor José. Tomadas de Camera. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 2 fev. 1943. N. 5, p. 4; LIMA, Victor José. Tomadas de Camera. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 9 fev. 1943. N. 6, p. 4.

¹⁰¹⁴ O BRASILEIRO João de Souza. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 29 fev 1944. N.º 9, Cotações da semana, p. 6.

¹⁰¹⁵ LIMA, Pedro. O Brasileiro João de Souza. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 23 fev, 1944. CineDiário, p. 4.

Muda’ como uma resposta à falta de apoio por parte da imprensa ao trabalho de Chust. Para o jornalista José Lucas, tratava-se de uma reparação à “injustiça com que foram tratados a produção máxima de cinema dramático e o seu autor”, uma vez que Chust teve seus esforços reconhecidos e fora aclamado o “Orson Welles brasileiro”¹⁰¹⁶.

Isso não significa que o filme tenha se tornado um sucesso na terra do Tio Sam. Além de escassas, as notícias a respeito da recepção de ‘O Brasileiro João de Souza’ nos Estados Unidos devem ser tratadas com atenção. A própria reportagem de José Lucas assinala que a estreia do filme só foi possível com o apoio do OCIAA e da MPSA, dois órgãos diretamente envolvidos na Política de Boa Vizinhança, o que indica a necessidade de buscarmos conhecer mais a respeito do envolvimento do órgão dirigido por Rockefeller no processo de produção da obra¹⁰¹⁷. De todo modo, esse breve estudo serve para demonstrar que, devido à hegemonia hollywoodiana no Brasil, os estúdios nacionais encontravam pouco espaço para competição, mesmo quando se lançavam em iniciativas patrióticas que poderiam obter uma boa recepção por parte do público devido ao contexto da época.

4.1.1 – ‘Rosa de Esperança’ (*Mrs. Miniver*, 1942): Contexto de Produção

Eu fui um belicista. Estava preocupado com o fato de os estadunidenses serem isolacionistas. ‘Rosa de Esperança’ foi, obviamente, um filme de propaganda.

(William Wyler, em entrevista ao documentário para televisão ‘*Directed by William Wyler*’, 1986)¹⁰¹⁸.

‘Rosa de Esperança’ pode ser considerado um caso *sui generis* dentro do ciclo de ‘filmes de *home front*’. O material que serviu de base para o roteiro foi ‘*Mrs. Miniver*’, uma série de pequenas histórias publicada pelo jornal londrino *The Times* entre 1937 e 1939, cujo tema

¹⁰¹⁶ LUCAS, José. Um cineasta brasileiro nos Estados Unidos. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 19 dez. 1944. N. 51, p. 8-9.

¹⁰¹⁷ Idem.

¹⁰¹⁸ MILLER, Gabriel. **William Wyler**: The Life and Films of Hollywood’s Most Celebrated Director. Lexington: The University Press of Kentucky, 2013, p. 210.

era o cotidiano de uma dona-de-casa inglesa e sua família de classe alta. Assinados pela jornalista Jan Struther, os textos foram posteriormente recolhidos em um livro que se tornou um *best-seller* na Grã-Bretanha. A edição nos Estados Unidos, em 1940, também alcançou grande êxito e atraiu a atenção do produtor hollywoodiano Sidney Franklin¹⁰¹⁹.

Embora não conhecesse o Reino Unido pessoalmente, Franklin era fascinado por uma visão romantizada que nutria pelo país, da qual se valeu para pautar uma série de filmes de sucesso que ele produziu ao longo dos anos 1940 para os estúdios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)¹⁰²⁰. Para o historiador H. Mark Glancy, tais títulos podem ser incluídos em um ciclo de “filmes britânicos”. O uso das aspas se faz necessário não somente para assinalar o termo cunhado pelo autor, mas também pelo fato de que este termo designa um conjunto de produções controladas pelos estúdios hollywoodianos cujas tramas apresentavam uma interpretação idílica do modo de vida britânico¹⁰²¹.

Grosso modo, os ‘filmes britânicos’ correspondiam a adaptações de romances ingleses, com tramas ambientadas no Reino Unido (ou em outras regiões do Império Britânico), cujo processo de produção contava com a participação de profissionais ingleses, e que tinham a Grã-Bretanha como principal mercado¹⁰²². Os filmes supervisionados por Franklin se caracterizavam pelo enfoque na dor causada pela guerra, atenuação das rígidas diferenças de classe existentes na sociedade inglesa e por protagonistas femininas fortes, maternais e dispostas a todos os sacrifícios em tempos difíceis¹⁰²³.

A bibliografia sobre o tema diverge quanto às expectativas da MGM para o projeto. Segundo Michael Troyan, o estúdio esperava que

¹⁰¹⁹ GLANCY, H. Mark. **When Hollywood Loved Britain: The Hollywood “British” Film, 1939-1945.** Manchester & Nova Iorque: The Manchester University Press, 1999, p. 93; HERMAN, Jan. **A Talent for Trouble: The Life Of Hollywood’s Most Acclaimed Director, William Wyler.** Nova Iorque: G.P. Putnam’s Sons, 1995, p. 334; MILLER, Op. Cit., p. 209; TROYAN, Michael. **A Rose for Mrs. Miniver: The Life of Greer Garson.** Lexington: The University Press of Kentucky, 1999, p. 123-124. A vida de Jean Struther rendeu uma biografia assinada por sua neta, que conta em detalhes o processo de escrita e publicação da série “Mrs. Miniver”. Conferir: GRAHAM, Ysenda Maxtone. **The Real Mrs. Miniver: Jan Struther’s Story.** Londres: John Murray, 2001.

¹⁰²⁰ GLANCY, Op. Cit., p. 89-90.

¹⁰²¹ GLANCY, Op. Cit., p. 1-6.

¹⁰²² Idem.

¹⁰²³ GLANCY, Op. Cit., p. 90-92.

o filme conquistasse os críticos, mas não nutria grandes esperanças a respeito de uma bilheteria lucrativa¹⁰²⁴. O sucesso da produção, defende o biógrafo, deveu-se à qualidade da obra e à capacidade do conteúdo fílmico emocionar os espectadores. Glancy, por sua vez, oferece uma visão menos romântica da situação. Segundo este autor, os “filmes britânicos” da MGM eram tradicionalmente lucrativos e ‘Rosa de Esperança’ foi tratado como ‘Filme A’, recebendo um dos maiores investimentos da temporada 1941-1942 (US\$1.344,000)¹⁰²⁵.

Concordamos com Glancy e adicionamos à sua argumentação um apontamento igualmente relevante para corroborar a importância do projeto para o estúdio: ele reuniu a estrela ascendente da companhia, a atriz britânica Greer Garson¹⁰²⁶, ao renomado diretor William Wyler, considerado um dos mais sofisticados da era do *studio system*¹⁰²⁷. Logo, não é possível considerar o sucesso de ‘Rosa de Esperança’ como acidental ou inesperado.

O livro ‘*Mrs. Miniver*’ era um candidato inusitado para uma adaptação cinematográfica sobre a Segunda Guerra Mundial. Quando Struther encerrou a série de publicações no *The Times*, o período conhecido por ‘Guerra Estranha’ ainda se desenrolava, de modo que as tensões europeias só foram abordadas a partir de menções breves em algumas das últimas histórias produzidas pela autora. O roteiro inicial do filme aproveitou poucos elementos do material original e apresentou grandes modificações. O filho mais velho do casal Miniver teve a idade alterada de dez para 21 anos, tornando-se apto ao serviço militar; o espaço de ação foi deslocado para a região do Rio Tâmis, inserindo a

¹⁰²⁴ TROYAN, Op. Cit., p. 136.

¹⁰²⁵ GLANCY, Op. Cit., p. 67-69 e 94.

¹⁰²⁶ Quando Garson foi escalada para “Rosa de Esperança”, ela já havia protagonizado três filmes de sucesso: “Adeus, Mr. Chips” (*Goodbye, Mr. Chips*, 1939), “Orgulho e Preconceito” (*Pride and Prejudice*, 1940) e “Flores do Pó” (*Blossoms in the Dust*, 1941), sendo que as produções de 1939 e 1941 haviam lhe garantido indicações ao Oscar de “Melhor Atriz”. Sobre a carreira de Garson, conferir: TROYAN, Op. Cit.

¹⁰²⁷ Desde que começara a ser escalado para “Filmes A”, em 1936, Wyler havia dirigido sete filmes. Seis dessas produções foram indicados ao Oscar de “Melhor Filme”. O diretor era considerado tão meticuloso e perfeccionista que logo seus filmes ficaram reconhecidos pelo alto padrão de qualidade técnica e também das interpretações. A respeito da trajetória profissional do diretor, vide: HERMAN, Op. Cit.; MILLER, Op. Cit.

família idealizada na zona atingida pelos ataques aéreos alemães; foram criados novas personagens e uma trama completamente original¹⁰²⁸.

Greer Garson e Walter Pidgeon foram escolhidos para interpretar o casal Miniver, sendo ‘Rosa de Esperança’ a segunda de sete produções em que os atores representaram os papéis de marido e mulher. O filme ajudou a consolidá-los como uma das duplas mais populares do cinema hollywoodiano nos anos 1940 e início da década de 1950¹⁰²⁹. Entre os demais intérpretes escalados para papéis-chave no filme, estavam veteranos como May Whitty, Henry Travers e Henry Wilcoxon; e jovens atores como Teresa Wright e o estreante Richard Ney. Alguns desses nomes estavam direta ou indiretamente envolvidos com a guerra¹⁰³⁰.

O processo de produção foi diretamente afetado pelos rumos da guerra e o roteiro sofreu alterações constantes ao longo das filmagens. Embora quatro nomes tenham recebido os créditos pelo material – os britânicos James Hilton, Claudine West e Arthur Wimperis, e o refugiado austríaco George Froeschel –, outras contribuições significativas foram feitas pelo dramaturgo inglês R. C. Sheriff, e pelo ator Henry Wilcoxon, que escreveu o famoso discurso que encerra o filme. A versão inicial do texto, escrita enquanto os Estados Unidos preservavam a postura de neutralidade com relação aos conflitos europeus, apresentava um caráter marcadamente isolacionista, incluindo

¹⁰²⁸ GLANCY, Op. Cit., p. 142-143; MILLER, Op. Cit., p. 210; TROYAN, Op.Cit., p. 122. Struther ficou chocada com muitas das alterações quando assistiu ao filme, mas preferiu não externar publicamente seus ressentimentos. À época, ela havia se tornado uma embaixatriz da Inglaterra nos Estados Unidos, utilizando-se do sucesso do livro para realizar palestras sobre a importância do esforço de guerra. GRAHAM, Op. Cit., p. 170 e 180.

¹⁰²⁹ Vide: TROYAN, Op. Cit.

¹⁰³⁰ Parte significativa da família de Garson ainda morava no Reino Unido e tomara parte no esforço de guerra inglês, fazendo com que a atriz até mesmo ponderasse em abandonar temporariamente sua carreira para se dedicar ao serviço voluntário. HERMAN, Op. Cit., p. 334; TROYAN, Op. Cit., p. 135. Whitty, por sua vez, fora condecorada pelo Rei George V em reconhecimento por seus serviços como chefe do *Women's Emergency Corps* durante a Primeira Guerra Mundial e utilizava os intervalos durante as filmagens para costurar roupas que seriam enviadas à Cruz Vermelha. TROYAN, Op. Cit., p. 131-132.

algumas cenas em que as personagens questionavam a importância do envolvimento militar na luta contra o fascismo¹⁰³¹.

Há certo consenso entre os autores que foi o diretor William Wyler quem pressionou o estúdio por mudanças no roteiro. Nascido em uma família judaica residente na Alsácia-Lorena, Wyler havia presenciado, quando adolescente, as disputas entre França e Alemanha pelo controle da região durante a Primeira Guerra Mundial. Ao início do novo conflito, ele era um ferrenho opositor do nazismo e grande apoiador de Roosevelt, de modo que almejava utilizar-se de sua carreira respeitável para produzir filmes de propaganda contra o isolacionismo estadunidense¹⁰³².

O diretor reconhecia, contudo, que o sentido pejorativo do termo demandava estratégias sutis para que tal empreitada fosse um sucesso e ‘Rosa de Esperança’ oferecia uma oportunidade excelente para que a ideia fosse posta em prática. Assim, os Miniver se tornaram uma família de classe média-alta americanizada, que apesar dos hábitos comuns, ainda mantinham certo refinamento. Por sua vez, a insegurança das personagens foi substituída por um engajamento heroico no esforço pela vitória. As alterações visavam a proporcionar uma maior identificação por parte dos espectadores estadunidenses, ao mesmo tempo em que preservava parte da imagem de sofisticação comumente atribuída aos ingleses. Nas palavras de Gabriel Miller, “os Miniver [se tornaram] a versão inglesa da família Hardy dos filmes da MGM”¹⁰³³.

O presidente da MGM, Louis B. Mayer, foi contra algumas das mudanças requeridas por Wyler, pois acreditava que o filme poderia atrair a atenção do Comitê instalado pelo senador Gerald P. Nye – analisado no capítulo 1 –; bem como, temia que o desempenho nas bilheteria europeias fosse prejudicado caso o filme recebesse o rótulo de ‘anti-germânico’. O ataque a Pearl Harbor fez com que Mayer se tranquilizasse quanto ao impacto das alterações no roteiro¹⁰³⁴.

¹⁰³¹ GLANCY, Op. Cit., p. 93 e 143; GRAHAM, Op. Cit., p. 168; MILLER, Op. Cit., p. 209; TROYAN, Op. Cit., p. 124-125.

¹⁰³² HERMAN, Op. Cit., p. 334; GLANCY, Op. Cit., p. 145-46; MILLER, Op. Cit., p. 209; TROYAN, Op. Cit., p. 126.

¹⁰³³ MILLER, Op. Cit., 213. O autor se refere à série de quinze filmes centradas no personagem Andy Hardy, interpretado por Mickey Rooney.

¹⁰³⁴ GRAHAM, Op. Cit., p. 168-169; HERMAN, Op. Cit., p. 231-233; MILLER, Op. Cit., p. 212-213; TROYAN, Op. Cit., p. 126.

Quando ‘Rosa de Esperança’ foi exibido em uma sessão especial na Casa Branca, Franklin Roosevelt ficou tão entusiasmado que encorajou o estúdio a romper com a exclusividade reservada aos *first-run cinemas* e distribuisse a produção por todo o território estadunidense. O objetivo da medida era elevar o moral da população e conscientizar o público a respeito da importância do esforço doméstico de guerra. O presidente ainda instruiu que o discurso final do filme fosse transmitido por meio do *Voice of America*, serviço de radiodifusão do governo federal, reproduzido em diversos periódicos dentro do país, e impresso em folhetos em vários idiomas para serem jogados por aviões sobre territórios ocupados pela Alemanha¹⁰³⁵.

A estreia de ‘Rosa de Esperança’ também oferece alguns indicativos sobre a expectativa de retorno financeiro que a MGM depositava na produção. O evento ocorreu em 4 de junho de 1942, no Radio City Music Hall, o mais importante espaço de *shows* de Nova Iorque. A obra ficou em cartaz por dez semanas consecutivas, batendo o recorde previamente estabelecido¹⁰³⁶. Em Los Angeles, a estreia se deu em uma solenidade beneficente, cujo objetivo era auxiliar a *Voluntary Army Canteen*¹⁰³⁷.

A pedido do departamento de publicidade da MGM, o botânico Eugene Boerner desenvolveu uma rosa especial que foi distribuída em algumas das principais cerimônias de lançamento do filme ao redor do país, a fim de homenagear mulheres cuja atuação no esforço doméstico de guerra era considerada altamente significativa¹⁰³⁸. A popularidade do título foi estrondosa. Várias cidades organizaram concursos para eleger as ‘Mrs. Miniver’ locais¹⁰³⁹ e Garson teve sua imagem associada a uma série de produtos, como cadernos e livros de colorir, além de se tornar

¹⁰³⁵ GLANCY, Op. Cit., p. 154; HERMAN, Op. Cit., p. 235; MILLER, Op. Cit., p. 219. Troyan, por sua vez, coloca que foi Churchill quem estimulou Roosevelt a tomar tal posição, porém, não apresenta as fontes em que encontrou essa informação. TROYAN, Op. Cit., p. 147.

¹⁰³⁶ GRAHAM, Op. Cit., p. 185; HERMAN, Op. Cit., p. 235; TROYAN, Op. Cit., p. 147-148. De acordo com Glancy, três filmes dividiam o recorde anterior: “Rebecca - A Mulher Inesquecível”, “Núpcias de Escândalo” (*The Philadelphia Story*, 1940) e “A Mulher do Ano” (*Woman of the Year*, 1942), com seis semanas cada. GLANCY, Op. Cit., p. 154-155.

¹⁰³⁷ TROYAN, Op. Cit., p. 148.

¹⁰³⁸ GRAHAM, Op. Cit., p. 147-148.

¹⁰³⁹ GRAHAM, Op. Cit., p. 186-187.

uma das principais vendedoras de *war bonds* em eventos organizados nos Estados Unidos e no Canadá¹⁰⁴⁰.

A crítica reagiu de forma calorosa à produção. Elogios estamparam as páginas de alguns dos principais periódicos do país, como o *The New York Times*¹⁰⁴¹, o *Los Angeles Times*¹⁰⁴² e o *The Washington Post*¹⁰⁴³. No mês seguinte ao lançamento de ‘Rosa de Esperança’, o *Office of War Information* publicou o *Government Information Manual for the Motion Pictures Industry* (GIMMPI), previamente avaliado no capítulo 1. É difícil precisar a influência do filme sobre o processo de elaboração do documento, apesar de a produção ter causado um impacto inicial bastante positivo nos dirigentes do *Bureau of Motion Pictures*.

Em um evento com roteiristas de Hollywood realizado em junho de 1942, Nelson Poynter colocou ‘Rosa de Esperança’ como um exemplo a ser seguido. De acordo com o agente do BMP, os estúdios deveriam concentrar seus esforços para avaliar a possibilidade de novas ‘versões’ da Sra. Miniver, ambientadas em países aliados como a China e a União Soviética¹⁰⁴⁴. O governo, porém, não forneceu orientações quanto à produção de tais filmes¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴⁰ TROYAN, Op. Cit., p. 150-151.

¹⁰⁴¹ CROWTHER, Bosley. Movie Review: Mrs. Miniver. **The New York Times**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF173AE36EBC4D53DFB0668389659EDE>. Acesso em: 10 jan. 2016. Um dos mais influentes críticos de cinema de seu tempo, Crowther escreveu críticas cinematográficas no “*The New York Times*” durante 27 anos (1940-1967). A respeito de sua carreira, conferir: BEAVER, Frank Eugene. **Bosley Crowther: Social Critic of Film, 1940-1967**. Nova Iorque: Arno Press, 1974.

¹⁰⁴² SCHALLERT, Edwin. ‘Miniver’ Acclaimed as War Revelation. **Los Angeles Times**. Los Angeles: 23 jul. 1942. Premiere, p. 9. Schallert teve uma longa carreira no Los Angeles Times, escrevendo críticas para teatro e cinema desde 1915 até sua aposentadoria, em 1958, sendo considerado um dos mais influentes críticos de seu tempo. Ver: ROBERTS, Jerry. **The complete history of American film criticism**. Santa Monica: Santa Monica Press, 2011.

¹⁰⁴³ BELL, Nelson B. ‘Mrs. Miniver,’ at Last, Arrives at Loew’s Palace. **The Washington Post**. Washington, D.C.: 13 ago. 1942, p. 16. Infelizmente, não encontramos informações biográficas a respeito de Bell.

¹⁰⁴⁴ DOHERTY, 1999b, p. 46; KOPPEL; BLACK, Op. Cit., p. 65.

¹⁰⁴⁵ DOHERTY, 1999b, p. 46.

Além disso, o OWI demonstrou preocupação com os riscos de uma idealização exagerada da Inglaterra. Marjorie Thorson – integrante da seção responsável por avaliar a adequação das obras cinematográficas aos interesses do governo federal – realizou uma avaliação bastante elogiosa de “Rosa de Esperança” quanto ao seu potencial para alavancar o esforço de guerra. Entretanto, considerou que a representação do sistema de classes inglês era “por vezes, tão paternalista que beira[va] o ofensivo”.¹⁰⁴⁶

A Grã-Bretanha idealizada da MGM foi atacada por críticos de cinema ingleses, notadamente, ligados à esquerda. Para muitos especialistas, o filme tratava o operariado como um grupo de pessoas passivas ou estúpidas, cuja importância no cenário de guerra era reduzida; além de igualar o esforço interno à defesa dos valores burgueses. Todavia, alguns detratores consideraram que a obra tinha certo valor por promover uma imagem positiva do país.¹⁰⁴⁷ Os espectadores, por sua vez, lotaram as salas de cinema, tornando ‘Rosa de Esperança’ o mais lucrativo sucesso da MGM no Reino Unido.¹⁰⁴⁸

As autoridades inglesas, por sua vez, mostraram-se bastante contentes. A Rainha Elizabeth escreveu uma carta à Garson, elogiando-a por seu desempenho¹⁰⁴⁹ e afirma-se que o Primeiro-Ministro Winston Churchill teria dito a Mayer que o efeito de ‘Rosa de Esperança’ sobre os públicos no *front* doméstico britânico era comparável ao bom desempenho de “cem de navios-de-guerra” na frente de batalha.¹⁰⁵⁰ Diz-

¹⁰⁴⁶ GLANCY, Op. Cit., p. 155; KOPPES; BLACK, Op. Cit., p. 65. Tradução livre do autor. THORSON, Marjorie. **Feature Review**. Title: Mrs. Miniver. 4 ago. 1942. 1f. RG 208. Records of the Office of War Information. Entry 264 NC148. Box 1440. Reviews and Activities Reports 6-19-42 - 9-30-42.

¹⁰⁴⁷ GLANCY, Op. Cit., p. 155; GRAHAM, Op. Cit., p. 183-184; TROYAN, Op. Cit., p. 150-151.

¹⁰⁴⁸ GLANCY, Op. Cit., p. 154.

¹⁰⁴⁹ TROYAN, Op. Cit., p. 1-2.

¹⁰⁵⁰ A bibliografia sobre o tema parece não ter clareza sobre a veracidade da declaração. De acordo com Troyan, Churchill fez a famosa declaração após assistir a uma projeção especial do filme, contudo, o autor não apresenta a fonte desta informação. TROYAN, Op. Cit., p. 147. Ao mencionar o ocorrido, Miller cita o trabalho de Herman, que por sua vez, cita o livro de Wiley e Bona. Estes afirmam que Mayer difundiu a notícia de que recebera uma carta de Churchill contendo tal declaração, muito embora pareçam desconfiar da informação. Trata-se provavelmente de um boato alimentado por Mayer a fim de gerar publicidade para o filme. HERMAN, Op. Cit., p. 235; MILLER, Op. Cit., p.

se que até mesmo Joseph Goebbels, o ministro da propaganda nazista, teria considerado ‘Rosa de Esperança’ um estilo de propaganda eficiente que poderia ser adaptado pelos estúdios alemães¹⁰⁵¹.

‘Rosa de Esperança’ rendeu US\$ 5.358,000 nos Estados Unidos e US\$3.520,000 no exterior, tornando-se a produção mais lucrativa de 1942 e a segunda mais lucrativa da década, perdendo apenas para ‘...E o vento levou’¹⁰⁵². O filme recebeu doze indicações ao Oscar no ano de 1943 e venceu em seis categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz (Greer Garson), Melhor Atriz Coadjuvante (Teresa Wright), Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Fotografia¹⁰⁵³.

A cerimônia daquele ano foi marcada pelo patriotismo. A atriz e cantora Jeanette MacDonald abriu o evento com sua interpretação do hino nacional, enquanto os atores Tyrone Power e Alan Ladd – alistados respectivamente na Marinha e no Exército – levaram ao palco uma bandeira estadunidense contendo os nomes dos 27.677 profissionais hollywoodianos que estavam atuando entre os militares. O presidente Roosevelt foi convidado para assistir à premiação, mas não pôde participar. Enviou um telegrama agradecendo o esforço da indústria cinematográfica na luta contra os regimes totalitários que foi lido antes dos anúncios dos vencedores. Outras figuras políticas dos Estados Unidos e do exterior também tiveram suas elogiosas correspondências lidas durante o evento¹⁰⁵⁴.

Filmando documentários de guerra no exterior, Wyler não estava presente para receber seu prêmio – sua esposa foi chamada ao palco para representá-lo. Garson, por sua vez, realizou um longo discurso de agradecimento de 5 minutos e meio, que se tornou parte do folclore do Oscar¹⁰⁵⁵. Convém registrar que a cerimônia também foi marcada pela exaltação da Política de Boa Vizinhança, uma vez que contou com a

219; WILEY; BONA, Op. Cit., p. 123. Graham também recorda a declaração e embora não apresente a que fonte recorreu para encontrá-la, também demonstra certa desconfiança quanto à sua veracidade. GRAHAM, Op. Cit., p. 2.

¹⁰⁵¹ GRAHAM, Op. Cit., p. 2; TROYAN, Op. Cit., p. 148.

¹⁰⁵² GLANCY, Op. Cit., p. 155; HERMAN, Op. Cit., p. 237; TROYAN, Op. Cit., p. 148.

¹⁰⁵³ Além das estatuetas conquistadas, o filme recebeu ainda indicações nas seguintes categorias: Melhor Ator (Walter Pidgeon), Melhor Ator Coadjuvante (Henry Travers), Melhor Atriz Coadjuvante (May Whitty), Melhor Edição, Melhor Mixagem de Som e Melhores Efeitos Visuais.

¹⁰⁵⁴ WILEY; BONA, Op. Cit., p. 128-131.

¹⁰⁵⁵ Idem.

presença de diversos diplomatas latino-americanos, incluindo o poeta Raul Bopp, cônsul brasileiro em Los Angeles à época¹⁰⁵⁶.

4.1.2 – ‘Rosa de Esperança’ (*Mrs. Miniver*, 1942): Análise da trama e das personagens

Reverendo- Esta é a guerra do povo. É a nossa guerra. Nós somos os combatentes. Então combatamos. Combatamos com todas as nossas forças. E que Deus defenda os justos.
(2h, 11 min, 12 seg-2h, 11 min, 27 seg).

‘Rosa de Esperança’ pode ser dividido em três grandes segmentos narrativos. O primeiro deles compreende dos minutos iniciais até 32min, 31seg e representa, cronologicamente, o período que se estende do verão inglês de 1939 aos dias que antecedem a eclosão da guerra contra a Alemanha. Assim como a maioria dos filmes produzidos conforme as regras da narrativa clássica hollywoodiana, a parte inicial serve para apresentar as personagens e a trama ao espectador.

O filme tem início com um elegante letreiro, no qual os Miniver são descritos como uma “família comum da classe média inglesa” e os britânicos são classificados como um “povo feliz e despreocupado”, cujas atenções – antes da deflagração do conflito – estavam voltadas para assuntos cotidianos, como a criação dos filhos ou os cuidados com jardinagem¹⁰⁵⁷. Dois elementos ajudam a ambientar essa fase da narrativa: a fotografia, caracterizada pelo uso de uma iluminação farta que, conforme destaca Miller, lembra um “conto-de-fadas”¹⁰⁵⁸; e a utilização de uma trilha sonora associada a momentos de felicidade¹⁰⁵⁹.

O letreiro inicial funciona como ferramenta para acentuar as semelhanças entre a Inglaterra e os Estados Unidos, a fim de estabelecer uma ponte entre as classes médias de ambos os países por meio dos hábitos que compartilham. De acordo com Glancy, os Miniver foram construídos de maneira ‘americanizada’ a fim de favorecer uma maior identificação e imersão na história por parte dos públicos

¹⁰⁵⁶ GREER, a melhor de 1942. *A Noite*. Rio de Janeiro: 5 mar. 1943, p. 3.

¹⁰⁵⁷ 01 min, 18 seg-01 min, 41 seg.

¹⁰⁵⁸ MILLER, Op. Cit., p. 215.

¹⁰⁵⁹ 02 min, 31 seg-03 min, 41 seg; 06 min, 32 seg-07 min, 18 seg; 15 min, 07 seg-15min-18 min, 50 seg; entre outros.

estadunidenses, ao mesmo tempo em que se procurou preservar algumas características que os definissem como ‘ingleses’ no senso comum da época.

Nesse sentido, as personagens mantêm um estilo de vida de classe média-alta, mas se comportam como ‘cidadãos comuns’. Seus trejeitos e sotaques são bastante suaves, eles sentem prazer em gastar seu dinheiro com pequenas extravagâncias, frequentam a igreja, entre outras características que os tornam semelhantes a seus pares estadunidenses. “A guerra surge [no filme] como uma ameaça a tudo o que a família representa”, conclui o autor¹⁰⁶⁰.

A família Miniver é composta pela dona-de-casa Kay (Garson), pelo arquiteto Clem (Pidgeon) e por três filhos. O mais velho, Vin (Ney), é estudante universitário em Oxford, enquanto os menores Judy (Claire Sanders) e Toby (Christopher Severn) estão em idade escolar. Como protagonista, a Sra. Miniver desempenha no primeiro momento do filme uma dupla-função: servir como principal condutora da trama; ao mesmo tempo em que atua como elo entre as diferentes camadas sociais da cidade fictícia de Belham, espaço de ação da narrativa.

Não se deve perder de vista, todavia, a mensagem destacada pelo letreiro de abertura: ‘Rosa de Esperança’ é um filme centrado nas ações de uma classe média idealizada e, em segundo plano, de uma aristocracia muito mais ‘liberal’ do que realmente aparenta. Ainda que o operariado seja representado como parte importante do esforço doméstico de guerra, as personagens que corporificam os valores da classe média(-alta) são o centro da narrativa, movem a ação e direcionam a atenção dos espectadores de maneira quase ininterrupta.

Segundo Glancy, Garson foi escalada para um tipo de papel que estava acostumada a interpretar – a mulher de “modos impecáveis e personalidade benevolente” que, apesar do ar aristocrático, representava o ideal democrático da mobilidade social, o qual era alcançado por meio de “virtudes e integridade”¹⁰⁶¹. A personagem é construída sob medida para esse trabalho, pois se trata de uma mulher elegante sem exageros, de modos bastante polidos¹⁰⁶², preocupada com o bem-estar dos filhos¹⁰⁶³, e que ama o marido¹⁰⁶⁴. Em contraponto a essas numerosas

¹⁰⁶⁰ GLANCY, Op. Cit., p. 149-150.

¹⁰⁶¹ GLANCY, Op. Cit., p. 165.

¹⁰⁶² 06 min, 22 seg; 06 min, 31 seg; 08 min, 32; entre outros.

¹⁰⁶³ 12 min, 30 seg-13min; entre outros.

¹⁰⁶⁴ 05 seg; 17 min, 08 seg-17 min, 32 seg; entre outros.

qualidades, a sequência de abertura do filme apresenta a dona-de-casa cometendo um pequeno ‘pecado’: ela se dá ao luxo de comprar um chapéu caro durante uma tarde na capital inglesa, mesmo sabendo se tratar de um bem supérfluo¹⁰⁶⁵.

No trem de volta para casa, a Sra. Miniver encontra outras duas importantes personagens da trama, o reverendo (Wilcoxon) e Lady Beldon (Whitty). Embora apareça em poucos momentos, o reverendo atua como uma espécie de ‘consciência moral’ do filme, oferecendo conforto espiritual e, em um segundo momento, injeções de ânimo aos demais. Lady Beldon, por sua vez, é a representação de uma aristocracia esnobe que preza pelas distinções de classe¹⁰⁶⁶.

Um ponto nessa cena merece particular atenção: apesar de suas palavras hostis à classe média – “passei a tarde inteira sendo empurrada por mulheres de classe média comprando coisas que não podem pagar”¹⁰⁶⁷ e “não sei o que será deste país. Todos querem parecer superiores ao que realmente são”¹⁰⁶⁸ – Lady Beldon não demonstra qualquer problema em dividir o espaço no trem com a Sra. Miniver, que por sua vez, encara os comentários da aristocrata com bom-humor.

Tal interação serve como referência à ideia de que a sociedade britânica era marcada por rígidas divisões sociais, na qual todos reconhecem e aceitam seus devidos ‘papéis’ – uma imagem que os espectadores estadunidenses à época identificavam como representativa da Inglaterra. Além disso, favorece a interpretação que, apesar da existência das distinções de classe, os ingleses conservavam algum grau de ‘democracia’ condizente com os ‘valores americanos’. Ao longo desta análise, observaremos como a imagem de uma ‘sociedade harmônica’ é bastante recorrente no decorrer do filme.

Ao retornar à Belham, Kay se encontra com o Sr. Ballard (Travers), o chefe da estação de trens local, que a convida para uma conversa a fim de lhe mostrar “algo muito especial”. A surpresa é uma rosa vermelha, a qual a Sra. Miniver descreve como “a mais bela rosa que eu já vi”. O Sr. Ballard então pede permissão para que Kay ceda seu nome para ‘batizar’ a flor, em agradecimento ao modo gentil com o qual

¹⁰⁶⁵ 03 min-3min, 45 seg.

¹⁰⁶⁶ 03 min, 46seg-05 min, 36seg.

¹⁰⁶⁷ 05 min, 13seg-05 min, 17 seg.

¹⁰⁶⁸ 05 min, 29seg-05 min, 33 seg.

ela sempre o tratou ao longo dos anos. Lisonjeada, a dona-de-casa aceita a homenagem¹⁰⁶⁹.

Seguindo os moldes da representação da sociedade inglesa construída por Hollywood, o Sr. Ballard também conhece muito bem seu lugar. É um homem modesto, amável e respeitoso, que apesar de nutrir admiração pela protagonista, sempre mantém certo distanciamento e a trata por “senhora”, demonstrando haver mero laço superficial de intimidade entre eles. O diálogo entre as personagens acentua a ‘americanização’ pretendida por Wyler, uma vez que coloca a interação entre diferentes classes como positiva, embora dentro de certos limites ‘aceitáveis’.

A próxima sequência se inicia com a Sra. Miniver retornando a casa, ao mesmo tempo em que nota a presença de um automóvel estranho estacionado próximo à entrada. De dentro do carro, Clem procura esconder-se enquanto observa a esposa. Ele também está prestes a cometer uma “imprudência” ao comprar um carro cujo valor pesará no orçamento familiar. Após fechar o negócio, também entra em casa¹⁰⁷⁰.

A câmera acompanha o marido à medida que ele caminha pelos cômodos, evidenciando que se trata de uma residência ampla e bem mobiliada¹⁰⁷¹, elementos que servem para unir as ideias de uma ‘classe média americana’ à ‘sofisticação’ atribuída por Hollywood aos ingleses. Além disso, os Miniver empregam uma criada e uma cozinheira (com as quais apresentam notável intimidade)¹⁰⁷², pagam aulas de piano para a filha¹⁰⁷³ e são proprietários de um pequeno barco a motor¹⁰⁷⁴.

Ao final dessa sequência, após os cônjuges revelarem as extravagâncias que cometeram um ao outro, Kay conclui que ambos têm “muita sorte”, não por causa do novo chapéu ou do novo carro, mas porque são felizes vivendo juntos¹⁰⁷⁵. Desse modo, os Miniver são apresentados como uma família que leva uma vida tranquila, buscando usufruir das benesses do capitalismo sem se incomodar com as regras do rígido sistema de classes inglês. Ao mesmo tempo, tais atitudes aproximam as personagens do ‘*American way of life*’, pois eles

¹⁰⁶⁹ 06 min, 15 seg-8min 59seg.

¹⁰⁷⁰ 09 min, 4 seg-10 min 44 seg.

¹⁰⁷¹ 10 min, 50 seg.

¹⁰⁷² 13 min 07 seg-13min, 23 seg; 38 min, 01 seg-38 min, 42 seg; entre outros.

¹⁰⁷³ 10 min, 58 seg.

¹⁰⁷⁴ 01 h, 01 min, 30 seg.

¹⁰⁷⁵ 17 min, 46 seg-18 min.

reconhecem a existência de coisas cujo valor está acima de qualquer bem material, como por exemplo, ter uma família feliz.

A única exceção a esse quadro é Vin, o filho universitário que retorna de Oxford expressando abertamente sua grande simpatia por ideais de reforma social e criticando o “estado puramente feudal” da sociedade inglesa. O jovem, contudo, parece não se importar que a criada lhe sirva o chá enquanto ele entedia o Sr. e a Sra. Miniver com um discurso sobre a importância de ter desenvolvido uma “consciência social”¹⁰⁷⁶. O personagem, de início, funciona como uma representação caricatural da intelectualidade de esquerda, sendo caracterizado como inconstante e suscetível a aceitar modismos¹⁰⁷⁷.

O monólogo de Vin é interrompido pela chegada de Carol, neta de Lady Beldon, que ao contrário da avó, é bastante gentil no tratamento com a Sra. Miniver. Carol é construída a partir da fórmula da ‘*girl next door*’ hollywoodiana: é polida¹⁰⁷⁸, pratica trabalho voluntário como forma de tentar “mudar o mundo”¹⁰⁷⁹, defende o direito de liberdade de expressão¹⁰⁸⁰, e, embora seja um membro da aristocracia, se porta como uma jovem de classe média, sem extravagâncias em seus modos ou vestuário¹⁰⁸¹.

O motivo da visita é um “pedido pessoal”. Carol descobriu que o Sr. Ballard se inscreveu em uma competição de flores, cujo prêmio máximo é conferido à rosa considerada como a mais bela pelo júri. A notícia causa surpresa entre os Miniver, pois se trata de uma competição bastante tradicional, anualmente vencida por Lady Beldon. O peso da família aristocrática é tamanho que ninguém jamais ousou concorrer contra a grande campeã. A fim de manter a “tradição”, Carol pede à Kay que convença o Sr. Ballard a desistir da disputa, pois a rosa que ele cultivou “é tão linda que ele poderia vencer com facilidade”. Vin reage de maneira irônica, comparando os Beldon à aristocracia feudal, sempre pronta a comandar seus “vassalos”¹⁰⁸².

Os dois jovens se envolvem uma rápida discussão, na qual os valores ‘americanizados’ de Carol se contrapõem de maneira positiva à

¹⁰⁷⁶ 20 min, 39 seg-21 min, 43 seg.

¹⁰⁷⁷ 12 min, 35 seg-12 min, 42 seg; 19 min, 23 seg-19 min, 38 seg.

¹⁰⁷⁸ 21 min, 43 seg-22 min, 14 seg.

¹⁰⁷⁹ 23 min, 57 seg.

¹⁰⁸⁰ 28 min, 49 seg.

¹⁰⁸¹ 21 min, 49 seg; 42 min, 56 seg; entre outros.

¹⁰⁸² 21 min, 43 seg-23 min, 38seg.

inconsistência apaixonada dos ideais ‘reformistas’ de Vin. A derrota do rapaz é representada de forma bastante clara ao espectador, uma vez que, nas palavras de Carol, Vin é o tipo de pessoa que “só sabe falar” e “ler livros com palavras difíceis” em vez de tomar iniciativa para mudar o que acredita estar errado¹⁰⁸³.

O comentário não é apenas uma crítica aos ideais de esquerda ou uma defesa da ideia de convivência harmônica entre as classes, mas também pode ser interpretado como um ataque direto à intelectualidade e aos movimentos estudantis da época, uma vez que as universidades se tornaram um refúgio para vozes que se manifestavam a favor de uma saída pacífica para a guerra. No segundo segmento da narrativa do filme, um personagem coadjuvante diz aos amigos em um bar que alguns alemães “estudam em Oxford e aprendem a falar inglês tão bem quanto eu ou você”,¹⁰⁸⁴ como se relacionasse os universitários ao movimento de quinta-coluna.

Ao fim da discussão, o jovem Miniver deixa a mesa para constrangimento de seus pais. Carol, por sua vez, afirma que Vin estava certo em suas críticas e pede à Sra. Miniver que esqueça o pedido indelicado¹⁰⁸⁵. A briga não dura muito tempo. Enquanto a inscrição do Sr. Ballard torna-se o ‘assunto do momento’ em Belham¹⁰⁸⁶, Vin e Carol fazem as pazes e se apaixonam na mesma noite, em um baile de gala¹⁰⁸⁷. A competição de flores e o romance entre os dois jovens servem como sub-tramas de apoio ao eixo narrativo principal do filme, centrado no esforço doméstico de guerra.

O engajamento das personagens no esforço de guerra, ora doméstico, ora militar, é o tema do segundo momento da trama fílmica, que se estende de 32min, 32 seg a 1 h, 32 min, 13 seg. A militarização da sociedade civil é representada de forma marcante a partir das mudanças de comportamento das personagens, as quais são acompanhadas por alterações nos estilos de fotografia e utilização de recursos musicais. Miller destaca que a utilização de tons escuros e uma

¹⁰⁸³ 24 min, 19 seg-24 min, 41 seg. De acordo com Glancy, em uma das primeiras versões do roteiro, o “reformismo” de Vin tinha um simbolismo anticomunista mais evidente, contudo, esse elemento foi suavizado devido à aliança com a União Soviética. GLANCY, Op. Cit., p. 146-147.

¹⁰⁸⁴ 49 min, 52 seg.

¹⁰⁸⁵ 24 min 46 seg-25 min, 32 seg.

¹⁰⁸⁶ 25 min, 43 seg-26min, 34 seg.

¹⁰⁸⁷ 28 min, 19 seg-30 min, 21 seg.

menor incidência de luz passam a predominar, conferindo uma sensação claustrofóbica ao espectador¹⁰⁸⁸. A trilha sonora passa a ser associada, principalmente, a momentos de heroísmo – como a partida de Vin para o campo da força aérea, a cena que antecede o encontro da Sra. Miniver com um nazista, e o retorno do Sr. Miniver do resgate de Dunkerke¹⁰⁸⁹. Além disso, torna-se recorrente o emprego de melodias e canções tradicionais de cunho militar.

O envolvimento da Inglaterra no conflito é anunciado pelo reverendo pouco após ele dar início a um culto religioso, o qual é prontamente interrompido. Nas palavras do clérigo, os fiéis “devem ter outras obrigações a cumprir”. O sacerdote encerra a celebração com um breve discurso, definindo a luta da Grã-Bretanha como um esforço para alcançar a paz e preservar a liberdade conquistada pelos “ancestrais” do vilarejo¹⁰⁹⁰. O posicionamento do personagem está em consonância com o Destino Manifesto estadunidense.

Ao longo do segmento, o Sr. Ballard também oferece respaldo moral e religioso por meio de frases como: “sempre haverá rosas” apesar dos conflitos militares¹⁰⁹¹ ou “ninguém que trocou [a Bíblia] por Goebbels e Görhings vai vencer a guerra”¹⁰⁹². Logo, valores religiosos e ideais de liberdade são apresentados como elementos importantes para embasar o esforço de guerra e a luta contra o Eixo.

A guerra não demora a afetar o cotidiano dos Miniver. No mesmo dia, após ver o namorado da criada aceitar com grande ânimo sua convocação para lutar no *front*, Vin decide se alistar na *Royal Air Force*¹⁰⁹³. A decisão corrobora a mensagem ‘anti-intelectual’ do filme, pois reforça a ideia de que contestar as autoridades em um momento de crise não é uma postura adequada, bem como, defende que há ‘canais oficiais’ para se alcançar um ‘mundo melhor’. Apesar de temerem pela vida do filho, os Miniver adotam uma postura resignada e não questionam a atitude de Vin¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁸ MILLER, Op. Cit., p. 215.

¹⁰⁸⁹ Respectivamente: 56 min, 17 seg-59 min; 01 h, 06 min, 58 seg-01 h, 09 min, 14 seg; 01 h, 20 min, 30 seg-01 h, 23 min, 55 seg.

¹⁰⁹⁰ 35 min, 42 seg-37 min, 13 seg.

¹⁰⁹¹ 33 min, 11seg-33min, 17 seg.

¹⁰⁹² 01 h, 08 min, 21 seg-01 h, 28 min, 27 seg.

¹⁰⁹³ 40 min, 38 seg-40 min, 55 seg.

¹⁰⁹⁴ 42 min, 23 seg-42 min, 30 seg.

Nem todas as personagens aceitam cooperar para o esforço de guerra. Lady Beldon se recusa a aceitar as ordens do exercício de blecaute, pois o responsável por coordenar tais atividades é um operário – nas palavras da aristocrata, “o pior dessa guerra é que dá à gentalha a chance de se achar importante”. Quando as sirenes de ataque aéreo ecoam pela primeira vez, a personagem não tarda a expressar seu descontentamento com a ideia de se refugiar no porão¹⁰⁹⁵.

A família Miniver, por sua vez, acata todas as orientações das autoridades. Em uma cena de caráter didático, a casa da família é visitada pelo encarregado da inspetoria de ataques aéreos a fim de averiguar um facho de luz que pode atrair aviões inimigos. Clem inicialmente fica consternado com o motivo da visita, uma vez que todas as janelas da casa estão vedadas – a câmara confirma a afirmação com um plano médio de ambientação, centralizando as personagens em uma sala na qual as janelas estão cobertas por tecidos negros. O risco, contudo, vem do porão, onde a família está escondida. Trata-se de uma “pequena fresta que pode trazer a força aérea alemã até aqui”. O didatismo prossegue com o inspetor fornecendo uma série de orientações à família, como estocar provisões uma vez que alguns produtos deverão escassear durante o conflito¹⁰⁹⁶.

A resignação é a principal característica do esforço doméstico em ‘Rosa de Esperança’. Passados oito meses desde o início do conflito, a maioria das personagens aceita empreender todos os sacrifícios necessários para a vitória de forma calma, sem que haja cenas de grande conteúdo emotivo ou monólogos inflamados. As mudanças mais notáveis correm com Vin. Na aeronáutica, ele deixa de ser um rapaz crítico e inconstante para converter-se em um piloto pronto a aceitar ordens superiores e partir para combate – como diz o próprio personagem, “nós não questionamos as ordens da força aérea”¹⁰⁹⁷.

Ainda que os riscos aos quais o jovem está exposto preocupem Kay e Carol (agora, noiva do rapaz), elas aceitam que Vin tem de cumprir com seu dever e procuram apoiá-lo¹⁰⁹⁸. Em nenhum momento as mulheres recorrem às lágrimas ou procuram dissuadi-lo de suas obrigações, como se as personagens procurassem demonstrar às

¹⁰⁹⁵ 45 min, 07 seg-46 min, 13 seg.

¹⁰⁹⁶ 46 min, 30 seg-48 min, 26 seg.

¹⁰⁹⁷ 55 min, 41 seg.

¹⁰⁹⁸ 56 min, 54 seg-57 min 53 seg.

espectadoras que seus papéis, enquanto mães e esposas, era servir de esteio aos jovens soldados.

Mesmo não tomando parte no serviço militar, Clem participa da patrulha local do vilarejo, fazendo rondas com outros civis¹⁰⁹⁹. O ponto máximo de sua contribuição para o esforço de guerra é participar da Operação Dínamo, na qual embarcações civis e militares foram utilizadas para resgatar soldados das forças aliadas isolados sob o fogo pesado das tropas do Eixo na cidade francesa de Dunquerque.

O conflito não é mostrado pelas câmeras, todavia, o envolvimento da população civil assume grande importância na representação de uma Inglaterra ‘americanizada’. Uma longa sequência reforça essa idealização. Ela se inicia com a cena da reunião dos homens convocados para a missão em um bar próximo ao pfer de Belham. No local, membros da aristocracia, classe média e operariado conversam entre si de maneira harmoniosa enquanto aguardam ordens¹¹⁰⁰ – ou seja, os diferentes grupos sociais têm igual relevância para o sucesso do resgate.

Após receberem orientações para se deslocar até a cidade de Ramsgate, o contingente de Belham vai se somando a um número crescente de embarcações provenientes de outras localidades. A grandiosidade do ato é acentuada por uma série de tomadas em planos abertos da travessia. No destino final, todos são recebidos por um navio militar que informa o objetivo e os perigos da missão. Ainda que a possibilidade de desistência seja ofertada, os civis sequer cogitam aceitar tal opção¹¹⁰¹. A cena pode ser considerada uma representação do heroísmo inglês e da importância dos esforços coletivos para a vitória no conflito.

Enquanto os homens assumem seu papel na frente de batalha, as mulheres emergem como importantes forças de apoio. Sempre prestativa, Kay auxilia o marido preparando-lhe café e comida para as patrulhas¹¹⁰². Tanto a criada, quanto a cozinheira da família deixam seus empregos para contribuir com o esforço doméstico. A primeira se junta

¹⁰⁹⁹ 50 min, 03 seg.

¹¹⁰⁰ 01 h 01 min 28 seg-01 min 02 seg 55 seg.

¹¹⁰¹ 01 min 02 seg 55 seg-01 h 06 min 37 seg.

¹¹⁰² 01 h, 00 min, 52 seg.

à *Women's Auxiliary Air Force (WAAF)*¹¹⁰³; enquanto a segunda passa a trabalhar na cantina do esquadrão de tanques¹¹⁰⁴. Ironicamente, Carol, apresentada ao início da trama como engajada em ‘mudar o mundo’, perde espaço na trama ao longo desse segmento, assumindo apenas o papel de noiva resignada.

O momento em que a Sra. Miniver melhor representa os ‘ideais’ dos Aliados é o encontro com um piloto nazista que fez um pouso forçado nos arredores de Belham e está se escondendo das autoridades. O fugitivo desvencilha a patrulha local durante dias, até que Kay o encontra acidentalmente, adormecido em um matagal. Ela tenta tomar-lhe a arma, porém o homem desperta e a persegue até em casa¹¹⁰⁵. Esboços iniciais do roteiro revelam que o encontro se dava com uma estranha amistosidade que culminava com a Sra. Miniver oferecendo chá ao fugitivo. Wyler exigiu que a sequência fosse reescrita a fim de acentuar o caráter maléfico do nazismo¹¹⁰⁶.

O piloto alemão foi readequado para converter-se em um verdadeiro vilão. É um homem violento e rude, que não hesita em ameaçar a vida de uma mulher indefesa. Seu comportamento parece evocar o estereótipo de um bárbaro germânico. Ele se comunica por meio de um inglês grosseiro, utiliza-se de gestos ríspidos e constantemente aponta o revólver em direção à protagonista¹¹⁰⁷. Após exigir-lhe comida, devora os alimentos de forma animalesca, sem interromper as ameaças. O aspecto sujo e maltrapilho do uniforme acentua o ar de selvageria¹¹⁰⁸.

Em meio à tensão, o espectador recebe um sinal de que tudo ficará bem: do espaço extradiegético, soa a melodia da tradicional marcha militar ‘*The British Grenadiers*’, assobiada pelo leiteiro¹¹⁰⁹. Pouco depois, o piloto desmaia, oferecendo à protagonista a

¹¹⁰³ 53 min, 04 seg. O órgão que realizou uma série de serviços para a força aérea britânica, como operações de inteligência a manutenção de aviões e equipamentos.

¹¹⁰⁴ 1 h, 35 min, 52 seg.

¹¹⁰⁵ 01 h, 09 min, 29 seg-01h, 10 min, 23 seg.

¹¹⁰⁶ GLANCY, Op. Cit., p. 147-148 e 153; MILLER, Op. Cit., p. 212-213; TROYAN, Op. Cit., p. 130-131.

¹¹⁰⁷ 01 h, 10 min, 28 seg; 01 h, 10 min, 53 seg; 01 h, 11 min, 05 seg; entre outros.

¹¹⁰⁸ 01 h, 11 min, 33 seg; 01 h, 11 min, 52 seg; 01 h, 12 min, 22 seg.

¹¹⁰⁹ 01 h, 12 min, 25 seg-01 h 12 min, 58 seg.

oportunidade para desarmá-lo e chamar a polícia¹¹¹⁰. Quando o homem recobra a consciência, ele se desespera ao saber que será preso. Por outro lado, a Sra. Miniver mantém-se calma e até mesmo demonstra preocupação com a saúde do piloto ferido¹¹¹¹. Ela também procura dialogar com ele, inicialmente tratando-o como se ele fosse um peão nas mãos de Hitler, porém, a cena se desenvolve de modo a colocá-lo como uma ameaça muito maior:

Kay- A guerra não durará para sempre.
 Piloto- Não. Logo a terminaremos. Estou acabado, mas outros virão. Como eu. Milhares. Dezenas de milhares. Melhores. Tudo isso... Você verá. Você verá. Nós viremos. Bombardearemos suas cidades como Barcelona. Varsóvia. Narvik. Roterdã. Destruímos Roterdã em duas horas.
 Kay -Milhares foram mortos. Pessoas inocentes.
 Piloto- Inocentes não! Estavam contra nós!
 Kay- Mulheres e crianças!
 Piloto- Trinta mil pessoas em duas horas. E faremos a mesma coisa aqui!¹¹¹²

Tomada pela raiva, a Sra. Miniver estapeia o piloto – seu único gesto violento para com o invasor¹¹¹³. A atitude resignada volta a perdurar após a prisão do militar alemão. Em nenhum momento Kay chora ou se desespera e chega até mesmo a dispensar auxílio médico¹¹¹⁴. Sua maior comoção é expressa em um abraço apertado com o filho mais novo, que entra na cozinha pouco após a polícia deixar o local¹¹¹⁵.

Grandes emoções não caracterizam o *front* doméstico em ‘Rosa de Esperança’. A Sra. Miniver não recebe qualquer homenagem pública pelo seu ato heroico e também não faz questão de qualquer reconhecimento. A ameaça do piloto alemão é logo esquecida. Por sua vez, Clem, ao retornar de Dunquerque, demonstra-se aliviado que os jornais tenham se encarregado da cobertura do acontecimento, assim ele

¹¹¹⁰ 01 h, 14 min, 55 seg-01 h, 15 min, 47 seg.

¹¹¹¹ 01 h, 16 min, 39 seg-01 h, 17 min, 31 seg.

¹¹¹² 01 h, 17 min, 34 seg-01 h, 18 min, 37 seg.

¹¹¹³ 01 h, 18 min, 37 seg.

¹¹¹⁴ 01 h, 19 min, 26 seg.

¹¹¹⁵ 01 h, 19 min, 57 seg.

não terá de contar o que viu com suas próprias palavras¹¹¹⁶. E apesar do barco da família estar bastante danificado, todos preocupam-se apenas com o fato de que o Sr. Miniver retornou são e salvo¹¹¹⁷.

O último momento marcante do segundo segmento diz respeito à mudança de postura de Lady Beldon para com a guerra. Após receber a notícia de que Vin e Carol planejam se casar, a aristocrata vai até a residência dos Miniver exigir satisfações. Kay, por sua vez, consegue conquistar a simpatia da visitante apelando à história da aristocracia. A protagonista afirma que, por meio de um livro, tomou conhecimento que a dinastia Beldon é caracterizada por uma ‘tradição’ de casamentos que acontecem cedo devido às muitas batalhas em que a linhagem se envolveu. A própria Lady Beldon casou-se aos dezesseis anos e perdeu o esposo em poucas semanas devido a uma guerra¹¹¹⁸.

O diálogo estabelece uma relação de confiança entre as duas personagens. Lady Beldon torna-se mais maleável e afirma que seu incômodo não é uma questão de ‘pedigree’, mas o receio de ver a neta sofrer caso Vin morra na guerra. A Sra. Miniver, porém, insiste e consegue convencê-la a aceitar a decisão do casal¹¹¹⁹. Mais uma vez, ‘Rosa de Esperança’ segue a fórmula dos ‘filmes britânicos’ da MGM: há um casamento entre pessoas de classes sociais distintas, que funciona como uma espécie de ‘vitória do amor’ sobre as convenções existentes e reforça a ideia de superação da luta de classes predominante nos ‘filmes de *home front*’.

O terceiro e último segmento do filme se inicia em 1h, 32min, 14seg e aborda o impacto direto da guerra na vida das pessoas. A primeira sequência do trecho apresenta o casal Miniver e os dois filhos mais jovens em um abrigo antiaéreo de modelo Anderson, instalado no quintal da casa. Novamente, há um forte teor didático, pois enquanto Kay termina a leitura de ‘Alice no País das Maravilhas’ para as crianças e, posteriormente, conversa com o marido, a câmera se desloca pelo cenário a fim de demonstrar que os Miniver seguiram as orientações fornecidas pelo inspetor na sequência debatida anteriormente.

O casal estocou provisões, como água e enlatados; cada membro da família tem um *kit* de sobrevivência com seus respectivos nomes; há

¹¹¹⁶ 01h, 25 min, 29 seg.

¹¹¹⁷ 01h, 21 min, 20 seg.

¹¹¹⁸ 01 h, 29 min, 11 seg-01 h 30 min, 33 seg.

¹¹¹⁹ 01 h, 31 min, 11 seg-01 h, 32 min, 07 seg.

um rádio para acompanhar as notícias¹¹²⁰. Ao acender seu cachimbo, Clem toma todos os cuidados para que a luz do instrumento não atraia os aviões inimigos, riscando o fósforo dentro do abrigo e voltando a parte superior do pito para baixo antes de sair ao ar livre¹¹²¹.

No interior do abrigo, os Miniver procuram se distrair enquanto escutam bombas do lado de fora. Um dos temas da conversação é ‘Alice no País das Maravilhas’, cujo parágrafo final é utilizado como contraponto à situação vivenciada pela Inglaterra naquele momento e também como esperança de dias ‘felizes’ no futuro. O texto estabelece relação com um passado idílico, representado pelo primeiro segmento da narrativa, que foi destruído pela guerra¹¹²².

O bombardeio se intensifica, para desespero das crianças e a luz se apaga, acentuando o sentimento de terror e claustrofobia¹¹²³. A destruição é verificada no dia seguinte. Boa parte da casa foi destruída, contudo, os Miniver estão demasiado felizes com o retorno de Vin e Carol da lua-de-mel para se preocupar com as perdas materiais, que são até mesmo tratadas de maneira bem-humorada. O importante é que todos estão sãos e salvos¹¹²⁴.

Os bombardeios, por sua vez, não impedem a realização do concurso de flores, que serve como um evento para reunir as diferentes classes sociais de Belham. Lady Beldon é chamada para anunciar os vencedores e fica sabendo de antemão que, novamente, receberá o prêmio pela melhor rosa. No entanto, a aristocrata reverte a decisão dos juízes e anuncia Ballard como vencedor. A população aplaude o agente ferroviário e reage de maneira ainda mais entusiástica quando Lady Beldon aceita o prêmio de segundo lugar, ovacionando-a¹¹²⁵.

Desse modo, o evento serve como uma grande confraternização do *front* unido em torno de um esforço comum. A comemoração, porém, não dura muito tempo, pois aviões inimigos se aproximam da costa. Lady Beldon dá mais uma demonstração de sua mudança de comportamento, oferecendo abrigo aos presentes nos porões de sua mansão¹¹²⁶.

¹¹²⁰ 01 h, 32 min, 16 seg-01 h, 33 min, 09 seg.

¹¹²¹ 01 h, 33 min, 28 seg; 01 h, 33 min, 42 seg..

¹¹²² 01 h, 37 min, 26 seg-01 h, 38 min, 39 seg..

¹¹²³ 01 h, 39 min, 02 seg-01 h, 40 min, 55 seg.

¹¹²⁴ 01 h, 42 min, 28 seg-01 h, 45 min, 55 seg

¹¹²⁵ 01 h, 48 min, 40 seg-01 h, 54 min, 27 seg.

¹¹²⁶ 01 h, 54 min, 50 seg.

Kay e Carol, agora também uma Sra. Miniver, levam Vin até o aeródromo local. Em um determinado momento, a câmera centraliza um grupo de pilotos que deixa o alojamento para cumprir suas funções, enquanto o plano vai se fechando de maneira sutil. Quando o último militar atravessa a porta e a fecha, é revelado um cartaz do serviço militar inglês com as palavras “venha para a Alemanha”. É como se fosse um convite ao alistamento para os espectadores¹¹²⁷.

Após deixar o aeródromo, as mulheres têm de se dirigir a um abrigo seguro com cuidado, pois os motores e faróis do carro podem chamar a atenção dos aviões inimigos. Kay opta por parar o veículo quando a batalha se intensifica. A destruição do conflito cerca as personagens por todos os lados: ambas assistem à queda de um avião, enquanto Belham arde em chamas. Em meio ao caos, Carol é atingida por uma bala¹¹²⁸.

O único sinal do ataque é um conjunto de furos na capota do carro. Através de uma das perfurações, estrategicamente posicionada sobre a cabeça da jovem, incide um feixe de luz¹¹²⁹ que serve como representação para o ferimento – o código de censura não permitia a exibição de sangue. Apesar de ferida, Carol mantém-se calma e tem uma morte ‘higiênica’ e heroica nos braços da sogra após chegarem à residência dos Miniver. Tratava-se de um lembrete ao espectador de que a vida de todos, civis ou militares, estavam em risco,¹¹³⁰.

A sequência final do filme é ambientada na Igreja, parcialmente destruída pelo ataque. Muitos dos fiéis estão feridos, mas o local está quase lotado. Lady Beldon comparece, ocupando sozinha o banco reservado à sua família, sob o olhar preocupado de Vin. Após a leitura do salmo 91¹¹³¹, o reverendo realiza o famoso monólogo que seria denominado ‘discurso Wilcoxon’, em homenagem ao ator que

¹¹²⁷ 01 h, 56min, 22 seg-01 h, 56 min, 31 seg.

¹¹²⁸ 01 h, 57 min, 29 seg-02 h, 00 min, 10 seg.

¹¹²⁹ 02 h, 00 min, 18 seg.

¹¹³⁰ 02 h, 02 min, 52 seg.

¹¹³¹ Direi do Senhor: Ele é meu refúgio, minha fortaleza. Meu Deus, e Nele confiarei. Porque ele te livrará do laço do passarinho e da peste perniciosa. Não terás medo do terror da noite. Nem da seta que voa de dia. Nem da peste que anda na escuridão. Nem da mortandade que assola ao meio-dia. Ele te abrigará com Suas penas e debaixo de Suas asas estarás seguro. E a Sua verdade será o teu escudo e broquel.

interpretou o personagem¹¹³², alinha ideais religiosos e o valor da liberdade com a necessidade de uma comunhão de esforços para se alcançar a vitória:

Reverendo- Nós, neste canto tranquilo da Inglaterra sofremos a perda de amigos muito queridos. Alguns íntimos desta igreja. George West, menino do coro [em um plano médio, a câmara centra-se nos jovens cantores, conferindo destaque a um espaço vazio no banco em que estão acomodados]. James Ballard, chefe da estação e tocador de sino e orgulhoso vencedor, apenas uma hora antes de sua morte da Taça Beldon por sua bela Rosa Miniver [a câmara então focaliza Lady Beldon, com olhos marejados]. E nossos sentimentos vão para as famílias que compartilham a perda cruel de uma jovem que casou-se neste altar há apenas duas semanas [em plano médio, a imagem centraliza os Miniver e Lady Beldon, valendo-se da profundidade de campo]. Muitos de nossos lares foram destruídos e a vida de jovens e idosos foram tomadas. Quase nenhum lar deixou de sofrer perda semelhante. E por quê? Com certeza já se fizeram essa pergunta. Por que, entre todos deveriam estes padecer? Crianças, idosos... uma garota na flor da juventude. Por que eles? Eles são nossos soldados? São nossos combatentes? Por que eles tiveram de ser sacrificados? Eu lhes direi por quê. Porque esta não é apenas uma guerra de soldados fardados. É uma guerra do povo. De toda gente. E não deve ser lutada apenas nos campos de batalha, mas também nas cidades e nos vilarejos. Nas fábricas e nas fazendas. Nos lares e nos corações de todo homem, mulher e criança que ama a liberdade. Bem, enterramos nossos mortos, mas não os esqueceremos. Em vez disso, eles nos inspirarão com a determinação inabalável de libertar esta geração e as que estão por vir da

¹¹³² O texto, escrito e retrabalhado ao longo de uma noite pelo ator e também pelo diretor William Wyler. GLANCY, Op. Cit., p. 153; HERMAN, Op. Cit., p. 236; MILLER, Op. Cit., p. 219; TROYAN, Op. Cit. p. 134.

tiranía e do terror que ameaça cair sobre nós. Esta é a guerra do povo. É a nossa guerra. Nós somos os combatentes. Então combatamos. Combatamos com todas as nossas forças. E que Deus defenda os justos¹¹³³.

Após o discurso, Vin se aproxima de Lady Beldon, oferecendo-se para segurar seu hinário – gesto que representa a superação das diferenças de classe e a necessidade de união em tempos difíceis –, enquanto toda a igreja canta o hino ‘*Onward Christian Soldiers*’. A câmera desloca-se lentamente em direção ao teto, onde se vê o céu a partir de um grande rombo¹¹³⁴. O som da canção é então abafado pelo ruído dos motores dos aviões da RAF que cruzam o horizonte e também pela marcha militar ‘*Pomp and Circumstance March No.1 in D Major, Op.39*’,¹¹³⁵. Ao final dos créditos, uma mensagem conclamava os cidadãos estadunidenses a ajudar: “Os Estados Unidos precisam do seu dinheiro. Compre bônus de guerra e selos todos os dias de pagamento”¹¹³⁶.

4.2.1 – ‘Aço da Mesma Têmpera’ (*The War Against Mrs. Hadley*, 1943): Contexto de Produção

“‘Aço da Mesma Têmpera’ é um filme de propaganda, e um dos bons”
(Trecho de crítica publicada na revista *Variety*, agosto de 1942)¹¹³⁷.

Avaliar o contexto de produção de ‘Aço da Mesma Têmpera’ é uma tarefa difícil. Mesmo alguns dos melhores exemplares da historiografia sobre o papel do cinema hollywoodiano na Segunda Guerra Mundial não se detiveram sobre esse título com grande interesse.

¹¹³³ 02 h, 08 min, 52 seg-02 h, 11 min, 27 seg.

¹¹³⁴ 02 h, 11 min, 38 seg-02 h, 12 min, 46 seg.

¹¹³⁵ 02 h, 12 min, 47 seg-02 h, 12 min, 58 seg..

¹¹³⁶ 02 h, 13 min, 30 seg.

¹¹³⁷ HOBE. *The War Against Mrs. Hadley*. **Variety**. Nova Iorque: 5 ago. 1942. Film Reviews, p. 8 e 27. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*. O autor é provavelmente Hobe Morrison, que mais tarde se tornou crítico de teatro da mesma publicação.

Em grande medida, as abordagens existentes são bastante breves e limitam-se a análise da trama¹¹³⁸.

Em nosso levantamento, encontramos apenas dois escritos de cunho biográfico sobre os profissionais envolvidos nessa produção: um breve ensaio sobre Fay Bainter, em uma enciclopédia sobre atrizes conhecidas por interpretar personagens de apoio¹¹³⁹; e uma biografia de Van Johnson¹¹⁴⁰. Em ambos os casos, a obra recebe pouco destaque, muito embora o primeiro texto destaque que Bainter era casada com um veterano comandante da marinha, fato que pode ter influenciado na escalção da atriz. Além disso, era considerada uma ‘estrela’ do teatro e já havia ganho um Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante por ‘Jezebel’¹¹⁴¹.

A documentação a respeito do filme legada à Margaret Herrick Library é escassa e fornece poucas informações sobre o processo de produção. Desse modo, não é possível inferir se ‘Aço da Mesma Têmpera’ fazia parte de algum projeto de ‘filmes de *home front*’ da Metro-Goldwyn-Mayer, uma vez que o estúdio alcançara grande êxito com ‘Rosa de Esperança’. O material referente à censura hollywoodiana revela que as personagens foram classificadas como capazes de despertar a simpatia do espectador e veicular uma imagem positiva da participação no esforço de guerra¹¹⁴².

Marjorie Thorson, profissional encarregada pela análise do filme junto ao *Office of War Information* se manifestou de maneira entusiástica. Valendo-se do aceitável termo “informação” em vez do perigoso ‘propaganda’, afirmou que ‘Aço da Mesma Têmpera’ unia diversas características para exercer um efeito positivo junto aos públicos quanto à mobilização interna. Uma das questões mais importantes, segundo o relatório, era o fato de a protagonista, uma republicana rica e esnobe que se recusa a auxiliar “aquele homem na

¹¹³⁸ DICK, 1996, p. 166-167.

¹¹³⁹ NISSEN, Axel. Mother of the Year: Fay Bainter (1893-1968). In: NISSEN, Axel. **Actresses of a Certain Character: Forty Familiar Hollywood Faces from the Thirties to the Fifties**. Jefferson & Londres: McFarland & Company, 2007, p. 19-22.

¹¹⁴⁰ DAVIS, Ronald L. **Van Johnson: MGM's Golden Boy**. Jackson: University Press of Mississippi, 2001, p. 55-56.

¹¹⁴¹ NISSEN, Op. Cit., p. 22.

¹¹⁴² PETTIJOHN, Charles et all. **Analysis Chart: The War Against Mrs. Hadley**. 1 jul. 1942. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The War Against Mrs. Hadley [MGM, 1942]

Casa Branca”, reconhecer seus erros e procurar corrigi-los após compreender a real importância da luta contra o Eixo. É notável o impacto da interpretação de Bainter sobre a avaliação de Thorson, uma vez que a identificação com a personagem central só é possível por ela ser apresentada como “uma mulher encantadora e cativante que é honrada o suficiente para reconhecer e reparar seus erros”¹¹⁴³.

Thorson assinala que um ‘cidadão comum’ pode vir a cooperar com o esforço doméstico de diversas maneiras, tomando como exemplo as ações das personagens. Contudo, expõe certo descontentamento com o fato de que essa cooperação, embora abordada de maneira positiva, seja apenas implícita e receba pouco destaque na trama principal. Outro ponto que chama a atenção é o fato de a resenhista assinalar que “o espírito de democracia é elevado por meio do casamento entre a garota rica e o rapaz que tem tudo, exceto dinheiro”. Trata-se não apenas de um notável clichê hollywoodiano, mas também da importância atribuída à superação da luta de classes¹¹⁴⁴.

De acordo com Bernard F. Dick, embora ‘Aço da Mesma Têmpera’ não fosse um ‘filme A’, foi considerado “suficientemente importante” para ser adaptado em uma peça radiofônica transmitida pelo Lux Radio Theatre por ocasião do primeiro ano de participação estadunidense na guerra¹¹⁴⁵. Nosso levantamento, por outro lado, mostrou que o potencial propagandístico da obra em questão já fora o centro de um evento muito maior. Em setembro daquele mesmo ano, a estreia da produção – realizada em Washington, cidade na qual a trama é ambientada – foi convertida em uma grande *war bond première*, com o objetivo de arrecadar US\$ 1 milhão¹¹⁴⁶.

¹¹⁴³ THORSON, Marjorie. **Feature Review**. Title: The War Against Mrs. Hadley. 27 ago. 1942. 2f. RG 208. Records of the Office of War Information. Entry 264 NC148. Box 1440. Reviews and Activities Reports 6-19-42 - 9-30-42.

¹¹⁴⁴ THORSON, Marjorie. **Feature Review**. Title: The War Against Mrs. Hadley. 27 ago. 1942. 2f. RG 208. Records of the Office of War Information. Entry 264 NC148. Box 1440. Reviews and Activities Reports 6-19-42 - 9-30-42.

¹¹⁴⁵ DICK, 1996, p. 166.

¹¹⁴⁶ BELL, Nelson B. ‘Mrs. Hadley’ to Introduce Bond Premiere to Capital. **The Washington Post**. Washington, 7 set. 1942. Nelson B. Bell about the showshops, p. B6. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

O local da solenidade foi o Loew's Capitol Theatre e os ingressos poderiam ser adquiridos por meio da compra de bônus de guerra, cujos preços variaram entre US\$ 25 e US\$ 1 mil¹¹⁴⁷. As 'estrelas' da produção, Fay Bainter e Edward Arnold, participaram do evento. À época, ambos faziam parte do grupo de atores engajados na venda de obrigações de guerra – segundo um artigo jornalístico, Bainter já havia alcançado um total estimado de US\$ 1,150,000, enquanto Arnold, que participava de uma turnê nacional, conseguira quase US\$ 7 milhões¹¹⁴⁸. A arrecadação alcançou mais do que o dobro do valor inicialmente estabelecido, somando US\$ 2.322.675 entre bônus de guerras e outros títulos do governo¹¹⁴⁹.

'Aço da Mesma Têmpera' não foi um grande sucesso de público: gerou uma bilheteria de US\$ 1,357 milhões e lucros de US\$ 603 mil¹¹⁵⁰. A crítica estadunidense se dividiu com relação ao título. Textos publicados na revista '*Variety*'¹¹⁵¹ e no '*Daily Boston Globe*'¹¹⁵² ressaltaram que se tratava de uma obra com fins propagandísticos que apresentava elementos de valor, muito embora não pudesse ser considerado um "grande filme". Bosley Crowther, do '*The New York Times*', foi bastante duro em sua análise, descrevendo o título como

¹¹⁴⁷ Idem.

¹¹⁴⁸ MRS. Hadley speaks. **The Washington Post**. Washington, 23 set. 1942, p. 5. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹¹⁴⁹ BELL, Nelson B. 'War Against Mrs. Hadley' Wins Cheers at Capitol. **The Washington Post**. Washington, 22 set. 1942. Nelson B. Bell about the showshops, p. B10. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹¹⁵⁰ MANNIX, E. J. **The E. J. Mannix Ledger**. Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Operatomg results by picture (in thousand dollars), 1942-43, p. 1. Margaret Herrick Library, Book - Periodical Annex.

¹¹⁵¹ HOBE. The War Against Mrs. Hadley. **Variety**. Nova Iorque: 5 ago. 1942. Film Reviews, p. 8 e 27. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*. O autor é provavelmente Hobe Morrison, que mais tarde se tornou crítico de teatro da mesma publicação. MCKINLEY, Jesse. Hobe Morrison, 95, a Drama Critic for Variety. **The New York Times**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2000/02/03/arts/hobe-morrison-95-a-drama-critic-for-variety.html>. Acesso em: 10 jan. 2016.

¹¹⁵² A., M. L. Paramount-Fenway: "The War Against Mrs. Hadley" "Young and Willing". *Daily Boston Globe*. Boston: 14 mai. 1943. New Films, p. 22. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

“dotado das melhores intenções, mas com o mínimo de artisticidade dramática”¹¹⁵³. O filme recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Original, na qual foi derrotado pela comédia ‘A Mulher do Dia’¹¹⁵⁴.

4.2.2 – ‘Aço da Mesma Têmpera’ (*The War Against Mrs. Hadley*, 1942): Análise da trama e das personagens

Laura Winters- Nada disso não importa agora. Brigas, diferenças políticas, qualquer outra coisa. Tudo o que importa é que você e eu, todos nós, trabalharemos juntos para converter essa maré em algo bom e duradouro.
(01 h, 19 min, 03 seg-01, 19 min, 23 seg).

‘Aço da Mesma Têmpera’ apresenta algumas semelhanças com ‘Rosa de Esperança’. Parte das aproximações resulta das características da narrativa clássica hollywoodiana, como a possibilidade de se dividir o enredo em três grandes segmentos com finalidades específicas e a utilização de um romance que serve como apoio à trama central. Outras similaridades, por sua vez, são mais particulares, como a ação centrada em personagens que pertencem a uma camada social elevada e a ideia da superação da luta de classes em tempos de dificuldades. Não se pode descartar a provável influência do GIMMPI, muito embora as fontes que encontramos ao longo da pesquisa não nos permitam mensurar o quão decisivo este documento ou o filme dirigido por Wyler foram determinantes sobre a produção de ‘Aço da Mesma Têmpera’.

O primeiro segmento se estende até 12 min, 38 min e tem por objetivo apresentar as personagens ao espectador. Na primeira cena do filme, um garoto que trabalha entregando telegramas se dirige a uma mansão localizada em Washington. Após tocar a campainha, é recebido pelo mordomo Bennett (Halliwell Hobbes). O menino (Carl Switzer) avisa que tem um telegrama cantado para a Sra. Hadley, mas o criado recusa-se a chamar a patroa. O jovem então canta a mensagem – um

¹¹⁵³ CROWTHER, Bosley. Movie Review: ‘The War Against Mrs. Hadley,’ with Fay Bainter, at Criterion. **The New York Times**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B03EFDF1F31E53BBC4E51DFB7678389659EDE>. Acesso em: 15 jan. 2016.

¹¹⁵⁴ NISSEN, Op. Cit., p. 22.

desafinado ‘Parabéns a você’ – e retira-se¹¹⁵⁵. Apesar de aparentemente simplória, a cena terá um importante significado nos momentos finais da trama.

Stella Hadley, a personagem-título, não aparece em cena durante os oito minutos iniciais do filme: são as demais personagens que, aos poucos, fornecem informações a respeito da protagonista. Por meio de um diálogo entre Bennett, a criada Millie (Dorothy Morris) e a cozinheira (Connie Gilchrist), o telespectador descobre que a Sra. Hadley é viúva de um importante político republicano que dirigiu o jornal republicano ‘*The Washington Chronicle*’, convertido em uma folha democrata após ser comprado por um homem que é apenas identificado como Sr. Winters. Stella nunca aceitou a mudança, de modo que nutre grande desprezo pelo novo proprietário do periódico e sua família¹¹⁵⁶. A relação da protagonista com o Partido Republicano é de longa data e bastante forte, uma vez que o presidente Calvin Coolidge até mesmo a presenteou com um jogo de chá¹¹⁵⁷.

Outras informações sobre a Sra. Hadley são reveladas no diálogo entre as personagens Elliott Fulton (Arnold) e Patricia Hadley (Jean Rogers), filha da protagonista. Fulton é um antigo amigo da família e também republicano, contudo, ocupa um alto cargo no Ministério da Guerra do governo Roosevelt. Além disso, é apaixonado por Stella e até mesmo a pediu em casamento, sem sucesso¹¹⁵⁸. Patricia, por sua vez, é uma jovem séria, preocupada com os rumos do conflito, muito embora sua mãe insista em viver em uma “torre de marfim”¹¹⁵⁹. O filme, contudo, procura deixar bastante claro de que a ‘alienação’ de Stella não é uma questão de classe social:

Elliott- Talvez ela seja afortunada [por ignorar a guerra]. Ela não está lidando com uma série de acontecimentos desagradáveis que vem ocorrendo.

Patricia- Mas se outras pessoas terão de enfrentá-los, por que ela deveria se isentar? Só por que temos dinheiro...

¹¹⁵⁵ 01 min, 14 seg-02 min, 23 seg.

¹¹⁵⁶ 03 min, 14 seg-03 min 31seg.

¹¹⁵⁷ 03 min, 46 seg.

¹¹⁵⁸ 04 min, 23 seg-04 min, 39 seg; 05 min, 43 seg- 05min-59 seg.

¹¹⁵⁹ 04 min, 40 seg.

Elliott- Ora, não seja intolerante, Pat. Pare de pensar com base em divisões de classe. Os ricos não detêm o monopólio das torres de marfim. Com aquele temperamento, sua mãe reagiria da mesma forma se fosse pobre. Ela está vivendo no passado e isso é tudo¹¹⁶⁰.

Aos poucos, os demais convidados chegam para a confraternização de aniversário: Ted Hadley (Richard Ney), o filho beerrão e irresponsável, trabalha com Elliott no Ministério da Guerra e é sempre protegido pela mãe; Cecilia Talbot (Spring Byington), uma *socialite* aparvalhada e melhor amiga da personagem principal; e o Dr. Leonard Meehan (Miles Mander), médico de Stella, sobre quem exerce uma estranha influência¹¹⁶¹.

A Sra. Hadley (Bainter) então se junta aos demais para dar início à comemoração. Apesar de as descrições e ‘pistas’ fornecidas pelas demais personagens conferirem à Sra. Hadley uma imagem desagradável, ela se revela gentil e educada, apesar de esnobe¹¹⁶². Sua postura ambígua com relação ao conflito nunca a transforma em uma vilã, conforme analisaremos adiante.

A guerra ‘chega’ à torre de marfim da Sra. Hadley naquele mesmo dia, pelas ondas do rádio – ironicamente, a festa de aniversário é comemorada no dia 7 de dezembro de 1941. Quando as notícias do ataque a Pearl Harbor interrompem a programação musical, a comemoração é prontamente esquecida, para desgosto de Stella¹¹⁶³. Elliott e Ted partem para o Ministério da Guerra, enquanto Patricia vai para o quarto para poder ouvir mais informações¹¹⁶⁴.

Um dos momentos mais simbólicos dessa sequência é quando a criada, cujo irmão está em Pearl Harbor, entra em choque ao saber do ataque e quebra parte do jogo de xícaras que a Sra. Hadley recebeu de Coolidge. Embora Stella demonstre certa compreensão com relação à jovem, dando-lhe a noite de folga para que ela possa ficar com a mãe, em nenhum momento deixa de consternar-se, pois nunca será capaz de

¹¹⁶⁰ 04 min, 49 seg-05 min 10 seg.

¹¹⁶¹ Respectivamente: 06 min, 04 seg-06 min, 45 seg; 07 min, 24 seg-08 min; 06 min, 46seg-07 min, 23 seg.

¹¹⁶² 08 min, 29 seg; 09 min, 16 min; 09 min, 40 seg; entre outros.

¹¹⁶³ 10 min-10 min, 46 seg; 11 min, 29 seg-12 min, 38 seg.

¹¹⁶⁴ 11 min, 37 seg-12 min, 14 seg.

repor a peça danificada¹¹⁶⁵. A quebra da xícara serve como metáfora para a necessidade de rompimento com o ‘passado’, com os ideais da ‘Era Republicana’, e unir-se em nome de um esforço maior. A Sra. Hadley, contudo, recusa-se a aceitar tal ‘necessidade’.

O segundo e mais longo segmento da narrativa compreende de 12 min, 39 seg a 01 h, 10 min, 16 seg e tem como foco o envolvimento das personagens, com exceção da protagonista, em diversas atividades do *front* interno. Patricia passa a trabalhar como voluntária em uma cantina de soldados que, para desgosto da mãe, é dirigida por Laura Winters, esposa do democrata que comprou o ‘*The Washington Chronicle*’¹¹⁶⁶.

A jovem, por sua vez, em nenhum momento preocupa-se com inclinações políticas e não hesita em abrir mão dos confortos da mansão para servir ao país. Assim como as demais moças que atuam no local, cumpre escala na noite da véspera de Natal, serve café e lava louça com grande ânimo¹¹⁶⁷. Embora o filme não apresente qualquer referência à classe social das demais mulheres, Patricia representa os valores da união de esforços para alcançar um bem maior.

Durante o trabalho na cantina, Patricia conhece Michael Fitzpatrick (Van Johnson), um soldado de ascendência irlandesa que mora com a mãe nos subúrbios de Washington. Ambos se apaixonam à primeira vista, contudo, o militar demonstra-se preocupado com as diferenças sociais existentes entre eles, pois acredita que a jovem não se interessará por um homem de uma classe mais baixa¹¹⁶⁸. Patricia, contudo, assume uma postura de liderança dentro do relacionamento, empenhando-se para levá-lo adiante. As personagens se casam e mudam-se para a cidade de Phoenix, no estado do Arizona, após Michael ser transferido¹¹⁶⁹.

A Sra. Hadley se opõe ao matrimônio e corta relações com a filha apesar de o afastamento entristecê-la¹¹⁷⁰. É importante ressaltar que, apesar desse comportamento e de fazer alguns comentários desagradáveis com relação a Michael, o filme procura deixar evidente que as objeções de Stella não estão relacionadas a questões de classe social, mas ao fato do rapaz ser um soldado e correr risco de morte

¹¹⁶⁵ 10 min, 47 seg-11 min, 19 seg.

¹¹⁶⁶ 18 min, 09 seg-18 min, 38 seg.

¹¹⁶⁷ 19 min, 19 seg-22 min, 40 seg.

¹¹⁶⁸ 23 min, 08 seg-24 min, 07 seg.

¹¹⁶⁹ 59 min, 02 seg-01 h. 01 min, 26 seg.

¹¹⁷⁰ 50 min, 53 seg-52 min, 47 seg; 01 h, 01 min, 30 seg.

durante o conflito. Em uma de suas falas, a protagonista até mesmo afirma que, após a guerra, Michael deixará as forças armadas e, assim, ele e Patricia poderão pensar melhor no assunto do matrimônio¹¹⁷¹. Dinheiro também não constitui uma preocupação para o casal. Em nenhum momento os assuntos financeiros surgem nos diálogos entre as duas personagens, reforçando o clichê de que a ‘felicidade não se compra’.

Outro ponto relevante a ser destacado é que, ao contrário do que os apontamentos realizados por Marjorie Throson em sua resenha do filme permitem inferir, Michael não corresponde a uma representação da classe operária. Em verdade, o personagem assemelha-se muito mais à imagem do imigrante que conquistou uma posição relativamente confortável dentro do *melting pot* estadunidense.

Ele vive com a mãe (Sarah Algood) em uma casa espaçosa e confortável ainda que afastada do centro da cidade¹¹⁷² – a diferença entre as residências de Patricia e Michael é acentuada por uma fusão entre imagens da parte exterior de ambas, na qual se contrapõem a mansão Hadley, filmada em plano aberto, e um plano médio da fachada da casa dos Fitzpatrick¹¹⁷³ – e, antes da guerra, trabalhava no setor de publicidade do ‘*The Washington Chronicle*’¹¹⁷⁴. Tais fatores o aproximam da classe média, enquanto as diferenças sociais entre as personagens servem como representação do ideal ‘democrático’ de superação dessas diferenças.

Ted é uma das personagens que mais apresenta mudanças com o conflito. Inicialmente, ele assume uma posição ambígua com relação à guerra, demonstrando alguma preocupação, mas preservando suas atitudes irresponsáveis. A fim de ‘consertar’ o rapaz, Elliott o transfere para o serviço militar¹¹⁷⁵, decisão que irrita tanto Ted quanto a Sra. Hadley. Stella procura se valer de todos os subterfúgios possíveis para proteger seu filho da frente de batalha – desde pressionar Elliott a propor que o Dr. Meechum forje um atestado médico¹¹⁷⁶ – entretanto, Ted aos

¹¹⁷¹ 55 min, 22 seg.

¹¹⁷² 42 min, 34 seg

¹¹⁷³ 42 min, 25 seg-42 min, 35 seg. Fusão é um termo cinematográfico utilizado para designar a gradativa sobreposição de uma imagem por outra.

¹¹⁷⁴ 46 min, 51 seg.

¹¹⁷⁵ 14 min, 46 seg.

¹¹⁷⁶ Respectivamente: 39 min, 20 seg-42 min, 10 seg; e 27 min;11 seg.

poucos adota uma atitude resignada e aceita tomar parte no serviço militar.

Assim como em ‘Rosa de Esperança’, as forças armadas provocam uma transformação no personagem interpretado por Richard Ney: ele deixa de beber, torna-se responsável e abandona seu esnobismo¹¹⁷⁷. Posteriormente, ele é enviado para combate e torna-se grande amigo do filho de Laura Winters, a rival da Sra. Hadley¹¹⁷⁸.

O exército, aliás, é representado como o epítome do *melting pot* e da superação da luta de classes. Durante uma festa no acampamento militar, um soldado de hábitos bastante simples que vive no Brooklyn – bairro nova-iorquino conhecido pelo grande número de imigrantes – cumprimenta Ted e Michael, demonstrando haver certa intimidade entre as personagens. Apesar de rápida, a interação por ser tomada como um símbolo da união de esforços em nome de um bem maior¹¹⁷⁹. Não deixa de ser notável, contudo, a ausência de soldados negros, evidenciando os limites da ‘democracia’ aos moldes hollywoodianos.

Elliott, por sua vez, continua atuando de maneira incansável no Departamento de Guerra. Assim como Patricia, ele também trabalha na véspera de Natal. A jornada diária é exaustiva, marcada por uma série de reuniões, mas ele não se incomoda uma vez que está prestando serviços ao seu país¹¹⁸⁰.

Embora seja republicano, Elliott demonstra-se em consonância com o esforço comum pela vitória, mesmo que isso signifique, de forma temporária, ir contra os pressupostos defendidos por seu Partido, como uma menor intervenção estatal na economia – em uma cena, a personagem dita a um assistente a seguinte frase: “devemos abandonar completamente, enquanto durar a guerra, a ideia de ‘negócios como sempre’”¹¹⁸¹. Além disso, suas ações são marcadas por um comportamento ético exemplar, uma vez que se nega a usar de sua influência para tirar Ted do exército – conforme diz a Stella, “se Ted fosse o meu filho, eu teria agido da mesma maneira”¹¹⁸². Tal comportamento leva a Sra. Hadley a cortar relações com o amigo¹¹⁸³.

¹¹⁷⁷ 45 min, 32 seg; 01 h 01 min, 40 seg-01 h, 02 min 20 seg.

¹¹⁷⁸ 01 h, 08 min, 15 seg-01 h, 09 min.

¹¹⁷⁹ 46 min, 10 seg-46 min, 50 seg.

¹¹⁸⁰ 13 min, 17 seg-15 min, 18 seg.

¹¹⁸¹ 13 min, 19 seg.

¹¹⁸² 41 min, 38 seg.

¹¹⁸³ 42 min, 08 seg.

Todos os demais personagens estão preocupados em ‘fazer a sua parte’ e servem de contraponto à postura egoísta da Sra. Hadley. Cecilia procura, sem sucesso, convencer Stella a tomar parte no curso de primeiros-socorros, mas a protagonista recusa, e ao descobrir que a amiga está oferecendo a própria casa para a realização desses trabalhos em segredo, com a ajuda de Laura Winters (Isobel Elsom), decide afastar-se dela. Laura, por sua vez, mantém uma atitude respeitosa para com a protagonista e cumpre seu ‘dever’ com grande serenidade¹¹⁸⁴. Bennett torna-se fiscal do serviço de defesa antiaérea¹¹⁸⁵, enquanto Millie acompanha as notícias do avanço dos Aliados com entusiasmo¹¹⁸⁶.

Mesmo personagens com menor peso na trama dão mostras de patriotismo. O chofer da Sra. Hadley deixa o emprego após ser convocado – “se eles precisam de mim, eu devo ir”, afirma o rapaz após a protagonista acenar a possibilidade de recorrer a Elliott para livrá-lo do serviço militar¹¹⁸⁷. O carteiro leva à mansão Hadley as notícias da chegada do general MacArthur à Austrália¹¹⁸⁸. Um dos funcionários do Ministério da Guerra diz, com entusiasmo, que gostaria de ir para a frente de combate¹¹⁸⁹.

Em uma sequência bastante didática para ilustrar a necessidade da união de esforços, é representado um exercício de blecaute em Washington. Em cortes rápidos, são exibidas diversas personagens anônimas que interrompem suas atividades para apagar luzes, vedar janelas ou se preparar para atuar como fiscais de defesa antiaérea¹¹⁹⁰.

A importância da mobilização interna é também mencionada nas entrelinhas dos diálogos – a Sra. Fitzpatrick, por exemplo, faz referência à superlotação habitacional da capital¹¹⁹¹ –, bem como, em elementos plásticos estrategicamente posicionados – quando Stella visita o Ministério da Guerra para convencer Elliott a livrar Ted do serviço militar, em uma das portas do escritório está pendurado o cartaz “The

¹¹⁸⁴ Respectivamente: 32 min, 17 seg-32 min, 59 seg; 56 min, 48 seg-58 min, 59 seg.

¹¹⁸⁵ 18 min, 52 seg-19 min, 16 seg.

¹¹⁸⁶ 01 h, 02 min, 39 seg.

¹¹⁸⁷ 16 min, 14 seg-17 min, 11 seg.

¹¹⁸⁸ 01 h, 02 min, 31 seg.

¹¹⁸⁹ 14 min, 51 seg.

¹¹⁹⁰ 33 min, 30 seg-35 min, 44 seg.

¹¹⁹¹ 43 min, 31 seg.

enemy is listening”, um alerta aos perigos de se espalhar boatos¹¹⁹². Além disso, enquanto os dois personagens conversam, é possível ver a cúpula do Capitólio pela janela do escritório de Elliott e uma bandeira estadunidense no canto direito da sala, os quais servem de contraste ao egoísmo de Stella¹¹⁹³.

A Sra. Hadley é a exceção, uma vez que o conflito se torna o foco das vidas de todos, não importando suas classes sociais ou orientações políticas. O não-envolvimento da protagonista, por outro lado, não é representado como um obstáculo pernicioso, mas como a ausência de uma importante contribuição para a vitória. Isolada e solitária, Stella conta apenas com a companhia do Dr. Meecham, que em nenhum momento se mostra solidário com o esforço de guerra e constantemente menciona a suposta saúde fraca da protagonista.

A situação, contudo, muda rapidamente no último segmento da narrativa, que se inicia em 01h, 10 min, 45 seg. Assim como na abertura do filme, o jovem entregador de telegramas leva uma nova mensagem à mansão Hadley. Bennett recebe-o e o seguinte diálogo ocorre:

Bennett- [em tom bem humorado e cordial] Dessa vez, você não irá cantá-lo?

Menino- [rindo] Não. Minha voz mudou.

Bennett- Bom, você deve agradecer por isso¹¹⁹⁴.

A cena ocorre sem a jocosidade que marca a abertura do filme, indicando que Stella levará a guerra a sério. Após entregar o envelope lacrado e também o jornal do dia, o menino sai. Bennett se surpreende com a notícia à capa do periódico: devido a um ato de grande bravura, Ted receberá uma alta condecoração do exército. A Sra. Hadley fica entusiasmada com a novidade. Pouco depois, a Sra. Fitzpatrick traz as notícias sobre a gravidez de Patricia, assunto do qual também trata o telegrama. Em seguida, vários repórteres, incluindo um do *‘The Washington Chronicle’*, tentam conseguir uma entrevista com Stella e lhe revelam que o filho de sua rival, Laura Winters, morreu na mesma missão que fez de Ted um herói¹¹⁹⁵.

¹¹⁹² 38 min, 49 seg.

¹¹⁹³ 39 min, 19 seg.

¹¹⁹⁴ 01 h, 10 min, 32 seg-01 h, 10 min, 37.

¹¹⁹⁵ 01 h, 10 min, 53 seg-01 h, 16 min, 49 seg.

A protagonista não apenas conversa com os repórteres como decide visitar Laura. A Sra. Hadley pede perdão por todos os problemas que causou, mas a Sra. Winters, muito serena, afirma que tais discussões são de pouca relevância diante da necessidade do esforço comum para a vitória – “Nada disso importa agora. Brigas, diferenças políticas, qualquer outra coisa. Tudo o que importa é que você e eu, todos nós, trabalharemos juntos para converter essa maré em algo bom e duradouro”¹¹⁹⁶. A frase causa admiração na protagonista, uma vez que Laura procura manter-se forte diante da tragédia e não perde de vista a importância de ‘fazer a sua parte’.

Outros dois pontos que marcam a mudança do comportamento de Stella são o ato de dispensar as orientações do Dr. Meecham, que procura convencê-la a não mudar de comportamento¹¹⁹⁷; e uma visita de Elliott, que lhe traz uma carta escrita pessoalmente pelo presidente Roosevelt. O documento congratula a Sra. Hadley pelo heroísmo de seu filho e também traz elogios ao falecido marido da protagonista – “embora ele [o Sr. Hadley] tenha se oposto a muitas das minhas políticas, eu sempre o considerei um grande oponente e um lutador corajoso”. As palavras de Roosevelt consolidam a mudança¹¹⁹⁸.

Na sequência seguinte, uma nova Sra. Hadley entra em cena, ou, melhor dizendo, Sra. Fulton, uma vez que ela e Elliott finalmente se casaram. A mansão se converteu em um espaço para atividades diversas, desde reunião para as voluntárias do esforço doméstico – grupo que ela coordena ao lado de Laura¹¹⁹⁹ – aos grupos em treinamento para defesa antiaérea, conduzidos por Bennett¹²⁰⁰. Stella também abandonou o carro em favor do racionamento de pneus¹²⁰¹ e está de partida, juntamente com a Sra. Fitzpatrick, para cuidar de Patricia em Phoenix, que está prestes a ganhar o bebê¹²⁰². Antes da partida, Cecilia diz, animada: “É melhor aqueles japas e nazistas se cuidarem agora que Stella entrou na guerra”¹²⁰³. Ao final, é veiculada publicidade para a venda de bônus de

¹¹⁹⁶ 01 h, 19 min, 03 seg-01, 19 min, 23 seg.

¹¹⁹⁷ 01 h, 19 min, 34 seg-01 h, 20 min, 15 seg.

¹¹⁹⁸ 01 h, 20 min, 42 seg-01 h, 22 min, 14 seg.

¹¹⁹⁹ 01 h, 22 min, 46 seg-01 h, 23 min, 32 seg.

¹²⁰⁰ 01 h, 23 min, 39 seg- 01 h, 24 min, 09 seg.

¹²⁰¹ 01 h, 24 min, 47 seg.

¹²⁰² 01 h, 25 min, 31 seg.

¹²⁰³ 01 h, 25 min, 34 seg.

guerra¹²⁰⁴. Moral da história: nunca é tarde para se começar a contribuir, e toda contribuição faz uma grande diferença no esforço para a vitória.

4.3.1 – ‘A Comédia Humana’ (*The Human Comedy*, 1943): Contexto de Produção

Acredito que [A Comédia Humana] é o melhor filme que eu vi este ano, e que certamente terá o mais útil efeito em elevar o moral do país.

(Henry Morgenthau, secretário do tesouro, em carta a Howard Dietz, diretor de publicidade da MGM)¹²⁰⁵.

Devido às polêmicas, o processo de produção de ‘A Comédia Humana’ é, talvez, um dos mais emblemáticos exemplos de duas características marcantes da Hollywood dos anos 1940: o controle exercido pelos chefes das *majors*, e a relação ambígua entre patriotismo e bilheteria em tempos de guerra. O argumento que deu origem ao filme foi escrito por William Saroyan, dramaturgo, diretor teatral e escritor que gozava de grande prestígio após o sucesso de seus livros de contos e da premiada peça ‘*The Time of Your Life*’¹²⁰⁶.

Saroyan, porém, enfrentava dificuldades financeiras após ter contraído dívidas com jogos de azar. Em 1941, ele conheceu o poderoso executivo da MGM, Louis B. Mayer, e ambos firmaram um acordo informal para que o dramaturgo escrevesse, produzisse e dirigisse um filme para o estúdio. Em dezembro, Saroyan começou a trabalhar para a MGM como produtor, gozando de total liberdade para visitar *sets* de filmagem e assistir quantos filmes julgasse necessário para aprender técnicas de direção. O estúdio, por sua vez, passou a pressioná-lo para que escrevesse um roteiro¹²⁰⁷.

¹²⁰⁴ 01 h, 25 min, 45 seg.

¹²⁰⁵ MORGENTHAU Jr., Henry. [carta] 20 abr. 1943, Washington [para] DIETZ, Howard, Nova Iorque. 1f. Margaret Herrick Library, Howard Estabrook Papers, File 9.f-101.

¹²⁰⁶ DARWENT, Brian. Saroyan’s Life and Work: An Overview. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan: The Man and the Writer Remembered**. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 30.

¹²⁰⁷ LEE, Lawrence; GIFFORD, Barry. **Saroyan: A Biography**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1998, p. 63-64.

O dramaturgo então preparou um esboço intitulado ‘A Comédia Humana’, apostando em uma fórmula que ele considerou ser perfeita para conquistar Mayer: uma história sentimental, ambientada durante a guerra, e que oferecia a possibilidade de ser estrelada por Mickey Rooney, uma das ‘estrelas’ mais lucrativas do momento. O executivo demonstrou grande entusiasmo e o incentivou a concluir o projeto¹²⁰⁸. O material completo, de grande teor autobiográfico, foi entregue em fevereiro do ano seguinte. Saroyan recebeu US\$ 60 mil pelo texto, bem como, passou a ganhar US\$ 1 mil por semana para atuar como consultor da produção¹²⁰⁹.

Na visão dos diretores institucionais da MGM, ‘A Comédia Humana’ tinha potencial para se tornar um grande sucesso de bilheteria, contudo, houve um impasse: Saroyan queria dirigir o filme. O estúdio demonstrou preocupação diante da inexperiência do dramaturgo com a indústria cinematográfica, afinal, um roteiro promissor poderia converter-se em uma produção desastrosa caso não fosse bem conduzido. A fim de resolver o impasse, o dramaturgo propôs, em poucos dias, produzir um curta-metragem baseado em um roteiro de sua autoria, o qual seria submetido à avaliação de Mayer. O executivo aceitou a proposta¹²¹⁰.

Conforme ressalta Dickran Kouymjian, as informações a respeito da recepção por parte da MGM são contraditórias¹²¹¹, porém, o resultado pareceu, desde o início, ser de pouca importância. Segundo entrevistas reunidas na biografia escrita por Lawrence Lee e Barry Gifford, o curta-metragem foi utilizado por Mayer como um argumento para impedir que Saroyan dirigisse ‘A Comédia Humana’ – o contrato do dramaturgo lhe assegurava a direção de um filme, e o curta-metragem foi esse filme. Sentindo-se traído, o dramaturgo rompeu com o estúdio e publicou uma polêmica carta aberta na imprensa, atacando a MGM. O estúdio reagiu

¹²⁰⁸ LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 64-65.

¹²⁰⁹ LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 68-69.

¹²¹⁰ KOUYMJIAN, Dickran. Saroyan Shoots a Film. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan: The Man and the Writer Remembered**. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 77-78; LEE, GIFFORD, Op. Cit., p. 69.

¹²¹¹ Em um evento realizado em 1980, Saroyan afirmou que o filme recebeu vários elogios e até mesmo prêmios ao ser exibido em alguns festivais de cinema. Por outro lado, cineastas como Victor Fleming, à época, assinalaram alguns problemas que tornavam a produção pouco atrativa do ponto de vista comercial. KOUYMJIAN, Op. Cit., p. 78-79.

afirmando que Saroyan havia apresentado uma produção cinematográfica medíocre¹²¹².

O embate nos meios jornalísticos não serviu de entrave à produção do filme. Meses antes, Saroyan já havia concordado que o estúdio encarregasse um roteirista profissional de conferir ao texto um tratamento mais adequado ao cinema. A tarefa coube a Howard Estabrook, um dos principais escritores da MGM, que selecionou apenas os episódios do roteiro que julgou significativos para elaborar o material. Além de criar algumas cenas novas, a principal mudança por parte desse autor foi a inserção de um narrador, o falecido pai do protagonista¹²¹³.

Decidido a preservar o roteiro original, Saroyan procurou a editora *Harcourt, Brace and Company* para oferecer a publicação do texto original. Os diretores da companhia, por sua vez, convenceram-no a reescrever o material em forma de romance. O livro tornou-se o maior *best-seller* do autor e a MGM não tardou em aproveitar o sucesso da publicação para anunciar em seu material publicitário que o filme ‘A Comédia Humana’ era “baseado no romance de William Saroyan”. Nos créditos da produção cinematográfica, por sua vez, o dramaturgo aparece como argumentista (“baseado na estória de”)¹²¹⁴.

Mayer entregou a direção do filme a um nome de sua confiança, Clarence Brown, seu amigo íntimo que havia dirigido alguns dos mais importantes sucessos da MGM. Além disso, Brown demonstrou facilidade em trabalhar com Mickey Rooney, que permaneceu como primeira opção para o papel de protagonista, um adolescente entregador de telegramas inspirado no próprio Saroyan¹²¹⁵.

Embora tivesse 23 anos à época, Rooney não era uma escolha inusitada. Ao longo de sua carreira, ele se especializara em interpretar papéis de jovens vivendo em famílias felizes que representavam os

¹²¹² LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 84-86.

¹²¹³ LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 70 e 87.

¹²¹⁴ LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 87-88. Vale ressaltar que, apesar do rompimento com a MGM, um artigo publicado por Estabrook no ‘The New York Times’ revela que o Saroyan visitou os sets de filmagem quando a produção já estava bem encaminhada e discutiu alguns pontos do roteiro que considerou de fundamental importância. ESTABROOK, Howard. Howard Estabrook Explains How He Got Along With Saroyan. **The New York Times**. Nova Iorque, 18 abr. 1943. Plucked from the mail, p. X4.

¹²¹⁵ LEE; GIFFORD, Op. Cit., p. 87.

‘valores americanos’. O maior destaque foi a cinessérie ‘Andy Hardy’, que rendeu 16 filmes¹²¹⁶. ‘A Comédia Humana’ seguia esta mesma fórmula, apresentando o cotidiano de uma família ‘comum’ no *front* interno estadunidense. Para ‘viver’ as demais personagens, foram escalados alguns nomes conhecidos por seus papéis de coadjuvantes – Fay Bainter e Frank Morgan –, bem como, alguns rostos familiares dos filmes de Andy Hardy – Marsha Hunt e Donna Reed¹²¹⁷.

Às vésperas do início das filmagens, um novo problema surgiu: Rooney foi classificado com a pontuação ‘1A’ dentro do sistema de alistamento militar, de modo que logo seria convocado para combate. Tal possibilidade alarmou Mayer, pois o ator era sua ‘estrela’ mais rentável e diversos projetos, incluindo ‘A Comédia Humana’, dependiam de sua permanência no país. A MGM se mobilizou para manter Rooney longe da guerra, não somente colocando seus melhores advogados para cuidar do caso, como enviando presentes e dinheiro para jornalistas e autoridades que pudessem intervir em seu favor do caso¹²¹⁸.

O objetivo da MGM era obter uma dispensa por deferimento ocupacional, alegando que a contribuição de Rooney no esforço para a vitória seria muito mais significativa se ele permanecesse em Hollywood. Mayer instruiu que seus representantes agissem com cautela, a fim de levar a iniciativa adiante “sem gerar publicidade negativa”¹²¹⁹. O estúdio então promoveu uma campanha na imprensa que partia do seguinte pressuposto: Rooney estava disposto a fazer o que fosse preciso por seu país, porém, se a indústria cinematográfica deveria contribuir para elevar o moral, como poderia fazê-lo sem atores?¹²²⁰

A solução foi oferecida pelo médico do estúdio, que anos antes diagnosticara Rooney com palpitações e pressão alta durante o exame de admissão profissional. Em pouco tempo, ele foi dispensado do serviço militar e a produção de ‘A Comédia Humana’ seguiu sem grandes percalços¹²²¹. O filme se tornou um grande sucesso de público, rendendo

¹²¹⁶ Sobre o início da carreira de Rooney, conferir: LERTZMAN, Richard A.; BIRNES, William J. **The Life and Times of Mickey Rooney**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2015; NEIBAUR, James L. **The Essential Mickey Rooney**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

¹²¹⁷ NEIBAUR, Op. Cit., p. 145.

¹²¹⁸ LERTZMAN; BIRNES, Op. Cit., p. 213.

¹²¹⁹ LERTZMAN; BIRNES, Op. Cit., p. 214.

¹²²⁰ LERTZMAN; BIRNES, Op. Cit., p. 214-215.

¹²²¹ LERTZMAN; BIRNES, Op. Cit., p. 215.

US\$ 3 milhões de bilheteria e um lucro de pouco mais de US\$ 1 milhão¹²²² – na avaliação de Bosley Crowther, o incidente entre Saroyan e a MGM alavancou a curiosidade do público¹²²³. Autoridades como a primeira-dama Eleanor Roosevelt¹²²⁴, o Secretário do Tesouro Henry Morgenthau¹²²⁵, e Joseph I. Breen¹²²⁶ manifestaram seu apreço pela obra por meio de correspondências ou artigos de jornal.

Em sua avaliação para o OWI, Peg Penwick escreveu uma entusiasmada resenha a respeito do filme. Em sua interpretação, Ithaca – cidade fictícia em que a ação se desenrolava – representava as “quatro liberdades”¹²²⁷. Contudo, a maior contribuição do filme era apresentar os motivos pelos quais os Estados Unidos lutavam e quais valores o país

¹²²² NEIBAUR, Op. Cit., p. 150.

¹²²³ CROWTHER, Bosley. Movie Review: The Human Comedy (1943). **The New York Times**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D03EED6173CEE3BBC4B53DFB5668388659EDE>. Acesso em: 20 jan. 2016.

¹²²⁴ ROOSEVELT, Eleanor. My Day: Lunch with the Capitol Page Boys. **The Atlanta Constitution**. Atlanta, 16 mar. 1943, p. 12. *ProQuest Historical Newspapers*.

¹²²⁵ MORGENTHAU Jr., Henry. [carta] 20 abr. 1943, Washington [para] DIETZ, Howard, Nova Iorque. 1f. Margaret Herrick Library, Howard Estabrook Papers, File 9.f-101. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²²⁶ BREEN, Joe. [telegrama] 5 jan. 1943, s/l [para] SCHENCK, Nicholas, Nova Iorque. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File: The Human Comedy [MGM, 1942]. O caso de Breen acabou gerando uma polêmica, pois a MGM utilizou o telegrama em um anúncio publicitário, descumprindo o regime de confidencialidade entre o PCA e os estúdios. Conferir: BREEN, Joseph I. [carta] 28 jan. 1943, s/l [para] S. Charles Einfeld, Burbank. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File: The Human Comedy [MGM, 1942].

¹²²⁷ As quatro liberdades derivam de uma mensagem de Roosevelt ao Congresso estadunidense proferida em 6 de janeiro de 1941. De acordo com ele, todos os seres humanos tinham direito a quatro liberdades fundamentais: liberdade de expressão, liberdade religiosa, liberdade de viver sem penúria e liberdade de viver sem medo. O discurso pode ser considerado uma das primeiras posturas abertamente intervencionistas do presidente e um ataque aos regimes fascistas. KIMBLE, Op. Cit., p. 5.

desejava proteger, de modo que incentivou a rápida distribuição do título¹²²⁸.

A crítica especializada reagiu de forma predominantemente positiva. Jornais como o ‘*The New York Times*’¹²²⁹, ‘*Los Angeles Times*’¹²³⁰, ‘*Daily Boston Globe*’¹²³¹ e ‘*Baltimore Sun*’¹²³² publicaram resenhas elogiosas, muito embora a folha nova-iorquina não tenha deixado de assinalar que as personagens pareciam mais ‘santos’ do que ‘humanos’. ‘A Comédia Humana’ recebeu cinco indicações ao Oscar: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Rooney), Melhor Fotografia e Melhor Argumento Original. Ironicamente, Saroyan venceu na última categoria, bem como, ganhou um Pulitzer pelo romance¹²³³. Ele nunca escondeu seu desgosto pela versão cinematográfica¹²³⁴.

4.3.2 – ‘A Comédia Humana’ (*The Human Comedy*, 1943): Análise da trama e das personagens

Marcus Macauley- Estou orgulhoso de estar servindo a meu país, que, para mim, é Ithaca, nossa casa, e todos os Macauleys.

(01 h, 32 min, 52 seg-01 h, 32 min, 59 seg).

Embora Estabrook tenha realizado algumas mudanças notáveis no argumento original entregue por Saroyan à MGM, ele considerou

¹²²⁸ PENWICK, Peg. Feature Viewing. Title: The Human Comedy. 1 mar. 1943. Records of the Office of War Information. Entry 264 NC148. Box 1439. Reviews and Activities Reports 3-1-43 - 4-15-43.

¹²²⁹ CROWTHER, Bosley. Movie Review: The Human Comedy (1943). **The New York Times**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D03EED6173CEE3BBC4B53DFB5668388659EDE>. Acesso em: 20 jan. 2016.

¹²³⁰ SCHALLERT, Edwin. ‘Human Comedy’ Triumphs as Mirror of Family Life. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 14 mai. 1943, p. A15. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²³¹ A., M. L. State and Orpheum. “The Human Comedy”. **Daily Boston Globe**. Boston, 30 abr. 1943. New Films, p. 16.

¹²³² KIRKLEY, Donald. “The Human Comedy,” With Mickey Rooney, At Century. **The Baltimore Sun**. Baltimore, 13 mai. 1943. At Movie Houses, p. 12.

¹²³³ NEIBAUR, Op. Cit., p. 150.

¹²³⁴ DARWENT, Op. Cit., p. 30.

essencial preservar “a ausência de enredo” – ou seja, de uma trama com início, meio e fim aos moldes da narrativa hollywoodiana – por acreditar que essa característica proporcionava maior “veracidade” às personagens¹²³⁵. Assim, a narrativa de ‘A Comédia Humana’ é predominantemente episódica, desenvolvendo-se a partir de um conjunto variado de pequenos conflitos solucionados com rapidez. Esta dinâmica é o elemento responsável por conferir progressão à trama.

A partir dessa estrutura, o conteúdo fílmico fundamenta-se na articulação entre a representação de um *front* doméstico idílico e os chamados ‘valores americanos’. Ideais como democracia e cristandade são utilizados para reforçar a imagem dos Estados Unidos como um *melting pot* caracterizado pela superação da luta de classes. É a partir da conjugação desses elementos que nortearemos o estudo dessa produção. Um ingrediente essencial para conferir solidez a essa dinâmica é que, ao contrário dos filmes analisados até aqui, a trama de ‘A Comédia Humana’ tem início após o envolvimento estadunidense na guerra. Desse modo, a sociedade representada no filme está engajada de maneira integral no esforço para a vitória. Todos reconhecem a importância dos sacrifícios e os fazem com boa vontade.

Embora apresente uma narrativa ‘fragmentada’ – se é que podemos utilizar tal adjetivo, ‘A Comédia Humana’ conta com um protagonista: Homer Macauley (Rooney), um adolescente que vive na fictícia cidade de Ithaca, Califórnia. Após a morte do pai (Ray Collins) e da partida do irmão mais velho Marcus (Van Johnson) para uma base no estado da Carolina do Norte, o jovem começa a trabalhar na agência dos telégrafos local a fim de ajudar com as despesas domésticas. Ele vive com a mãe (Bainter), a irmã mais velha Bess (Reed) e o irmão caçula Ulysses (Jack Jenkins). Em parte significativa do filme, é Homer quem move a trama ou atua como ponto de intersecção entre os diferentes núcleos de personagens, embora divida tais funções com Marcus e Ulysses em alguns momentos da narrativa.

O primeiro ponto central em nossa análise é a questão de Ithaca como uma representação idílica dos Estados Unidos. Sem qualquer sutileza, tal associação é encorajada por meio das falas do finado Sr. Macauley e de seu filho Marcus. Sempre que essas personagens falam a respeito de Ithaca, remontam aos valores das pequenas cidades – a

¹²³⁵ ESTABROOK, Howard. Howard Estabrook Explains How He Got Along With Saroyan. **The New York Times**. Nova Iorque, 18 abr. 1943. Plucked from the mail, p. X4.

relação com o campo, a facilidade de se conhecer as pessoas na vizinhança, a lentidão na passagem do tempo, a importância da família e da religião¹²³⁶. Todos esses elementos fazem da cidade natal dos Macauley uma metáfora para as tradições fundamentais do *American way of life*, as quais servem de refúgio durante momentos difíceis e devem ser defendidas da ameaça externa. Nas palavras de Marcus: “Estou orgulhoso de estar servindo a meu país, que, para mim, é Ithaca, nossa casa e todos os Macauleys”¹²³⁷.

Enquanto representação dos Estados Unidos, Ithaca também emerge como um local em que mesmo aqueles que perderam as esperanças podem encontrar conforto e começar de novo. O exemplo mais emblemático é o personagem Tobey George (John Craven), um soldado que se considera “sem nacionalidade” por ser órfão e que desapegou da religiosidade devido às agruras da vida¹²³⁸. Após tornar-se o melhor amigo de Marcus no exército e ouvir suas histórias sobre Ithaca, Tobey não apenas se torna um cristão fervoroso, como adota sentimentalmente a cidade-natal do colega e decide visitá-la assim que a guerra acabar para conhecer os Macauley¹²³⁹.

A religiosidade cristã é um elemento de grande importância no processo de identificação de Ithaca como representação dos Estados Unidos, uma vez que este elemento permeia o cotidiano de todas as personagens. O fantasma do Sr. Macauley afirma que ele e a esposa costumavam meditar passagens da Bíblia, hábito que ela mantém após a morte do marido¹²⁴⁰. Bess repreende Homer à mesa ao ver que ele não realizou suas orações matinais de maneira adequada¹²⁴¹. Quando um dos colegas de Marcus canta o hino ‘Leaning on the Everlasting Arms’ em um vagão repleto de soldados, todos deixam de lado suas distrações se unir em coro¹²⁴².

Em diversos momentos, a cristandade evoca a ideia de conforto e união, mas também de algo que deve ser tratado com o devido respeito.

¹²³⁶ 01 min, 45 seg-2 min, 10 seg; 01 h, 05 min; 46 seg-01 h, 06 min, 31 seg, entre outros.

¹²³⁷ 01 h, 32 min, 52 seg-01 h, 32 min, 59 seg.

¹²³⁸ 01 h, 07 min, 17 seg-01h, 07 min, 42 seg; 01 h, 29 min, 26 seg-01 h, 29 min, 40 seg.

¹²³⁹ 01 h, 29 min, 42 seg-01 h, 30 min, 47 seg.

¹²⁴⁰ 20 min, 27 seg-20 min, 46 seg.

¹²⁴¹ 32 min, 34 seg-33min, 54 seg.

¹²⁴² 01 h, 26 min, 53seg-01 h, 28 min, 45 seg.

Tal elemento era ainda mais acentuado nas primeiras versões do roteiro submetidas à avaliação do *Breen Office*, de modo que os próprios censores recomendaram que a equipe tomasse cuidado – o excesso de citações bíblicas poderia ser interpretado como blasfêmia¹²⁴³.

A militarização da sociedade durante a guerra não afeta o aspecto idílico de Ithaca, muito embora a presença dos soldados nas ruas ou dos aviões cruzando os céus da cidadezinha desperte o fascínio das personagens¹²⁴⁴. O clima de cidade pequena é utilizado para que as ações de mobilização do *front* interno sejam diluídas ao longo da trama, como o momento em que Homer, ao cair de bicicleta, vê-se diante de um anúncio do programa “*Drive for Victory*”¹²⁴⁵, cujo objetivo era estimular a conservação de pneus e combustível; ou quando um ator de uma ‘vitrine viva’ instiga uma multidão de curiosos a comprar selos e obrigações de guerra em meio à publicidade de um tônico fortificante que é capaz de deixá-los “fortes como os soldados”¹²⁴⁶.

Por vezes, o tema também é abordado de maneira mais direta, como na sequência em que Bess e a namorada de Marcus, Mary (Dorothy Morris), fazem companhia a três soldados solitários durante uma sessão de cinema. Antes do filme principal, o rosto de Roosevelt, com a bandeira estadunidense tremulando ao fundo, é projetado sobre a tela, gerando uma ovação por parte do público. “Sinto um nó na garganta sempre que vejo essa bandeira. Antes ela só me lembrava Washington e Lincoln. Agora lembra meu irmão, Marcus”, Bess explica a um dos acompanhantes¹²⁴⁷. Em outros momentos, a mobilização interna é até mesmo caracterizada por certa postura anti-intelectual, como ocorre no seguinte diálogo:

Mary- Para dizer a verdade, Sra. Macauley, estou cansada do colégio. Juro que gostaria de encontrar um trabalho que contribuísse para a defesa de nosso país.

Bess- Eu também, mãe.

¹²⁴³ BREEN, Joseph I. [carta] 28 ago. 1942, s/l [para] MAYER, L. B., Culver City. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File: The Human Comedy [MGM, 1942].

¹²⁴⁴ 05 min, 04 seg; 05 min, 16 seg; 58 min, 39 seg; entre outros.

¹²⁴⁵ 05 min, 07 seg.

¹²⁴⁶ 01 h, 22 min, 15 seg.

¹²⁴⁷ 01 h, 03 min, 52 seg-01h, 04 min, 01 seg.

Sra. Macauley- Vocês ainda são crianças. E vocês estão ajudando na Cruz Vermelha. Estão fazendo a sua parte.

Mary- Mas não me parece certo, com Marcus no exército e o restante do mundo lutando. Queria ser homem para entrar no exército como o Marcus.

Homer- Também queria estar ao lado de Marcus.

Sra. Macauley- Ora, isso irá passar e tudo voltará a ser como era antes¹²⁴⁸.

Mesmo diante do interesse das crianças em abandonar os estudos, a Sra. Macauley não os repreende. Vale destacar que ela não é a única adulta conivente com tal comportamento. Além disso, ‘A Comédia Humana’, comumente representa a escola como uma instituição deslocada de sua realidade¹²⁴⁹. O maior símbolo dessa associação de ideias é a professora de História (Mary Nash), cujas aulas entediam os alunos. A educadora só adquire valor ao substituir o ‘pensamento’ pela ‘ação’: ao perceber Homer será injustamente prejudicado em uma atividade esportiva, ela o dispensa de um castigo e torce pela vitória do aluno. O feito se concretiza como prova das virtudes do protagonista¹²⁵⁰.

Uma diferença significativa quando comparamos ‘A Comédia Humana’ aos demais ‘filmes de *home front*’ aqui analisados é que as ações deste são centradas nas figuras masculinas, enquanto as mulheres aparecem como coadjuvantes no esforço de guerra. Apenas Bess e Mary são associadas a alguma atividade do *front* doméstico, mas nenhuma cena trabalha essa atuação. Para Homer, o fato de a irmã realizar atividades fora de casa só é aceitável devido à guerra¹²⁵¹. No espaço diegético, a maior ‘contribuição’ por parte das duas jovens é acompanhar três soldados ao cinema e recompensá-los com beijos de despedida¹²⁵².

Entretanto, os dois pontos centrais do *front* interno em ‘A Comédia Humana’ continuam sendo a superação da luta de classes e a exaltação do *melting pot* estadunidense. A personagem que melhor representa o primeiro ideal é Tom Spangler (James Craig), o superior de Homer no serviço de telégrafos. Assim como Kay Miniver em ‘Rosa de

¹²⁴⁸ 34 min, 26 seg-34 min, 48 seg.

¹²⁴⁹ 36 min, 28 seg-41 min, 19 seg.

¹²⁵⁰ 43 min, 33 seg-45 min, 20 seg.

¹²⁵¹ 35 min, 05 seg.

¹²⁵² 01 h, 10 min, 10 seg-01 h, 10 min, 35 seg.

Esperança’, Tom incorpora os valores da classe média que transita com desenvoltura entre as camadas baixas e a elite.

O Sr. Spangler é o epítome do patrão benevolente. Logo à primeira sequência em que surge em cena, adota uma postura paternalista com relação a Homer, preocupando-se em fazê-lo sentir-se à vontade no novo emprego, bem como, lhe oferece conselhos com relação a assuntos particulares. Além disso, ele paga um telegrama e doa dinheiro a um homem em necessidade¹²⁵³. Tom é também o responsável por preservar o emprego de Willy Grogins (Morgan), o melhor telégrafo da cidade. Grogins é alcóolatra e a diretoria da empresa já tentou aposentá-lo por diversas vezes, mas Spangler sempre interviu para que ele continuasse no cargo¹²⁵⁴.

Como ‘recompensa’ por sua integridade, Tom conquista o amor de Diana Steed, jovem *socialite*. De início, ele fica desconfortável com as diferenças de classe existentes entre eles, mas assim como a Patricia Hadley de ‘Aço da Mesma Têmpera’, é Diana quem procura convencê-lo que distinções sociais não interferem no campo do amor. Após muita relutância, Tom aceita jantar na mansão da namorada, mas sente-se incomodado com o luxo do local e com as roupas elegantes que os demais convidados estão trajando. O motivo das preocupações revela-se infundado: os próprios amigos de Diana buscam fazê-lo sentir-se à vontade e alguns revelam que foram seus colegas em tempos de escola¹²⁵⁵.

Os pais da moça também não oferecem qualquer entrave ao relacionamento. A mãe é gentil e compreensiva¹²⁵⁶, enquanto o pai, um homem que apesar de sua riqueza, não suporta frivolidades – quando ele aparece em cena pela primeira vez, afirma que prefere ouvir as notícias sobre a guerra a participar de uma festa¹²⁵⁷. A diferença dos Steed para os Beldon ou os Hadley é que os moradores de Ithaca não provêm de uma família aristocrática: o avô do sr. Steed foi um *self-made man*, que trabalhou duro para conquistar a ascensão social, de modo que a família nunca esqueceu das origens humildes – “não somos diferentes de ninguém”, explica Diana¹²⁵⁸. Tom e Diana se casam, consolidando o

¹²⁵³ 07 min, 41 seg-12 min, 38 seg.

¹²⁵⁴ 01h, 09 min, 22 seg- 01h, 09 min, 24 seg.

¹²⁵⁵ 48 min, 50 seg-49 min, 47 seg.

¹²⁵⁶ 49 min, 04 seg-49 min, 23 seg.

¹²⁵⁷ 49 min, 50 seg-52 min, 21 seg.

¹²⁵⁸ 53 min, 25 seg-53 min, 36 seg.

ideal da união entre classes – para ela, o mais importante é o amor, e não o dinheiro¹²⁵⁹.

O único ‘impasse’ à felicidade do casal é a convocação de Spangler para a Marinha, porém, Diana o apoia com entusiasmo e afirma que ele não precisa se preocupar, uma vez que ela sabe rezar e irá protegê-lo com o poder da oração¹²⁶⁰. Ainda com relação à superação da luta de classes, há de se mencionar que Homer resolve as diferenças com seu rival, um jovem de família rica com quem disputa o amor de uma colega da escola. Essa trama, porém, não é aprofundada, perdendo importância ainda na primeira metade do filme¹²⁶¹.

A importância do *melting pot* manifesta-se tanto em alguns setores da sociedade de Ithaca, quanto no exército. A primeira cena relevante a respeito do tema se desenvolve entre 22 min, 33 seg-25 min, 14 seg, quando Homer entrega um telegrama do Departamento da Guerra à Sra. Sandoval (Ann Ayars), mulher de origem mexicana cujo filho morreu na guerra. De acordo com os documentos da censura, o PCA escalou Addison Durland, especialista em América Latina, para orientar a equipe da MGM quanto a uma representação adequada da situação¹²⁶².

A Sra. Sandoval vive em um bairro de classe baixa, em uma casa parecida com a de Homer. Trata-se de uma mulher simples, que sequer sabe ler em inglês, língua que fala com certa dificuldade. O jovem é obrigado a contar-lhe a respeito do conteúdo do telegrama. A humildade da imigrante é essencial para que Homer sinta empatia por ela, entristecendo-se com a morte de seu filho. Inicialmente, a Sra. Sandoval procura acalmá-lo, servindo-lhe doces feitos à base de cactos – “doces mexicanos”, explica – contudo, não demora para que ela comece a chorar.

A Sra. Sandoval senta-se na cadeira de balanço e, sob o olhar desolado de Homer, começa a cantar a tradicional canção mexicana “*Cielito Lindo*”, enquanto uma sobreposição da personagem quando jovem, com o bebê no colo, serve como um rápido *flashback*. A cena

¹²⁵⁹ 54 min, 36 seg; 01 h, 36 min, 07 seg.

¹²⁶⁰ 01 h, 40 min, 17 seg-01 h, 40 min, 38 seg.

¹²⁶¹ 58 min, 02 seg.

¹²⁶² BREEN, Joseph I. [carta] 28 ago. 1942, s/l [para] MAYER, L. B., Culver City. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File: The Human Comedy [MGM, 1942].

ocorre em um cômodo da casa onde imagens da Nossa Senhora e de santos servem como indícios da forte religiosidade católica da personagem. Convém destacar que esse elemento funciona não como contraponto, mas complemento à fé presbiteriana de Homer – afinal, ambos compartilham da mesma crença. Desse modo, não importam as diferenças étnicas ou religiosas: todos são americanos e todos os americanos fazem sacrifícios pela vitória.

Outro momento de exaltação do *melting pot* ocorre durante a realização do festival anual da cidade (01h, 37 min, 04 seg-01 h, 38 min, 49 seg.), organizado em prol da Cruz Vermelha. Toda a cena assume um caráter bastante didático. De carro, Tom e Diana chegam ao parque de Ithaca onde estão sendo realizadas as celebrações. Enquanto buscam um local adequado para estacionar, passam por personagens representando diferentes nacionalidades, todas trajando vestes ‘típicas’ e celebrando o momento com danças ‘típicas’. Ao som de melodias patrióticas como ‘*America my country tis of thee*’ e ‘*America the beautiful*’, o seguinte diálogo se desenvolve, procurando acentuar a ideia de proximidade entre o ‘americano médio’ e os muitos imigrantes que compunham a sociedade estadunidense:

Tom- Olhe só, gregos, sérvios, russos, poloneses, espanhóis, mexicanos e todos os outros! Todos americanos. [diante de um grupo específico de imigrantes] Aqueles ali são os gregos. É assim que dançam em seu país. Ou melhor, é assim que costumavam dançar.

Diane- [mais à frente, com sotaque espanhol, diante de outro grupo] Viva México!

Tom- [após percorrerem mais uma parte do caminho] Armênios. Vê-se logo que são armênios.

Diane - Como?

Tom- Pelo padre e pelas crianças. É no que eles acreditam: em Deus e nas crianças.

Diane- [ao se depararem com outro grupo específico] Russos. Iguais em qualquer lugar do mundo.

Tom- É.

Tom- [mais adiante] Esses são os suecos. Gosto de ver as pessoas felizes. É assim que deveria ser.

O didatismo da cena é frisado não somente pelo modo quase constrangido com o qual os atores interpretam suas falas, tal qual guias turísticos diante de monumentos, mas também pela homogeneização e amálgama dos elementos que caracterizam os imigrantes. Independentemente das nacionalidades representadas, os homens e mulheres que compõem cada grupo trajam roupas praticamente iguais, como se fossem peças específicas que completassem um quebra-cabeça maior, os Estados Unidos. Além disso, o recurso às ‘danças típicas’ contribui para a estereotipificação. No caso dos ‘mexicanos’, os músicos tocam música de estilo *mariachi*, enquanto os dançarinos emulam uma espécie de flamenco.

O mais interessante é que mesmo sendo apresentados como essenciais para a rica composição dos Estados Unidos e encontrem naquele país um refúgio das barbáries do nazismo, esses grupos são sempre mantidos à margem, como se nunca estivessem totalmente integrados ao que se poderia chamar de uma ‘verdadeira sociedade americana’. Na cena do festival, por exemplo, Tom e Diane observam os imigrantes da segurança de seu carro, sem nunca interagir diretamente com eles; enquanto a Sra. Sandoval ‘desaparece’ após o encontro com Homer.

Um caso semelhante ocorre pouco após a sequência de abertura do filme, quando Ulysses vai assistir à passagem do trem pela cidade. Animado, o menino acena para os viajantes, contudo, o único que corresponde aos seus cumprimentos é um negro que viaja solitário, sentado à parte externa de um vagão. Trata-se do único personagem afro-americano com alguma relevância dentro do filme, e sua participação se reduz a míseros 30 segundos, contabilizando-se desde o primeiro momento que é possível ouvir sua voz até que ocorra o corte da cena¹²⁶³.

O exército também é representado da mesma maneira. Embora seja colocando como um *melting pot* – nas palavras do finado Sr. Macauley, as forças armadas estadunidenses são formadas por “rapazes americanos, de grandes metrópoles e pequenas cidades, de fazendas e de escritórios, de famílias pobres e ricas”¹²⁶⁴ – e em alguns momentos a câmera enfoque algum soldado que não se enquadra nos padrões *waspy*¹²⁶⁵, esses elementos são explorados de maneira pouco profunda.

¹²⁶³ 03 min, 27 seg-03 min, 57 seg.

¹²⁶⁴ 01 h, 25 min, 38 seg-01 h, 25 min, 47 seg.

¹²⁶⁵ 01 h, 25 min, 55 seg; 01 h, 26 min, 01 seg..

Todas as seqüências envolvendo o exército são desenvolvidas a partir de Marcus, o homem branco de inabalável fé presbiteriana, que não nutre qualquer apreço pela violência, mas jura empenhar-se para defender seu país.

Marcus morre em combate. Para choque de Homer, a notícia vem por um telegrama que ele deve entregar à sua própria família¹²⁶⁶. Ao chegar à porta de casa, ele se encontra com Tobey, a quem só conhece pelas cartas que recebeu do irmão mais velho. Tobey incorporou os valores de Ithaca e apresenta-se como pronto para converter-se no novo membro da família Macauley. Homer, por sua vez, compreende que é através desses mesmos valores que Marcus continuará vivo. Ao som dos acordes do hino nacional estadunidense, os dois personagens entram na casa, enquanto são observados pelos fantasmas de Marcus e do Sr. Macauley¹²⁶⁷.

4.4.1 – ‘Original Pecado’ (The More the Merrier, 1943): Contexto de Produção

Nós o fizemos [o filme ‘Original Pecado’] por que o assunto era adequado, o momento era adequado.

(George Stevens, em entrevista concedida a Robert Hughes, 1967)¹²⁶⁸.

Jean Arthur foi uma das maiores ‘estrelas’ da Columbia. Após protagonizar uma série de comédias de sucesso dirigidas por Frank Capra, ela se consolidou como um dos principais nomes do gênero e ganhou certa liberdade para escolher seus papéis. A atriz, contudo, enfrentou problemas ao início dos anos 1940. Segundo o biógrafo John Oller, Arthur era extremamente tímida e avessa ao modelo do *star system*, de modo que evitava qualquer tipo de publicidade. Perfeccionista, era considerada uma pessoa difícil para se trabalhar, má-fama que se espalhou com o apoio de colunistas sociais. Além disso, entre 1941-1942, ela rejeitou uma série de roteiros selecionados por Harry Cohn, presidente do estúdio. Ambos já haviam se envolvido em

¹²⁶⁶ 01 h, 44 min, 35 seg.

¹²⁶⁷ 01 h, 53 min, 20 seg-01 h, 56 min, 15 seg.

¹²⁶⁸ MOSS, Marilyn Ann. **Giant**: George Stevens, a Life on Film. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004, p. 97.

desentendimentos prévios, de modo que o executivo aplicou uma suspensão à ‘estrela’¹²⁶⁹.

Descontente, Arthur desejava deixar o estúdio, contudo, seu contrato previa que ela deveria fazer mais um filme antes de se desligar. Ao saber do ocorrido, o escritor Garson Kanin – amigo próximo da atriz e que à época enfrentava dificuldades financeiras – ofereceu-se para escrever um roteiro. A ‘estrela’ aceitou pagar-lhe US\$ 25 mil pelo material e poderia apresentá-lo à Columbia. Caso o estúdio se interessasse, poderia adquiri-lo de graça¹²⁷⁰.

Em meados de 1942, o texto ‘Two’s a Crowd’, comédia-romântica cujo enredo abordava a falta de moradias em Washington, foi apresentado a Cohn. O executivo gostou bastante da trama e aproveitou a barganha, no entanto, escalou uma equipe de roteiristas da casa para retrabalhar alguns aspectos do material. Entre os selecionados, estava Frank Ross, então-marido de Arthur. Kanin não recebeu qualquer tipo de crédito pelo material¹²⁷¹.

Em junho do mesmo ano, George Stevens foi designado para produzir e dirigir o projeto. Desde que Frank Capra partira para a Europa a fim de filmar documentários sobre a guerra, Stevens era o mais prestigiado cineasta da Columbia. O contrato com o estúdio lhe conferia grande liberdade, de modo que ele conduzia filmagens sem qualquer interferência de Cohn e também atuou na MGM durante o mesmo período. Sua especialidade eram *screwball comedies* com protagonistas femininas marcantes, uma combinação sob medida para o novo filme estrelando Arthur¹²⁷². Ambos já haviam trabalhado juntos no sucesso ‘E a Vida Continua’ (*The Talk of the Town*, 1942) e tinham uma boa relação profissional¹²⁷³.

Para interpretar o par romântico da protagonista, foi selecionado Joel McCrea, com quem Arthur já havia contracenado em produções de menor importância. Embora McCrea tivesse conseguido destaque com a comédia ‘Contrastes Humanos’ (*Sullivan’s Travels*, 1941), estava acostumado a trabalhar em filmes de faroeste e enfrentou problemas para se adaptar ao ritmo cômico exigido por Stevens. O ator pensou até

¹²⁶⁹ Vide: OLLER, John. **Jean Arthur**: The Actress Nobody Knew. Nova Iorque: Limelight Editions, 1997.

¹²⁷⁰ OLLER, Op. Cit., p. 140.

¹²⁷¹ Idem.

¹²⁷² MOSS, Op. Cit., p. 68-69.

¹²⁷³ MOSS, Op. Cit., p. 91-92.

cogitou desistir do projeto, mas as dificuldades iniciais logo foram superadas. Uma escolha mais acertada foi Charles Coburn, conhecido por seus papéis como coadjuvante e que também já atuara ao lado de Arthur¹²⁷⁴. O filme custou US\$ 878 mil, sendo que aproximadamente metade do valor foi destinada a pagar as ‘estrelas’, o diretor e os roteiristas¹²⁷⁵.

As preocupações da censura oficial com relação ao roteiro foram muito mais de ordem moral do que patriótica. Joseph I. Breen asseverou que não deveria haver qualquer sugestão de um relacionamento homossexual entre dois personagens masculinos que dividiriam um mesmo quarto; aconselhou a utilização de um vestuário adequado, que não exibisse os corpos dos protagonistas de maneira excessiva; e recomendou cuidado na filmagem de cenas ambientadas no banheiro do apartamento, as quais não deveriam soar ofensivas ao espectador. Os censores também sugeriram que o roteiro fosse enviado para uma avaliação do FBI, uma vez que agentes do órgão seriam representados no filme¹²⁷⁶. Uma carta de J. Edgar Hoover a Harry Cohn demonstra que a agência não teve grandes objeções ao texto, recomendando apenas uma readequação no cargo ocupado por uma personagem¹²⁷⁷.

A representação de órgãos governamentais, funcionários públicos e membros das forças armadas foi uma das grandes preocupações ao longo da produção. Ao final de 1942, com parte das filmagens já concluídas, a Columbia recebeu uma reclamação a respeito da representação das mulheres militares no filme. Stevens defendeu-se, afirmando que a cena não era ofensiva e primava pelo tratamento respeitoso das forças armadas, mas mostrou-se disposto a editar a cena caso o estúdio exigisse¹²⁷⁸. Em novembro do mesmo ano, Nelson Poynter fez outras recomendações, tais como a exclusão de uma piada

¹²⁷⁴ MOSS, Op. Cit., p. 97.

¹²⁷⁵ DICK, Bernard F. **The Merchant Prince of Poverty Row: Harry Cohn of Columbia Pictures**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009, p. 160.

¹²⁷⁶ BREEN, Joseph I. [carta] 10 set. 1942, s/l [para] COHN, Harry, Hollywood. 4 f. Margaret Herrick Library, George Stevens Papers. The More the Merrier – Production 1942-1943, File 232.f-2723.

¹²⁷⁷ HOOVER, J. Edgar. [carta] 18 set. 1942, Washington [para] COHN, Harry, Hollywood. 1 f. Margaret Herrick Library, George Stevens Papers. The More the Merrier – Production 1942-1943, File 232.f-2723.

¹²⁷⁸ STEVENS, George. [Inter-office Communication], 10 nov. 1942, s/l [para] COHN, Harry, s/l. 1 f. Margaret Herrick Library, George Stevens Papers. The More the Merrier – Production 1942-1943, File 232.f-2723.

sobre a Casa Branca que soava como uma crítica a Roosevelt, bem como, uma diminuição nos salários recebidos pelas personagens, cujos ganhos como funcionários públicos poderiam parecer elevados aos olhos dos espectadores¹²⁷⁹.

Outro grande dilema para o estúdio foi a escolha do título definitivo da produção. De acordo com Marilyn Ann Moss, a Columbia testou uma série de sugestões durante algumas prévias. O nome de maior aceitação foi ‘*Merry Go Round*’ – ‘carrossel’, em tradução literal –, porém, o próprio estúdio optou por não utilizá-lo, uma vez que poderia “indicar frivolidade por parte dos trabalhadores em Washington”. A opção final foi ‘*The More the Merrier*’ – literalmente, ‘quanto mais, melhor’¹²⁸⁰. Talvez pensando em contornar as polêmicas existentes, Stevens sugeriu a filmagem de um *trailer* bem-humorado sobre a venda de bônus de guerra, o qual seria protagonizado pelas ‘estrelas’ da obra e exibido nas sessões do filme¹²⁸¹. Infelizmente, não encontramos qualquer documento que demonstre que tal ideia tenha sido levada adiante.

‘Original Pecado’ estreou em março de 1943 e foi o segundo maior sucesso de bilheteria da Columbia naquele ano, alcançando US\$ 1,8 milhão¹²⁸². A estreia ocorreu no prestigiado Radio City Music Hall, com uma *première* beneficente destinada a auxiliar o hospital *Home for Incurables*¹²⁸³. Os críticos receberam o filme de forma calorosa:

¹²⁷⁹ POYNTER, Nelson. [carta] 24 nov. 1942, s/l [para] COHN, Harry, Hollywood. 2 f. Margaret Herrick Library, George Stevens Papers. The More the Merrier – Production 1942-1943, File 232.f-2723.

¹²⁸⁰ MOSS, Op. Cit., p. 98.

¹²⁸¹ STEVENS, George. [Inter-office Communication], 22 set. 1942, s/l [para] KAHANE, B. B., s/l. 1 f. Margaret Herrick Library, George Stevens Papers. The More the Merrier – Production 1942-1943, File 232.f-2723.

¹²⁸² TOP Grossers of the Season. **Variety**. Nova Iorque: 1 jan. 1944, p. 54. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*. A soma é bastante modesta se comparada a outros sucessos da temporada – ‘Por Quem os Sinos Dobram’ (*For Whom the Bell Tolls*, 1943) alcançou US\$ 11 milhões – todavia, é importante destacar que a Columbia era um dos menores estúdios entre as *majors*.

¹²⁸³ MANY to give dinners before film benefit. **New York Herald Tribune**. Nova Iorque, 2 mai. 1943, p. D2. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

periódicos como ‘*Chicago Daily Tribune*’¹²⁸⁴, ‘*Daily Boston Globe*’¹²⁸⁵, ‘*Los Angeles Times*’¹²⁸⁶, ‘*New York Herald Tribune*’¹²⁸⁷, ‘*The New York Times*’¹²⁸⁸, ‘*Variety*’¹²⁸⁹ e ‘*Washington Post*’¹²⁹⁰ publicaram resenhas elogiosas ao título. Coburn venceu o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante e a produção ainda recebeu indicações nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz (Arthur), Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Argumento¹²⁹¹.

O enfoque cômico da guerra também recebeu elogios por parte do OWI. De acordo com uma resenha assinada por Larry Williams, uma das maiores qualidades da produção era mostrar que, apesar das inconveniências da guerra, os estadunidenses mantinham-se animados e atuantes no esforço doméstico. O cronista recomendou a imediata distribuição do filme no estrangeiro, uma vez que ‘Original Pecado’ poderia auxiliar os espectadores de outros países a melhor compreender a situação atravessada pelos Estados Unidos¹²⁹².

¹²⁸⁴ TINEE, Mae. Fun is Word for this Smart Movie Comedy. **Chicago Daily Tribune**. Chicago, 21 mai. 1943, p. 18. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²⁸⁵ A., M. L. Stante and Orpheum: “The More the Merrier”. **Daily Boston Globe**. Boston, 14 mai. 1943, p. 22. *ProQuest Historical Newspapers*.

¹²⁸⁶ SCHALLERT, Edwin. ‘More the Merrier’ Gala Festival of Fun, Romance. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 21 mai. 1943, p. 13. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²⁸⁷ BARNES, Howard. The More the Merrier. **New York Herald Tribune**. Nova Iorque, 14 mai. 1943. On the Screen, p. 16. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²⁸⁸ CROWTHER, Bosley. The More the Merrier (1943). **The New York Times**. Nova Iorque, 14 mai. 1943. Disponível em <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9D07E4DE1430E53BBC4C52DFB3668388659EDE>>. Acesso em: 23 jan. 2016.

¹²⁸⁹ WALT. The More the Merrier. **Variety**. Nova Iorque, 7 abr. 1943. Film Reviews, p. 8. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²⁹⁰ BELL, Nelson B. ‘The More the Merrier’, a Capital Comedy, Earle. **The Washington Post**. Washington, 15 mai. 1943. Nelson B. Bell about the showshops, p. B6. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹²⁹¹ WILLIAMS, Larry. **Feature Review**. Title: The More the Merrier. 17 mar. 1943. 2f. RG 208. Records of the Office of War Information. Entry 264 NC148. Box 1439. Reviews and Activities Reports 3-1-43 - 4-15-43.

4.4.2 – ‘Original Pecado’ (*The More the Merrier*, 1943): Análise da trama e das personagens

Connie Milligan- Acredito que é meu dever como patriota dividir minha casa enquanto os demais lugares estão superlotados.
(06 min, 32 seg-06 min, 37 seg).

Ambientada em Washington, a trama de ‘Original Pecado’ gira em torno de um triângulo amoroso. Connie Milligan (Arthur), é uma jovem que acredita ter como dever patriótico sublocar parte de seu apartamento durante a crise de moradias na cidade. Ela encontra um inquilino incomum na figura de Benjamin Dingle (Coburn), milionário atrapalhado e intrometido, mas bastante sagaz, que trabalha para o governo. Dingle, por sua vez, aluga metade de sua parte do apartamento para Joe Carter (McCrea), militar, que está na capital para uma missão secreta. O milionário decide aproximar Joe e Connie romanticamente, mesmo sabendo que a jovem é noiva de Charles J. Pendergast (Richard Gaines), um sistemático burocrata.

Conforme mencionamos no capítulo 2, a abordagem do *home front* em filmes do gênero cômico difere sobremaneira do modelo adotado pelas produções do gênero dramático. ‘Original Pecado’ é um notável exemplo desse contraste, tanto pela função do tema no enredo, quanto pela construção das personagens. De modo geral, o *front* doméstico resume-se a um subterfúgio para promover o encontro de Connie, Joe e Dingle. O impacto da guerra no cotidiano dos estadunidenses, bem como, a importância do esforço para a vitória, são elementos representados de maneira eventual e, quase sempre, irônica, como ocorre na sequência de abertura.

Uma narração em tom documental apresenta Washington como uma cidade em que “a vida é agradável e lenta”, conhecida por suas “formalidade e tradições” e onde “a educação e a cortesia são as responsáveis para qualquer tarefa cotidiana”. As imagens apresentadas pela câmera, por sua vez, contradizem as mensagens. Transeuntes correm pelas ruas, disputam táxis, ou dividem caronas superlotadas¹²⁹³. “Os muitos restaurantes de Washington são um deleite para os gastrônomos e gourmets”, prossegue o narrador, enquanto um grupo de

¹²⁹³ 01 min, 03 seg-01 min, 22 seg.

aproximadamente 15 pessoas se acotovelam para comer sanduíches na bancada de uma lanchonete¹²⁹⁴.

O tom irônico se acentua com a abordagem da falta de moradias. Pessoas dividem quartos, banheiros e placas de “não há vagas” multiplicam-se pelas portas de residências e hotéis, porém, a narração continua a exaltar a cidade como se tais problemas não existissem:

Narrador- As belas casas em Washington preservam a tranquila dignidade de sempre. Nossa viagem não estaria completa se nós não visitássemos o tranquilo, sereno e respeitável bairro residencial. É com orgulho que descobrimos uma Washington hospitaleira, uma Washington amigável, que nos dá as boas vindas, ansiosa por abrir-nos suas portas¹²⁹⁵.

A falta de moradias nunca deixa de ser abordada de forma cômica. Quando Dingle busca um lugar para morar, a câmera percorre o jornal como se representasse o olhar do personagem: entre os diversos anúncios, emerge a oferta solitária por parte de Connie¹²⁹⁶. A convivência entre os dois personagens também é motivo de graça, especialmente de humor físico, que se manifesta de forma mais evidente nas cenas em que ambos tentam colocar em prática um rígido cronograma matinal traçado pela protagonista¹²⁹⁷. A partir da metade do filme, até mesmo o hall de entrada do prédio de Connie passa a servir de abrigo aos desalojados¹²⁹⁸.

Mesmo assuntos mais sérios não escapam ao tratamento cômico. Quando Dingle desperdiça quase um bule inteiro de café, ele mente para Connie dizendo que fez pouca quantidade da bebida, pois é preciso economizar alimentos em tempos de guerra¹²⁹⁹. Já o racionamento de

¹²⁹⁴ 01 min, 24 seg-01 min, 35 seg.

¹²⁹⁵ 01 min, 36 seg-02 min.

¹²⁹⁶ 03 min, 40 seg-03 min, 58 seg.

¹²⁹⁷ 13 min, 32 seg-20 min, 59 seg.

¹²⁹⁸ 01 h, 15 min, 15 seg-01 h, 15 min, 28 seg; 01 h, 38 min, 05 seg; 01 h, 43 min, 40 seg.

¹²⁹⁹ 18 min, 25 seg.

combustíveis e pneus serve de subterfúgio para que as personagens sejam acomodadas em carros superlotados¹³⁰⁰.

Outra característica do *front* interno abordada com ironia é a falta de homens. Ao contrário das personagens femininas que tomam a iniciativa, mas preservam modos de ‘damas’, as mulheres em ‘Original Pecado’ são mais incisivas, flertam por diversão e não se incomodam de provocar homens que julgam atraentes¹³⁰¹. Em uma sequência ambientada em um restaurante, Joe é constantemente cercado por jovens ansiosas após Dingle afirmar que há oito mulheres para cada homem em Washington¹³⁰².

Em outros momentos, o tema do *front* interno é abordado somente de maneira indireta e sem a mesma ênfase adotada nos dramas. Não há grandes discursos, cenas de cunho didático ou referências à religião cristã. Um pôster pendurado em uma das paredes do trabalho de Connie, dominado por mulheres, incentiva as funcionárias a comprar bônus de guerra¹³⁰³. Na sequência do restaurante, uma placa posicionada atrás da banda apresenta uma mensagem patriótica quase encoberta pelas instrumentistas¹³⁰⁴. E ainda que os três personagens centrais da trama tenham empregos ligados ao esforço de guerra, tal elemento nunca adquire a função de transmitir um modelo de comportamento adequado ao espectador.

Se comparados às personagens dos filmes do gênero dramático analisados até aqui, o trio de protagonistas de ‘Original Pecado’ apresenta até mesmo certo grau de ‘subversão’, estabelecido conforme os limites impostos pela censura cinematográfica e em consonância com a fórmula das comédias-românticas da época. Connie, por exemplo, tornou-se noiva de um homem mais velho, com o qual sequer tem empatia ou intimidade, em favor da estabilidade financeira¹³⁰⁵, mas se apaixona por Joe após um curto período de convivência. O militar, por sua vez, não hesita em tentar conquistar a protagonista, mesmo sabendo que ela é comprometida¹³⁰⁶. Dingle corresponde à figura mais ambígua

¹³⁰⁰ 01 min, 11 seg; 01 min, 22 seg; 21 min, 05 seg; ente outros.

¹³⁰¹ 25 min, 10 seg-25 min, 25 seg.

¹³⁰² 01 h, 02 min, 41 seg; 01 h, 03 min, 18 seg; 01 h, 06 min, 33 seg; entre outros.

¹³⁰³ 25 min, 03 seg.

¹³⁰⁴ 01 h, 07 min, 20 seg.

¹³⁰⁵ 37 min, 08 seg-39 min, 14 seg.

¹³⁰⁶ 55 min, 01 seg; 01 h, 10 min, 13 seg-01 h, 14 min, 21 seg.

da trama, uma vez que não se incomoda em bisbilhotar a vida alheia ou mentir para alcançar seus objetivos¹³⁰⁷. Apesar disso, todos os erros do milionário aparecem como ‘justificáveis’, pois buscam unir o par romântico da produção.

Embora a personalidade de Pendergast, noivo de Connie, ofereça algum contraponto às ações do trio principal, nem mesmo ele pode ser considerado um exemplo de moralidade, pois seu comportamento ‘correto’ é guiado somente pela vontade de preservar a carreira política em Washington¹³⁰⁸. Em verdade, os quatro personagens podem ser interpretados como uma representação da burocracia do governo Roosevelt em tempos de guerra. Pendergast e, inicialmente, Connie, são metódicos, procuram estipular e seguir regras, e pensam muito antes de agir. Quando questionada por Dingle quanto ao seu modo sistemático, a protagonista responde “eu trabalhei para o *Office of Facts and Figures*”¹³⁰⁹. A réplica não deixa de ser irônica, uma vez que, conforme abordamos no primeiro capítulo, uma das razões para o fracasso do OFF foi perder-se em meio à burocracia.

Joe e Dingle, por outro lado, são homens de ação. Na posição de sargento, Joe está sempre disposto a cumprir ordens, mesmo que isso signifique afastar-se de Connie¹³¹⁰. Já o milionário é obstinado, como bem exprime seu bordão “malditos sejam os torpedos, toda velocidade à frente!”¹³¹¹ – para ele, os fins justificam os meios. Ironicamente, Dingle e Pendergast trabalham para o mesmo órgão do governo, que tem por objetivo sanar o problema da falta de residências em Washington. Suas ideias não tardam a entrar em conflito, uma vez que o primeiro deseja uma solução rápida a qualquer preço, enquanto o segundo espera cumprir com o protocolo vigentes¹³¹². Vale ressaltar, contudo, que a

¹³⁰⁷ O personagem, por exemplo, só consegue a vaga no apartamento após enganar uma fila de pessoas que esperava para conversar com Connie a respeito da sublocação (04 min, 05 seg), bem como, lê o diário da protagonista sem que ela tenha lhe dado consentimento (43 min, 12 seg-44 min, 41 seg).

¹³⁰⁸ 01 h, 31 min.

¹³⁰⁹ 10 min, 21 seg.

¹³¹⁰ 53 min, 38 seg.

¹³¹¹ A frase – atribuída ao Almirante David Farragut, herói da Guerra Civil dos Estados Unidos – funciona como uma espécie de “mantra” para o personagem, que defende o constante uso da ação e da agilidade para atingir seus objetivos, não importando os obstáculos que possam surgir pelo caminho. Dingle visita o monumento em homenagem ao militar em 02 min, 59 seg-03 min, 22 seg.

¹³¹² 39 min, 29 seg-40 min, 48 seg.

discussão a respeito das moradias nunca se torna o centro da narrativa: o foco é o romance, que culmina com uma espécie de final feliz no qual Connie e Joe se casam poucas horas antes de ele partir para uma missão na África.

‘Original Pecado’ não é, no sentido estrito, um filme sobre o *home front*, mas ambientado no *home front*. Assim, questões referentes ao tema são abordadas de forma ocasional e com a finalidade cômica. Nesse sentido, é possível ponderar se algumas das piadas e até mesmo parte da trama não tenham soado estranhas aos públicos brasileiros, uma vez que elas exigem um conhecimento prévio da situação enfrentada por Washington, bem como, dos órgãos que integravam a burocracia do governo Roosevelt durante o estado de guerra. Como não é possível obter acesso à tradução ou à dublagem apresentadas no Rio de Janeiro de 1943, tal questionamento permanece sendo uma hipótese. O sucesso da produção nos Estados Unidos, por sua vez, não deve ser considerado inusitado. Segundo avaliamos anteriormente, filmes de comédia passaram a ter uma grande aceitação popular após uma abordagem mais séria da temática ‘guerra’ por parte de Hollywood saturar o mercado.

4.5.1 – ‘Mulheres de Ninguém’ (*Tender Comrade*, 1943): Contexto de Produção

A PROPAGANDA é tão adocicada que me deixou doente.

(Comentário de um espectador após a realização de uma prévia de ‘Mulheres de Ninguém’ na cidade de Pasadena, Califórnia, 1943)¹³¹³.

Embora tenha apoiado o isolacionismo nos anos iniciais da guerra, o escritor e roteirista Dalton Trumbo se tornou um fervoroso defensor da participação estadunidense no conflito: para o autor, que se aproximara do Partido Comunista em meados da década de 1930, tratava-se de uma luta necessária contra o fascismo. Ele se envolveu em uma série de atividades, incluindo a participação em associações que visavam fortalecer medidas de auxílio para a União Soviética, e também procurou utilizar-se do cinema a fim de contribuir para a mobilização. Um de seus roteiros deu origem a ‘Dois no Céu’ (*A Guy Named Joe*,

¹³¹³ KOPPE; BLACK, Op. Cit., p. 165. O uso de caixa alta foi transposto do material original.

1943), sucesso de público e bilheteria da MGM. O estúdio também o escalou para adaptar o livro *'Thirty Seconds Over Tokyo'*, sobre as investidas aéreas estadunidenses contra o Japão¹³¹⁴.

Após o início do processo de filmagem do segundo filme, Trumbo dedicou-se a escrever um argumento original sobre a mobilização feminina no *front* doméstico, o qual intitulou *'Tender Comrade'*¹³¹⁵. A trama se desenvolve a partir do cotidiano de cinco mulheres (quatro estadunidenses e uma refugiada alemã) vivendo em uma mesma casa e atuando no esforço interno enquanto os maridos lutam pela defesa do país. O texto chegou ao mercado no valor de US\$ 60 mil. Dois estúdios cobriram a oferta: a RKO e a Columbia. Trumbo optou pelo primeiro, pois a escolha dos executivos para interpretar a protagonista era Ginger Rogers, de quem ele se tornara amigo durante as filmagens de *'Kitty Foyle'* (Idem, 1940)¹³¹⁶.

Após romper sua famosa dupla cinematográfica com Fred Astaire, Rogers percorreu um caminho inusitado para uma mulher na Hollywood dos anos 1940. Desafiando as recomendações do estúdio, ela abandonou os musicais para investir em diferentes tipos de papéis cômicos e dramáticos, interpretando mulheres independentes que trabalhavam fora de casa. A mudança provou ser positiva quando muitas dessas produções se converteram em sucessos de público e crítica. Logo, a atriz conquistou grande liberdade profissional dentro da RKO¹³¹⁷.

Trumbo concluiu o roteiro de *'Mulheres de Ninguém'* em setembro de 1943 e o texto final trazia uma protagonista sob medida para Rogers. Apesar do forte teor feminista do material, é importante ressaltar que a atriz era uma republicana conservadora, que atrelava esse tipo de papel muito mais ao objetivo de preservar uma imagem *'digna'* nas telas do cinema do que em defender algum tipo de mudança

¹³¹⁴ Sobre a carreira e a atuação política do roteirista, consultar: CEPLAIR, Larry; TRUMBO, Christopher. **Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical**. Lexington: University Press of Kentucky, 2014.

¹³¹⁵ CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 126.

¹³¹⁶ CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 126. "Kitty Foyle" rendeu um Oscar de "Melhor Atriz" para Rogers e uma indicação de "Melhor Roteiro Adaptado" para Trumbo. CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 99-102.

¹³¹⁷ MCGILLIGAN, Patrick. **Ginger Rogers**. Nova Iorque: Pyramid Publications, 1975, p. 20 e 92.

social¹³¹⁸. A orientação política de Rogers, porém, não interferia em suas atividades patrióticas. Nos anos da guerra, ela fez uma série de apresentações em USOs e participou de curtas-metragens militares como narradora e protagonista¹³¹⁹.

O estúdio selecionou o canadense Edward Dmytryk para dirigir a produção, após ele conseguir sucesso com ‘filmes B’ anti-Eixo, como ‘Atrás do Sol Nascente’ (*Behind the Rising Sun*, 1943) e ‘Os Filhos de Hitler’ (*Hitler’s Children*, 1943). Em sua autobiografia, Dmytryk afirmou ter ficado nervoso com a ideia de orientar Rogers, a maior ‘estrela’ da RKO à época. Apesar dos temores, a atriz foi bastante profissional ao longo das filmagens, contribuindo para criar um ambiente de trabalho agradável¹³²⁰.

Robert Ryan, cuja carreira era também marcada por ‘filmes B’, foi selecionado para interpretar o par romântico da protagonista. De início, Rogers foi contra a escolha, mas após a realização de um teste, ela ficou tão satisfeita com o desempenho de Ryan que não tardou a demonstrar seu favoritismo ao produtor David Hempstead. À época, Ryan fora convocado para o exército, porém, continuava o treinamento nos Estados Unidos enquanto trabalhava para a RKO. Pouco tempo depois, ele iria para a marinha, onde trabalhou como instrutor de combate e foi cuidadosamente mantido fora das linhas de frente por ordens do estúdio¹³²¹.

Se a escalção dos membros principais da equipe ocorreu sem grandes problemas, a escalção da atriz que interpretaria a refugiada alemã causou certa polêmica. A atriz grega Katina Paxinou fora escolhida para o papel, contudo, insistiu para que houvesse uma mudança na nacionalidade da personagem, uma vez que ela não desejava interpretar uma alemã¹³²².

Tal motivo parece ter levado à substituição de Paxinou por Mady Christians, que desfrutava de grande sucesso no teatro. A mudança não poderia ser mais ‘adequada’: nascida na Áustria, Christians adquiriu

¹³¹⁸ MCGILLIGAN, Op. Cit., p. 14-16.

¹³¹⁹ MCGILLIGAN, Op. Cit., p. 112.

¹³²⁰ DMYTRYK, Op. Cit., p. 3-4.

¹³²¹ JONES, J. R., **The Lives of Robert Ryan**. Middletown: Wesleyan University Press, 2015, p. 43-44 e 50.

¹³²² SCREEN news here and in Hollywood. **The New York Times**. Nova Iorque, 4 ago. 1943, p. 24. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

cidadania estadunidense em 1939 e passou a atuar em prol de causas humanitárias e auxílio a refugiados¹³²³. O restante do elenco feminino foi composto por Kim Hunter – jovem atriz recém-contratada pelo poderoso produtor David O. Selznick¹³²⁴ –, Patricia Collinge e Ruth Hussey – nomes reconhecidos por papéis coadjuvantes.

O *Breen Office* manteve as recomendações corriqueiras, detendo-se na análise de aspectos morais a respeito do filme. Na visão do órgão, o estúdio deveria tomar o cuidado de evitar conotações sexuais, bem como, empregar um figurino adequado para as personagens durante as cenas ambientadas nos quartos da casa¹³²⁵. Além disso, Breen assinalou a necessidade de a RKO contatar o *Office of Censorship*, uma vez que uma das sequências do filme era ambientada no interior de uma fábrica do esforço de guerra, cuja representação exigia orientações por parte do governo para uma boa execução¹³²⁶.

‘Mulheres de Ninguém’ foi recebido com entusiasmo pelo OWI, segundo atesta um breve estudo conduzido por Koppes e Black. Os funcionários do órgão “definiram-no como o ‘mais eficiente e emocionante’ retrato da mulher estadunidense em tempos de guerra”,¹³²⁷. Muito do entusiasmo, segundo os autores, parece ter vindo do fato de o filme ter um elenco feminino de peso e abordar questões diversas a respeito do *front* doméstico. O tratamento conferido pelo roteiro, contudo, os autores consideram que o filme reforça os estereótipos de papéis femininos dominantes no cinema hollywoodiano da época, de modo que sabota uma possível abordagem feminista¹³²⁸.

Apesar das perspectivas positivas, o sucesso da produção não se materializou. Durante as primeiras prévias, realizadas ao final de 1943 na Califórnia, parte dos espectadores definiu o filme como uma mostra de ‘propaganda’ pouco atraente. Críticos influentes como Bosley Crowther (*The New York Times*) e Manny Farber (*The New*

¹³²³ BARRANGER, Milly S. **Unfriendly Witnesses: Gender, Theater, and Film in the McCarthy Era**. Carbondale: Southern Illinois University Press, p. 37-39.

¹³²⁴ BARRANGER, Op. Cit., p. 110.

¹³²⁵ BREEN, Joseph I. [carta] s/l, 2 jul. 1943 [para] GORDON, William, Hollywood. 2 f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, History of Cinema: Hollywood and the Production Code, reel 20.

¹³²⁶ BREEN, Joseph I. [carta] s/l, 8 set. 1943 [para] GORDON, William, Hollywood. 1 f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, History of Cinema: Hollywood and the Production Code, reel 20.

¹³²⁷ KOPPE; BLACK, Op. Cit., p. 165.

¹³²⁸ KOPPE; BLACK, Op. Cit., p. 166-167.

Republic’) fizeram avaliações bastante duras a respeito de ‘Mulheres de Ninguém’¹³²⁹. Todavia, encontramos resenhas bastante positivas assinadas por Edwin Shallert (‘*The Los Angeles Times*’)¹³³⁰ e Donald Kirkley (‘*The Baltimore Sun*’)¹³³¹. Além disso, o filme foi bem recebido por jornais ligados a sindicatos¹³³².

Outras fontes indicam que aquele estúdio promoveu um esforço considerável para promover o filme. Nas imprensas de Chicago e Washington, artigos assinados pela famosa colunista Hedda Hopper destacaram que a RKO se apressou para lançar ‘Mulheres de Ninguém’ até o dia 31 de dezembro a fim de que se qualificasse para disputar as indicações ao Oscar no início do ano seguinte. As maiores esperanças estavam depositadas em Rogers, considerada um nome forte para a categoria de ‘Melhor Atriz’¹³³³. A estreia ocorreu no dia 29¹³³⁴, contudo, o título não obteve qualquer reconhecimento por parte da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas¹³³⁵. Em fevereiro do ano seguinte, o filme também foi utilizado para a realização de um *war bond* no RKO Theater da cidade de Washington¹³³⁶.

¹³²⁹ CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 128; KOPPES; BLACK, Op. Cit. p. 166-167.

¹³³⁰ SHALLERT, Edwin. ‘Tender Comrade’ Best Home Front Saga. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 30 dez. 1943. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³³¹ KIRKLEY, Donald. “Tender Comrade”. **The Baltimore Sun**. Baltimore, 24 fev. 1944. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³³² CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 128.

¹³³³ HOPPER, Hedda. Ask'er about Oscars! **Chicago Daily Tribune**. Chicago: 19 dez. 1943, p. E4. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*; HOPPER, Hedda. Top-Notch Lot of Films Complicates Task of Awarding 1943 Oscars. **The Washington Post**. Washington, 2 jan. 1944, p. S10.

¹³³⁴ ROGERS film due today. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 29 dez. 1943. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³³⁵ SHALLERT, Edwin. Academy Nominations Augur Expected Wins. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 8 fev. 1944. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³³⁶ BOND Premiere for ‘Tender Comrade’. **The Washington Post**. Washington, 22 jan. 1944, p. 8.

4.5.2 – ‘Mulheres de Ninguém’ (*Tender Comrade*, 1943): Análise da trama e das personagens

Jo Jones- Gerenciaremos o lugar como uma democracia.

(18 min, 42 seg).

‘Mulheres de Ninguém’ adota uma estrutura narrativa bastante semelhante à empregada em ‘A Comédia Humana’: não há uma narrativa central, enquanto a guerra serve de mote para o desenvolvimento de pequenos conflitos relacionados ao *front* doméstico. A premissa básica é a convivência de quatro mulheres que alugam uma casa em Los Angeles enquanto seus maridos estão na guerra. O desenvolvimento da narrativa parece ter como objetivo principal apresentar as personagens do filme como modelos de engajamento no esforço doméstico e de quais formas os espectadores podem contribuir para a vitória. Uma das principais ferramentas para reforçar tal mensagem é a grande recorrência de discursos e monólogos.

O filme se inicia com o último encontro entre Jo (Rogers), funcionária de uma fábrica de aviões, e Chris Jones (Ryan), que está prestes a partir para a frente de combate. Antes da viagem, Chis recebe uma dispensa rápida para que possa passar as últimas horas ao lado da esposa. Essa primeira sequência, que se estende até 13 min, 13 seg, tem como principal função criar empatia pelo casal, apresentando o relacionamento como admirável. Trata-se de um relacionamento duradouro, pois ambos se conhecem de longa data, estudaram na mesma escola e já se sentiam atraídos um pelo outro nesse mesmo período¹³³⁷. Além disso, as personagens corporificam os valores da família nuclear em associação com os ideais de uma vida idílica no campo: ao fim da guerra, planejam deixar a “feia” Los Angeles para retornar a Shale City, onde poderão ter filhos e uma vida tranquila em uma casa com horta e galinheiro¹³³⁸.

¹³³⁷ 06 min, 29 seg-08 min, 09 seg.

¹³³⁸ 09 min, 04 seg-10 min, 40 seg. Vale destacar que Shale City era uma espécie de pseudônimo utilizado por Trumbo para se referir à sua cidade natal, Grand Junction, no estado do Colorado e já fora empregado em dois romances do autor. O nome foi inspirado na descoberta de depósitos de xisto – em inglês, “*shale*” – no município. Os traços idílicos do local, contudo, são restritos ao filme, uma vez que os romances enfocam temas como corrupção política,

A força do relacionamento é posteriormente frisada com a introdução de *flashbacks* ambientados em momentos anteriores ao ataque a Pearl Harbor. Tais cenas quase sempre envolvem algum tipo de discussão, porém, os conflitos são resolvidos com entendimento mútuo e beijos apaixonados¹³³⁹. Os *flashbacks* também são empregados de modo a salientar alguns traços das personalidades de Jo e Chris, fixando-os como modelos ao espectador. Em uma dessas sequências, a protagonista se dispõe a trabalhar fora caso seja necessário complementar a renda familiar, muito embora também afirme que dinheiro não é um elemento tão importante quanto o amor para a felicidade conjugal¹³⁴⁰. Chris, por sua vez, é o marido prestativo que acompanha as notícias da guerra pelos jornais e, preocupado com o envolvimento iminente dos Estados Unidos no conflito, faz uma jornada extra para poder deixar algum dinheiro à esposa¹³⁴¹.

Após a partida de Chris, Jo sugere a três colegas de trabalho que aluguem uma casa para morar e dividir as despesas a fim de economizar parte de seus salários. O grupo é formado por Helen Stacey (Patricia Collinge), Doris Dumbrowski (Kim Hunter) e Barbara Thomas (Ruth Hussey). Cada uma das personagens desempenha funções específicas na trama, de modo que se encaixam em alguns dos estereótipos femininos popularizados na Hollywood da Segunda Guerra Mundial. Como protagonista, Jo assume a posição de liderança com relação às demais, tomando a frente quanto a decisões importantes para uma convivência pacífica. Para a personagem, é possível gerenciar a casa “como se faz em uma democracia”, onde votações são utilizadas para se chegar a consensos ou solucionar divergências¹³⁴².

As características das demais integrantes do grupo contribuem para reforçar a ideia da casa como uma representação da democracia, uma vez que elas são de idades e classes sociais distintas. Helen é a mulher mais velha, cujo marido e o filho servem nas forças armadas e que, por vezes, assume uma função maternal e de ‘voz da

desonestidade e falta de empatia para com o próximo em uma pequena comunidade. CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 33,54-55, 102, 576 e 600.

¹³³⁹ 26 min-33 min, 07 seg; 51 min, 57 seg-01 h, 05 min, 48 seg; 01 h, 10 min, 29 seg-01 h, 16 min, 18 seg.

¹³⁴⁰ 01 h, 03 min, 04 seg; 01 h, 05 min, 04 seg.

¹³⁴¹ 01 h, 03 min, 12 seg.

¹³⁴² 18 min, 42 seg.

experiência¹³⁴³. Doris é a jovem recém-casada e sonhadora, que enxerga os relacionamentos conjugais de forma bastante idealizada¹³⁴⁴.

Barbara, por outro lado, emerge em diversos momentos como uma espécie de antagonista, uma vez que sua personalidade é bastante diferente das demais. A personagem vive um casamento infeliz, de modo que não se incomoda em manter relacionamentos extraconjugais ou participar de festas enquanto o marido atua na Marinha. Ela também considera algumas das ações de mobilização interna exageradas e tem o hábito de gastar dinheiro com bens supérfluos, o que ocasiona alguns choques com suas companheiras¹³⁴⁵.

O grupo se completa com a chegada de Manya (Christians), imigrante alemã refugiada do nazismo. A personagem se encaixa no estereótipo do ‘bom alemão’, ou seja, representava segundo as concepções hollywoodianas uma pequena parcela da população alemã que lutava contra o fascismo e amava a democracia¹³⁴⁶. Devido a esse ‘objetivo’ na trama, Manya é uma personagem despida de defeitos e altamente patriótica – imagem bastante compatível com o ideal do *melting pot* estadunidense. Trata-se de uma mulher culta, com educação superior, mas que não se incomoda de trabalhar como faxineira ou receber um baixo salário se puder, de alguma forma, contribuir com o esforço de guerra. Além disso, seu marido também está servindo nas forças armadas dos Estados Unidos. Nas palavras da personagem:

Manya- Como eu ainda não sou uma cidadã [estadunidense], eu não posso trabalhar na produção industrial. Mas vocês todas trabalham lá e se eu puder ajudá-las, eu também ajudarei a vencer a guerra. [...] Além do mais, seus maridos estão lutando contra os nazistas. O meu marido também está servindo no exército dos Estados Unidos. Lutar contra os nazistas nos torna uma só. [...] Uma vez, nós tivemos uma democracia na

¹³⁴³ 14 min, 21 seg; 18 min, 32 seg; 34 min, 11 seg; entre outros.

¹³⁴⁴ 15 min, 15 seg; 16 min, 51 seg; 41 min, 14 seg; entre outros.

¹³⁴⁵ 14 min, 04 seg; 16 min, 01 seg; 40 min, 58 seg; entre outros.

¹³⁴⁶ Sobre o estereótipo do bom alemão, conferir o capítulo “Nazis, Good Germans and G.I.’s”. KOPPES; BLACK, Op. Cit. p. 278-315.

Alemanha, mas nós... [...] deixamos que ela fosse assassinada como uma criança¹³⁴⁷.

Como o filme não apresenta uma trama linear, diferentes temas relacionados ao *front* doméstico são abordados ao longo do filme através dos episódios de convivência entre as personagens. Em alguns casos, o tratamento é pouco sutil, como ocorre em uma longa sequência que compreende de 42 min, 45 seg a 49 min, 30 seg. Após o açougueiro enviar, por bondade, um *pound* a mais de bacon do que o requisitado à casa das personagens, Manya ameaça denunciá-lo como integrante do mercado negro – para a faxineira, tal ato corresponde a desviar alimentos da frente de batalha. Jo, Helen e Doris procuram acalmá-la, todavia, concordam que devem comunicar o homem para não repetir tal gesto.

Sentindo-se culpada, Doris mostra uma coleção de batons que tem guardada em uma caixa. A jovem afirma que se sente mal pelo fato de os tubos serem feitos de metal e o produto, de sebo animal, dois produtos essenciais para a indústria de guerra, porém, afirma que não conseguiu desfazer-se dos objetos. Barbara mostra-se incomodada com o rumo das discussões e critica suas colegas por serem demasiado moralistas. O comentário causa indignação:

Barbara- Ora, por que vocês não relaxam por um instante? Vocês acham que vamos perder ou ganhar a guerra por causa de uma caixa de batons ou por um *pound* de bacon? Vocês sabem que não.

Jo- Bom, se fosse apenas um *pound* de bacon, acredito que não faria diferença, mas imagine se 20 ou 30 milhões de mulheres fizessem a mesma coisa?

Barbara- Eu tenho problemas demais para me preocupar com 20 ou 30 milhões de mulheres que eu não conheço. E se você quer saber, eu acho que o racionamento é uma grande aporrinhação!

Doris- Barbara, você parece uma agente de quinta-coluna!

[...]

¹³⁴⁷ 37 min, 51 seg-38 min, 03 seg [...] 38 min, 14 seg-38 min, 23 seg [...] 39 min, 51 seg-39 min, 58 seg [...] 40 min, 05 seg-40 min, 09 seg.

Barbara- Eu ainda não terminei! Talvez eu não seja tão tola quanto vocês acham. Nada disso estaria acontecendo se estivéssemos cuidando de nossos próprios assuntos. Nós não teríamos que conseguir um selo do governo toda vez que quiséssemos comprar um pedaço de manteiga se eles não estivessem mandando toda a produção para o estrangeiro. [...] Enquanto isso, nossos maridos estão lutando em países que sequer ouvimos falar por um bando de estrangeiros que irão se voltar contra nós como um bando de lobos assim que a guerra acabar.

[...]

Jo- Você deveria ter vergonha de si mesma. Sabe de onde vem esse tipo de conversa? Direto de Berlim! Toda vez que você diz isso, toda vez que você que você pensa sobre isso, você está traindo seu próprio marido. Como você espera que nos preocupemos com nossos próprios assuntos quando alguém nos coloca contra a parede e temos Pearl Harbor em nossas mãos? Quem quer ficar lustroso e gordo quando metade das pessoas do mundo estão morrendo de fome por coisas que podemos sobreviver sem? [...] Você é o tipo de gente com quem Hitler conta para vencer essa guerra. Fala, fala, fala e nunca pensa. Esse é o maior erro que ele poderia cometer, pois não há tanta gente como você no país, enquanto há várias de nós!

Os dois grandes monólogos servem para conectar várias ideias. A relutância de Barbara traz resquícios do isolacionismo que ressaltam sua personalidade materialista, bem como, a quase incapacidade de fazer sacrifícios. Segundo as regras da narrativa clássica hollywoodiana, tal comportamento ‘deve’ ser punido, e o ‘castigo’ não demora a chegar: pouco após o diálogo conflituoso, o rádio noticia que o navio no qual seu marido atuava naufragou e que ele está desaparecido. A personagem, que estava prestes a sair para um encontro com outro homem, cancela o compromisso e se isola em seu quarto¹³⁴⁸.

¹³⁴⁸ 50 min, 17 seg-51 min, 19 seg.

Jo, por sua vez, representa o ideal de mulher devotada à vitória, a qual coloca o perigo enfrentado pela democracia em primeiro lugar. A personagem está presente em quase todas as discussões sobre temas relacionados ao *front* doméstico. Na sequência em que apresenta às colegas a ideia de alugarem uma casa juntas, também sugere que as quatro mantenham um único carro a fim de economizar combustível e borracha¹³⁴⁹, bem como, se ofende quando Barbara age de maneira esnobe ao descobrir que Doris se casou com um homem de ascendência estrangeira¹³⁵⁰. Assim, a política de racionamentos e o *melting pot* encontram na protagonista uma defensora admirável, corporificada na ‘estrela’ maior de um grande estúdio de Hollywood.

Embora ‘Mulheres de Ninguém’ adote um tom moralista, sua narrativa apresenta alguns pontos dissonantes dos demais filmes de *home front* analisados até aqui. Trata-se de uma produção com forte caráter internacionalista, na qual as personagens estrangeiras convivem com os estadunidenses natos, bem como, assumem participação mais direta no esforço doméstico e na frente de batalha. Manya pode não trabalhar na fábrica de aviões, mas sua contribuição é colocada no mesmo grau de importância da atuação de Jo e suas colegas. O marido da imigrante recebe uma medalha por seus feitos na guerra e a envia por correio para a esposa. As quatro estadunidenses se sentem orgulhosas pela conquista e decidem deixar o objeto exposto junto à lareira da casa, pois como explica Doris, “ela [a medalha] também é um pouco nossa”¹³⁵¹. Além disso, Manya é quem fica responsável por cuidar do bebê de Jo – a personagem descobre estar grávida e dá à luz na segunda metade do filme¹³⁵² – enquanto a protagonista se recupera¹³⁵³.

O filme também estabelece uma forte associação entre o ideal de ‘democracia’ e a partilha de bens materiais, um elemento ausente nas produções avaliadas até aqui. Para Jo, todos os problemas do *front* doméstico podem ser solucionados quando “compartilhamos com igualdade”¹³⁵⁴. Assim, as mulheres dividem o carro, o aluguel, as despesas da casa e também o pagamento do salário de Manya. O

¹³⁴⁹ 18 min, 48 seg.

¹³⁵⁰ 15 min, 41 seg.

¹³⁵¹ 01 h, 06 min, 58 seg.

¹³⁵² Respectivamente 01 h, 07 min, 40 seg-01 h, 08 min, 48 seg e 01 h, 08 min, 55 seg-01 h, 10 min, 26 seg.

¹³⁵³ 01 h, 16 min, 50 seg; 01 h, 23 min, 56 seg.

¹³⁵⁴ 18 min, 54 seg.

acionamento também é representado como o ato de dividir aquilo que se tem excesso com aqueles que estão em uma situação de miséria – os europeus – ou que estão lutando para vencer o nazismo – as forças armadas.

A essas ‘inovações’, todavia, contrapõe-se o fato de o filme auto-sabotar sua proposta feminista, conforme ressaltamos anteriormente. Chama a atenção, por exemplo, o fato de que há uma única sequência em que Jo e suas colegas são apresentadas trabalhando na linha de montagem. Em boa parte dessas cenas elas estão sentadas à mesa, debatendo a respeito do aluguel da nova casa; e Helen sequer é mostrada operando qualquer tipo de maquinário. Koppes e Black elencam outros argumentos que corroboram essa análise: as personagens tem uma preocupação constante a respeito de cuidados com a beleza e também demonstram a intenção de voltar aos trabalhos domésticos ao término da guerra. Os autores definem como ponto crucial de sua avaliação o fato de que as mulheres nunca deixam de viver em função de seus maridos¹³⁵⁵.

A sequência que se desenvolve com o retorno de Mike (Richard Martin), marido de Doris é um exemplo bastante ilustrativo para essa última questão. As mulheres praticamente se tornam o estereótipo da ‘típica’ dona-de-casa estadunidense, sempre disposta a servir o esposo que volta do trabalho. Oferecem-lhe a melhor poltrona da casa, uma taça de vinho, um “delicioso banho quente”, jornal e cigarros; trazem-lhe os chinelos; tiram-lhe o casaco; e decidem cozinhar seus melhores pratos para que o casal tenha um jantar romântico, não hesitando em gastar os cupons de racionamento para adquirir os alimentos necessários¹³⁵⁶.

A sequência se torna ainda mais contraditória quando Mike e Doris atiram a comida na lareira, uma vez que ele não gosta de nenhum dos pratos. Ambos são descobertos por Jo, que em vez de repreendê-los, como fez anteriormente com Barbara, torna-se cúmplice na ação. Na lógica do filme, partir o coração de esposas amorosas é pior do que desperdiçar alimentos em tempos de guerra. Nas palavras da protagonista, “nós ficamos fantasiando que você era nosso marido”¹³⁵⁷.

Outro momento exemplar dessa ‘sabotagem’ ocorre quando Jo e Barbara fazem as pazes. Após a protagonista voltar do hospital com o bebê, Barbara lhe revela que o marido foi encontrado e está se

¹³⁵⁵ KOPPES; BLACK, Op. Cit. p. 166.

¹³⁵⁶ 01 h, 25 min, 43 seg-01 h, 27 min, 57 seg.

¹³⁵⁷ 01 h, 28 min, 39 seg-01 h, 31 min, 18 seg.

recuperando em um hospital no Havaí. Jo procura se desculpar com a colega por suas palavras duras, especialmente por tê-las dito em um momento delicado, contudo, a amiga afirma que fez por merecer a repreensão.

Nesse sentido, poder-se-ia até mesmo estabelecer um paralelo entre a personagem interpretada por Hussey com Lady Beldon ou Stella Hadley, pois ela muda de comportamento assim que o conflito a afeta de maneira direta. Tal comparação, por sua vez, não é adequada, já que a mudança de Barbara é restrita ao modo como ela vê seu próprio casamento, e não contempla qualquer aspecto do engajamento no esforço interno. Sua maior preocupação é “amar aquele homem como ninguém nunca o amou antes”¹³⁵⁸.

Ainda que a mudança de Barbara seja ‘conservadora’, ela está em consonância com alguns dos clichês narrativos comuns às produções cinematográficas ambientadas no *home front*, como assinalamos nos casos de ‘Rosa de Esperança’ e ‘Aço da Mesma Têmpera’. ‘Mulheres de Ninguém’ também segue outra convenção da época: mesmo os patriotas mais exemplares podem ser vítimas da guerra – assim como as personagens Carol Beldon, Tony Winters e Marcus Macauley, Chris Jones morre pouco antes do final da trama.

O espectador não assiste à cena, mas acompanha a reação de Jo ao ler o telegrama do governo informando da tragédia. A protagonista não deseja compartilhar as más notícias com suas colegas e se retira para o quarto, onde está seu filho. Com o bebê nos braços, a personagem realiza um discurso de impressionantes 5 minutos e 20 segundos, o qual é interrompido apenas pela repetição de algumas falas de Chris que funcionam como uma espécie de narração *off*.¹³⁵⁹

O quase-monólogo da protagonista funciona como um amálgama de todos os valores abordados durante o filme – como a idealização das pequenas cidades ou do ‘amor’ desperto ainda na infância – e culmina em uma emocionada mensagem sobre a importância de que, apesar dos sacrifícios, lutar contra o nazismo é defender “uma boa causa”, de modo que a importância dessa luta deveria ser preservada às gerações futuras.

Ao fim do discurso, Jo coloca o bebê no berço, de frente para a foto de Chris trajado com uniforme militar. Enquanto desce as escadas para se juntar às demais, ela diz a si mesma “Não importa o quão ruim as coisas estejam, o quão ruim elas pareçam, pense nele e você superará

¹³⁵⁸ 01 h, 17 min, 31 seg-01 h, 19 min, 33 seg.

¹³⁵⁹ 01 h, 33 min, 45 seg-01 h, 39 min, 05 seg.

os obstáculos. Vamos, Jo. Cabeça erguida! Aceite esse golpe como um homem, como a esposa de um soldado deve fazer”¹³⁶⁰.

O discurso final causou incômodo até mesmo em um autor politizado, como Trumbo. Ele procurou convencer Hempstead a cortar parte do monólogo, contudo, a cena fora filmada em uma única tomada, com a câmera posicionada sobre Rogers o tempo inteiro, de modo que qualquer edição pareceria estranha aos olhos do público. Além disso, o produtor considerou que seria um desrespeito para com a atriz, que empreendera um grande esforço para memorizar o texto¹³⁶¹. Ironicamente, o roteirista e os espectadores que assistiram às prévias de ‘Mulheres de Ninguém’ na Califórnia pareciam concordar que a produção havia se convertido em um veículo de propaganda nada sutil.

4.6.1 – ‘Papai por Acaso’ (The Miracle of Morgan’s Creek, 1944): Contexto de Produção

Se vocês têm uma filha ou um filho responsável, ou se vocês valorizam o futuro de nossa grande nação, vocês devem compreender que não há esperança para qualquer coisa que esteja representada naquele filme

(Trecho da carta do capelão Edgar G. Erb a Paramount, criticando ‘Papai por Acaso’, fevereiro de 1945).

Preston Sturges foi um dos mais renomados profissionais hollywoodianos da década de 1940. Vindo do teatro, ele escreveu uma série de comédias de sucesso para a Paramount e consolidou-se como um dos grandes nomes do gênero ao conquistar um Oscar de ‘Melhor Roteiro Original’ por ‘O Homem que se Vendeu’ (*The Great McGinty*, 1940), que também foi seu primeiro trabalho como diretor¹³⁶².

A partir de então, ele foi o responsável por alguns dos maiores êxitos de crítica e bilheteria do estúdio, conquistando relativa liberdade de criação e convertendo-se em uma verdadeira ‘estrela’ por trás das

¹³⁶⁰ 01 h, 40 min, 12 seg-01 h, 40 min, 58 seg.

¹³⁶¹ CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit., p. 128.

¹³⁶² Sobre a vida e a carreira de Sturges, vide: CURTIS, James. **Between Flops: A Biography of Preston Sturges**. New York: Limelight Editions, 1984; JACOBS, Diane. **Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges**. Berkeley, Los Angeles / Oxford: University of California Press, 1992.

câmeras. Sturges, porém, não estava livre das amarras do *star system*: dono de uma personalidade forte, ele desenvolveu uma relação conflituosa com Buddy G. DeSylva, um dos principais executivos da Paramount, cujas maiores preocupações se resumiam às possibilidades de lucro dos novos lançamentos¹³⁶³.

Como forma de afrontar DeSylva, Sturges passou a investir em temas ousados e provocativos. Segundo o biógrafo James Curtis, ‘Papai por Acaso’ é um dos títulos mais representativos dessa ousadia. A trama era um verdadeiro desafio aos padrões hollywoodianos da época, pois a protagonista é uma jovem que descobre estar grávida após participar de uma festa de despedida para soldados estadunidenses prestes a combater no estrangeiro. A fim de evitar problemas, ela tenta forjar um casamento de última hora com o rapaz atrapalhado que sempre a amou. Nas palavras do autor, “uma trama sobre uma jovem seduzida e abandonada já era suficientemente ruim – mas propor uma comédia a partir dessa premissa era ainda pior”¹³⁶⁴.

A bibliografia consultada oferece uma explicação para o tema inusitado: Sturges tivera a ideia ao final dos anos 1930 e sua intenção era fazer um filme dramático, todavia, suas incursões no gênero até então haviam sido malsucedidas e ele esperou que a premissa amadurecesse¹³⁶⁵. Os pesquisadores, contudo, divergem a respeito de como a ideia foi apresentada à Paramount.

Segundo Curtis, o roteirista voltou a desenvolver o material após muita insistência por parte da atriz Betty Hutton, nome em ascensão no estúdio e protegida de DeSylva, que também teria sido o responsável pela escalção de Eddie Bracken como par da protagonista¹³⁶⁶. Por outro lado, Diane Jacobs afirma que Sturges apresentou a proposta ao executivo no ano de 1942, ainda em formato dramático, e sugeriu que o filme fosse estrelado por Hutton e pelo veterano Harry Carey. DeSylva, todavia, não demonstrou grande entusiasmo por Carey e considerava que a atriz era inexperiente demais para ‘carregar o filme nas costas’. Assim, Sturges transformou a trama em uma comédia, tendo em mente o ator Eddie Bracken como intérprete do papel principal¹³⁶⁷.

¹³⁶³ Idem.

¹³⁶⁴ CURTIS, Op. Cit., p. 184.

¹³⁶⁵ CURTIS, Op. Cit., p. 178; JACOBS, Op. Cit., p. 294.

¹³⁶⁶ CURTIS, Op. Cit., 178-179.

¹³⁶⁷ JACOBS, Op. Cit., p. 294.

A ideia não tardou a gerar polêmica. Quando uma versão inacabada do roteiro foi submetida para avaliação da censura, a Paramount obteve como resposta um relatório de sete páginas repletas de objeções e exigências de mudanças – segundo Curtis, tais documentos comumente continham no máximo três páginas¹³⁶⁸.

De acordo com o PCA, parte significativa do texto era inaceitável; e o tema central foi considerado muito delicado para receber uma abordagem cômica, uma vez que zombava da imagem da família e do matrimônio. Os censores exigiram que todas as piadas envolvendo a gravidez da protagonista, insinuações sexuais, sugestão de bigamia ou blasfêmia fossem suavizadas ou cortadas. O PCA também alertou para o risco de o Departamento da Guerra vetar o lançamento do filme¹³⁶⁹.

Devido ao conteúdo polêmico e à personalidade volátil de Sturges, a produção foi vigiada de perto pelos executivos da Paramount, que se mostraram favoráveis à adoção da maior parte das propostas dos censores¹³⁷⁰. Não era a primeira vez que Sturges enfrentava problemas com o PCA¹³⁷¹ e a ‘vigilância’ por parte do estúdio o irritou profundamente. Em um memorando ao executivo Y. Frank Freeman, o diretor-roteirista expressou seu descontentamento de forma irônica: “Quantos anos e quantos filmes serão necessários para que eu ganhe a confiança da Paramount? Quantos anos serão precisos para que meus colegas de profissão digam ‘Eu sei que ele está fazendo o seu melhor?’”¹³⁷². Em um rascunho de outra correspondência para Freeman, Sturges foi ainda mais enfático ao externar sua insatisfação¹³⁷³.

Antecipando a possibilidade de problemas com a censura, Luigi Luraschi, censor interno da Paramount, já havia recomendado a remoção de aspectos controversos do roteiro, como cenas que apresentavam soldados se comportando de maneira inapropriada ou “se divertindo

¹³⁶⁸ CURTIS, Op. Cit., 179-180.

¹³⁶⁹ BREEN, Joseph I. [carta] s/l, 21 out. 1942 [para] LURASCHI, Luigi, Hollywood. 7 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 23.

¹³⁷⁰ Jacobs, Op. Cit., p. 300.

¹³⁷¹ Vide: KOPPES; BLACK, Op. Cit., p.

¹³⁷² STURGES, Preston. [Inter-office Communication] 8 nov. 1942, s/l [para] FREEMAN, Y. Frank, s/l. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 28.

¹³⁷³ STURGES, Preston. **Rascunho de carta a Y. Frank Freeman.** 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 28.

com equipamento militar”. Ele também sugeriu algumas mudanças com o objetivo de conscientizar os espectadores a respeito de questões concernentes ao *front* doméstico. Em determinado momento, as personagens principais fariam um passeio de carro, o qual deveria servir de mote para que um deles apresentasse orientações quanto aos cuidados para se economizar borracha e gasolina. Além disso, o ruído de uma freada brusca, utilizado para anunciar a chegada do aparvalhado protagonista, deveria ser substituído por uma “buzina de som engraçado”¹³⁷⁴.

Após a avaliação do PCA, Luraschi repetiu as sugestões, enfatizando que tais orientações deveriam ser apresentadas de maneira agradável, a partir de um diálogo cuidadosamente escrito para que não fosse interpretado como ‘propaganda’¹³⁷⁵. Esse ‘conselho’ ilustra a preocupação do estúdio em unir patriotismo e humor a fim de preservar o apelo do filme junto ao público. Nesse sentido, é possível afirmar que embora a atuação do *Bureau of Motion Pictures* tenha sido altamente criticada pelos grandes estúdios hollywoodianos, os pressupostos do *Government Information Manual of Motion Pictures Industry* foram úteis para as *majors*.

Outras circulares internas demonstram que Luraschi estava apreensivo quanto a uma série de pontos. O censor da Paramount se opunha a qualquer forma de tratamento cômico das forças armadas¹³⁷⁶; exigiu precaução com o vocabulário das personagens, bem como, com a representação de autoridades políticas e religiosas; e constantemente atentou para a necessidade de uma abordagem respeitosa do casamento e da maternidade¹³⁷⁷.

¹³⁷⁴ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication] 16 out. 1942, Hollywood [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 23.

¹³⁷⁵ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication] 27 out. 1942, Hollywood [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 24.

¹³⁷⁶ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication] 13 nov. 1942, Hollywood [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 25.

¹³⁷⁷ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication] 5 nov. 1942, Hollywood [para] DeSYLVA, Buddy G.; STURGES, Preston. 1 f. University of

Basicamente, Luraschi tentou contrabalancear o enredo controverso com patriotismo e adequações morais a fim de conseguir a aprovação da censura e proporcionar um filme que fosse atraente para o maior número de espectadores possível. Sturges aceitou algumas das sugestões, uma vez que desejava preservar o argumento central da trama e conseguir o aval do PCA para dar início às filmagens¹³⁷⁸.

Hutton e Bracken, que haviam atuado juntos em três comédias-musicais em pouco mais de dois anos, foram escolhidos para viver os papéis principais. Ambos tinham uma boa relação, todavia, Bracken temia que o estúdio o utilizasse para promover Hutton – em todos os filmes estrelados pela dupla até então, a atriz contara com números musicais que tornavam-na o centro das atenções. Ele, embora não soubesse cantar, era um nome mais conhecido e funcionava como importante chamariz para o público¹³⁷⁹.

Sturges garantiu a Bracken que o novo filme não teria qualquer cena musical e convenceu-o a participar da produção. Para representar a família da protagonista, o diretor-roteirista escalou seu frequente colaborador William Demarest como o pai rabugento, enquanto Diana Lynn recebeu o papel da irmã mais nova, uma adolescente geniosa semelhante às demais personagens que costumava interpretar¹³⁸⁰. Como coadjuvantes, o diretor reuniu alguns membros de sua *stock company*, nome informal utilizado para designar o grupo de atores que regularmente trabalhavam nas produções de Sturges¹³⁸¹.

O processo de produção de ‘Papai por Acaso’ foi bastante conturbado. Diante da série de objeções tanto da censura oficial, quanto da parte de Luraschi, Sturges iniciou as filmagens sem um roteiro concluído, tendo de escrever boa parte do material conforme o andamento dos trabalhos. Não tardou para que os executivos da Paramount criticassem a desorganização do projeto, e logo o filme ultrapassou o orçamento e o cronograma previstos. As gravações se prolongaram até o dia 28 de dezembro, sem pausas para o feriado de Natal. Sturges se tornou irritadiço e explosivo, conduzindo as atividades

California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 24.

¹³⁷⁸ CURTIS, Op. Cit., p. 181.

¹³⁷⁹ CURTIS, Op. Cit., p. 181; JACOBS, Op. Cit., p. 299.

¹³⁸⁰ CURTIS, Op. Cit., p. 182; JACOBS, Op. Cit., p. 299.

¹³⁸¹ Literalmente, “sociedade anônima”. JACOBS, Op. Cit., p. 300.

com ‘mão-de-ferro’ para desespero dos atores¹³⁸². Ainda assim, Jacobs afirma que os gastos do filme foram pequenos – US\$ 754 mil – uma vez que a produção não contava com nenhuma ‘estrela’ hollywoodiana¹³⁸³.

Mesmo com o atraso no encerramento das filmagens, a estreia de ‘Papai por Acaso’ foi adiada por dois motivos. Primeiramente, Sturges encontrava-se no auge de sua carreira e havia lançado cinco filmes entre 1940-1942. Para o estúdio, o excesso de material disponível no mercado em um curto período de tempo poderia diminuir o interesse do público no trabalho do diretor-roteirista e afetar os rendimentos da Paramount. Além disso, sua última produção, a comédia ‘Mulher de Verdade’, não havia alcançado o desempenho esperado na bilheteria e recebera críticas medianas¹³⁸⁴. Em segundo lugar, o título gerou polêmica entre alguns membros do Departamento da Guerra e também da *National Legion of Decency*, instituição religiosa voltada a combater a ‘imoralidade’ na indústria cinematográfica estadunidense. Muitas das objeções e críticas apresentadas por esses grupos já haviam sido destacadas por Luraschi.

O Departamento da Guerra demonstrou-se contrariado com a representação dos militares estadunidenses e determinou que todas as cenas envolvendo soldados consumindo bebidas alcóolicas ou “se divertindo” em excesso fossem excluídas da edição final. Além disso, foi requisitada a inserção de uma cena após a festa de despedida, em que um grupo de soldados fosse apresentado como perfeitamente recuperado e pronto para cumprir seu dever¹³⁸⁵.

A *League of Decency* também apresentou uma série de reclamações e ameaçou conferir ao filme a classificação C (condenado) em vez de B (aceitável para o público adulto) caso o estúdio não concordasse em eliminar parte das piadas de teor sexual e suavizar o vocabulário das personagens. O grupo também criticou a representação da família e dos jovens, uma vez que as personagens principais não forneciam padrões de comportamento ‘aceitáveis’. É irônico observar

¹³⁸² CURTIS, Op. Cit., p. 182-184; JACOBS, Op. Cit., p. 301-305.

¹³⁸³ JACOBS, Op. Cit., p. 309.

¹³⁸⁴ CURTIS, Op. Cit., p. 184-185; JACOBS, Op. Cit., p. 305.

¹³⁸⁵ HOLMAN, Russell [telegrama] s/d, s/l. [para]KARP, J. H, s/l. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 27.

que, apesar de todas as objeções, os membros da instituição consideraram o filme engraçado¹³⁸⁶.

Crente que ‘Papai por Acaso’ dificilmente faria sucesso, DeSylva exigiu que Sturges realizasse as mudanças consideradas mais urgentes. As novas filmagens se iniciaram em fevereiro de 1943¹³⁸⁷. A relação do diretor-roteirista com o estúdio continuou a se deteriorar durante a produção de outro filme de *home front*, intitulado ‘Herói de Mentira’, de modo que, em dezembro do mesmo ano, Sturges deixou a Paramount¹³⁸⁸.

O filme estreou apenas em 1944 e, contrariando todos os prognósticos negativos e polêmicas com a censura, foi o maior sucesso da Paramount naquele ano. As controvérsias em torno do filme resultaram em uma forte publicidade de boca-a-boca, fomentando o interesse dos espectadores. Esse fator contribuiu para que a produção alcançasse US\$ 9 milhões nas bilheteiras. Nomes como Bosley Crowther (‘*The New York Times*’)¹³⁸⁹, Donald Kirkley (‘*The Baltimore Sun*’)¹³⁹⁰, Lee Mortimer (‘*Daily Mirror*’)¹³⁹¹ e Archer Winsten (‘*Variety*’)¹³⁹² receberam a produção com entusiasmo. Sturges obteve uma indicação ao Oscar de ‘Melhor Roteiro Original’¹³⁹³.

Apesar de uma avaliação também positiva, Edwin Shallert (‘*Los Angeles Times*’) não descartou a possibilidade de parte de o público

¹³⁸⁶ HOLMAN, Russell [carta] 5 out. 1943, Hollywood [para] LURASCHI, Luigi., s/l. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 27.

¹³⁸⁷ CURTIS, Op. Cit., p. 184-185; JACOBS, Op. Cit., p. 305.

¹³⁸⁸ JACOBS, Op. Cit., p. 314.

¹³⁸⁹ CROWTHER, Bosley. The Miracle of Morgan s Creek (1944). **The New York Times**. Nova Iorque, 20 jan. 1944. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=980CE5DD1231E03BBC4851DFB766838F659EDE>. Acesso em: 22 jan. 2016.

¹³⁹⁰ KIRKLEY, Donald. Comedy at Stanley. The Baltimore Sun. Baltimore, 11 mar. 1944, p. 8. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³⁹¹ MORTIMER, Lee. ‘Miracle of Morgan’s Creek’ Funsational. **The New York Daily Mirror**. Nova Iorque, 20 jan. 1944. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³⁹² WINSTEN, Archer. Movie Talk. **Variety**. Nova Iorque, 9 fev. 1944. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*. O texto foi originalmente publicado no The New York Post.

¹³⁹³ WILEY; BONA, Op. Cit., p. 1029.

ressentir-se com o enredo¹³⁹⁴. Manny Farber (*'New Republic'*) e James Agee (*'Time'* e *'Nation'*), que comumente viam o trabalho de Sturges com reservas, foram menos entusiásticos¹³⁹⁵. Otis L. Guernsey Jr. (*New York Herald Tribune*) foi bastante crítico, chegando a afirmar que o único 'milagre' do filme era ter obtido a aprovação da censura cinematográfica – um trocadilho com o título original da produção¹³⁹⁶.

A avaliação de Shallert se mostrou correta, uma vez que o tema do enredo e seu tratamento dividiram os espectadores. De diversos locais dos Estados Unidos e também do estrangeiro, Sturges recebeu cartas de admiração e indignação. Vale ressaltar que os temores do Departamento da Guerra se mostraram infundados, pois a produção foi muito bem recebida entre os membros das forças armadas.

Albert Lake, soldado que à época atuava na Inglaterra, descreveu a comédia como “uma benção para nós, soldados estadunidenses”¹³⁹⁷. Do Hospital de Veteranos localizado na cidade de Helena, capital do estado de Montana, Ralph G. A. Dorn escreveu que a produção fora bastante apreciada pelos pacientes¹³⁹⁸. O sargento da força aérea E. A. Meyers assinalou que todo seu destacamento considerou se tratar do melhor filme que haviam visto em anos¹³⁹⁹.

De acordo com um *release* do *Public Information Committee for the Motion Picture Industry*, Bracken foi escolhido o 'Melhor Comediante' na '*G. I. Oscar Poll*', votação informal aos moldes do Oscar na qual membros das forças armadas de diversos teatros de

¹³⁹⁴ SCHALLERT, Edwin. Sturges Sponsors Hectic Saga of Small Town Girl. *Los Angeles Times*. Los Angeles, 24 mar.1944, p. p. A8. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹³⁹⁵ JACOBS, Op. Cit., p.315-317.

¹³⁹⁶ GUERNSEY Jr., Otis L. “**The Miracle of Morgan’s Creek**” – **Paramount**. New York Herald Tribune. Nova Iorque, 20 jan. 1944, p. 13A.

¹³⁹⁷ LAKE, Albert. [carta] A. P.O. 510 U.S. Army E.T.O., 2 mar. 1944 [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 29.

¹³⁹⁸ DORN, Ralph G. A. [carta] Helena, 10 out. 1944 [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 33.

¹³⁹⁹ MAYERS, E.A. [carta] s/d, s/l [para] STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 35.

operação tomaram parte¹⁴⁰⁰. Além disso, o General Dwight Eisenhower era um grande fã do filme¹⁴⁰¹.

Embora não sejam tão numerosas quanto as cartas elogiosas, as missivas contendo críticas a ‘Papai por Acaso’ revelam que os maiores ‘problemas’ da produção eram muito mais de ordem moral do que patriótica. O desrespeito à sacralidade do casamento e à hierarquia geracional constituíam as principais preocupações dos remetentes que se sentiram perturbados com o filme. Em uma carta enviada ao Hays Office, Charles J. Quinn Jr. classificou o filme como “ofensivo”, “imoral” e “destrutivo para nossa juventude”¹⁴⁰². Partindo de uma abordagem similar, a Sra. John Degnan criticou a utilização da delinquência juvenil de forma cômica¹⁴⁰³.

A reação mais violenta, contudo, veio de Edgar G. Erb, capelão do navio *U.S.S. Gallatin*. O sacerdote escreveu à Paramount criticando o fato de o filme satirizar a instituição do casamento e apresentar uma representação negativa dos jovens. Erb então aconselhou o estúdio a “aprender uma lição” em materiais que ele considerava moralmente adequados, tais como “A Letra Escarlate” e “*Anthony’s Adverse*”¹⁴⁰⁴.

O próprio Sturges respondeu à missiva do religioso, valendo-se de sua comum ironia. Segundo ele, alguns “analfabetos” interpretaram o filme de maneira incorreta, considerando-o uma apologia à promiscuidade. Todavia, o diretor-roteirista afirmou ser um homem que prezava pelos valores morais e anexou, junto à correspondência, a cópia de um discurso cortado na edição final, em que um reverendo alertava

¹⁴⁰⁰ REEVE, Arch. **Press Release, dated June**. Public Relations Committee of the Motion Picture Industry. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 41.

¹⁴⁰¹ JACOBS, Op. Cit., p. 317.

¹⁴⁰² QUINN Jr., Charles J. [**carta**] Mineola, 7 abr. 1944 [para] HAYS Office. 1 f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, History of Cinema: Hollywood and the Production Code, reel 21.

¹⁴⁰³ DENGAN, Sra. John. [**carta**] Dorchester, 4 abr. 1944 [para] O CENSOR de filmes. 1 f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, History of Cinema: Hollywood and the Production Code, reel 21.

¹⁴⁰⁴ ERB, Edgar G. [**carta**] U.S.S. Gallatin, 2 fev. 1945 [para] O PRESIDENTE dos estúdios Paramount. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 34. Ambos os exemplos citados pro Erb eram romances que foram posteriormente adaptados ao cinema. O capelão, contudo, não deixa claro se está se referindo às publicações literárias ou às adaptações cinematográficas.

sobre os perigos de um relacionamento pouco estruturado entre jovens civis e os soldados acampados nas bases estadunidenses¹⁴⁰⁵.

4.6.2 – ‘Papai por Acaso’ (The Miracle of Morgan’s Creek, 1944): Análise da trama e das personagens

Norval Jones- Eu tenho US\$ 900 no banco, mas em bônus de guerra. Seria errado se eu roubasse US\$ 900 em dinheiro e devolvesse os bônus?
(01 h, 17 min, 03 seg-01 h, 17 min, 10 seg).

Ambientada na pequena cidade fictícia de Morgan’s Creek, o conflito de ‘Papai por Acaso’ tem início quando a jovem Trudy Kockenlocker (Hutton) decide participar de uma festa de despedida para os soldados do acampamento militar instalado nas redondezas. Seu pai Edmund (Demarest), o chefe de polícia local, impede-a de ir. Decidida a participar da celebração de qualquer maneira, ela convence Norval Jones (Bracken), um aparvalhado bancário que a ama desde os tempos de escola, a levá-la ao cinema na mesma noite, apenas para usá-lo como desculpa para sair de casa. Trudy então persuade Norval a lhe emprestar o carro e vai até o baile, dança com diversos soldados e, enquanto se diverte, bate a cabeça em uma luminária. No dia seguinte, ela descobre que se casou e está grávida de um militar que nem mesmo consegue lembrar o nome devido a uma pancada na cabeça.

Por sugestão de sua irmã Emmy (Lynn), Trudy decide casar-se com Norval apenas para conseguir uma licença de casamento e evitar que sua honra seja manchada, porém, ao notar o quanto o rapaz a ama, a jovem desiste do plano e confessa o que aconteceu. Norval afirma que, ainda assim, deseja casar-se com ela, mas Trudy, embora também apaixonada pelo protagonista, recusa seus pedidos uma vez que a ação configuraria o crime de bigamia. O bancário então sugere que ambos tentem se casar em outra cidade. De acordo com o plano, Trudy utilizará um nome parcialmente falso, enquanto ele, vestido com uniforme militar, assumirá a identidade do marido desconhecido. O objetivo é conseguir uma licença matrimonial para que Trudy dê início ao processo de divórcio de seu desconhecido marido. A ideia se revela um fracasso e

¹⁴⁰⁵ STURGES, Preston [**carta**] 27 fev. 1945, s/l [para] ERB, Edgar G. U.S.S. Gallatin. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 34.

Norval acaba preso, mas consegue escapar com auxílio da família Kockenlocker.

Seis meses após o incidente, ele retorna à cidade e é novamente preso, enquanto Trudy dá à luz a sêxtuplos. A chegada dos bebês gera uma grande publicidade positiva na imprensa mundial e o governador do estado, disposto a aproveitar-se politicamente do momento, anula o primeiro casamento de Trudy e confere uma patente militar a Norval. O protagonista aceita de bom grado criar os filhos de outro homem, o qual eles talvez nunca venham a saber quem é, afinal, como diz a personagem de Hutton, “um pai é aquele que dá amor e proteção”¹⁴⁰⁶.

Assim como em ‘Original Pecado’, as funções do *home front* em ‘Papai por Acaso’ são desencadear a trama cinematográfica e servir de base para alguns momentos humorísticos. Todavia, há nesta última produção uma diferença significativa: os assuntos relacionados ao *front* interno têm uma importância bastante reduzida, e o tema assume uma relevância cada vez menor à medida que a narrativa prossegue. Convém lembrar que a preocupação de Sturges nunca foi fazer um filme sobre a guerra; e o modo como ele ‘sanou’ algumas das objeções apresentadas pela censura evidencia que ele não almejava tornar seus personagens exemplos de ‘bom comportamento’ ou criar uma representação idealizada do momento.

O *front* doméstico aparece com destaque apenas nos primeiros 25 minutos de filme e seu tratamento é comumente despido de altruísmos. Trudy, por exemplo, defende sua participação na festa como um ato de grande patriotismo, uma vez que é preciso incentivar os soldados para o combate com uma despedida memorável¹⁴⁰⁷. Sua intenção, todavia, é se divertir. Norval, que não pôde servir às forças armadas devido a problemas de saúde, auxilia no acampamento e na cantina militar da cidade¹⁴⁰⁸. Segundo o protagonista, os civis que contribuem para a vitória também merecem uma festa¹⁴⁰⁹, todavia, esse comentário expressa muito mais um ressentimento pelo fato de ele não ter sido aceito pelos militares do que algum sentimento de nobreza.

É importante salientar que ambos Curtis e Jacobs consideram que Sturges inspirou-se em sua própria experiência durante a Primeira Guerra Mundial para criar o protagonista: Em 1917, o roteirista tentou

¹⁴⁰⁶ 01 h, 36 min, 27 seg.

¹⁴⁰⁷ 13 min, 27 seg-14 min, 20 seg.

¹⁴⁰⁸ 06 min, 25 seg.

¹⁴⁰⁹ 06 min, 08 seg.

se alistar na força aérea, mas foi eliminado durante os exames médicos por ter um ‘ponto cego’ maior do que o aceitável em um dos olhos. Sua mãe, a empresária do ramo de cosméticos Mary Desti, usou de sua influência para contornar a situação e ele foi aceito em um novo teste realizado ao final do mesmo ano. Aluno exemplar, Sturges aprendeu a pilotar aviões e fazer acrobacias aéreas, contudo, seus sonhos de participar do combate foram frustrados uma vez que a guerra terminou antes da conclusão de seu treinamento¹⁴¹⁰.

As sequências em que Trudy se diverte na festa de despedida (16 min, 07 seg-19 min, 25 seg) correspondem aos momentos em que a representação do *front* doméstico se torna mais emblemática, porém, nunca adquirem o caráter pedagógico comumente empregado nas produções do gênero dramático analisadas até aqui. Nesse segmento, tais elementos visam a atingir dois objetivos básicos: a) contextualizar a narrativa; e b) satisfazer as exigências da censura oficial quanto a alguns dos pontos mais polêmicos da trama. Durante o baile, todos se divertem de forma exemplar; parte da celebração é animada pela *Civilian Services Sister's Band*; e as personagens bebem limonada sem açúcar devido ao racionamento do produto.

Mesmo quando um homem oferece champanhe “a todos na casa”¹⁴¹¹, Trudy não consome bebidas alcóolicas – ao menos, diante das câmeras. Sturges também inseriu a cena requisitada pelo Departamento da Guerra em que, após a noite de diversão, os soldados acordam bem dispostos, zelosos para com suas obrigações, enquanto um sargento comunica a seu superior que nenhum dos ‘rapazes’ foi preso por comportamento indevido¹⁴¹². Jacobs avalia que tal cena é construída com notável ironia, pois é como se o cineasta estivesse caçoando das recomendações da censura apesar de segui-las¹⁴¹³.

Conforme assinalamos acima, à medida que o filme prossegue, a abordagem dos temas característicos do *front* interno se torna mais esporádica. Vale ressaltar que, quase sempre, tais elementos são associados a algum problema no qual as personagens se envolvem, fator que confere certa ironia ao esforço para a vitória. Para assumir a identidade do marido de Trudy, Norval tenta convencer o alfaiate da cidade a forjar um uniforme, contudo, o homem se nega devido ao

¹⁴¹⁰ CURTIS, Op. Cit., p. 21-22; JACOBS, Op. Cit., p. 40 e 42.

¹⁴¹¹ 18 min, 04 seg.

¹⁴¹² 24 min, 49 seg-25 min, 22 seg.

¹⁴¹³ JACOBS, Op. Cit., p. 301.

acionamento de lã e algodão. Procurando ajudá-lo, o alfaiate lhe vende um uniforme desgastado, que rasga com facilidade. Ao ser preso após a tentativa de fraudar o casamento, Norval recebe uma pena extra por ter se passado por membro das forças armadas perante um oficial de justiça¹⁴¹⁴. Em outro momento, o protagonista tenta retirar do cofre do banco onde trabalha a quantia de US\$ 900 que ele investiu em bônus de guerra a fim de conseguir fugir da cidade. Tomado pelo nervosismo, Norval faz o alarme disparar e tem de escapar às pressas¹⁴¹⁵.

Segundo Jacobs, Sturges considerava que o humor deveria ser cultivado como uma forma de arte, de modo que sempre lutou contra as tentativas do estúdio em ‘moralizar’ suas produções para que se tornassem mais adequadas aos parâmetros da censura oficial ou mais atraentes do ponto de vista comercial¹⁴¹⁶. Luraschi, por exemplo, sugeriu que ele não construísse uma representação cômica do reverendo que realizaria o falso casamento dos protagonistas, bem como, sugeriu que a personagem fizesse discurso a respeito da santidade do matrimônio para reafirmar tais valores para o público¹⁴¹⁷. No filme, porém, quem se encarrega da cerimônia é um juiz de paz, o que conferiu maior liberdade para dotar a situação de contornos humorísticos¹⁴¹⁸.

O cineasta também parece ter se posicionado contra as tentativas da Paramount de inserir qualquer elemento que pudesse ser considerado ‘propaganda’ em ‘Papai por Acaso’. O exemplo mais evidente é o modo como ele filmou a cena em que Norval vai buscar Trudy para, supostamente, irem ao cinema. Em vez de utilizar o momento para realizar uma discussão sobre a importância de se conservar os pneus do carro ou não gastar combustível em excesso¹⁴¹⁹, o diretor optou e por

¹⁴¹⁴ 52 min, 25 seg-52 min, 39 seg.

¹⁴¹⁵ 01 h, 17 min, 14 seg-01 h, 18 min, 09 seg.

¹⁴¹⁶ JACOBS, Op. Cit., p. 246.

¹⁴¹⁷ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication], Hollywood, 5 nov. 1942 [para] DeSYLVA, Buddy G.; STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 24.

¹⁴¹⁸ 58 min, 40 seg-01 h, 01 min, 30 seg.

¹⁴¹⁹ LURASCHI, Luigi. [Inter-office Communication], Hollywood, 5 nov. 1942 [para] DeSYLVA, Buddy G.; STURGES, Preston. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 40, folder 24.

eliminar o automóvel e fazer as personagens caminharem pela cidade¹⁴²⁰.

De acordo com Jacobs, ‘Papai por Acaso’ constitui uma grande crítica à representação das pequenas cidades como materialização dos ‘valores americanos’. Não se trata de um ambiente homogêneo, onde todos se conhecem e atuam em harmonia como a Belham de ‘Rosa de Esperança’ e, mais especificamente, a Ithaca de ‘A Comédia Humana’. Os moradores têm nomes pouco familiares e comumente agem tendo em vista apenas seus próprios interesses.

Norval é um protagonista digno de pena – aparvalhado, incapaz de ser bem-sucedido por seu próprio esforço, e prejudicado pela própria honestidade. Trudy e Emmy desafiam a autoridade patriarcal quase a todo o momento. O explosivo Edmund precisa usar da violência para impor algumas de suas vontades. Os vizinhos são fofoqueiros e aproveitadores, sempre dispostos a saciar sua curiosidade a respeito das desgraças alheias¹⁴²¹. Entre as raras exceções, é possível citar o Sr. Rafferty (Julius Tannen), um comerciante estrangeiro de ascendência judaica que auxilia os Kockenlocker após o escândalo vir à tona¹⁴²². O personagem, todavia, parece ter a função de servir como contraponto crítico às atitudes dos estadunidenses natos do que representar o país como o *melting pot* conforme os padrões hollywoodianos.

Ainda podemos destacar outros elementos que corroboram a interpretação de Jacobs, como a representação das autoridades. A fim de construir uma imagem satírica do governador, Sturges valeu-se de um inteligente subterfúgio: ele reutilizou os dois protagonistas de ‘O Homem que se Vendeu’, um político ascendente que é eleito governador e seu mentor, ambos envolvidos em esquemas de corrupção.

Tal estratégia respeitava uma importante regra não-escrita da Hollywood clássica – um político pode ser corrupto, mas não o sistema político como um todo –, e garantia ao diretor-roteirista mais liberdade para elaborar diálogos ácidos entre as duas personagens a respeito de temas variados. Assim, o governador sequer sabe onde se localiza

¹⁴²⁰ 11 min, 36 seg-16 min, 02 seg.

¹⁴²¹ JACOBS, Op. Cit., p. 296-298. De acordo com a autora, a situação do filme era também parcialmente inspirada na trajetória de vida do próprio Sturges, cuja mãe levava uma vida boêmia e o pai adotivo era um corretor da bolsa de valores sem filhos que o adotara e criara como se fosse seu pai biológico. JACOBS, Op. Cit., p. 7-8.

¹⁴²² 01 h, 22 min, 18 seg-01 h, 23 min, 12 seg.

Morgan's Creek¹⁴²³ e chega até mesmo a afirmar que o nascimento dos sêxtuplos “é o maior acontecimento deste estado desde que nós o roubamos dos índios”¹⁴²⁴. A situação é ainda mais irônica uma vez que é por meio da corrupção política que os desejos de Norval se realizam, do casamento legal com Trudy à obtenção de uma patente militar.

Desse modo, considerar ‘Papai por Acaso’ um ‘filme de *home front*’ no sentido estrito da palavra seria um erro. A proposta de humor do filme ataca diretamente alguns dos fundamentos da representação do esforço doméstico popularizada em Hollywood, como os ‘valores americanos’, a imagem idílica das ‘cidadezinhas’, a solidez da família nuclear e o ideal do *self-made man*. Embora não seja possível precisar como essas características contribuíram de maneira efetiva para o sucesso do filme, é no mínimo curioso pensar a respeito das diferenças na recepção verificada entre os públicos estadunidenses e a censura da época.

4.7.1 – ‘Desde que Partiste’ (*Since You Went Away*, 1944): Contexto de Produção

Não há propaganda fútil em Desde que Partiste. É um filme salutar, tão aconchegante que traz lágrimas de memórias aos olhos.

(Trecho de um texto publicado pelo jornalista Lawrence F. LaMar no jornal ‘The Chicago Defender’, agosto de 1944)¹⁴²⁵.

Se houve um título que pudesse ser considerado capaz de superar ‘Rosa de Esperança’ como o mais bem-sucedido ‘filme de *home front*’, este foi ‘Desde que Partiste’. Com quase três horas de duração, a trama do épico acompanha as situações vivenciadas por uma mãe e suas duas filhas no *front* doméstico enquanto o marido atua na frente de batalha.

O principal responsável pelo projeto foi o produtor independente David O. Selznick, um dos homens mais poderosos de Hollywood à época. Chefe da *Selznick International Pictures*, ele foi responsável por uma série de sucessos, incluindo ‘...E o vento levou’, o mais lucrativo

¹⁴²³ 01 min, 25 seg.

¹⁴²⁴ 02 min, 49 seg.

¹⁴²⁵ LaMAR, Lawrence F. ‘Since You Went Away’ Stars Hattie McDaniel. **The Chicago Defender**. Chicago, 5 ago. 1944, p. 6. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

filme de todos os tempos até então, e tornou-se a primeira pessoa a receber o Oscar de ‘Melhor Filme’ por duas vezes consecutivas¹⁴²⁶ – uma honraria que ainda hoje não foi igualada. Ainda que a companhia tenha fechado em 1940 devido a problemas financeiros, Selznick abriu um novo estúdio, a *David O. Selznick Productions Inc.*, que começou a operar já no ano seguinte¹⁴²⁷.

Entre 1940 e 1943, a companhia de Selznick não produziu nenhum título, mantendo-se financeiramente por meio dos ‘empréstimos’ de estrelas importantes para outros estúdios, como Ingrid Bergman, Vivien Leigh e o diretor Alfred Hitchcock¹⁴²⁸. Nesse ínterim, o executivo procurou estabelecer contatos em Washington a fim de participar de forma direta do esforço de guerra. Muitas das sugestões de Selznick, todavia, esbarraram na burocracia estatal e ele decidiu retornar a Hollywood e dedicar-se ao cinema¹⁴²⁹.

Por sugestão de um produtor, ele se interessou em adaptar o *best-seller* sobre o *front* doméstico ‘*Since You Went Away: Letters to a Soldier from His Wife*’, de Margaret Buell Wilder¹⁴³⁰. Segundo assinala o biógrafo Paul Green, Selznick sentia a pressão de realizar um novo êxito após passar anos fora de Hollywood e considerou que seria uma boa ideia investir em um ‘filme de *home front*’ após o sucesso de ‘*Rosa de Esperança*’¹⁴³¹. Pouco tempo antes, ele fechara um acordo com a *United Artists*, a partir do qual havia conseguido acesso a rolos de filme virgem e investimento em dinheiro. Em troca, a companhia gerenciaria a distribuição do novo filme¹⁴³².

Selznick contratou a autora para escrever as linhas-gerais do roteiro. Uma vez concluído esse trabalho, ele a demitiu e assumiu responsabilidade pelo desenvolvimento do texto sob o pseudônimo Jeffrey Daniel. Wilder recorreu à *Screen Writers Guild*, o sindicato dos roteiristas hollywoodianos, porém, perdeu a arbitragem¹⁴³³. A atitude de

¹⁴²⁶ Sobre a vida e a carreira do produtor, conferir: THOMSON, David. **Showman: The Life of David O. Selznick**. Nova Iorque: Alfred Knopf, 1992.

¹⁴²⁷ THOMSON, Op. Cit., p. 347-348.

¹⁴²⁸ Idem.

¹⁴²⁹ THOMSON, Op. Cit., p. 383-385.

¹⁴³⁰ THOMSON, Op. Cit., p. 394.

¹⁴³¹ GREEN, Paul. **Jennifer Jones: The Life and Films**. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2011, p. 43.

¹⁴³² THOMSON, Op. Cit., p. 358-359.

¹⁴³³ THOMSON, Op. Cit., p. 394.

Selznick com relação à escritora é apenas um exemplo de sua personalidade centralizadora e quase tirânica, pois ele procurava controlar todos os aspectos das produções cinematográficas de sua responsabilidade.

Decidido a tornar a adaptação de ‘*Since You Went Away*’ um grande épico sobre o *front* doméstico, o executivo até mesmo pensou em dirigir o filme. Embora ele tenha oficialmente aberto mão de tal ideia, escalou John Cromwell para a função, um nome reconhecido por obedecer às vontades do produtor¹⁴³⁴. Perfeccionista e – nas palavras do biógrafo David Thomson, “megalomaniaco” –, Selznick tentou controlar todos os aspectos da produção¹⁴³⁵.

O executivo foi minucioso quanto à escolha do elenco. Três ‘estrelas’ foram selecionadas para os papéis principais. À veterana Claudette Colbert, conhecida por interpretar mulheres independentes, coube o papel da matriarca Anne Hilton¹⁴³⁶. As filhas Jane e Brig, por sua vez, foram interpretadas, respectivamente, pela atriz ascendente Jennifer Jones, recém-premiada com um Oscar por ‘A Canção de Bernardette’¹⁴³⁷; e Shirley Temple, a primeira grande atriz-mirim de Hollywood, que se ‘aposentara’ em 1942, aos 14 anos, quando sua carreira estagnou¹⁴³⁸. Apesar das trajetórias diferentes, as três profissionais costumavam representar algum tipo de heroína.

Os mesmos cuidados se estenderam à seleção dos coadjuvantes. Selznick reuniu um grupo de nomes de peso, que incluía veteranos, jovens promissores e vários indicados / vencedores do Oscar. O *typcasting* determinou muitas das escolas. Diante da oferta limitada de opções de trabalho em uma indústria cinematografia predominantemente branca, a afro-americana Hattie McDaniel interpretou uma criada

¹⁴³⁴ THOMSON, Op. Cit., p. 395.

¹⁴³⁵ THOMSON, Op. Cit., p. 402.

¹⁴³⁶ Sobre a carreira da atriz, conferir: DICK, Bernard F. **Claudette Colbert: She Walked in Beauty**. Jackson: The University Press of Mississippi, 2008.

¹⁴³⁷ A respeito dos trabalhos da atriz, ver: GREEN, Op. Cit.

¹⁴³⁸ Uma boa análise sobre a trajetória de Temple, consultar: EDWARDS, Anne. **Shirley Temple: American Princess**. Nova Iorque: William Morrow and Company Inc, 1988.

fiel¹⁴³⁹. Agnes Moorehead, famosa por representar vilãs, ‘deu vida’ a uma mulher antipatriótica¹⁴⁴⁰.

O ‘grande elenco’ gerou uma série de contratempos durante as filmagens. Colbert quis ditar regras para os demais atores em cena e escolher ângulos de câmera, de modo que foi considerada uma pessoa difícil por muitos de seus colegas. Ela também exigiu um alto salário e *top billing*¹⁴⁴¹. Jones recebeu tratamento diferenciado por parte de Selznick, pois ambos estavam vivendo um caso extraconjugal. Assim, ao longo das muitas mudanças no roteiro, o executivo procurou conferir à personagem interpretada por sua amante maior projeção no enredo¹⁴⁴².

A grande ‘prejudicada’ nesse processo foi Temple. Para ela, o filme era a maior oportunidade para ingressar em uma carreira ‘adulta’ de sucesso, contudo, Selznick não queria que sua superprodução fosse vendida como um ‘filme de Shirley Temple’, pois o nome da atriz estava associado a filmes infantis e musicais. Ele se empenhou de diversas maneiras para impedir que a antiga ‘estrela-mirim’ ofuscasse Jones, incluindo fazê-la atuar sem maquiagem¹⁴⁴³.

Segundo um de seus biógrafos, Jones passou boa parte das filmagens em constante estado de nervos, pois Selznick – seu amante – escalou o ator Robert Walker – seu marido na vida real – para interpretar o interesse amoroso de sua personagem. À época, o casamento já estava bastante desgastado, porém, o produtor instruiu o setor de publicidade do estúdio que explorasse o fato de que um ‘casal de verdade’ interpretaria o par romântico de ‘Desde que Partiste’. Enquanto, as atribuições pessoais de Jones e Walker foram mascaradas, as fofocas sobre o caso entre ela e Selznick cresceram nos *sets* de filmagem¹⁴⁴⁴.

¹⁴³⁹ WATTS, Jill. **Hattie McDaniel**: Black Ambition, White Hollywood. Nova Iorque: HarperCollins, 2005, p. 229.

¹⁴⁴⁰ TRANBERG, Charles. **I Love the Illusion**: The Life and Career of Agnes Moorehead. Albany: Bear Manor Media, 2007, p. 95-96.

¹⁴⁴¹ *Top billing* é um termo utilizado para definir o nome de maior destaque em um filme, o qual aparece primeiro nos créditos de abertura e de encerramento, bem como, nos materiais promocionais. Nos anos do *studio system*, muitas “estrelas” exigiam *top billing* para preservar seus *status*. DICK, 2008, p. 174; GREEN, 2011, p. 47.

¹⁴⁴² GREEN, 2011, p. 46-47; THOMSON, Op. Cit., p. 402.

¹⁴⁴³ EDWARDS, Op. Cit., p. 139-141; GREEN, 2011, p. 46; THOMSON, Op. Cit., p. 396-397.

¹⁴⁴⁴ GREEN, 2011, p. 44-45; THOMSON, Op. Cit., p. 396-397.

O nervosismo começou a afetar o desempenho da jovem atriz, de modo que Selznick até mesmo instruiu a equipe para deixá-la à vontade¹⁴⁴⁵. ‘Brigas de egos’ e problemas pessoais não foram os únicos contratempos. Durante a produção, vários profissionais foram vítimas de influenza, incluindo o trio de atrizes principais, o que afetou o ritmo de trabalho¹⁴⁴⁶. As constantes mudanças no roteiro em pouco contribuíram para contornar os atrasos¹⁴⁴⁷. As filmagens extrapolaram tanto o orçamento previsto, alcançando um custo total de US\$ 3,257 milhões¹⁴⁴⁸; quanto o cronograma estabelecido, estendendo-se por mais de 130 dias¹⁴⁴⁹.

Apesar dos problemas, ‘Desde que Partiste’ foi um sucesso de público, gerando um lucro aproximado de US\$ 5 milhões. Como muitas das grandes produções da época, a exemplo de ‘Rosa de Esperança’, o filme estreou no prestigiado e luxuoso *Carthay Circle*, de Nova Iorque¹⁴⁵⁰. O título obteve nove indicações ao Oscar naquele ano, incluindo ‘Melhor Filme’, ‘Melhor Atriz’ (Colbert), ‘Melhor Ator Coadjuvante’ (Monty Woolley), ‘Melhor Atriz Coadjuvante’ (Jones), e venceu na categoria de ‘Melhor Trilha Sonora’. Nem o diretor Cromwell ou o roteiro assinado por Selznick receberam distinções por parte da Academia¹⁴⁵¹.

A crítica especializada se dividiu. Periódicos como ‘*The Atlanta Constitution*’¹⁴⁵², ‘*The Baltimore Sun*’¹⁴⁵³, ‘*Daily Boston Globe*’¹⁴⁵⁴,

¹⁴⁴⁵ GREEN, 2011, p. 46.

¹⁴⁴⁶ GREEN, 2011, p. 49.

¹⁴⁴⁷ THOMSON, Op. Cit., p. 397.

¹⁴⁴⁸ O orçamento inicial era de aproximadamente US\$ 2 milhões. THOMSON, Op. Cit., p. 401.

¹⁴⁴⁹ A bibliografia diverge quanto à quantidade exata de dias. Green utiliza 137. Thomson, 132. Conferir: GREEN, 2011, p. 49; THOMSON, Op. Cit., p. 396.

¹⁴⁵⁰ GREEN, 2011, p. 50.

¹⁴⁵¹ GREEN, 2011, p. 53; THOMSON, Op. Cit., p. 173. Vale destacar que Green comete um erro ao colocar Woolley como candidato ao prêmio de “Melhor Ator”.

¹⁴⁵² JONES, Paul. ‘SYWA’ Rated Excellent Show By Reviewer. **The Atlanta Constitution**. Atlanta, 29 set. 1944, p. 14.

¹⁴⁵³ KIRKLEY, Donald. “Since You Went Away” Being Shown On Screen. **The Baltimore Sun**. Baltimore, 28 set. 1944, p.10.

¹⁴⁵⁴ ADAMS, Marjorie. “Since You Went Away”. **Daily Boston Globe**. Boston, 22 set. 1944. New Film Reviews, p. 17.

‘*Los Angeles Times*’¹⁴⁵⁵ e ‘*Variety*’¹⁴⁵⁶ publicaram resenhas positivas. Ottis L. Guernsey Jr., do ‘*New York Herald Tribune*’ foi mais comedido em seus elogios, reconhecendo que o filme tinha tanto pontos positivos quanto negativos¹⁴⁵⁷. Frances Mendelson, que atuava no mesmo jornal, foi bastante crítica quanto à representação idealizada do *front* doméstico e os estereótipos na representação das mulheres e dos afro-americanos¹⁴⁵⁸. No ‘*The New York Times*’, Bosley Crowther reservou alguns elogios ao elenco, porém, denunciou as inconsistências do roteiro¹⁴⁵⁹.

Selznick, todavia, não ficou satisfeito com os resultados da bilheteria. Para ele, a produção tinha potencial para superar ‘...E o vento levou’, feito que nunca se concretizou¹⁴⁶⁰. Não podemos perder de vista um fator já mencionado anteriormente que pode ter influenciado em tal desempenho: a estreia da produção ocorreu em junho de 1944, momento em que a guerra já se encaminhava para uma conclusão favorável aos aliados. Além disso, tanto o público estadunidense, quanto os espectadores estrangeiros já estavam saturados de filmes sobre a guerra. É possível que, caso o título tivesse sido lançado em um contexto mais favorável como o ano de 1942 ou o início de 1943, poderia ter se tornado mais rentável ou ganhado mais prêmios.

4.7.2 – ‘Desde que Partiste’ (*Since You Went Away*, 1944): Análise da trama e das personagens

Jane- Mamãe, posso procurar um emprego para ajudar na guerra?

¹⁴⁵⁵ SCHEUER, Philip K. Home Front Idealized in ‘Epic’ Style. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 11 out. 1944, p. A8.

¹⁴⁵⁶ ABEL. *Since You Went Away*. **Variety**. Los Angeles, 19 jul. 1944. Film Review, p. 18.

¹⁴⁵⁷ GUERNSEY JR., Ottis L. The Home Front In “*Since You Went Away*”. **New York Herald Tribune**. Nova Iorque, 23 jul. 1944. The Playbill, p. C1.

¹⁴⁵⁸ MENDELSON, Frances. Memo to a G. I.: Take ‘*Since You Went Away*’ With Salt. **New York Herald Tribune**. Nova Iorque, 30 jul. 1944, p. A4.

¹⁴⁵⁹ CROWTHER, Bosley. *Since You Went Away* (1944). **The New York Times**. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=940CE7D8143EE03BBC4951DFB166838F659EDE>. Acesso em: 28 jan. 2016.

¹⁴⁶⁰

Anne- Mas é claro que não. Você vai para a faculdade.

Jane- Faculdade? Mas todas as outras garotas estão pensando em conseguir um trabalho relacionado à guerra!

(01 h, 19 min, 17 seg-01 h, 19 min, 28 seg).

O ‘épico’ sobre o *front* doméstico produzido por Selznick emprega uma estrutura narrativa bastante próxima à de ‘Rosa de Esperança’ e ‘Aço da Mesma Têmpera’. A trama se desenvolve a partir do cotidiano de Anne (Colbert), Jane (Jones) e Brig (Temple) durante a ausência do marido / pai Tim, que se alistou nas forças armadas estadunidenses mesmo com mais de quarenta anos. As quase três horas de duração servem para que o roteiro aborde diversos temas relacionados ao *front* doméstico, de modo que há uma multiplicidade de subtramas que oferecem sustentação ao fio condutor central. Muitas vezes, a produção adota um tom didático e também mescla ideais patrióticos com religiosidade cristã.

De acordo com Thomson, o objetivo de Selznick com ‘Desde que Partiste’ era imbuir algo ‘pequeno’ – o cotidiano das ‘pessoas comuns’ em tempos de guerra – de um caráter épico¹⁴⁶¹. Desse modo, assim como os Miniver, os Hilton corporificam os valores da classe média estadunidense, os quais são elevados a um grau heroico – mesmo sofrendo as consequências da guerra, a família não esmorece.

A ideia de grandiosidade se faz presente logo à sequência de abertura do filme, onde imagens, textos e músicas contribuem para definir o que seria a representação de um ‘típico lar americano’. Após os créditos iniciais, é exibido um plano centralizado na casa dos Hilton, o qual é sobreposto pelo seguinte letreiro: “Esta é a história da fortaleza invencível: o lar americano... 1943”¹⁴⁶². A câmera então apresenta ao espectador o interior da casa (aconchegante e espaçoso) por meio de um *traveling*. A poltrona vazia indica a ausência de Tim¹⁴⁶³, tema recorrente ao longo da trama.

Em seguida, a lente se desloca pelos seguintes objetos: um telegrama do exército, destacando que ele foi convocado a se apresentar

¹⁴⁶¹ THOMSON, Op. Cit., p. 400.

¹⁴⁶² 06 min, 47 seg.

¹⁴⁶³ 06 min, 57 seg.

para o serviço militar¹⁴⁶⁴; uma lembrança da lua-de-mel de Anne e Tim, evidenciando que ambos estão juntos há quase 20 anos¹⁴⁶⁵; dois sapatinhos de bebê e um retrato das mulheres da família¹⁴⁶⁶. Cada um desses elementos é apresentado ao público com o apoio de versões instrumentais de canções populares nos Estados Unidos, como ‘*There’s No Place Like Home (Home, Sweet Home)*’ (letrero) e ‘*You’re In The Army Now*’ (telegrama), além da ‘Marcha Nupcial’ (lembrança da lua-de-mel) e da canção-de-ninar ‘*Rock-a-Bye Baby*’ (sapatinhos e fotografia das mulheres), que servem para reforçar a ideia de uma família tradicional, unida e feliz.

Apesar de caracterizado por um forte protagonismo feminino, ‘Desde que Partiste’ tem uma postura ‘conservadora’ no sentido que a cooperação das mulheres no esforço de guerra é representada como um desvio pontual e necessário dentro de um determinado contexto, e não como uma ruptura na ordem social existente. Esse posicionamento é bem definido nos primeiros quinze minutos da produção. Após deixar o marido na estação de trem, Anne retorna para casa sozinha. A chuva acentua sua tristeza pela partida de Tim¹⁴⁶⁷.

Por meio de uma narração em *voice over*, a personagem caminha pela casa enquanto afirma não ser corajosa para suportar as adversidades do momento¹⁴⁶⁸. Sua maior preocupação é “manter as boas coisas como sempre foram” até que o marido retorne¹⁴⁶⁹. É como se, na ausência de Tim, Anne perdesse as referências de sua identidade, a qual parece ser fundamentada em uma vida dedicada ao matrimônio.

Nas palavras de Thomson, “Anne Hilton [...] é a madona da decência comum estadunidense”, pois está sempre envolta em uma aura de santidade¹⁴⁷⁰. Na primeira metade do filme, a protagonista se compromete com pequenos ‘sacrifícios’ no ambiente familiar, tais como dispensar a criada que trabalha para a família por um longo período e vender o carro, uma vez que não pode mais pagar por tais confortos com o salário militar do marido. Assim, ela se vê obrigada a responsabilizar-

¹⁴⁶⁴ 07 min, 20 seg.

¹⁴⁶⁵ 07 min, 35 seg.

¹⁴⁶⁶ 07 min, 45 seg-07 min, 52 seg.

¹⁴⁶⁷ 07 min, 58 seg.

¹⁴⁶⁸ 09 min, 24-seg-09 min, 43 seg.

¹⁴⁶⁹ 10 min, 24 seg-10 min, 38 seg.

¹⁴⁷⁰ THOMSON, Op. Cit., p. 400.

se pelos afazeres domésticos¹⁴⁷¹. Além disso, Anne aluga o próprio quarto para o Coronel William Smollett (Woolley), um militar aposentado de hábitos rígidos¹⁴⁷².

Os ‘sacrifícios’ não afetam seu humor ou modo polido de tratar as pessoas à sua volta; e mesmo o desaparecimento do marido em combate¹⁴⁷³ não arrefece sua atuação. Por outro lado, à medida que a história prossegue, ela compreende que algumas mudanças necessárias são importantes para a vitória. Anne, por exemplo, mostra-se inicialmente receosa com a ideia de trabalhar fora de casa, porém, já nos momentos finais da trama, consegue emprego em um estaleiro após ver como as duas filhas têm se dedicado ao esforço interno¹⁴⁷⁴. Nas palavras da personagem, atuar de maneira mais incisiva é “acordar de um mundo de sonhos”¹⁴⁷⁵.

A ‘santidade’ de Anne aparece com maior força em contraponto a duas outras personagens do filme: Tony Willett (Joseph Cotten), um antigo amigo da família; e Emily Hawkins (Moorehead), uma mulher egoísta. Tony é tenente da Marinha, porém, está longe de ser um bom exemplo. Trata-se de um homem mulherengo que nutre uma paixão não-correspondida pela protagonista e procura seduzi-la de diversas formas. A Sra. Hilton, porém, o vê apenas como um amigo¹⁴⁷⁶.

Assim como em alguns dos títulos analisados ao longo desse trabalho, o conflito militar em ‘Desde que Partiste’ também serve para ‘conscientizar’ pessoas problemáticas sobre a importância de contribuir para a vitória. Após ter experiência em combate, o tenente compreende a importância de se lutar para proteger os Estados Unidos e, mais importante, os entes queridos que ali vivem. A partir desse momento, ele reconhece os erros do passado, tornando-se sério e comedido em suas ações¹⁴⁷⁷.

A Sra. Hawkins, por outro lado, representa todo o tipo de comportamentos inaceitáveis durante o momento de união e esforço

¹⁴⁷¹ 13 min, 49 seg-14 min, 37 seg.

¹⁴⁷² 24 min, 36 seg.

¹⁴⁷³ 01 h, 47 min, 34 seg.

¹⁴⁷⁴ Respectivamente:36 min, 11 seg-36 min, 20 seg e 02 h, 40 min, 15 seg-02 h, 40 min, 37 seg.

¹⁴⁷⁵ 02 min, 39 min, 43 seg.

¹⁴⁷⁶ 32 min, 18 seg-40 min, 37 seg; 52 min, 34 seg-52 min; 47 seg; 01 h, 00 min, 24 seg-01 h, 03 min, 38 seg; entre outros.

¹⁴⁷⁷ 02 h, 38 min, 30 seg-02 h, 38 min, 54 seg.

coletivo. Suas ‘contribuições’ para a vitória sempre mascaram segundas intenções. Um bom exemplo é a sequência em que a personagem promove um baile para os pilotos no acampamento local com o único objetivo de flertar com os militares¹⁴⁷⁸. Além de pouco ajudar, Emily também critica aqueles que atuam de maneira concreta: ela considera o fato de Tim ter se alistado uma “irresponsabilidade” e repreende Jane por atuar como enfermeira¹⁴⁷⁹.

A antagonista também serve como uma espécie ‘antimodelo’ moral, pois é uma mulher divorciada¹⁴⁸⁰ e sem filhos, dois elementos que reforçam a ideia de egoísmo associada à personagem. Quando levamos em consideração que Emily está em uma busca constante para aproveitar a ‘vida de solteira’¹⁴⁸¹, temos aí uma representação de um comportamento feminino altamente inadequado segundo os padrões da narrativa clássica hollywoodiana. Ao contrário de Lady Beldon, Stella Hadley ou Barbara Thomas, a Sra. Hawkins não tem ‘salvação’ e é ‘punida’ ao ser execrada por toda a família Hilton, Tony e o Coronel Smollett durante a realização de uma festa de aniversário para o último¹⁴⁸².

É justamente após a briga com Emily que Anne percebe que tem feito muito pouco para auxiliar na vitória contra o Eixo e decide mudar de atitude. A ‘recompensa’ da personagem não tarda a chegar. Durante uma cena ambientada na lanchonete do estaleiro, a protagonista conversa com Zofia Koslowska (Alla Nazimova), uma imigrante que perdeu o filho durante as perseguições nazistas na Europa. O texto serve para reforçar a imagem de ‘santidade’ ligada a Anne, bem como, elevar a personagem a uma representação dos ‘valores americanos’:

Zofia- Oxalá meu filho tivesse sobrevivido para conhecer os Estados Unidos. Costumava ler sobre este país todas as noites quando as cortinas se fechavam e o som das botas marchando pelas ruas faziam o meu pobrezinho Janka tremer tanto que eu pensava que seus ossos iriam quebrar. Então orávamos juntos para que Deus nos permitisse chegar à terra dos sonhos além-mar. Gostaria que

¹⁴⁷⁸ 49 min, 15 seg-50 min, 45 seg.

¹⁴⁷⁹ Respectivamente: 32 min, 13 seg e 02 h, 33 min, 48 seg.

¹⁴⁸⁰ 31 min, 25seg.

¹⁴⁸¹ 32 min, 32 seg; 49 min, 33 seg; 52 min, 03 seg; entre outros.

¹⁴⁸² 02 min, 32 min, 58 seg-02 min, 36 min, 19 seg.

ele estivesse comigo no dia em que fui sozinha à Estátua da Liberdade e li o que está escrito lá para que todo o mundo pudesse ouvir. Sabe o que diz? Anne Hilton, você já leu a mensagem?

Anne- Não. Tenho vergonha de dizer, mas não sei.

Zofia- Nunca a esquecerei. Eu a gravei aqui [aponta para a mente] porque a sinto vivamente aqui [e então para o coração]. Diz: “Tragam-me seus fatigados e miseráveis, suas amontoadas massas que anseiam pela liberdade, infelizes resíduos da sua fecunda costa. Mande-os, os sem-teto atingidos pela tempestade. Eu levantarei minha luz junto à porta dourada”. Você me iluminou, Anne Hilton.

Anne- Então, Tim, ela me disse a coisa mais emocionante que já me disseram na minha vida. Disse...

Zofia- Você é o que pensei que os Estados Unidos seriam, o que eu queria dizer quando orava com o meu pequeno Janka¹⁴⁸³.

A participação no esforço de guerra também foi a principal estratégia utilizada por Selznick para conferir maior destaque à personagem interpretada por Jones ao longo da trama. Ao início do filme, Jane é, nas palavras da irmã mais nova, “louca por homens”¹⁴⁸⁴ e está apaixonada por Tony. Seu comportamento muda após ela conhecer e se tornar amiga do cabo Bill Smollett, neto do Coronel que a família Hilton está abrigando.

Vale notar que a relação entre os jovens, que formam o principal par romântico da trama, apresenta algumas ‘inovações’ se comparada aos romances desenvolvidos em algumas produções avaliadas até o presente momento. Em primeiro lugar, o ‘amor’ não surge de imediato, mas corresponde ao ápice de um processo de intimidade que desenvolve aos poucos. Além disso, Bill não é um ‘soldado perfeito’ no sentido estrito da palavra: ele é um rapaz pacifista, mas que defende a importância da luta contra o nazismo e está disposto a contribuir¹⁴⁸⁵.

¹⁴⁸³ 02 h, 40 min, 54 seg-02 h, 42 min, 43 seg.

¹⁴⁸⁴ 17 min, 27 seg.

¹⁴⁸⁵ 01 h, 23 min, 17 seg.

A partir de uma relação mais forte com Bill, Jane abandona sua ‘fixação’ por homens para se engajar de forma mais ativa no esforço de guerra. A primeira ideia da jovem é encontrar um emprego. Anne, por sua vez, afirma que a filha deve ir para a universidade, como era previsto antes da guerra. Jane então assume uma forte postura anti-intelectual, a ponto de afirmar que o ensino superior é “tolice”¹⁴⁸⁶.

Novamente emerge o ‘conservadorismo’ do filme: a personagem de Jones não demonstra interesse em seguir carreira na enfermagem após o conflito, tratando tal atividade apenas como uma necessidade em tempos difíceis¹⁴⁸⁷. Bill se horroriza com a possibilidade de a amada ter de deixar a cidade natal por quatro anos para se dedicar ao ensino superior, porém, mostra-se compreensivo com a ideia de Jane se tornar dona-de-casa ou trabalhar somente enquanto durar a guerra¹⁴⁸⁸. Eventualmente, Jane convence a mãe a deixá-la fazer o curso da Cruz Vermelha e torna-se enfermeira no hospital para mutilados da cidade¹⁴⁸⁹.

Outra subtrama da personagem gira em torno das tentativas de Jane em conciliar Bill e o avô à medida que o romance entre os dois jovens se desenvolve. A personalidade antibelicista do rapaz gerou um conflito familiar, pois ele abandonou a prestigiada academia militar de West Point, rompendo a tradição militar dos Smollett e provocando o afastamento do Coronel¹⁴⁹⁰.

Jane decide intervir para promover uma aproximação, mas o militar aposentado é irredutível¹⁴⁹¹. A situação muda somente após Bill ser convocado para a frente de batalha. Antes da partida, ele pede Jane em casamento, porém, decide que só realizará a cerimônia quando retornar, pois não deseja que ela se torne viúva ou se case com um inválido¹⁴⁹². Arrependido, o Coronel tenta chegar a tempo para a despedida do neto, porém, não obtém sucesso¹⁴⁹³.

Em ‘Desde que Partiste’, cabe a Bill o papel de ‘boa vítima’ da guerra, a ‘pessoa exemplar’ que é sacrificada pela defesa dos ‘valores americanos’. Sua morte serve para aproximar os demais personagens, ao

¹⁴⁸⁶ 01 h, 36 min, 14 seg.

¹⁴⁸⁷ 01 h, 41 min, 36 seg.

¹⁴⁸⁸ 01 h, 35 min, 59 seg-01 h, 36 min, 11 seg.

¹⁴⁸⁹ 02 h, 15 min, 52 seg-02 h, 16 min, 39 seg.

¹⁴⁹⁰ 01 h, 23 min, 44 seg-01 h, 27 min, 19 seg.

¹⁴⁹¹ 01 h, 30 min, 51 seg-01 h, 31 min, 52 seg.

¹⁴⁹² 02 h, 12 min, 30 seg-02 h, 12 min, 57 seg.

¹⁴⁹³ 02 h, 15 min, 38 seg.

mesmo tempo em que reafirma a importância do esforço doméstico de guerra. Desse modo, embora a notícia do falecimento da personagem seja recebida com tristeza na residência dos Hilton, tal fato acaba por aproximar Jane e o Coronel. Nessa lógica, os desdobramentos da tragédia são, ultimamente, positivos: a jovem ganha forças para continuar trabalhando no hospital; enquanto o militar se torna mais afável¹⁴⁹⁴.

Brig envolve-se em uma série de atividades relacionadas ao esforço doméstico voltadas para crianças e pré-adolescentes, tais como auxiliar nos cuidados com uma ‘horta da vitória’ e recolher sucata, papel e outros materiais que poderiam ser reutilizados pela indústria de guerra,¹⁴⁹⁵. Também é ela quem sugere o aluguel do quarto ao Coronel Smollett. A ideia inicialmente horroriza Jane, que exclama “isso é comunismo!”, porém, Brig rebate afirmando que “ter um oficial em casa será como se papai estivesse aqui”¹⁴⁹⁶.

A personagem também se envolve com atividades que não são diretamente mostradas pela câmera, mas mencionadas por Anne, como a venda de selos, a arrecadação de doações e a preparação de rolos de bandagens para a Cruz Vermelha¹⁴⁹⁷. Brig, contudo, afirma que pode fazer ainda mais e, assim como a irmã mais velha, considera que os estudos constituem um empecilho a tais atividades – a escola é uma “chatices” em comparação à guerra¹⁴⁹⁸.

Mesmo personagens de menor peso na trama desempenham funções patrióticas no conjunto de ações que compõem o esforço de guerra. Essa atribuição é reforçada pelo fato de Selznick ter escolhido atores de renome para alguns desses papéis, por menores que fossem seus tempos em cena. Zofia, por exemplo, foi interpretada por Alla Nazimova, atriz de origem russa que fora uma das grandes ‘estrelas’ do período silencioso de Hollywood e que vinha se dedicando, com grande sucesso, ao teatro desde que sua carreira no cinema estagnara. A aposentadoria das telas foi revista com o início da Segunda Guerra Mundial, quando ela passou a ser requisitada para interpretar imigrantes europeias em produções de caráter antinazista. O papel de Zofia foi

¹⁴⁹⁴ 02 h, 19 min, 35 seg-02 h, 24 min, 38 seg.

¹⁴⁹⁵ Respecitvamente: 01 h, 03 min, 40 seg-01 h, 04 min, 49 seg; e 02 h, 19 min, 40 seg-02 h, 16 min, 56 seg.

¹⁴⁹⁶ 20 min, 10 seg-21 min, 02 seg.

¹⁴⁹⁷ 01 h, 44 min, 51 seg.

¹⁴⁹⁸ 02 h, 17 min, 04 seg.

escrito especificamente para Nazimova, uma vez que ela atuara em muitos títulos supervisionados por Lewis J. Selznick, pai do produtor de ‘Desde que Partiste’¹⁴⁹⁹.

Ao veterano ganhador do Oscar Lionel Barrymore coube uma breve aparição representando um sacerdote¹⁵⁰⁰. Ao exemplo do Reverendo de ‘Rosa de Esperança’, o clérigo de ‘Desde que Partiste’ pronuncia um discurso que une ideais de patriotismo e religiosidade. Ao longo do monólogo, ele equipara as escrituras bíblicas – o livro de Zacarias, o evangelho de São João e o salmo 23 – ao hino nacional estadunidense como fontes de inspiração para a luta contra o Eixo. Esse conjunto de textos, assinala o religioso, conduzirá os cristãos à vitória¹⁵⁰¹.

Um dos grandes nomes do teatro e do cinema de sua terra natal, o alemão de ascendência judaica Albert Bassermann chegou aos Estados Unidos fugindo das perseguições nazistas em 1939. Mesmo pouco fluente em inglês, ele procurou serviço em Hollywood, onde passou a ser escalado para papéis de idosos gentis, muitas vezes aprendendo as falas de seus personagens por método fonético. Em 1941, Bassermann chegou ao ápice de sua carreira hollywoodiana ao ser indicado ao Oscar de ‘Melhor Ator Coadjuvante’ em ‘Correspondente Estrangeiro’¹⁵⁰². Selznick também escreveu um personagem ‘sob medida’ para o ator: um psiquiatra judeu que auxilia na recuperação de soldados traumatizados por experiências de guerra. Em sua curta participação em cena, o Dr. Golden procura restabelecer a fé de Jane após a morte de Bill e afirma que seu maior desejo, quando o conflito acabar, é de que “todos os jovens voltem a sorrir como antes”¹⁵⁰³.

¹⁴⁹⁹ MENEFEE, David W. Alla Nazimova. In: MENEFEE, David W. **The First Female Stars: Women of the Silent Era**. Westport / Londres: Praeger, 2004, p. 147-148.

¹⁵⁰⁰ A curta duração de sua presença em cena deve-se ao fato de que ator sofria com um quadro avançado de artrite, de modo que não conseguia mais andar, muito embora continuasse trabalhando no cinema, teatro e rádio. Conferir: PETERS, Margot. **The House of Barrymore**. Nova Iorque: Touchstone, 1990.

¹⁵⁰¹ 01 h, 52 min, 57 seg-01 h, 54 min, 13 seg.

¹⁵⁰² BOCK, Hans-Michael; BERGFELDER, Tim. ALBERT Bassermann. In: BOCK, Hans-Michael; BERGFELDER, Tim. **The Concise Cinegraph: An Encyclopedia of German Cinema**. Nova Iorques / Oxford: Berghahn Books, 2009, p. 27-28.

¹⁵⁰³ 02 min, 25 min, 36 seg-02 h, 28 min, 32 seg.

Outro rosto familiar aos espectadores estadunidenses é o do ator Lloyd Corrigan. Segundo uma biografia disponível no *website* do jornal ‘*The New York Times*’, Corrigan foi também diretor e roteirista, porém, tornou-se reconhecido por interpretar “comerciantes amáveis”¹⁵⁰⁴. Mantendo a ‘tradição’ do *typecast*, em ‘Desde que Partiste’ ele recebeu o papel de Sr. Mahoney, um merceeiro gentil e consciente da importância do esforço de guerra. Em sua cena de maior destaque, ele se mostra profundamente ofendido com o fato de que um cliente lhe sugeriu entrar no mercado negro. “Eu, com um filho nas forças armadas!”, explica indignado à Sra. Hilton¹⁵⁰⁵. Assim como Bill, o filho do Sr. Mahoney também falece, porém, de forma menos gloriosa, em um acidente durante uma patrulha aérea¹⁵⁰⁶.

Nem sempre um ‘coadjuvante de luxo’ é empregado para lembrar o público sobre a importância da mobilização nacional. Muitos figurantes também desempenham essa função em ‘Desde que Partiste’, como a garçonete da sorveteria que sugere a Bill e Jane que comprem selos com o troco da conta¹⁵⁰⁷. Em outro segmento, um guarda de trânsito força Anne e Tony a parar o carro apenas para conversar, pois se sente solitário – a necessidade de economizar combustíveis e borracha deixou as estradas desertas¹⁵⁰⁸.

O tema do esforço de guerra também surge ‘diluído’ em meio aos diálogos e ações cotidianas das personagens – especialmente no que diz respeito aos racionamentos de bens essenciais¹⁵⁰⁹. Outra medida adotada ao longo do filme é a utilização de cartazes. É possível observar uma quantidade notável de pôsteres governamentais estrategicamente posicionados em algumas cenas. Durante o diálogo de Anne e Zofia na lanchonete do estaleiro, por exemplo, há um cartaz com os dizeres “*American Labour*” que pode ser visto atrás da imigrante¹⁵¹⁰. Na cena em que Bill e Jane vão ao boliche, há uma pintura com três pinos

¹⁵⁰⁴ ERICKSON, Hal. **Lloyd Corrigan**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movies/person/85954/Lloyd-Corrigan/biography>.

Acesso em: 26 jan. 2016.

¹⁵⁰⁵ 17 min, 36 seg-19 min, 43 seg.

¹⁵⁰⁶ 57 min, 46 seg.

¹⁵⁰⁷ 01 h, 20 min, 51 seg.

¹⁵⁰⁸ 01 h, 01 min, 39 seg.

¹⁵⁰⁹ 34 min, 05 seg; 01 h, 27 min, 55 seg-01 h, 31 min, 14 seg; 01 h, 42 min, 36 seg; entre outros.

¹⁵¹⁰ 02 h, 40 min, 55 seg.

representando Hitler, Mussolini e Hirohito, os quais são atingidos por uma bola na qual estão escritas as palavras “mais produção”. A pintura é ladeada por uma bandeira estadunidense¹⁵¹¹.

Embora seja impossível negar a idealização do esforço de guerra em ‘Desde que Partiste’, o filme se diferencia das demais produções analisadas até agora no sentido de que não há apenas um elemento dissonante na mobilização – no caso mais evidente, Emily Hawkins. Para tanto, a produção se vale de um recurso interessante: a representação do espaço público. Sempre que algum membro da família Hilton deixa a intimidade da “fortaleza invencível” e toma parte em algum ambiente marcado pela coletividade, a câmera executa longos *travelings* a fim de ‘mostrar’ aos espectadores, por meio de imagens e trechos de diálogos entre personagens anônimos, quais comportamentos são aceitáveis ou não em tempos de guerra.

Tal estratégia é utilizada pela primeira vez justamente durante o encontro de Emily e Anne em um bar, entre 30 min, 23 seg-31 min, 02 seg. À medida que ambas caminham pelo local, o público pode ouvir uma série de pedaços de diálogos entre figurantes que bebem e se divertem sem se preocupar com a situação da guerra. As falas são contraditórias, como se representassem a hipocrisia das pessoas que não contribuem para a vitória. Geralmente, a contradição se dá entre as falas e as imagens. Um homem, por exemplo, afirma que o consumo de álcool é a causa da decadência moral do país, ao mesmo tempo em que bebe goles de uísque.

A situação que pode ter soado mais impactante aos espectadores da época, contudo, deve ter sido a fala de uma jovem de rosto inidentificável. Ela conversa com um homem, cuja face é igualmente omitida pela falta de iluminação, e comenta que não tem paciência de escrever ao marido “todas as falas que o bebê diz em um daqueles formulários de correio do exército”. Trata-se de uma esposa infiel, que deixou o filho desacompanhado para sair com um outro homem. Os comportamentos ‘flagrados’ pela câmera servem não apenas como ‘exemplos’ de ações inadequadas, mas para antecipar ao público informações sobre a personalidade da Sra. Hawkins.

Muitas vezes, os *travelings* são utilizados para contrapor a necessidade de mobilização interna a atitudes egoístas, como na sequência em que Anne e as filhas viajam até Nova Iorque para se

¹⁵¹¹ 01 h, 14 min, 46 seg. O uso de cartazes também pode ser verificado em: 01 h, 38 min, 47 seg; 02 h, 07 min, 24 seg; 02 h, 08 min, 55 seg; entre outros.

despedir de Tim, prestes a partir para a frente de batalha (01 h, 37 min, 23 seg-01 h, 38 min, 46 seg). A saída do trem é atrasada para dar preferência a um carregamento de tanques e armamentos que serão despachados juntamente com as forças armadas – a passagem do carregamento é embalada por uma versão instrumental da canção militar ‘*The Caisson Song (The Caissons Go Rolling Along)*’.

Enquanto as personagens aguardam a partida, acomodadas no vagão lotado, a câmera percorre o local. À frente de Anne, um ambicioso empresário reclama do atraso, uma vez que pode lhe custar a realização de um importante negócio. Ao lado da protagonista, um soldado mutilado comenta o pedido de maneira irônica, alegando ter todo o tempo do mundo. Jane, por sua vez, conversa com uma mulher que irá receber o marido e apresentar-lhe o filho que nasceu enquanto ele esteve fora. O nome do bebê é bastante ‘apropriado’: Dwight Eisenhower O’Brien. Por fim, uma criança refugiada explica a um casal a situação enfrentada em seu país após a invasão alemã – “nós não tínhamos carne ou leite!”. Em contrapartida, uma senhora obesa e bem vestida, devorando uma espiga de milho, reclama sobre a diminuição no número de refeições servidas durante a viagem.

Todavia, o exemplo mais significativo do uso dos *travelings* ocorre entre 02 h, 07 min, 19 seg-02 h 08 min, 56 seg, quando Jane se despede de Bill na estação de trens da cidade. Antes de centrar-se nas personagens em questão, a câmera percorre o ambiente, mostrando uma vasta gama de figurantes em situações breves e diálogos curtos. Uma voluntária da Cruz Vermelha responsável por receber crianças refugiadas da Europa caminha pelo local; enquanto um soldado negro, acompanhado da mulher e do filho, prepara-se para rumar em direção à frente de batalha.

Em outro enquadramento na mesma cena, uma dona-de-casa que aceita com resignação o racionamento de manteiga e afirma não perceber diferença entre o produto original e seu substituto. Um soldado ouve conselho da mãe, uma imigrante, em língua estrangeira. Um terceiro militar critica os desertores das forças armadas. Mais adiante, duas amigas dirigem olhares de desdém a uma senhora usando meias de náilon, um dos produtos essenciais para a indústria de guerra. Por fim, outro militar alegremente compra bônus-de-guerra com seu salário. De forte caráter didático, tal cena apresenta aos públicos quais são as diversas formas de contribuição para a vitória, bem como, exalta o *melting pot* estadunidense.

Em certo sentido, a integração entre pessoas de diferentes etnias no esforço para a vitória em ‘Desde que Partiste’ é representada com algumas ‘inovações’ se comparada às imagens presentes nos filmes analisados até aqui; No entanto, não constitui uma ruptura com os padrões raciais estabelecidos na Hollywood dos anos 1940, especialmente no que diz respeito aos afro-americanos. Assim como em ‘Aço da Mesma Têmpera’ e ‘Mulheres de Ninguém’, há uma relativa interação entre personagens estadunidenses natas e imigrantes de pele branca, provenientes da Europa. Tal convívio estava longe de ser um tabu de acordo com as leis da censura da época e serve para a consolidação da imagem de um país receptivo e amistoso em oposição ao nazismo preconceituoso e perseguidor de minorias.

É na produção de Selznick que personagens negros são associados de forma mais direta ao combate na guerra, como no caso acima mencionado, do soldado que se despede da família na estação de trens¹⁵¹². Outro momento significativo ocorre quando a câmera enfoca um combatente afro-americano no centro de reabilitação do hospital em que Jane trabalha¹⁵¹³. Todavia, mesmo que ambos os grupos sejam representados em um patamar de relativa ‘igualdade’ com relação à população *wasp* – se é que o termo ‘igualdade’ pode ser considerado adequado nessa situação –, negros e brancos jamais interagem nos espaços públicos. Geralmente, os afro-americanos são figuras solitárias em meio a uma multidão predominantemente branca, dialogando somente entre seus pares (primeiro exemplo) ou mantendo-se silenciosos (segundo exemplo).

A situação é ainda mais irônica devido ao fato de a personagem afro-americana mais proeminente do filme, a criada Fidelia (McDaniel), não participar de qualquer atividade relacionada ao esforço doméstico de guerra. Em um importante estudo sobre a representação dos negros em Hollywood, o pesquisador Donald Bogle assinalou a recorrência de cinco estereótipos que, por décadas, definiram a imagem dos afro-americanos no cinema estadunidense. Uma dessas figuras é a *mammy*, a servente obesa, religiosa, sempre fiel e submissa aos patrões brancos, que atua geralmente como uma espécie de anjos da guarda maternal para

¹⁵¹² 02 h, 08 min.

¹⁵¹³ 01 h, 45 min, 56 seg.

mulheres jovens¹⁵¹⁴. O autor salienta que, ao longo dos anos 1930, McDaniel interpretou diversas *mammies* – incluindo em alguns filmes protagonizados por Temple –, tornando-se uma das profissionais negras mais bem pagas de Hollywood¹⁵¹⁵.

Embora McDaniel fosse criticada por aceitar tais papéis, Bogle assinala que a atriz tinha consciência de que não teria ofertas para outros tipos de personagens, bem como, considera que a atriz soube utilizar dessas oportunidades de maneira subversiva, encontrando formas de ganhar destaque em meio a elencos formados majoritariamente por ‘estrelas’ brancas. O ponto alto de sua carreira foi justamente interpretando a escrava fiel da protagonista em ‘...E o vento levou’ – ironicamente, chamada Mammy –, papel que lhe valeu um Oscar de ‘Melhor Atriz Coadjuvante’¹⁵¹⁶. Uma circular do estúdio de Selznick revela que o produtor desejava que o espectador, ao visualizar Fidelia, lembrasse a personagem de McDaniel em ‘...E o vento levou’, sugerindo que ela fosse envelhecida pela maquiagem, porém, que atuasse de forma jovial¹⁵¹⁷.

Fidelia é construída de acordo com o estereótipo da *mammy*. Como bem assinala a biógrafa Jill Watts, a ideia de submissão em torno da personagem já se manifesta em seu próprio nome, que é construído dentro das regras do *status quo* vigente¹⁵¹⁸. Após ser dispensada por Anne devido a dificuldades financeiras, o principal objetivo da personagem é retomar a posição de servente dos Hilton. Mesmo que tenha encontrado outro emprego, por um salário maior, Fidelia afirma que não será feliz longe de Anne, Jane e Brig. Posteriormente, ela consegue firmar um acordo com a ex-patroa, oferecendo-se para trabalhar na casa dos Hilton durante o período noturno e dias de folga em troca de poder morar em seu antigo quarto. A partir de então, suas

¹⁵¹⁴ BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Film**. Nova Iorque / Londres: Continuum, 2002, p. 9.

¹⁵¹⁵ BOGLE, Op. Cit., p. 46.

¹⁵¹⁶ BOGLE, Op. Cit., p. 82-89

¹⁵¹⁷ KEON, Barbara. [**Inter-office Communication**] 13 set. 1943, s/l [para] SEIDELMAN, Sr. Culver City. 1 f. Transmite orientações de David O. Selznick para a personagem Fidelia. Margaret Herrick Library, Ronald Haver collection, File 2.f-[23]

¹⁵¹⁸ WATTS, Op. Cit., p. 229.

funções resumem-se à realização de trabalhos domésticos, que considera inadequados para Anne.

Fidelia é um papel incompatível com a postura de McDaniel ‘fora das telas’, uma vez que a atriz era uma reconhecida ativista social que participou de *war bond rallies*, fez performances em *USOs* e também cantou para tropas de soldados negros. Além disso, ela também atuou em organizações de guerra formadas por mulheres afro-americanas¹⁵¹⁹. Por outro lado, é importante destacar que Colbert já havia protagonizado outro drama no qual sua personagem era protegida por uma criada negra maternal e zelosa – ‘Imitação da Vida’ (*Imitation of Life*, 1934)¹⁵²⁰.

Durante o levantamento de fontes para essa pesquisa, encontramos em jornais estadunidenses voltados ao público negro algumas reportagens nas quais são manifestadas grandes expectativas quanto à representação do envolvimento dos afro-americanos no esforço doméstico de guerra em ‘Desde que Partiste’. O jornalista que acompanhou com maior entusiasmo o fato de McDaniel estar novamente trabalhando com Selznick foi Lawrence F. LaMar, que escrevia para o ‘*The Chicago Defender*’ e o ‘*Atlanta Daily World*’. Em seus textos, o cronista procurou elevar o papel de Fidelia ao mesmo patamar de importância das personagens interpretados pelas demais ‘estrelas’ do elenco, bem como, ressaltar o talento da atriz¹⁵²¹. Nesse sentido, mesmo que o filme não rompesse com os estereótipos vigentes, a relevância da representatividade negra em uma ‘Hollywood branca’ já era assinalada pelos escritores da época.

Um texto assinado por Leo Katcher, do ‘*The Baltimore Afro-American*’ confere ares de heroísmo a Selznick por seu interesse em destacar a pouco reconhecida contribuição dos negros para a vitória. O jornalista destaca que duas importantes atrizes foram escaladas para o filme: McDaniel e Butterfly McQueen, que também atuara em ‘...E o

¹⁵¹⁹ WATTS, Op. Cit., p. 208-211.

¹⁵²⁰ Vide BOGLE, Op. Cit., p. 57-64.

¹⁵²¹ LaMAR, Lawrence F. Hattie McDaniel Is Given Big Role In ‘Since You Went Away’. **The Chicago Defender**. Chicago, 10 jul. 1943, p. 10. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.; LaMAR, Lawrence F. Hattie Rises To New Film Heights In Latest Picture. **Atlanta Daily World**. 1 ago. 1944, p. 2. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.; LaMAR, Lawrence F. ‘Since You Went Away’ Stars Hattie McDaniel. **The Chicago Defender**. Chicago, 5 ago. 1944, p. 6. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

vento levou'. Segundo o artigo, McQueen interpretaria uma oficial do *Women's Army Corps* (WAC), o destacamento feminino das forças armadas estadunidenses¹⁵²². Periódicos como '*The Pittsburgh Courier*' e '*The Chicago Defender*', até mesmo publicaram uma fotografia da personagem, que teria a patente de sargento¹⁵²³. A participação de McQueen, porém, foi cortada na edição final da obra¹⁵²⁴.

A grande apoteose do *melting pot* estadunidense ocorre na sequência final do filme (02 h, 43 min, 44 seg-02 h, 56 min, 51 seg.), ambientada na noite de Natal. Dotada de grande simbolismo, a data constitui uma importante festividade religiosa, bem como, está associada a valores como união familiar e boa vontade entre os homens, elementos importantes também para o esforço doméstico. Na casa dos Hilton, Anne, Jane, Brig e o Coronel Smollett recebem Zofia, Tony e alguns colegas do exército para a celebração. Todos se divertem, enquanto Fidelia alegremente serve a comida, trajada com uniforme de criada. Assim, a família Hilton emerge como a representação de uma classe média que serve de 'ponte' entre os demais segmentos sociais, reforçando a ideia de superação da luta de classes.

Apesar das dificuldades enfrentadas ao longo da trama, o Natal é representado como um momento de esperança e de consolidação das mudanças pelas quais as personagens passaram. Anne descobre que Tony receberá uma grande honraria por seu heroísmo em combate; Jane e o Coronel reafirmam sua conciliação, ao mesmo tempo em que novos

¹⁵²² KATCHER, Leo. Selznick Film to Glorify Work of All Americans. **The Baltimore Afro-American**. Baltimore, 25 mar. 1944, p. 6. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*. O texto foi reproduzido com algumas alterações e sem o nome do autor em outros periódicos da imprensa afro-americana. Consultar: NEW Selznick Film Pays Tribute To Race In War. **New Journal and Guide**. Norfolk, 25 mar. 1944, p. 11. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.; PART Played By Negro Wacs And Others Is Shown. **Atlanta Daily World**. Atlanta, 28 mar. 1944, p. 2. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.; 'SINCE You Went Away' May Be the Picture Critics Have Asked For. **The Chicago Defender**. Chicago, 1 abr. 1944, p. 8. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹⁵²³ 'SINCE You Went Away' a New Departure in Film Fare. **The Pittsburgh Courier**. Pittsburgh, 25 mar. 1944, p. 13. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹⁵²⁴ BOGLE, Op. Cit., p 93.

interesses amorosos surgem para ambos. A relação entre Anne e Fidelia é reforçada por dois elementos: a criada recuperou o emprego na casa dos Hilton, sua maior felicidade; enquanto o fato da patroa e as filhas enviarem presentes de Natal ao desaparecido Tim restaura a fé da servente no mundo.

O momento maior da noite, porém, é quando a protagonista recebe por telefone a notícia de que o marido está a salvo e retornará para casa em breve. Enquanto as mulheres comemoram a boa notícia, a câmera centraliza novamente a residência dos Hilton, em um enquadramento bastante semelhante ao utilizado no início do filme. Enquanto soam os acordes da canção natalina ‘*Adeste Fidelis*’, o plano é acompanhado de um leteiro contendo o versículo 24 do salmo 31: “Esforçai-vos, e Ele fortalecerá o vosso coração, vós todos que esperais no Senhor”.

4.8.1 – ‘Herói de Mentira’ (*Hail the Conquering Hero*, 1944): Contexto de Produção

Agora, uma solicitação: Estamos em guerra, sabia? Faça mais filmes. Você já ouviu falar em elevar o MORAL?

(Trecho da carta do Sargento Chester W. Golladay a Preston Sturges, elogiando ‘Herói de Mentira’, outubro de 1944)¹⁵²⁵.

Enquanto aguardava a estreia do controverso ‘Papai por Acaso’, Preston Sturges começou a trabalhar em ‘*The Little Marine*’, um projeto sentimental e com notáveis traços biográficos. A ideia inicial envolvia um rapaz que rouba um uniforme a fim de posar como soldado. Sturges desejava que Eddie Bracken – de quem se tornara bom amigo – interpretasse o papel principal. O roteirista aprimorou a premissa e rebatizou a história com o nome ‘*Hail the Conquering Hero*’¹⁵²⁶.

A trama se desenvolve em torno de Woodrow Truesmith, um homem honesto e patriótico que não consegue realizar o sonho de se tornar um fuzileiro naval ao ser dispensado pelas forças armadas por

¹⁵²⁵ GOLLADAY, Chester W. [carta] 8 out. 1944, San Francisco [para] STURGES, Preston, Hollywood. 2 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 20.

¹⁵²⁶ CURTIS, Op. Cit., p. 185.

sofrer de febre-do-feno crônica – forte reação alérgica a alguns tipos de plantas. Frustrado, Woodrow encontra emprego em um estaleiro na costa californiana, enquanto utiliza-se de cartas para mentir à mãe e à namorada, afirmando que está em combate no exterior. Posteriormente, ele se arrepende de tal atitude, uma vez que a farsa será descoberta ao final do conflito. Novamente, Sturges se utiliza de nomes ‘incomuns’ para dotar a história de ironia – sobrenome do protagonista pode ser traduzido, de maneira aproximada, como ‘verdade de ferro’.

Após ouvir a história de Woodrow, um grupo de fuzileiros navais liderado pelo Sargento Heppelfinger decide ajudá-lo, emprestando-lhe um uniforme, condecorações e comunicando à mãe do protagonista que ele foi dispensado com honrarias por realizar um ato de grande bravura. O grupo decide levá-lo de volta à cidade natal a fim de encontrar um desfecho rápido para a mentira, contudo, a população da pequena Oakridge recebe seu ‘herói’ com grande pompa. As festividades desencadeiam uma série de situações absurdas, que culminam na indicação de Woodrow para disputar a eleição municipal contra o corrupto prefeito local.

O novo projeto em muito diferia do polêmico ‘Papai por Acaso’. Embora o *War Department Pictorial Board* tenha exigido mudanças na representação dos militares após a leitura de uma primeira versão do roteiro¹⁵²⁷, o texto não satirizava nenhum tema ‘sagrado’, como a instituição do matrimônio ou a maternidade.

A censura oficial demonstrou pouca preocupação com o novo trabalho de Sturges. O *Breen Office* aconselhou o estúdio a buscar orientação oficial para um tratamento adequado dos fuzileiros navais; eliminar algumas piadas consideradas impróprias; e suavizar a ênfase ‘exagerada’ em assuntos como racionamentos e escassez de alimentos. A última indicação chega a ser irônica, considerando-se as sugestões de Luigi Luraschi com relação a ‘Papai por Acaso’.

Em nome da Política de Boa Vizinhança, os censores também sugeriram a supressão de uma fala que mencionava batalhas envolvendo os fuzileiros navais estadunidenses na América Latina¹⁵²⁸, consideração

¹⁵²⁷ CURTIS, Op. Cit., p. 185.

¹⁵²⁸ BREEN, Joseph I. [carta] 24 jun. 1943, s/l [para] LURASCHI, Luigi, Hollywood. 2 f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Hail the Conquering Hero.

ignorada pelo diretor¹⁵²⁹. Um segundo informe reiterou a recomendação de cuidado com humor inadequado e também demandou uma exibição respeitosa do corpo feminino em cena¹⁵³⁰.

‘Herói de Mentira’ era modesto o suficiente para manter a Paramount despreocupada também com relação a questões financeiras. Sem nenhuma ‘estrela’ no elenco – o projeto contou com a participação de diversos membros da ‘*stock company*’ de Sturges, incluindo William Demarest, que recebeu o papel do Sargento Heppelfinger – e reutilizando parte dos cenários empregados em ‘Papai por Acaso’, o custo final estimado para o filme era um pouco mais elevado do que os US\$ 754 mil da produção anterior¹⁵³¹.

A perspectiva de uma filmagem tranquila logo se esvaneceu quando os executivos Buddy G. DeSylva e Henry Ginsburg exigiram a demissão de Ella Raines, atriz iniciante escolhida para interpretar Libby, o interesse romântico do protagonista. Para os chefes do estúdio, a falta de um nome mais conhecido do público poderia ter um efeito prejudicial sobre a bilheteria. Sturges considerou a imposição uma afronta à sua autonomia enquanto diretor e afirmou que abandonaria o projeto caso Raines fosse demitida. Ele se envolveu em uma grande discussão com DeSylva e Ginsberg para mantê-la no filme e, embora tenha conseguido preservar sua vontade, o conflito deteriorou ainda mais sua conturbada relação com os chefes do estúdio¹⁵³².

Os desentendimentos entre Sturges e DeSylva continuaram ao longo das gravações, que teve início em julho de 1943. O executivo foi frequentemente aos *sets* de filmagem a fim de exigir maior velocidade; o diretor reagiu atrasando o processo com a realização de *takes* desnecessários e desperdiçando filme virgem, recurso escasso em tempos de guerra. O clima de tensão afetou o relacionamento de Sturges com os atores, incluindo Bracken¹⁵³³.

A produção de ‘Herói de Mentira’ foi encerrada em setembro do mesmo ano e a versão final do filme também se tornou foco de disputas

¹⁵²⁹ 9 min, 16 seg-9 min, 26 seg.

¹⁵³⁰ BREEN, Joseph I. [carta] 26 jun. 1943, s/l [para] LURASCHI, Luigi, Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Hail the Conquering Hero.

¹⁵³¹ CURTIS, Op. Cit., p. 186; JACOBS, Op. Cit., p. 309-310.

¹⁵³² CURTIS, Op. Cit., p. 185-186; JACOBS, Op. Cit., p. 311.

¹⁵³³ JACOBS, Op. Cit., p. 311-313.

entre Sturges e a diretoria do estúdio. Diante das brigas frequentes, o diretor-roteirista exigiu que seu contrato fosse remodelado antes da renovação, a fim de conseguir garantias mais concretas de autonomia. A Paramount recusou a proposta e Sturges deixou a companhia em dezembro, muito embora acompanhasse de perto as negociações para o lançamento de três títulos retidos pelos executivos da casa: ‘Triunfo Sobre a Dor’ (*The Great Moment*, 1944), ‘Papai por Acaso’, ‘Herói de Mentira’¹⁵³⁴.

DeSylva assumiu o controle do processo de edição ‘Herói de Mentira’, porém, as prévias de sua versão se mostraram um verdadeiro fracasso e ele contratou Sturges, de forma temporária, para realizar novas filmagens e definir a edição final. A recepção à nova versão do filme foi positiva. A resposta do público surpreendeu até mesmo o diretor-roteirista, que julgava a trama singela demais para atrair os espectadores¹⁵³⁵. Apesar das polêmicas durante as filmagens, os executivos da Paramount consideraram que ‘Herói de Mentira’ era superior a ‘Papai por Acaso’, muito embora não esperassem que o título fosse tão rentável quanto seu antecessor¹⁵³⁶.

O filme foi recebido calorosamente tanto pela crítica, como pelo público. Ottis L. Guernsey considerou ‘Herói de Mentira’ superior a ‘Papai por Acaso’, especialmente pelo fato de o filme não ridicularizar a vida durante a guerra¹⁵³⁷. Comparando Sturges a Voltaire e Anatole France, Bosley Crowther descreveu a produção como o trabalho “mais sério e socialmente significativo” do diretor-roteirista¹⁵³⁸. Periódicos

¹⁵³⁴ CURTIS, Op. Cit., p. 187-190; JACOBS, Op. Cit., p. 314 e 317.

¹⁵³⁵ CURTIS, Op. Cit., p. 190-191; JACOBS, Op. Cit., p. 317.

¹⁵³⁶ FREEMAN, Y. Frank [carta] 3 mai. 1944 [para] DeSYLVA, Buddy G., Hollywood. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 22.

¹⁵³⁷ GUERNSEY, Ottis L. “The Miracle of Morgan’s Creek” – Paramount. **New York Herald Tribune**. Nova Iorque, 20 jan. 1944. On the Screen, p. 10. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹⁵³⁸ CROWTHER, Bosley. Sturges Up: The Cinema’s Top-Notch Satirist Shines With ‘Hail the Conquering Hero’. **The New York Times**. Nova Iorque, 13 ago. 1944, p. X1. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

como ‘*Daily Boston Globe*’¹⁵³⁹, ‘*Los Angeles Times*’¹⁵⁴⁰ e ‘*New York Daily News*’¹⁵⁴¹ também receberam a obra de maneira positiva. A produção foi indicada ao Oscar de ‘Melhor Roteiro Original’, de modo que Sturges se tornou a primeira pessoa a ser duplamente nomeada para o prêmio em um mesmo ano¹⁵⁴².

Espectadores civis e militares expressaram sua admiração pelo filme. Betty Yoder, uma escritora de Long Beach, escreveu a Sturges afirmando que assistiu ao filme por cinco dias seguidos¹⁵⁴³. O soldado Willard Welch, membro do 61st *Signal Battalion*, relatou que a produção fora um grande sucesso no local¹⁵⁴⁴. O sargento Chester W. Golladay também se expressou de maneira bastante positiva quanto a ‘Herói de Mentira’, assinalando sua importância para elevar o moral das tropas¹⁵⁴⁵. Por outro lado, o soldado Dick Chudoba considerou o filme desrespeitoso à memória de soldados que perderam a vida em combate¹⁵⁴⁶.

4.8.2 – ‘Herói de Mentira’ (*Hail the Conquering Hero*, 1944): Análise da trama e das personagens

¹⁵³⁹ A., M. L. “Hail the Conquering Hero”. **Daily Boston Globe**. Boston, 27 out. 1944, p. 19. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹⁵⁴⁰ SCHEUER, Philip K. Bracken Hailed as ‘Conquering Hero’. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 15 set. 1944, p. A9. *ProQuest Historical Newspapers*. Acesso via *Yale University Digital Collections*.

¹⁵⁴¹ CAMERON, Kate. “Honey of a Comedy at Paramount”. **New York Daily News**. Nova Iorque, 10 ago. 1944. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records, Hail the Conquering Hero [Paramount, 1943].

¹⁵⁴² WILEY; BONA, Op. Cit., p. 1029.

¹⁵⁴³ YODER, Betty. [carta] 16 set. 1944, Long Beach [para] STURGES, Preston, Hollywood. 2 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 19.

¹⁵⁴⁴ WELSH, Willard. [carta] 14 jul. 1944, Camp Shelley [para] STURGES, Preston, Hollywood. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 19.

¹⁵⁴⁵ GOLLADAY, Chester W. [carta] 8 out. 1944, San Francisco [para] STURGES, Preston, Hollywood. 2 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 20.

¹⁵⁴⁶ CHUDOBA, Dick. [carta] 7 nov. 1944, Guadalcanal [para] O SR. Escritor, Hollywood. 1 f. University of California – Los Angeles: Charles E. Young Research Library, Preston Sturges Papers, box 38, folder 20.

Sargento Heppelfinger- Essas panquecas 'descem' melhor com um pouco de manteiga, Sra. Truesmith.

Sra. Truesmith- Talvez você não sabia que estamos em guerra, Sargento.

(01 h, 15 min, 15 seg-01 h, 15 min, 21 seg).

Assim como as demais comédias analisadas nesta pesquisa, 'Herói de Mentira' não é, em um sentido estrito, um 'filme de *home front*', muito embora questões relacionadas à guerra e ao *front* interno sejam essenciais para o desenvolvimento da trama. Os elementos satíricos estão presentes, contudo, a produção tem contornos dramáticos mais acentuados que 'Papai por Acaso'. E ainda que Sturges trabalhe alguns temas comuns ao título anterior – como, a questão da corrupção política –, o tratamento dispensado aos mesmos é mais sério e crítico.

A partir desses apontamentos, consideramos que Jacobs foi bastante correta em interpretar o título como uma sátira do 'culto ao herói'. Ao mesmo tempo, ressalta a pesquisadora, a produção pode ser lida como uma fábula sobre pessoas 'desajustadas' procurando se adequar a uma 'vida normal' segundo os padrões de uma sociedade estadunidense marcada pela ideia de sucesso individual¹⁵⁴⁷. Os biógrafos de Sturges concordam que, assim como Norval em 'Papai por Acaso', o protagonista de 'Herói de Mentira' foi elaborado a partir da decepcionante experiência do diretor-roteirista durante a Primeira Guerra Mundial¹⁵⁴⁸. No entanto, Woodrow é um personagem com menor grau de comicidade, uma vez que tornar-se membro das forças armadas era o principal 'projeto' de sua vida.

Diversos elementos reafirmam a relação entre o personagem e a carreira militar. Ele treinou desde criança para ser aprovado nos testes de admissão, estudou as regras dos fuzileiros navais, e teve de lidar com o peso de seu pai ter sido um herói da Primeira Guerra Mundial¹⁵⁴⁹. Além disso, seu nome completo, Woodrow Lafayette Pershing Truesmith, remete a figuras políticas e militares de grande vulto da história dos Estados Unidos¹⁵⁵⁰. A vergonha pelo fracasso – tanto no

¹⁵⁴⁷ JACOBS, Op. Cit., p. 308.

¹⁵⁴⁸ CURTIS, Op. Cit., p. 185; JACOBS, Op. Cit., p. 40.

¹⁵⁴⁹ 07 min, 04 seg-11 min, 02 seg.

¹⁵⁵⁰ O presidente Woodrow Wilson; o general da Primeira Guerra Mundial, John Pershing; o Marquês de Lafayette, aristocrata francês que lutou ao lado das

objetivo de servir ao país, quanto em seu objetivo individual – é tamanha que o protagonista prefere inventar uma mentira para escondê-lo.

Tal dinâmica é de suma importância para o desenvolvimento da trama, uma vez que Woodrow nunca é apresentado como um vilão, mas um patriota frustrado, que almejava fazer mais por seu país. Assim, a mentira do protagonista é ‘justificável’ no sentido que ela visava a não frustrar as expectativas de sua mãe (Georgia Caine), de sua namorada (Raines) ou dos cidadãos da pequena Oakridge. Todos as personagens nutriam grandes esperanças de que Woodrow – tal como o pai – tornasse-se um herói de guerra.

Para acentuar o caráter do personagem, o filme procura ressaltar seu constante arrependimento com relação à fraude, especialmente quando os moradores de sua cidade natal passam a lhe conceder uma série de homenagens por acreditar que ele é militar de sucesso¹⁵⁵¹. Da mesma forma, o grupo de fuzileiros navais apenas endossa o embuste por considerar Woodrow uma boa pessoa e por respeito ao seu falecido pai¹⁵⁵².

O debate ‘honestidade x mentira’ torna-se dominante a partir do momento em que um grupo de influentes cidadãos da cidade decide indicar o protagonista para disputar as próximas eleições contra o corrupto prefeito local, um empresário ganancioso ironicamente chamado Everett Noble (Raymond Walburn) – o sobrenome pode significar ‘nobre’ ou ‘digno’ em inglês. Woodrow procura desvencilhar-se da obrigação uma vez que, assim como seu concorrente, ele é uma fraude. O mais interessante para esta pesquisa é o fato de que a corrupção política é tratada como um obstáculo ao esforço doméstico de guerra, como é notável nas palavras irônicas de Doc Bissell (Harry Hayden), o eterno candidato honesto, sempre derrotado por Noble:

Doc Bissell- É como se a cidade fosse egoísta.
Todos pensam sobre seus pequenos lucros,
sonegação de impostos, razões para não comprar

tropas estadunidenses na Guerra de Independência; e o fictício general Truesmith, pai do personagem.

¹⁵⁵¹ 25 min, 17 seg-28 min, 34 seg; 34 min, 51 seg-35 min, 15 seg; 35 min, 48 seg-36 min, 20 seg; entre outros.

¹⁵⁵² 14 min, 56 seg-16 min, 59 seg; 36 min, 43 seg-38 min, 15 seg; 47 min, 05 seg-47 min, 49 seg; entre outros.

bônus de guerra, trabalhar com afinco ou evitar o trabalho noturno pois a luz do dia é muito mais agradável. Todas essas coisas são corretas em tempos de paz. Coisas que denominamos frugalidade e descontração que geraram uma fortuna para muitos, mas que são verdadeiramente desonestas em tempos de guerra. [...] O lema dessa cidade é negócios como sempre, mas muitos de nós acreditamos que a guerra não é um período como sempre, de modo que praticar negócios como sempre é uma atitude desonesta¹⁵⁵³.

Desse modo, uma cidade dirigida por um homem corrupto tenderá a cooperar pouco com o esforço doméstico de guerra. O filme não explora mobilização civil em Oakridge de maneira aprofundada ou direta, de modo que os espectadores não podem tirar suas próprias conclusões a partir das representações presentes em ‘Herói de Mentira’. Por outro lado, a produção segue as regras da censura vigente e aborda a corrupção como um ‘episódio isolado’ e não um problema generalizado do sistema político, uma vez que a eleição de um ‘homem honesto’ pode resolver todos os problemas existentes. Nessa conjuntura, apenas o prefeito e um de seus assessores despontam como os ‘vilões’ da trama, pois são corruptos, antidemocráticos e antipatrióticos¹⁵⁵⁴.

Embora o *front* doméstico não constitua o tema central de ‘Herói de Mentira’, elementos relacionados ao tema aparecem ‘diluídos’ ao longo do filme, como uma forma de oferecer respaldo à trama principal. Durante nossa avaliação, pudemos observar o que parece ter sido um padrão utilizado por Sturges: todas as vezes que as personagens são obrigadas a se confrontar com as mentiras que criaram, é possível encontrar pôsteres sobre o esforço interno nos cenários que ambientam tal sequência.

O primeiro momento em que verificamos tal modelo é na cena em que Woodrow conhece o Sargento Heppelfinger e seus colegas em um bar de San Diego. Após um dos soldados telefonar para a Sra. Truesmith, mentindo quanto à dispensa de Woodrow, o protagonista é obrigado a conversar com a própria mãe, tendo de lidar com a situação problemática que ele próprio criou. Enquanto ele se desloca pelo bar, é

¹⁵⁵³ 41 min, 09 seg-41 min, 45 seg.

¹⁵⁵⁴ 53 min, 37seg-53 min, 45 seg; 01 h, 09 min, 17 seg-01 h, 09 min, 52seg; 01 h, 32 min, 58 seg-01 h, 33 min, 06 seg; entre outros.

possível observar nas paredes alguns pôsteres sobre alistamento, os esforços dos Aliados, a compra de bônus de guerra e o já citado “*The enemy is listening*”¹⁵⁵⁵. Tal estratégia é utilizada outras duas vezes, já nos momentos finais do filme. A primeira delas é quando Woodrow revela sua mentira aos moradores da cidade e abandona a disputa eleitoral¹⁵⁵⁶. A última, quando ele e Libby estão na estação de trens de Oakridge, decididos a deixar a cidade após o desvelamento da farsa¹⁵⁵⁷.

Verificamos esse mesmo ‘padrão’ quando Libby procura sustentar a imagem de que está feliz ao lado de seu noivo, o filho do prefeito. A jovem foi namorada de Woodrow e ainda o ama, porém, o protagonista terminou o relacionamento ao dar início à mentira, temendo que a descoberta da farsa pudesse prejudicar sua amada. Mesmo estando prestes a se casar com outro homem, Libby não esqueceu Woodrow, porém, é obrigada a mentir para si mesma diante das circunstâncias em que se encontra.

Em uma sequência filmada por meio de um *traveling* nas ruas de Oakridge, os mesmos pôsteres do esforço de guerra podem ser vistos nas paredes de estabelecimentos comerciais enquanto a personagem é confrontada pelo noivo a respeito de seus sentimentos pelo ‘herói’ local¹⁵⁵⁸. É interessante notar que, a fim de dirigir a simpatia do público para Woodrow e Libby, o noivo da moça é apresentado como um rapaz que, embora bonito e rico, é estúpido¹⁵⁵⁹.

O ideal de coesão nacional é mencionado de forma indireta em outras passagens do filme. Woodrow, por exemplo, trabalha em um estaleiro¹⁵⁶⁰, embora a câmera nunca o apresente desempenhando tal função. A Sra. Truesmith afirma que o avô do protagonista nunca deixou de utilizar o uniforme da Guerra Civil para que as pessoas lembrassem de que o país já estivera dividido uma vez e que “irmãos lutaram contra irmãos”¹⁵⁶¹, uma postura inaceitável frente ao novo conflito militar. A mãe do protagonista também repreende o Sargento

¹⁵⁵⁵ 12 min, 07 seg; 12 min, 41 seg; 12 min, 46 seg; 13 min, 13 seg; entre outros.

¹⁵⁵⁶ 01 h 24 min, 39 seg; 01 h 24 min, 50 seg; 01 h 27 min, 03 seg; 01h, 29 min, 43 seg; entre outros.

¹⁵⁵⁷ 01 h, 36 min, 08 seg; 01 h, 36 min, 59 seg; 01 h, 37 min, 03 seg; entre outros.

¹⁵⁵⁸ 54 min, 18 seg; 54 min, 23 seg; 55 min, 18 seg; 55 min, 33 seg; entre outros.

¹⁵⁵⁹ 18 min, 49 seg; 49 min, 28 seg-49 min, 42 seg; 54 min, 29 seg; entre outros.

¹⁵⁶⁰ 08 min, 26 seg.

¹⁵⁶¹ 30 min, 23 seg-30 min, 31 seg.

Heppelfinger quando este pede por manteiga para acompanhar um prato de panquecas¹⁵⁶². O racionamento é novamente referenciado quando o chefe do comitê de boas vindas a Woodrow comenta que a cidade erguerá uma estátua em sua homenagem, “em granito [pois] bronze é praticamente impossível de se conseguir”¹⁵⁶³.

Menos caótica e povoada com cidadãos mais ‘honrados’ que a Morgan’s Creek de ‘Papai por Acaso’, Oakridge funciona como uma espécie de representação das tradições e valores em que se fundamenta o esforço doméstico de guerra. A cidade assume, em alguns momentos, a ideia de um ‘porto seguro’ onde os combatentes podem se sentir acolhidos, como destaca o refrão de uma canção composta por Sturges especialmente para o filme, “[voltar para] casa é retornar aos braços da mãe”¹⁵⁶⁴.

Talvez o momento mais emblemático dessa característica seja a cena ambientada na Igreja local: após os fiéis cantarem o hino religioso ‘*Home at Last*’, cuja letra também remonta à ideia de ‘volta ao lar’, o reverendo queima o documento de hipoteca da casa dos Truesmith uma vez que os moradores pagaram a dívida da família em apreciação ao ‘heroísmo’ de Woodrow¹⁵⁶⁵. Com menor importância na trama, Oakridge serve até mesmo uma representação do melting pot estadunidense: uma faixa presente na recepção do protagonista está escrita em idioma oriental; enquanto o merceeiro local parece ter imigrado da Europa Central, uma vez que fala alemão e tem um forte sotaque¹⁵⁶⁶.

Por fim, é interessante assinalar que mesmo abordando os temas do *home front* nas entrelinhas e satirizando o culto ao herói, a conclusão do filme corrobora muito dos valores endossados pela narrativa clássica hollywoodiana. Após contar a verdade aos moradores de Oakridge, Woodrow decide abandonar a cidade. Ele é perdoado pela mãe e por Libby, que decide romper o noivado e partir com o protagonista. Uma multidão, porém, impede que ambos embarquem no trem. Inicialmente, o protagonista teme um linchamento, mas os cidadãos, em verdade, desejam que ele continue a ser o candidato nas eleições, uma vez que ele foi honesto o suficiente para admitir seus erros. Assim, as virtudes de

¹⁵⁶² 01 h, 15 min, 18 seg.

¹⁵⁶³ 36 min, 01 seg.

¹⁵⁶⁴ 02 min, 27 seg.

¹⁵⁶⁵ 32 min, 26 seg-35 min, 13 seg.

¹⁵⁶⁶ Respectivamente: 21 min, 27 seg e 29 min, 28 seg.

Woodrow são recompensadas e, como os protagonistas honestos das produções hollywoodianas, ele também obtém direito a um ‘final feliz’ ao lado da mulher amada.

4.9.1 – Nível Semântico Temático

Conforme assinalamos anteriormente, um dos fundamentos da narrativa clássica hollywoodiana é a redundância, que desembocou na formulação de padrões narrativos e de elaboração de personagens a fim de direcionar as possibilidades de leitura de um filme. Assim, uma abordagem a partir da identificação de níveis semânticos enriquece nosso trabalho sobremaneira, pois nos permite identificar como estes se articulam a fim de estabelecer uma leitura isotópica semelhante para os ‘filmes de *home front*’ que analisamos até aqui.

Apesar das diferenças verificadas entre os gêneros drama e comédia, o tema¹⁵⁶⁷ central em todas as produções aqui analisadas é o *front* doméstico estadunidense. Este tema emerge a partir de representações idealizadas nos oito filmes sobre os quais nos debruçamos, incluindo aqueles de teor cômico – muito embora alguns exemplos dessa última filmografia apresentem críticas contundentes à sociedade e aos costumes daquele país. Assim, verificamos um apagamento dos problemas sociais existentes na mobilização interna dos Estados Unidos – trabalhados de maneira sintética ao início do capítulo 3.

Tal estratégia era condizente tanto com os interesses políticos do governo Roosevelt, quanto com os interesses financeiros dos grandes estúdios. Cabe lembrar que apesar de a relação entre Washington e Hollywood tenha sido conturbada durante os anos da guerra, as *majors* reconheciam a importância de não entrar em choque com as políticas de Estado para a mobilização interna, uma vez que isto poderia ser compreendido como falta de patriotismo por parte dos públicos que iam ao cinema semanalmente. Desse modo, mesmo que a atuação do *Bureau of Motion Pictures* – órgão público responsável por fazer a ‘ponte’ entre ambas as partes – fosse alvo de críticas, os estúdios procuraram trabalhar em consonância com valores patrióticos e simbólicos identificáveis pelos espectadores.

¹⁵⁶⁷ Empregamos aqui o conceito elaborado por Cardoso e previamente debatido no capítulo 2.

Nos filmes analisados ao longo desta pesquisa, o tema encontra respaldo em valores e ideias que podem ser divididos em duas categorias. Na primeira, podemos incluir aqueles comumente relacionados ao *American way of life*, isto é, que aparecem no imaginário coletivo dos Estados Unidos de forma permanente e contribuem para a estruturação de representações daquele país que englobam os ‘filmes de guerra’ de caráter patriótico e nacionalista, bem como, toda produção cinematográfica que exalta os chamados ‘valores americanos’. Podemos também encontrar tais elementos na literatura, discursos políticos e religiosos, entre outros.

É igualmente importante ressaltar que os temas incluídos neste grupo vêm sendo explorados pelo cinema hollywoodiano desde a efetivação prática do PCA e, ainda hoje, são reapropriados por meio de releituras bastante semelhantes. São eles: patriotismo; religiosidade cristã; família nuclear; democracia; liberdade; defesa do sistema capitalista; entre outros. Com relação às personagens dos filmes em questão, esses elementos servem para assinalar o que seria um ‘verdadeiro estadunidense’, uma ‘essência’ básica, cuja consistência transcende a guerra. Assim, os espectadores podem não apenas identificar-se com as personagens, mas reconhecer quais são os modelos de comportamento adequados para os cidadãos estadunidenses que desejavam contribuir para a vitória contra um inimigo cruel, representado pelo Eixo.

Os valores e ideias pertencentes à segunda categoria são aqueles diretamente relacionados ao contexto dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. É por meio destes que os elementos fundamentais da representação do *front* doméstico condizente com o ‘mito da boa guerra’ se articulam com a concepção idealizada do *American way of life* acima descrita. Podemos citar: exaltação de um *melting pot* aos moldes hollywoodianos; superação da luta de classes; trabalho feminino; esforço coletivo; sacrifícios materiais; racionamentos; conversão para a economia de guerra; funcionalismo público eficiente; união entre democratas e republicanos em nome de um bem maior; anti-intelectualismo; dentre outros.

4.9.2 – Nível Semântico Figurativo

Quando falamos do nível figurativo, referimo-nos ao modo como o tema assinalado no tópico anterior e os valores a ele relacionados se ‘materializam’ para o leitor de um texto a partir de uma manifestação

apreensível pelos cinco sentidos. De acordo com Cardoso, este nível semântico divide-se entre icônico e abstrato. O primeiro refere-se às formas de representação que criam uma “ilusão de realidade”, ou seja, cujos elementos permitem remeter diretamente ao mundo real. O segundo, por sua vez, “retém unicamente um número mínimo de traços que pareçam ter como referência a ‘realidade’”. Um bom exemplo fornecido por Cardoso para ilustrar tal diferença é a comparação entre a representação de uma pessoa por meio da fotografia (icônico) e de uma caricatura (abstrato)¹⁵⁶⁸.

No cinema, predomina o nível figurativo icônico, que já rendeu diversos debates sobre o ‘efeito de realidade’ dos filmes, que mobilizou pensadores como Walter Benjamin¹⁵⁶⁹ e Christian Metz¹⁵⁷⁰. Não cabe entrar em um debate mais aprofundado sobre as ideias apresentadas por esses autores, porém, é interessante lembrar que muitos pesquisadores estadunidenses das áreas de propaganda e comunicação dos anos 1920-1940 atribuíam grande poder ao cinema devido à sua capacidade de se ‘assemelhar à realidade’ por meio das imagens. Desse modo, a visão e a audição são os sentidos primordiais no estabelecimento da relação entre os espectadores e um filme ou identificação com um personagem.

No que diz respeito ao nível icônico, os temas citados na seção anterior manifestam-se sensorialmente a partir dos seguintes elementos imagéticos: sequências demonstrando união familiar; sequências ambientadas em espaços de trabalho da indústria de guerra; sequências ambientadas em espaços religiosos; sequências ambientadas em locais de convivência harmônica entre indivíduos de diferentes classes sociais ou origens étnicas diversas; sequências ambientadas em órgãos públicos; entre outros.

Um elemento que merece destaque dentro do nível icônico é a construção das personagens, as quais servem de exemplos de comportamentos adequados ou inadequados no processo de mobilização para o esforço doméstico de guerra. Os primeiros são representados pelo engajamento em diversas atividades, que vão desde o trabalho em áreas

¹⁵⁶⁸ CARDOSO, 1997, p. 172-173.

¹⁵⁶⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

¹⁵⁷⁰ METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 15-28.

consideradas essenciais para a vitória até a participação em campanhas públicas. Além disso, é possível identificar tais personagens tanto por seu vestuário modesto – uma espécie de metáfora à necessidade de abnegação em ‘tempos difíceis’ –, quanto por seus gestos afáveis, bons modos, retidão moral, entre outros elementos que complementam e reforçam suas personalidades.

Por sua vez, as personagens que apresentam padrões de comportamento inaceitáveis são caracterizadas por traços ‘vilanesco’, que englobam atitudes antipatrióticas e egoístas, incapacidade de empatizar com os combatentes ou com as vítimas do conflito, gestos pomposos, vestuário espalhafatoso, falta de polidez, entre outros. Vale ressaltar que tais personagens são apresentadas em um número reduzido, tornando o contraponto ainda mais evidente ao espectador.

Nos filmes analisados, por exemplo, os elementos negativos utilizados para caracterizar as personagens comumente incidem sobre uma única pessoa, sendo que é oferecida a ela a oportunidade de mudar de comportamento no decorrer da trama. Em ‘Desde que Partiste’, caso singular aqui estudado em que a ‘vilã’ não passa pelo processo de transformação, a punição vem na forma de repreensão e isolamento social. Trata-se, portanto, de um claro exemplo sobre como os valores da narrativa clássica hollywoodiana que definiam ‘heróis’ e ‘vilões’ foram apropriados no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Já as imagens associadas ao nível abstrato envolvem a recorrência de cartazes de propaganda governamental a respeito da mobilização interna e do alistamento militar. Compõem esse conjunto os letreiros e pinturas contendo mensagens patrióticas ou religiosas; monumentos a ‘grandes homens’ da história estadunidense; caricaturas satirizando o Eixo; entre outros. Essas imagens geralmente aparecem localizadas em posições estratégicas, comumente, próximas às personagens centralizadas pela câmera. Podemos incluir ainda nesse grupo as bandeiras dos Estados Unidos e outros símbolos patrióticos daquele país; bem como, símbolos que remetem à religiosidade cristã (crucifixos, igrejas, Bíblias, etc), os quais remetem diretamente a valores incorporados pelo *American way of life*.

No caso da audição, as manifestações ocorrem por meio de diferentes elementos sonoros, tais como: diálogos, monólogos e discursos a respeito da importância do esforço de guerra e dos temas assinalados no nível semântico temático; diálogos de cunho didático a respeito de ações características da mobilização interna; recorrência de canções militares, patrióticas e religiosas; utilização do hino nacional

estadunidense (e, no caso de ‘Rosa de Esperança’, da Inglaterra), entre outros. No caso da utilização de canções e hinos, cabe destacar que tais elementos, em sua maioria, não provinham dos filmes, mas foram reapropriados por Hollywood, indicando uma grande circularidade dos mesmos à época e uma facilidade de compreensão por parte dos espectadores.

Convém ainda mencionar a utilização de trilhas sonoras que acentuam o teor das principais sequências dos filmes aqui estudados. Estes momentos podem remeter a sentimentos de alegria (como é possível verificar nos momentos voltados aos jovens apaixonados), tensão (a cena em que a Sra. Miniver rende o piloto alemão, por exemplo) ou notória exaltação patriótica.

4.9.3 – Nível Semântico Axiológico

Ao longo desse trabalho, foi possível observar a importância das dualidades opostas dentro do sistema que caracteriza a narrativa clássica hollywoodiana. Estas se manifestam com grande relevância nos ‘filmes de guerra’. Retomando o modelo proposto por Schatz, no caso dos ‘filmes de combate’, são notórias as oposições entre os Aliados e o Eixo, enquanto nos ‘filmes de espionagem’ se sobressaem os contrapontos entre os espões estrangeiros e as autoridades estadunidenses. Com relação aos ‘filmes de *home front*’, verificamos a existência de dois conjuntos dominantes de dualismos.

Os principais sistemas de oposição encontrados nos títulos avaliados neste trabalho dizem respeito às oposições entre ‘comportamentos adequados’ x ‘comportamentos inadequados’ em um contexto de mobilização doméstica. Indo ao encontro do debate que viemos desenvolvendo ao longo desta seção, concluímos que tal conjunto foi elaborado de forma a tornar ‘claro’ aos espectadores qual postura se esperava da população civil estadunidense durante a guerra.

Entre os sistemas de oposições que compõem o primeiro grupo, podemos ressaltar: superação da luta de classes para alcançar a vitória / manutenção das distinções de classe como um obstáculo para a vitória; conscientização da importância da mobilização nacional / ignorância a respeito da mobilização nacional; união familiar / fragmentação familiar; sentimento de pertença à comunidade / isolamento social; anti-intelectualismo / morosidade intelectual; ação / inação; sacrifícios / egoísmo; patriotismo / quinta-colunismo; racionamento / esbanjamento;

seriedade / futilidade; coesão / desarmonia; responsabilidade / imaturidade; etc.

O segundo grupo compreende as contraposições referentes à dinâmica ‘Estados Unidos’ x ‘Eixo’, a partir da qual o *American way of life* se apresenta como um modelo de sociedade desejável, no qual todos os cidadãos são respeitados e tratados com igualdade dentro do sistema capitalista. O nazifascismo, por outro lado, emerge como algo bárbaro e maligno que deve ser combatido. Outrossim, tais binaridades serviram para representar ao público de cinema o inimigo cruel contra o qual os Estados Unidos lutavam, reforçando a necessidade de participação no esforço doméstico de guerra.

Assim, essas oposições manifestassem em sistemas como: democracia / autoritarismo; valorização do *melting pot* / perseguições às minorias; valorização das tradições estrangeiras / perseguições às populações estrangeiras; luta por um ‘mundo melhor’ / luta para a obtenção de conquistas; pacifismo / violência; liberdade / medo; fartura / miséria; patriotismo / fanatismo; igualdade / preconceito; etc.

4.10 – Redes Temáticas ou Representacionais

A identificação das redes temáticas nos ‘filmes de *home front*’ nos permite definir as principais leituras que essas obras procuraram veicular por meio de suas representações do esforço doméstico de guerra estadunidense. Como bem assinala Valim, as produções cinematográficas apresentam tanto uma rede temática principal, quanto redes temáticas secundárias, as quais “auxiliam a fixação de ideias e contribuem para tornar inteligíveis” os valores relacionados à primeira¹⁵⁷¹. No caso dos títulos analisados neste trabalho, podemos destacar, além da rede temática principal, oito redes temáticas secundárias, sobre as quais nos debruçaremos de forma mais detalhada abaixo.

Rede Temática Principal: A mobilização da população civil para o esforço doméstico de guerra é tão importante quanto a luta na frente de batalha para a obtenção da vitória contra o Eixo, de modo que todo cidadão deve contribuir.

¹⁵⁷¹ VALIM, 2011, p. 277.

Trata-se da ideia central presente nos ‘filmes de *home front*’, manifestando-se especialmente nas produções pertencentes ao gênero ‘drama’. Os níveis semânticos identificados acima confluem para reforçar essa ideia, possibilitando que a representação do *front* doméstico veiculada pelo cinema hollywoodiano ganhe autonomia para se tornar uma representação social sólida, aceita não somente pelos espectadores estadunidenses, mas também pelos públicos ao redor do mundo, como no Brasil.

Rede Secundária 1: A estruturação do *front* interno estadunidense encontra-se pautada nos chamados ‘valores americanos’, tais como democracia, igualdade e liberdade.

Rede Secundária 2: As contribuições da população civil estadunidense visam à construção de um ‘mundo melhor’ ao final do conflito.

As primeiras redes secundárias estão inter-relacionadas, uma vez que dizem respeito aos componentes morais que pautam as representações da mobilização interna difundidas pelos filmes hollywoodianos. A ‘Rede Secundária 1’ assinala a notável recorrência dos valores associados ao *American way of life*, que servem para reforçar a importância da mobilização interna nos Estados Unidos. Nesse sentido, o esforço para a vitória é igualado à defesa da própria sociedade estadunidense diante da ameaça fascista. Encontramos exemplos dessa associação em muitas das falas de Marcus Macauley em ‘A Comédia Humana’, quando o personagem compara sua cidade natal – a idílica Ithaca – aos Estados Unidos como um todo.

A ‘Rede Secundária 2’ refere-se ao Destino Manifesto, componente da política externa estadunidense que, ainda hoje, é utilizado para justificar o intervencionismo de Washington. Conforme assinalamos anteriormente, o Destino Manifesto se utiliza de valores morais – a defesa de um ‘mundo melhor para todos’, por exemplo – para mascarar os interesses pragmáticos dos Estados Unidos em âmbito global. Os filmes de guerra hollywoodianos dos anos 1940, de uma forma geral, não abordavam a necessidade de expansão da área de influência daquele país ou as tentativas de assumir o controle de diversos setores do mercado europeu. Nessas representações, a única preocupação dos Estados Unidos é sempre um ‘bem maior’, como fica evidente no monólogo final de Jo Jones em ‘Mulheres de Ninguém’.

Rede Secundária 3: A família, enquanto instituição social, está na base do esforço doméstico de guerra estadunidense.

Todos os filmes analisados ao longo deste trabalho desenvolvem questões referentes ao tema ‘família’. Com exceção das comédias, as tramas ambientadas no *front* doméstico são protagonizadas por famílias que se envolvem em diversos tipos de ações. Há papéis pré-estabelecidos para todos: os homens, jovens ou velhos, tomam parte no serviço militar; mulheres devem atuar nas fábricas, mas sem relegar as funções de mãe e esposa; as crianças participam das campanhas populares e, se necessário, contribuem com as atividades domésticas. Apesar das dificuldades e dos perigos da guerra, a família permanece unida.

Em muitos momentos das tramas exploradas, a defesa da família emerge com grande importância, pois esta instituição é tratada como um dos pilares da sociedade democrática – e para que os soldados na frente de batalha possam derrotar Hitler, é necessário que toda a população participe do esforço interno. Mesmo quando uma personagem morre, a família não se fragmenta: a perda de um ente querido apenas reforça a importância coesão de esforços no *front* doméstico, conforme observamos em ‘Rosa de Esperança’ e ‘Aço da Mesma Têmpera’.

Além disso, é importante destacar que o conflito não interrompe a continuidade das relações que visam a perpetuação da família. Os romances se desenvolvem, originando namoros, noivados e casamentos como se a guerra fosse apenas uma perturbação menor, perfeitamente contornável diante de um ‘grande amor’. Mesmo em ‘Original Pecado’, ‘Papai por Acaso’ ou ‘Herói de Mentira’, em que tais relacionamentos são abordados de forma cômica, o par romântico central encontra um ‘final feliz’. Convém destacar ainda a atuação da censura oficial hollywoodiana, instituição atuante na garantia de uma representação ‘digna’ da família na cinematografia estadunidense.

Entretanto, não estamos aqui dialogando com uma ‘família’ plural. Em grande medida, trata-se de família nuclear de classe média-alta, branca e religião cristã que caracterizava os filmes hollywoodianos daquele período. Mesmo que outras famílias recebam destaque em algumas produções, como os imigrantes em ‘A Comédia Humana’ ou os afro-americanos em ‘Desde que partiste’, esses personagens sempre aparentam estar isolados dentro de uma sociedade majoritariamente *wasp*.

Um último debate importante nesse quesito diz respeito aos problemas nas relações familiares. O tema aparece com maior força em apenas dois títulos aqui avaliados – ‘Mulheres de Ninguém’ e ‘Desde que Partiste’ – e, em ambos, estão associados a personagens que representam padrões de comportamento inadequados em um cenário de mobilização doméstica. No primeiro caso, Barbara Thomas não hesita em demonstrar sua infidelidade ao marido alistado na Marinha, alegando que ele também deve traí-la. Essa postura muda quando ela descobre que o cônjuge pode ter falecido em um torpedeamento.

No segundo exemplo, Emily Hawkins, embora divorciada, emerge como uma mulher fútil que pensa somente em ‘aproveitar a vida de solteira’ conhecendo homens diferentes sem maior compromisso. Conforme debatemos acima, Emily não encontra qualquer forma de ‘redenção’ em ‘Desde que Partiste’, ganhando um ar vilanesco. O fato de ambas as personagens que ‘ameaçam’ a família serem do sexo feminino revela também algumas convenções relacionadas às mulheres na sociedade estadunidense daquele período.

Rede Secundária 4: A religiosidade cristã é um importante componente moral no esforço doméstico de guerra.

Também representada como uma das bases do *American way of life*, a religiosidade cristã emerge como um importante elemento que anima os estadunidenses na mobilização interna. Em ‘Desde que Partiste’, a associação entre os dois elementos é tamanha que o clérigo interpretado por Lionel Barrymore chega até mesmo a comparar as escrituras bíblicas ao hino nacional daquele país. Para além desse exagero, é importante assinalar que muitas personagens dos ‘filmes de *home front*’ encontram forças para superar dificuldades e acreditar em dias melhores a partir da fé cristã.

Desse modo, sequências ambientadas em templos religiosos apresentam uma importante carga moral, da mesma forma que elementos como crucifixos, Bíblias, hinos religiosos, entre outros elementos que remetem ao cristianismo são evidentes em algumas das mais importantes cenas das obras cinematográficas aqui analisadas. Mesmo nas comédias, as figuras e celebrações religiosas são representadas de maneira respeitosa, nunca servindo para fins de comicidade. Ainda convém assinalar que é verificável uma associação entre religiosidade e militarismo, uma vez que algumas das canções de

cunho cristão utilizadas nas obras discutidas ao longo deste trabalho são sobrepostas a melodias militares ou associadas a combatentes.

Em alguns filmes, personagens específicas funcionam como uma espécie de ‘consciência religiosa’, sempre recorrendo a dizeres bíblicos ou ressaltando a crença em Deus como fontes de inspiração para a vitória – como é o caso do Sr. Ballard e do Reverendo em ‘Rosa de Esperança’. Já em ‘A Comédia Humana’, a fé cristã aparece como parte crucial do que parece ser a ‘essência’ do cidadão estadunidense médio, compartilhada por pessoas de diferentes classes sociais, gênero e etnia. Todavia, convém ressaltar que se trata de um cristianismo presbiteriano, de forma que o catolicismo da Sra. Sandoval, imigrante de origem mexicana, emerge apenas de forma breve no filme.

Rede Secundária 5: O esforço doméstico de guerra estadunidense é condizente com a manutenção do *status quo* da sociedade existente à época.

Ao longo das análises das representações do *front* doméstico nas produções escolhidas para esta pesquisa, identificamos diversas sequências em que a superação da luta de classes é destacada como um importante elemento para a vitória. Na lógica dos ‘filmes de *home front*’, embates como ‘patrões x empregados’, ‘ricos x pobres’ ou ‘brancos x negros’ servem apenas de entraves à vitória. Além do mais, essa cinematografia defende que sequer existem motivos para tais conflitos, construindo um panorama idealizado das relações étnico-sociais dos Estados Unidos dos anos 1940.

O atropelo da legislação trabalhista, o preconceito racial que continuava a tratar os negros e imigrantes como ‘cidadãos de segunda classe’, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres que lidavam com a dupla jornada e todos os demais problemas mencionados no subcapítulo 3.1 não são representados nos ‘filmes de *home front*’. O que predomina nessas obras cinematográficas é a imagem de uma harmonia idealizada entre as diferentes classes sociais, na qual todos os cidadãos reconhecem a necessidade dos sacrifícios em tempos de guerra.

À superação dos conflitos de classe e à convivência pacífica entre pessoas de diferentes etnias, somava-se um importante componente conservador: a ideia de que apesar de todos os esforços serem importantes, cada indivíduo deveria ‘reconhecer seu lugar’ dentro da sociedade e não ameaçar a ordem existente. Desse modo, a simpatia de Vin pelos ideais de esquerda em ‘Rosa de Esperança’ não encontra eco

na classe operária e parece deslocada no cenário de uma Inglaterra idílica. Da mesma forma, a empregada doméstica Fidelity não apresenta nenhuma contribuição de destaque ao esforço de guerra além de continuar servindo a família branca de classe média alta para a qual sempre trabalhou.

Os filmes analisados deixam clara a necessidade de algumas ‘reorganizações’ nos parâmetros sociais durante o processo de mobilização interna – as mulheres devem deixar suas casas para trabalhar nas fábricas; os trabalhadores podem desempenhar alguma importante função na coordenação dos programas do *front* doméstico; o esforço de afro-americanos e imigrantes é igualado ao da população *wasp*; entre outras. No entanto, todas essas mudanças são apenas de caráter temporário e não têm por objetivo uma ruptura definitiva com os padrões de classe, gênero e etnia pré-estabelecidos na sociedade estadunidense dos anos 1940.

A partir do estudo das personagens, foi possível constatar que muitas das mensagens veiculadas pelos ‘filmes de *home front*’ assinalavam a necessidade de um retorno à ‘ordem comum das coisas’ com o final do conflito. Em ‘A Comédia Humana’ e ‘Desde que Partiste’, por exemplo, o trabalho feminino fora do ambiente doméstico aparece apenas como um desvio temporário diante da necessidade de triunfo sobre o nazismo. Não por acaso, ao final da Segunda Guerra Mundial, as oportunidades para atores afro-americanos ou de origem estrangeira continuaria a ser bastante restrita; ao mesmo tempo que personagens femininas estereotipadas como frágeis e apegadas ao ‘lar’ voltaria a ganhar forças.

Rede Secundária 6: Todos os sacrifícios materiais, pessoais e mesmo humanos são necessários para a vitória.

Nos ‘filmes de *home front*’, os sacrifícios de produtos materiais são representados, principalmente, na abordagem dos racionamentos e da escassez de bens essenciais, tais como alimentos, combustíveis e objetos de uso pessoal. Apesar da carestia, a maioria das personagens age de forma exemplar, reconhecendo-a como um problema passageiro e recorrendo a maneiras de contorná-la, como o cultivo dos ‘*victory gardens*’ ou a utilização de produtos que substituíssem aqueles de uso cotidiano. Em ‘Mulheres de Ninguém’, os desvios nesse padrão até mesmo suscitaram reações exageradas pelas personagens, conforme analisamos anteriormente.

Os sacrifícios não se restringem às questões materiais: as personagens demonstram a importância de se doar tempo em nome da vitória contra o nazifascismo ou, ao menos, amenizar o sofrimento daqueles que luta(ram). Assim, Homer Macauley utiliza seu dia ajudando na complementação da renda familiar enquanto o irmão combate na linha de frente; enquanto Jane Hilton desiste do curso universitário para servir como enfermeira de ex-soldados em recuperação em um hospital militar.

Diante da necessidade, os ‘filmes de *home front*’ assinalam que os sacrifícios não devem gerar grandes comoções ou servir para engrandecimento pessoal. Mesmo feitos que poderiam ser considerados espantosos – como a rendição do piloto alemão pela Sra. Miniver ou a participação do Sr. Miniver na retirada dos soldados aliados de Dunquerque – são utilizados apenas para reforçar o ideal patriótico das obras cinematográficas e, curiosamente, são ‘esquecidos’ no restante da trama.

Até mesmo arriscar a própria vida é exigido de alguns personagens e eles aceitam o fardo sem hesitação. O ato de defender o país em uma situação de guerra é não somente representado como uma grande honra, mas também como uma forma de ‘redenção’ para personagens que, de início, apresentavam padrões de comportamento inadequados. É o caso de Ted Hadley e Vin Miniver, ambos interpretados por Richard Ney. E mesmo em caso de morte, como ocorre em ‘Mulheres de Ninguém’ e ‘Desde que Partiste’, o sacrifício nunca é motivo de tristeza, uma vez que é encarado como um elemento crucial para a vitória estadunidense e reforça a importância de uma luta coesa contra o Eixo.

Rede Secundária 7: Por vezes, é necessário despertar a empatia de um cidadão relutante para que ele se conscientize e tome parte no esforço para a vitória.

Esta rede diz respeito às personagens dos ‘filmes de *home front*’ que são inicialmente apresentados como ‘vilões’ por não se envolverem nas atividades relacionadas à mobilização doméstica e, na segunda metade das respectivas tramas, reconhecem seus erros e buscam repará-los com um engajamento efetivo.

É nesse segmento que se encaixam personagens como Lady Beldon, Stella Hadley e Barbara Thomas. É importante lembrar que, apesar do comportamento inadequado apresentado de início, essas

personagens nunca assumem um caráter exclusivamente vilanesco, de modo que o espectador pode antecipar a futura mudança de comportamento. Deve-se ainda notar que o processo de mudança está relacionado a uma influência cada vez mais direta da guerra no cotidiano dessas personagens.

A recorrência de subtramas com esse intuito atesta que essa cinematografia hollywoodiana procurava assinalar que nunca era ‘tarde demais’ para que uma pessoa tomasse parte na mobilização para a vitória e que todos os cidadãos tomariam parte no esforço coletivo quando reconhecessem a importância do mesmo para a defesa de suas famílias e do próprio *American way of life*.

Rede Secundária 8: O fronte interno deve ser marcado pelo cumprimento de deveres e não por críticas, questionamentos ou morosidade perante as ordens provenientes das autoridades.

A última rede temática secundária, que aqui destacamos, refere-se à representação de uma sociedade civil militarizada, na qual os ideais de obediência às instâncias superiores servem de respaldo à coesão do *front* doméstico. Assim, as personagens que criticam o processo de mobilização emergem como perigosas, pois auxiliam as forças fascistas na luta contra os Aliados ao deixar de “fazer a sua parte” para a vitória. Para alguns exemplos, basta retomar o debate realizado na rede secundária 7.

Além disso, é possível incluir nesta rede a questão do antiintelectualismo. Em filmes como ‘A Comédia Humana’ e ‘Desde que Partiste’ observamos que espaços como a escola e a universidade são representados como ambientes ‘deslocados’ da situação de guerra, dos quais as personagens engajadas buscam manter distância a fim de se dedicar no esforço para a vitória. O mesmo se pode dizer de figuras intelectuais, sobretudo, aquelas que os ‘filmes de *home front*’ buscam associar a uma ideia caricata sobre a esquerda.

Talvez os casos mais emblemáticos sejam o de Vin Miniver em ‘Rosa de Esperança’ e o da professora de História em ‘A Comédia Humana’. Ambos os personagens são caracterizados como pessoas entediadas e que parecem não compreender a realidade dos Estados Unidos nos anos 1940. É apenas quando trocam o ‘raciocínio’ pela ‘ação’ que tais figuras se tornam mais simpáticas perante o público, tornando-se agentes importantes no esforço doméstico de guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, tivemos por objetivo demonstrar que os chamados ‘filmes de *home front*’ – produções cinematográficas hollywoodianas, de caráter ficcional, utilizadas com o objetivo de auxiliar na organização do *front* doméstico estadunidense – também tiveram um papel importante na mobilização da população civil brasileira para o esforço de guerra, servindo para aprimorar as relações Brasil-Estados Unidos e contribuir na permanência governo estadonovista. Entretanto, a análise da recepção de tais obras a partir da imprensa do Rio de Janeiro revelou que tal cinematografia não constituiu parte das ‘ofensivas’ da Política de Boa Vizinhança, bem como, que tais obras tiveram um impacto reduzido no país, apesar do estrondoso sucesso alcançado por ‘Rosa de Esperança’ em dezembro de 1942.

Embora não tenhamos conseguido comprovar essa hipótese, os próprios motivos que explicam esse insucesso lançam luzes sobre diversas questões de suma importância para que possamos compreender o papel do cinema nas relações Brasil-Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Este trabalho ainda possibilitou romper com algumas visões engessadas sobre esse mesmo período. Como bem assinala Ana Maria de Almeida Camargo, citada por Luca, um historiador não deve utilizar a imprensa como fonte apenas a fim de corroborar suas hipóteses de trabalho, mas entendê-la como uma importante fonte primária que oferece informações sobre uma sociedade em um determinado período. Trata-se, portanto, de uma fonte que deve ser submetida a uma análise crítica¹⁵⁷². Desse modo, acreditamos que nosso trabalho apresentou contribuições importantes acerca da recepção dos ‘filmes de *home front*’ no Rio de Janeiro, que se revelou um processo muito mais complexo do que esperávamos.

Primeiramente, gostaríamos de destacar que as negociações entre o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* e os estúdios hollywoodianos nem sempre foi pacífica no que diz respeito à distribuição de filmes no Brasil. O processo de divulgação de filmes como ‘Rosa de Esperança’ e ‘Desde que Partiste’ evidenciam o poder das companhias cinematográficas no país, pois estas firmaram acordos com o governo Vargas e setores comerciais da sociedade carioca por iniciativa própria e apesar da falta de envolvimento do OCIAA. Nesse

¹⁵⁷² CAMARGO, Ana Maria de Almeida apud LUCA, Op. Cit., p. 117.

sentido, concluímos que houve uma espécie de competição entre as iniciativas pública e privada, sendo que a última buscava associar os ideais de ‘patriotismo’ e ‘boa vizinhança’ com o interesse de um alto retorno financeiro.

A participação do governo varguista na divulgação dessas obras também se mostrou bastante restrita. Com a exceção de ‘Rosa de Esperança’, os demais exemplares analisados ao longo de nosso trabalho não foram o centro de projetos relacionados à mobilização interna brasileira. Até mesmo a iniciativa em torno do filme protagonizado por Greer Garson e Walter Pidgeon revelou-se muito mais como resultado dos esforços da MGM em aproveitar-se de uma conjuntura favorável para alavancar os rendimentos da produção do que uma apropriação do título por parte do Estado Novo.

De todo modo, a leitura de cenário realizada pelo estúdio hollywoodiano mostrou-se bastante acertada, uma vez que ‘Rosa de Esperança’ atraiu o interesse do público e foi muito bem recebida pelos críticos. Vale ainda mencionar que muitos dos jornalistas da imprensa carioca estabeleceram, por meio do filme em questão, conexões entre o esforço coletivo estadunidense e a importância da mobilização civil em território nacional – para esses autores, a Sra. Miniver poderia ensinar aos brasileiros como derrotar o Eixo com engajamento, abnegação e dignidade.

A recepção dos ‘filmes de *home front*’ no Rio de Janeiro parece ter sido influenciada por dois elementos fundamentais: o gênero cinematográfico em que cada produção se inseria e o contexto de lançamento desses filmes. Pudemos verificar que os espectadores cariocas tinham uma notável predileção pelo gênero dramático, inclinação esta que não era uma simples questão de gosto, mas favorecida pelas facilidades de interpretação das tramas e identificação com as personagens. As comédias, por sua vez, apresentavam alguns entraves para uma maior aceitação, como piadas de difícil adaptação para o português e situações humorísticas pouco relacionáveis com a realidade brasileira. Assim, a recepção dessa filmografia era diretamente dependente da capacidade do público decodificar e criar sentido para essas obras.

O segundo quesito fundamental está ligado à importância do Brasil nos projetos de defesa e mobilização econômica dos Estados Unidos. Até meados de 1943, observamos que os ‘filmes de *home front*’ tiveram uma recepção mais calorosa por parte do público e da crítica especializada no Rio de Janeiro, sendo ‘Rosa de Esperança’ o exemplar

de maior sucesso. A partir das vitórias aliadas em Stalingrado e na África, ocorreu uma diminuição crescente do peso do Brasil na estratégia estadunidense, a qual parece ter contribuído para arrefecer o interesse do público por tais produções, bem como, suscitou críticas mais duras por parte dos especialistas da imprensa. Cabe ainda assinalar que esta perda de interesse atingiu os filmes sobre a guerra de um modo geral, em um movimento muito próximo ao verificado nos Estados Unidos do mesmo período. Desse modo, é possível afirmar que a recepção aos ‘filmes de *home front*’ em ambos os países apresenta algumas semelhanças significativas.

Verificou-se também, nesse segundo período, um aumento das tensões sociais, em partes alimentadas pelo fracasso do governo federal em definir e empreender programas eficientes para conter os efeitos da guerra no *front* doméstico. Escassez de bens essenciais, preços em disparada, corrosão dos salários e infrações das leis trabalhistas geraram uma série de protestos que contribuíram para fragilizar a imagem de Vargas. Além disso, a participação na guerra junto aos Aliados evidenciou os contornos autoritários de um regime que se definia como democrático, ampliando as forças da oposição. À medida que o conflito se aproximava de seu desfecho e a Política de Boa Vizinhança, o Estado Novo perdeu também o apoio de Washington e viu naufragarem as expectativas de o Brasil se tornar uma grande potência no mundo pós-guerra.

Existem ainda outras questões que influenciaram na recepção desses filmes, como apreço alcançado por alguns atores. O *star system* garantiu que produções estreladas por nomes como Greer Garson, Mickey Rooney, Ginger Rogers e Claudette Colbert ganhassem maior destaque nos anúncios publicitários das seções de cinema em diferentes jornais cariocas. As estratégias das sucursais brasileiras dos estúdios hollywoodianos eram bastante semelhantes, marcadas por elogios aos intérpretes principais, aos diretores e às ‘mensagens’ veiculadas por cada trama cinematográfica. Ademais, chega a ser irônico que cada novo título protagonizado por um ator de renome fosse apresentado aos leitores como “o maior trabalho de sua carreira”.

Já os chamados ‘filmes B’, projetos de menor orçamento para os quais eram escalados profissionais de menor prestígio junto ao público, tiveram pouco destaque, como ocorreu no caso de ‘Aço da Mesma Têmpera’. Todavia, é importante salientar que as divisões classificatórias entre ‘filmes A’ e ‘filmes B’ estabelecidas por Hollywood poderiam também ser reinterpretadas pelos distribuidores e

espectadores brasileiros, havendo mudanças consideráveis. Os exemplos mais significativos dessas releituras são as comédias de *home front* escritas e dirigidas por Preston Sturges: grandes êxitos de crítica e bilheteria nos Estados Unidos, tais filmes receberam pouca divulgação no Brasil, permaneceram em cartaz por um curto período de tempo na capital federal e foram avaliados de forma negativa pelos cronistas especializados da imprensa carioca.

Cabe lembrar, conforme observamos ao longo das análises do capítulo 4, que a representação do *front* interno nas produções hollywoodianas nem sempre era condizente com a realidade dos Estados Unidos, porém, estava em consonância com os interesses do governo Roosevelt. Assim, os problemas domésticos foram, literalmente, excluídos de cena, para dar espaço a imagens idealizadas de uma mobilização marcada pelo patriotismo, sacrifícios, cooperação mútua e a defesa dos ideais relacionados ao *American way of life*. A partir desses apontamentos, foi possível verificar a força do cinema hollywoodiano como veículo de propaganda, bem como, de que maneira a narrativa clássica desenvolvida por aquela indústria cinematográfica potencializava tal função. É difícil mensurar quais fatores contribuíram para que essas representações idealizadas fossem aceitas, no entanto, é interessante pensar se elas também estavam em harmonia com a imagem que os espectadores estadunidenses faziam de si próprios no esforço de guerra.

A respeito da organização do *front* doméstico brasileiro, foi possível verificar que esse processo multifacetado ainda merece investigações mais profundas por parte dos historiadores brasileiros. Identificamos que mobilização nacional ocorreu em duas vias. A primeira, capitaneada pelo governo Vargas, incluiu uma série de medidas para o controle e o atrelamento de diversos setores sociais junto ao Estado, ao mesmo tempo em que se buscou consolidar a imagem do presidente como o principal responsável pela coordenação dos esforços para a vitória. Embasando-se em valores como unidade nacional e sacrifícios coletivos, tais programas visavam enfraquecer as forças de oposição e auxiliar na preservação da ordem política.

Nesse processo, a ditadura varguista contou com algumas ‘vantagens’ com relação ao governo Roosevelt, como a inexistência de um Congresso ou de partidos políticos que pudessem questionar as medidas implementadas pelo Estado. Todavia, apesar de haver aceitação popular inicial, os projetos governamentais logo apresentaram falhas. A burocracia criada para lidar com os problemas da guerra mostrou-se

ineficiente, enquanto deficiências previamente existentes de infraestrutura agravaram os problemas de abastecimento, saúde, entre outras áreas. Com o afrouxamento da censura nos anos finais da Era Vargas, multiplicaram-se as críticas na imprensa, evidenciando assim o quadro caótico em que o país mergulhara. Em comparação com as iniciativas promovidas nos Estados Unidos, pode-se dizer que ambas as repúblicas enfrentaram dificuldades semelhantes, mas potencializadas por razões diferentes.

O segundo conjunto de medidas para a mobilização nacional estava atrelado aos interesses de Washington e ao entendimento do Brasil como uma extensão do *front* doméstico estadunidense. A partir dessas concepções, foram estruturados e empreendidos projetos relacionados à extração de matérias-primas essenciais para a indústria de guerra, à garantia de condições de vida aceitáveis aos soldados estadunidenses atuando em bases militares brasileiras, e à consolidação da hegemonia dos Estados Unidos na América Latina. Apesar de muitas iniciativas voltadas a alavancar a exportação de bens primários tenham fracassado, o governo estadunidense foi extremamente bem-sucedido no que diz respeito ao último objetivo, garantindo sua influência política, econômica e cultural sobre o Brasil. E no cumprimento deste último interesse, o cinema hollywoodiano assumiu um papel de inegável importância.

Rolam os créditos...

Se a História fosse um filme da era clássica hollywoodiana, os vilões seriam punidos por seus pecados, enquanto os mocinhos seriam recompensados por suas virtudes e sofrimento com um final feliz. Embora seja impossível trabalhar com tais noções em nosso campo de pesquisa, é interessante nos perguntarmos sobre o que aconteceu a alguns dos mais importantes personagens que investigamos ao longo deste trajeto.

Getúlio Vargas deixou sua marca na História do Brasil. Figura controversa, suas ações à frente do país são, ainda hoje, objetos de debate. Para alguns, foi o reformista que lançou as bases para uma série de mudanças sociais; para outros, um ditador calculista que perseguiu opositores e rasgou constituições para permanecer no poder. Em 1950, ele voltou a ocupar a presidência e, ao contrário do período da Política

de Boa Vizinhança, manteve uma relação conturbada com os Estados Unidos devido à sua postura nacionalista e desenvolvimentista¹⁵⁷³. Ele cometeu suicídio quatro anos mais tarde em meio a uma grande crise política. Sua morte, entretanto, inverteu as disputas então existentes, fragilizando seus opositores¹⁵⁷⁴. O legado getulista seguiu adiante, sendo defendido por figuras como João Goulart e Leonel Brizola¹⁵⁷⁵ e, recentemente, foi utilizado pelo Partido dos Trabalhadores para atacar o processo de impeachment contra a presidente Dilma Rousseff¹⁵⁷⁶.

Franklin Delano Roosevelt também deixou uma imagem positiva duradoura na História dos Estados Unidos. Goodwin assinala que a Segunda Guerra Mundial foi essencial para consolidar a imagem daquele governante como um grande líder, cuja morte foi lamentada ao redor do mundo¹⁵⁷⁷. Em 2015, a *American Political Science Association* publicou uma pesquisa em que cientistas sociais classificaram os presidentes estadunidenses. Roosevelt ficou em terceiro lugar, atrás apenas de Abraham Lincoln e George Washington, dois nomes cujos mandatos também forma marcados por guerras – respectivamente, a Guerra de Secessão (1861-1865) e a Guerra da Independência (1775-1783)¹⁵⁷⁸.

Vargas foi sucedido na presidência por seu Ministro da Guerra, o marechal Eurico Gaspar Dutra. Conhecido por sua postura fortemente anti-estadunidense na transição dos anos 1930-1940, Dutra buscou uma aliança com os Estados Unidos que rendeu poucos frutos devido ao

¹⁵⁷³ Há um bom debate sobre esse tema em: VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **O Nacionalismo e a Política Externa Independente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004, p. 31-87.

¹⁵⁷⁴ FAUSTO, 2006, p. 191-192.

¹⁵⁷⁵ FAUSTO, 2006, p. 197-199.

¹⁵⁷⁶ URIBE, Gustavo; ÁLVARES, Débora. Dilma se compara a Vargas e diz que defender o impeachment é golpismo. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/01/1732415-dilma-se-compara-a-vargas-e-diz-que-defender-o-impeachment-e-golpismo.shtml>. Acesso em: 08 mai. 2016.

¹⁵⁷⁷ GOODWIN, Doris Kearns. **No ordinary time**: Franklin and Eleanor Roosevelt. The home front in World War II. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2008, p. 603-606.

¹⁵⁷⁸ ROTTINGHAUS, Brandon; VAUGHN, Justin S. Measuring Obama against the great presidents. **FixGov**. Disponível em: <http://www.brookings.edu/blogs/fixgov/posts/2015/02/13-obama-measuring-presidential-greatness-vaughn-rottinghaus>. Acesso em: 08 mai. 2015.

reduzido poder de barganha do Brasil no cenário pós-guerra¹⁵⁷⁹. Nos Estados Unidos, Harry S. Truman ocupou a presidência por dois mandatos e esteve no centro de uma série de episódios marcantes do início da Guerra Fria, ao mesmo tempo em que relegou a América Latina a um segundo plano na política externa estadunidense, pondo um fim definitivo à Política de Boa Vizinhança¹⁵⁸⁰.

Após passar alguns anos afastados da vida pública, Osvaldo Aranha foi escalado para representar o Brasil na Organização das Nações Unidas, onde usou de seu prestígio para apoiar o projeto de criação do Estado de Israel. Posteriormente, ele resolveu suas diferenças com Vargas e integrou seu segundo governo, como Ministro da Fazenda (1953-1954) e Ministro da Agricultura (1954). No enterro de Vargas, Aranha fez um discurso emocionado que se tornou célebre¹⁵⁸¹. Considerado por Gellman o elo mais fraco da tríade responsável pela Política de Boa Vizinhança, Cordell Hull recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1945. Ao justificar a escolha, o presidente do Comitê Norueguês Gunnar Jahn citou os esforços na tentativa de unir os países americanos na luta contra o Eixo¹⁵⁸².

Sumner Welles teve uma bem-sucedida carreira como escritor e palestrante após deixar o Departamento de Estado. Em 1956, a revista de escândalos ‘*Confidential*’ utilizou-se das suspeitas sobre sua sexualidade para atacá-lo. O ocorrido afetou sua saúde e ele cogitou processar os responsáveis, contudo, foi dissuadido ao ser informado que uma batalha judicial prejudicaria não apenas sua imagem, mas também a de Roosevelt¹⁵⁸³. Para Nelson Rockefeller, o fim da Política de Boa Vizinhança representou um apenas entrave temporário aos seus projetos

¹⁵⁷⁹ Uma boa análise sobre a política externa varguista pode ser encontrada em: BASTOS, Pedro Paulo Zahluth. *Liberal Esclarecido ou Aliado Fiel? Sobre a Natureza da Política Econômica Externa Brasileira no Governo Dutra (1946-1951)*. **Revista Economia**. Brasília, 2010, v. 11, n. 4, p. 285-320.

¹⁵⁸⁰ Ver: BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Presença dos Estados Unidos no Brasil: Dois séculos de história**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

¹⁵⁸¹ Conferir o capítulo “Da ONU à História (1947-1960)”. HILTON, Stanley E. **Oswaldo Aranha: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994, p. 431-494.

¹⁵⁸² JAHN, Gunnar. **Presentation Speech**. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1945/press.html.

Acesso em: 22 mai. 2016.

¹⁵⁸³ WELLES, Benjamin. **Sumner Welles: FDR’s Global Strategist**. Nova Iorque: St. Martin Press, 1997, p. 357-374.

no Brasil e na América Latina. Durante a Guerra Fria, suas empresas e projetos na região continuaram a prosperar e ele teceu novas relações com os governos locais a fim de preservar seus lucros e conter a difusão do comunismo¹⁵⁸⁴.

A maioria das instituições brasileiras criadas para a mobilização doméstica durante a Segunda Guerra Mundial foi desativada ao fim do conflito, com exceção da Legião Brasileira de Assistência. O órgão teve uma existência longa, passando por uma série de reformulações e encampando diversos projetos nas décadas seguintes até ser extinto em 1995, após ter a imagem abalada por um escândalo envolvendo a ex-primeira-dama Rosane Collor¹⁵⁸⁵. Após a morte do marido – com quem se manteve casada, mas afastou-se de forma gradual ao longo dos anos devido ao desgaste da vida conjugal motivado por uma série de traições – Darcy Vargas continuou se dedicando à filantropia¹⁵⁸⁶.

João Alberto ocupou uma série de cargos técnicos no governo Dutra e no segundo governo Vargas, mas nenhuma lhe conferiu o mesmo destaque que a Comissão da Mobilização Econômica¹⁵⁸⁷. Marcondes Filho tornou-se presidente do Senado e voltou a ocupar o Ministério da Justiça e Negócios Interiores por um curto período em 1955. Ele se retirou da vida pública após a morte de Vargas¹⁵⁸⁸. Infelizmente, não encontramos mais informações sobre Murilo Braga no pós-guerra.

Em Natal, onde foi instalada a base de Parnamirim, o encontro entre Roosevelt e Vargas é celebrado com uma encenação do trajeto de jipe feito pelos dois presidentes, no qual personalidades locais representam as figuras históricas registradas pela famosa foto de

¹⁵⁸⁴ A esse respeito, conferir: COBBS, Op. Cit.; TOTA, 2014.

¹⁵⁸⁵ A LBA foi objeto de uma interessante dissertação. Vide: NEVES, Angela Vieira. **A Assistência Social: Do Discurso à Prática Profissional - As Representações dos Assistentes Sociais da Legião Brasileira de Assistência**. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1994.

¹⁵⁸⁶ A deterioração do casamento entre Getúlio e Darcy é um dos temas explorados em: LIRA NETO, 2012.

¹⁵⁸⁷ MAYER, Op. Cit.

¹⁵⁸⁸ MAYER, Jorge Miguel. MARCONDES FILHO. In: In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alexandre-marcondes-machado-filho>. Acesso em: 10 mai. 2015.

1943¹⁵⁸⁹. A importância da capital potiguar no esforço de guerra também rendeu um filme, “For All: O Trampolim da Vitória” (Idem, 1997), premiado nos festivais de Gramado e de Miami¹⁵⁹⁰. Atualmente, a Fundação Rampa vem atuando no intuito de preservar os edifícios da base militar, os documentos e as memórias, bem como, promove eventos a respeito daquele período, incluindo um passeio que reconstituiu o trajeto feito durante o encontro entre os dois presidentes.

Assis Chateaubriand consolidou-se como o empresário das comunicações mais poderoso dos anos 1940-1950, expandindo seu império para a televisão com a fundação da TV Tupi, a primeira emissora brasileira. Personagem controverso, manteve uma relação tumultuada com Vargas, muitas vezes pautada em trocas de favores. Após o presidente cometer suicídio, Chateaubriand sucedeu-o na Academia Brasileira de Letras. Foi também senador pelos estados do Maranhão e da Paraíba e embaixador brasileiro em Londres. Nos anos finais de sua vida, contudo, estava endividado e sofreu com uma série de problemas de saúde¹⁵⁹¹.

Dos críticos nacionais mencionados, Vinicius de Moraes é, hoje, o mais conhecido da população brasileira, muito embora seu trabalho como cronista de cinema, por vezes, apareça com pouco relevo diante da série de atividades que desempenhou: diplomata, compositor, poeta, escritor e dramaturgo. Ele se tornaria uma figura importante da Bossa Nova e aproximou-se de ideais de esquerda no pós-guerra¹⁵⁹². José Lins do Rego consolidou-se como um dos mais destacados romancistas nacionais, sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1955¹⁵⁹³. Já o crítico Pedro Lima continuaria atuando na imprensa, colocando-se como um defensor incansável do desenvolvimento da indústria cinematográfica no país¹⁵⁹⁴.

¹⁵⁸⁹ MUYLAERT, Op. Cit., 181-185.

¹⁵⁹⁰ NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 187.

¹⁵⁹¹ MORAIS, 1998.

¹⁵⁹² Sobre a carreira do crítico no pós-guerra, consultar: CASTLELO, José. **Vinicius de Moraes**: O Poeta da Paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁵⁹³ Sobre a carreira do autor, conferir: TRIGO, Luciano. **Engenho e Memória**: O Nordeste do Açúcar na Ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

¹⁵⁹⁴ AUTRAN, Op. Cit.

A Segunda Guerra Mundial é, ainda hoje, um rico filão explorado por Hollywood. Nos anos que se seguiram ao desfecho do conflito, uma cinematografia nacionalista ganhou fôlego, em muito favorecendo para fortalecer o ‘mito da boa guerra’. Curiosamente, um dos nomes que mais se destacou em meio a esse rol de produções foi John Wayne, ator que segundo o biógrafo Garry Wills, “procurou agilmente evitar servir como voluntário ou ser convocado” para as forças armadas estadunidenses¹⁵⁹⁵.

“Rosa de Esperança” perdeu muito de suas forças ao longo do tempo. Décadas mais tarde, a crítica de cinema Pauline Kael – conhecida por seus comentários mordazes – disparou: “Meu Deus, que filme repugnante. Quando você realmente o entende, percebe que é sobre as maravilhas do sistema de classes inglês”¹⁵⁹⁶.

O próprio diretor William Wyler definiu a produção como demasiado sentimental e descolada da realidade inglesa após assisti-la em uma sessão especial em Londres ainda em 1942¹⁵⁹⁷. Ele teve uma carreira exitosa, dirigiu uma série de sucessos e se tornou um dos mais renomados cineastas do mundo, vindo a receber outros dois Oscars de Melhor Diretor – um deles, por ‘Os Melhores Anos de Nossas Vidas’ (*The Best Years of Our Lives*, 1946), sobre um grupo de combatentes que busca se reajustar à vida civil após a Segunda Guerra Mundial¹⁵⁹⁸.

Em 1950, a MGM filmou uma sequência para ‘Rosa de Esperança’, intitulada ‘Romance de uma Esposa’ (*The Miniver Story*, 1950). Muitos dos envolvidos no filme original tomaram parte no projeto, como o produtor Sidney Franklin e Garson e Walter Pidgeon, que retornaram aos papéis principais. Divorciado de Garson, Richard Ney não foi convidado para reviver o papel de Vin Miniver e o personagem foi eliminado da trama. Ao contrário do original, o segundo filme foi um fracasso de crítica e bilheteria¹⁵⁹⁹.

A carreira de Garson entrou em declínio no pós-guerra, levando-a a diminuir a atividade no cinema. Seu último filme de destaque foi ‘Dez Passos Imortais’ (*Sunsire at Campobello*, 1960), no qual interpretou Eleanor Roosevelt. Ralph Bellamy fez o papel de Franklin

¹⁵⁹⁵ WILLS, Garry. **John Wayne’s America: The Politics of Celebrity**. Nova Iorque: Touchstone, 1998, p. 65.

¹⁵⁹⁶ TERKEL, Op. Cit., p. 121.

¹⁵⁹⁷ HERMAN, Op. Cit., p. 252; MILLER, Op. Cit., p. 225.

¹⁵⁹⁸ Conferir: HERMAN, Op. Cit.; MILLER, Op. Cit.

¹⁵⁹⁹ GLANCY, Op. Cit., p. 96; TROYAN, Op. Cit., p. 226-236.

Roosevelt¹⁶⁰⁰. Fora das telas de cinema, a imagem de Garson continuou amplamente associada à Sra. Miniver e a atriz se esforçou para que ligação permanecesse forte ao longo de sua vida. Quando ela faleceu, em 1996, muitos jornais saudaram a Sra. Miniver como seu personagem mais marcante e querido dos espectadores¹⁶⁰¹. Walter Pidgeon continuou atuando até os anos 1970, com participações que alternaram entre filmes importantes e produções obscuras, além de trabalhar na televisão e no teatro. Ele também nutriu grande apreço por ‘Rosa de Esperança’¹⁶⁰².

‘Aço da Mesma Têmpera’ jamais conseguiu despertar grande atenção, sendo até mesmo ignorado pela bibliografia que se dedicou a analisar o impacto dos filmes de *home front* nos Estados Unidos. Após o papel como protagonista, Fay Bainter voltou aos trabalhos de ‘coadjuvante de luxo’, sua posição habitual em produções hollywoodianas, e também se dedicou ao teatro e à televisão¹⁶⁰³.

Outro ator envolvido no filme que teve uma carreira duradoura foi Van Johnson, que se popularizou em papéis de soldados valorosos e *boys next door*. Homossexual não-assumido, sua vida foi controlada de perto pelos executivos da MGM, que chegaram até mesmo a arranjar casamentos para dirimir os rumores sobre uma de suas maiores ‘estrelas’¹⁶⁰⁴.

As primeiras-décadas do pós-guerra foram de pouca sorte para Mickey Rooney: sua carreira estagnou em uma série de fracassos e sua vida pessoal foi marcada por problemas envolvendo alcoolismo, vício em jogos de azar e divórcios tumultuados. Ele foi ‘redescoberto’ por Hollywood nos anos 1960, participando de alguns filmes importantes. Um de seus papéis mais conhecidos foi como o senhorio japonês da personagem de Audrey Hepburn em ‘Bonequinha de Luxo’ (*Breakfast at Thiffany’s*, 1961). A representação estereotipada do personagem nipônico atesta que a imagem dos japoneses construída por Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial pouco havia mudado desde 1945¹⁶⁰⁵.

O escritor e dramaturgo William Saroyan viu sua carreira entrar em declínio nos anos 1950 – na avaliação crítica de Leo Hamalian, as

¹⁶⁰⁰ TROYAN, Op. Cit., p; 287-292.

¹⁶⁰¹ TROYAN, Op. Cit., p 366-367.

¹⁶⁰² FOSTER, Charles. **Once Upon a Time in Paradise: Canadians in the Golden Age of Hollywood**. Toronto: Dundurn Press, 2003, p. 245.

¹⁶⁰³ NISSEN, Op. Cit., p. 22.

¹⁶⁰⁴ Ver: DAVIS, Ronald L. Op. Cit.

¹⁶⁰⁵ Consultar: LERTZMAN; BIRNES, Op. Cit.; NEIBAUR, Op. Cit.

obras daquele autor foram consideradas demasiado “otimistas” no mundo pós-guerra, ao mesmo tempo em que Saroyan se tornou descontente com os rumos do teatro *mainstream* nos Estados Unidos. Embora tenha continuado a escrever até sua morte, ele nunca recuperou o *status* anterior, além de ter desenvolvido problemas com alcoolismo e vício em jogos de azar¹⁶⁰⁶.

Jean Arthur diminuiu suas atividades em Hollywood até se aposentar em 1948. Ela voltou a atuar na ‘tela grande’ apenas a pedido de George Stevens, repetindo a parceria de ‘Original Pecado’ em ‘Os Brutos Também Amam’ (*Shane*, 1954), o maior sucesso comercial da dupla. Ela também estreou seu próprio programa de televisão, que foi cancelado ainda na primeira temporada e, posteriormente, tornou-se professora de teatro da *Vassar College*, dirigindo algumas das peças encenadas pelos alunos. Entre suas pupilas, destacou-se uma jovem que adotou o nome artístico de Meryl Streep¹⁶⁰⁷.

A carreira no pós-guerra foi muito bem-sucedida para Stevens, que dirigiu grandes sucessos como o já mencionado ‘Os Brutos Também Amam’, além de “Um Lugar ao Sol” (*A Place in the Sun*, 1951) e ‘Assim Caminha a Humanidade’ (*Giant*, 1956) – os dois últimos lhe renderam Oscars de Melhor Diretor¹⁶⁰⁸. Joel McCrea, por sua vez, consolidou-se como uma grande ‘estrela’ de filmes de faroeste¹⁶⁰⁹, participando de êxitos como ‘Pistoleiros do Entardecer’ (*Ride the High Country*, 1962) até se aposentar na década de 1970.

‘Mulheres de Ninguém’ tinha todos os pré-requisitos para ser um filme esquecível na carreira de Ginger Rogers, até que em 1947, sua mãe Lela acusou o roteiro do filme de veicular “propaganda subversiva” à *House of Un-American Activities* (HUAC) – a exaltação da vida em comunidade endossou as queixas. Lela não levou os ataques adiante, mas isso não impediu que o diretor Edward Dmytryk e o roteirista

¹⁶⁰⁶ HAMALIAN, Leo. Saroyan’s Life and Work: An Overview. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan: The Man and the Writer Remembered**. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 23-35.

¹⁶⁰⁷ Para mais informações, vide: OLLER, Op. Cit.

¹⁶⁰⁸ Conferir: MOSS, Op. Cit.

¹⁶⁰⁹ A respeito da carreira de McCrea no pós-guerra, recomendamos: NOTT, Robert. **Last of the Cowboy Heroes: The Westerns of Randolph Scott, Joel McCrea, and Audie Murphy**. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2000.

Dalton Trumbo fossem incluídos na lista negra de Hollywood. Dmytryk conseguiu retomar a carreira nos anos 1950, dirigindo filmes de sucesso como ‘A Nave da Revolta’ (*The Caine Mutiny*, 1954)¹⁶¹⁰. Por anos, Trumbo trabalhou sob uma série de pseudônimos e chegou a receber dois Oscars por seus trabalhos¹⁶¹¹.

Outras duas atrizes de “Mulheres de Ninguém” foram incluídas na lista negra anticomunista: Mady Christians e Kim Hunter. As oportunidades de trabalho para Christians desapareceram e ela faleceu pouco tempo após as denúncias virem à tona¹⁶¹². Devido às suas atividades políticas, Hunter foi preterida por Hollywood e dedicou-se ao teatro. Nem mesmo o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante que recebeu por ‘Uma Rua Chamada Pecado’ (*A Streetcar Named Desire*, 1951) lhe garantiu papéis respeitáveis no cinema. Ironicamente, o filme foi dirigido por Elia Kazan, considerado um dos maiores delatores de supostos comunistas¹⁶¹³.

Ginger Rogers, por sua vez, viu a carreira estagnar nos anos 1950 após protagonizar uma série de filmes que não empolgaram críticos ou fãs, passando então a dedicar-se à Broadway e às turnês pelos Estados Unidos. Isso não impediu que ela continuasse um dos nomes mais populares da Hollywood clássica, sendo lembrada por sua parceria de sucesso com Fred Astaire¹⁶¹⁴. Robert Ryan se tornou uma ‘estrela’, porém, ao contrário das projeções de alguns críticos brasileiros, ele se tornou conhecido não por ‘dar vida’ a galãs, mas sim a vilões memoráveis. Suas atividades fora da indústria do cinema em muito diferiam desse *typecasting*: ao final da Segunda Guerra Mundial, ele se tornou um militante pacifista, além de se envolver com o movimento de direitos humanos¹⁶¹⁵.

Talvez, nenhuma queda profissional no pós-guerra tenha sido tão grande quanto a de Preston Sturges. Após se valer dos estrondosos sucessos de “Papai por Acaso” e “Herói de Mentira” para seguir carreira como independente, ele amargou uma série de fracassos comerciais e de

¹⁶¹⁰ DMYTRYK, Op. Cit.

¹⁶¹¹ CEPLAIR; TRUMBO, Op. Cit.

¹⁶¹² BARRANGER, Op. Cit., p. 34-48.

¹⁶¹³ BARRANGER, Op. Cit., p. 108-125.

¹⁶¹⁴ MCGILLIGAN, Op. Cit. Cabe lembrar que o livro foi escrito em 1975, enquanto Rogers ainda estava viva, de modo que não oferece informações sobre os anos finais da atriz, que faleceu em 1995.

¹⁶¹⁵ JONES, Op. Cit.

crítica, vindo a falecer na ruína no ano de 1959¹⁶¹⁶. As “estrelas” de Sturges também tiveram pouca sorte com o cinema. Eddie Bracken perdeu espaço em Hollywood nos anos 1950, mas conseguiu uma notável carreira na televisão e na Broadway, além de fazer participações especiais em alguns filmes dos anos 1980 e 1990¹⁶¹⁷.

Após sua carreira estagnar, Betty Hutton sofreu com uma série de problemas pessoais, que incluíram alcoolismo, vício em pílulas para dormir e uma tentativa de suicídio. Com o apoio de um padre, ela fez tratamento em uma clínica de reabilitação e começou a trabalhar como cozinheira em uma escola católica no estado de Rhode Island. Nos anos 1980, ela voltou a estudar e obteve mestrado em Psicologia. Seu processo de reabilitação despertou o interesse da imprensa e proporcionou que ela conseguisse alguns papéis na televisão¹⁶¹⁸. William Demarest continuou a trabalhar no cinema, porém, sem receber os mesmos papéis de destaque garantidos por Sturges. Ele posteriormente engrenou uma carreira de sucesso na televisão¹⁶¹⁹. Ella Raines participou de uma série de “filmes B” antes de se aposentar¹⁶²⁰.

David O. Selznick e Jennifer Jones mantiveram seu relacionamento longe dos holofotes até 1949, quando se casaram. Ele continuou trabalhando como produtor até o final dos anos 1950, firmando uma parceria de sucesso com Alfred Hitchcock. Jones estrelou em alguns dos filmes supervisionados por seu marido, como “Retrato de Jennie” (*Portrait of Jennie*, 1948), tendo diminuído suas atividades no cinema após a morte de Selznick. Após a filha do casal cometer suicídio,

¹⁶¹⁶ CURTIS, Op. Cit.; JACOBS, Op. Cit.

¹⁶¹⁷ SEVERO, Richard. **Eddie Bracken Dies at 87; Acted in Sturges Comedies**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/11/16/arts/eddie-bracken-dies-at-87-acted-in-sturges-comedies.html>. Acesso em: 11 mai. 2016.

¹⁶¹⁸ SEVERO, Richard. **Betty Hutton, Film Star of 1940s and 1950s, Dies at 86**. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/03/14/movies/14hutton.html?_r=0. Acesso em: 11 mai. 2016.

¹⁶¹⁹ PARELES, Jon. **William Demarest, 91, actor - Know for Roles in Comedies**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1983/12/29/obituaries/william-demarest-91-actor-known-for-roles-in-comedies.html>. Acesso: 11 mai. 2016

¹⁶²⁰ JAMES, Caryn. **Ella Raines, a Star of Westerns And Dramas in the 40's, Dies at 67**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/06/09/obituaries/ella-raines-a-star-of-westerns-and-dramas-in-the-40-s-dies-at-67.html>. Acesso em: 11 mai. 2016.

a atriz criou uma fundação para estudo e tratamento de doenças mentais¹⁶²¹.

Claudette Colbert manteve uma carreira sólida nos anos que se seguiram ao pós-guerra, trabalhando no cinema, no teatro e na televisão, sendo considerada uma das atrizes mais talentosas e belas da Hollywood clássica¹⁶²². Após uma série de tentativas fracassadas para retomar o sucesso, Shirley Temple passou a militar no Partido Republicano. Ela desenvolveu uma respeitável carreira diplomática para alguém sem formação na área, sendo indicada como embaixadora em Gana (1974-1976), representante dos Estados Unidos na Assembleia Geral da ONU (1976-1977), e, posteriormente, embaixadora na Tchecoslováquia (1989-1992)¹⁶²³.

Assim como Bainter, Agnes Moorehead se tornou uma “coadjuvante de luxo” em Hollywood. Ela recebeu quatro indicações ao Oscar, mas nunca venceu. Posteriormente, desfrutou de grande sucesso na televisão ao interpretar a mãe da protagonista na série “A Feiticeira” (*Bewitched*, 1964-1972)¹⁶²⁴.

Hattie McDaniel teve menos sorte. Ela continuou envolvida com a militância do movimento negro e exigiu papéis de maior destaque para profissionais afro-americanos no cinema. Seus esforços, todavia, não surtiram resultados imediatos e ela recebeu críticas de intelectuais que acreditavam que sua atuação em Hollywood ajudava a propagar estereótipos. Ela morreu em 1952, pobre e vitimada por vários problemas de saúde. A trajetória da atriz na indústria cinematográfica foi merecidamente reavaliada, de modo que seu trabalho é, hoje, considerado pioneiro na abertura de portas para profissionais negros em Hollywood¹⁶²⁵.

Por outro lado, Hollywood consolidou sua hegemonia no Brasil e, ainda hoje, o predomínio de seus filmes é indisputável. Para se ter uma ideia, das dez maiores bilheterias registradas no país em 2015, nove eram filmes hollywoodianos e apenas um se tratava de uma produção nacional – o nono lugar, “Loucas para Casar” (Idem, 2015). Um segundo elemento que chama a atenção na lista é o fato de que muitos

¹⁶²¹ GREEN, 2011; THOMSON, Op. Cit.

¹⁶²² DICK, 2008.

¹⁶²³ EDWARDS, Op. Cit.

¹⁶²⁴ Conferir: TRANBERG, Op. Cit.

¹⁶²⁵ WATTS, Op. Cit.

dos filmes mencionados são sequências de outros títulos ou têm como base outras mídias populares como histórias em quadrinhos¹⁶²⁶.

Desse modo, é possível assinalar que embora a passagem da Sra. Miniver pelo país seja pouco lembrada nos dias atuais, outras personagens, em diferentes contextos históricos, contribuíram para assegurar a hegemonia do cinema estadunidense sobre os públicos brasileiros ao longo dos anos de forma bastante eficiente. Além disso, convém que a divisão do ‘mundo hollywoodiano’ entre heróis e vilões permanecer forte, sendo constantemente empregada para reforçar o gosto pelos filmes hollywoodianos.

¹⁶²⁶ RUSSO, Francisco. **As maiores bilheterias nos cinemas em 2015**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118276/?page=2>. Acesso em: 12 mai. 2016.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Centros de Documentação

- Arquivo Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).
 Biblioteca Jenny Klabin Segall (online)
 Biblioteca Mário de Andrade (São Paulo, Brasil)
 Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, Brasil).
 Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina (Florianópolis, Santa Catarina)
 Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, Brasil).
 Cinemateca Brasileira (São Paulo, Brasil).
Charles E. Young Library (Los Angeles, Estados Unidos).
Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum (Hyde Park, Estados Unidos)
 Hemeroteca Digital Brasileira (online)
Margaret Herrick Library (Los Angeles, Estados Unidos).
National Archives and Records Administration II (College Park, Estados Unidos).
The Rockefeller Archive Center (Sleepy Hollow, Estados Unidos)
Yale University Digital Collections (New Haven, Estados Unidos).

Jornais e Periódicos

- A Cena Muda (Rio de Janeiro, RJ).
 A Gazeta (Florianópolis, SC).
 A Manhã (Rio de Janeiro, RJ).
 A Noite (Rio de Janeiro, RJ).
 A Tarde (Salvador, BA).
 Correio da Manhã (Rio de Janeiro, RJ).
 Diário Carioca (Rio de Janeiro, RJ).
 Diário da Noite (Rio de Janeiro, RJ).
 Diário da Tarde (Belo Horizonte, Minas Gerais).
 Diário de Notícias (Rio de Janeiro, RJ).
 Jornal do Brasil (Rio de Janeiro, RJ).
 O Dia (Curitiba, PR).
 O Diário de S. Paulo (São Paulo, SP).
 O Estado (Florianópolis, SC).
 O Globo (Rio de Janeiro, RJ).

Revista da Semana (Rio de Janeiro, RJ).

Produção Bibliográfica

ALICOATE, Jack (ed). **The 1945 Film Daily Yearbook of Motion Picutres**. S/l: Film Daily, 1946.

_____. **The 1946 Film Daily Yearbook of Motion Picutres**. S/l: Film Daily, 1947.

BERNAYS, Edward. **Crystallizing Public Opinion**. Nova Iorque: Liverlight Publishing Corporation, 1961.

_____. **Propaganda**. Nova Iorque: Horace Liverlight, 1928.

HAYS, Will H. Introduction. In: TAYLOR, C. W. (comp.). **Masters and Masterpieces of the Screen**. Nova Iorque: P. F. Collier & Son Company, 1927, p 5-6.

LASSWELL, Harold D. **Propaganda technique in the World War**. Nova Iorque: Peter Smith, 1938.

_____. **The garrison state**. The American Journal of Sociology. Vol. 46, N° 4 (Jan., 1941), p. 455-468.

_____. The structure and function of communication in society. In: LYMAN, Bryson (ed.). **The communication of ideas**. Nova Iorque: Institute for Religious and Social Studies, 1948, p. 37-44.

LIPPMANN, Walter. **The Public Opinion**. New Brunswick: Transaction Publishers, 1998.

SUMMERS, Robert E. (comp.). **Wartime censorship of press and radio**. Nova Iorque: H.W. Wilson Company, 1942.

Documentos oficiais

BRAGA, Murilo. **A mobilização de pessoal nos Estados Unidos**. Relatório apresentado ao Dr. Luiz Simões Lopes, Presidente do D.A.S.P. por Murilo Braga, diretor da Divisão de Seleção. Rio de

Janeiro, 1942. Relatório, 80p. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Murilo Braga. Classificação: MB ap 1942.12.31.

BUREAU of Motion Pictures. **Government information manual for the motion picture industry.** Disponível em: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3301>. Acesso em: 09/03/2013.

ESPÍNOLA, Eduardo et all. **Relatório das atividades do Comitê de Auxílio às Famílias Vítimas dos Atentados do Eixo.** Rio de Janeiro, 1943. Relatório, 6p. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: DA c 1942.09.22.

LEMONS, Claudionor de Souza. **Obrigações de guerra.** Demonstração da Receita arrecadada até julho de 1944. Rio de Janeiro, 25 out. 1944. Relatório, 4p. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas. Arquivo Delminda Aranha. Classificação: SC mf dg 1944.10.14.

Legislação

BRASIL. **Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm. Acesso em: 02 jan. 2016.

BRASIL. **Decreto nº 4.098, de 6 de fevereiro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-4098-6-fevereiro-1942-414702-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

BRASIL. **Decreto nº 4.624, de 26 de agosto de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei-4624-26-agosto-1942-414498-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.637, de 31 de agosto de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1940-1949/decreto-lei->

4637-31-agosto-1942-414547-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 22 set. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.638, de 31 de agosto de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4638-31-agosto-1942-414552-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.639, de 31 de agosto de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4639-31-agosto-1942-414553-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 22 set. 2015.

BRASIL. **Decreto nº 4.716, de 21 de setembro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4716-21-setembro-1942-414746-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.750, de 28 de Setembro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4750-28-setembro-1942-414829-publicacaooriginal-1-pe.html>.

BRASIL. **Decreto-lei 4.766 de 1º de outubro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4766-1-outubro-1942-414873-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 set. 1942.

BRASIL. **Decreto nº 4.800, de 6 de outubro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4800-6-outubro-1942-414910-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 18 set. 2015.

BRASIL. **Decreto-lei 4.828 de 13 de outubro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4828-13-outubro-1942-414826-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 27 set. 1942.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 4.868, de 23 de outubro de 1942.** Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei->

4868-23-outubro-1942-415026-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 27 set. 2015.

BRASIL. Decreto nº 10.358, de 1º de Setembro de 1942. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10358-1-setembro-1942-467907-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 set. 2015.

BRASIL. Decreto nº 10.451, de 16 de Setembro de 1942. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-10358-1-setembro-1942-467907-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 set. 2015.

Discursos Políticos

VARGAS, Getúlio. Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1942. In: D'ARAÚJO, Maria Celina. **Getúlio Vargas**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2011, p. 449-453.

Filmografia analisada

AÇO da Mesma Têmpera. Direção de Harold S. Bucquet. Roteiro de George Oppenheimer. Produzido por: Irving Asher. EUA. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, 1942. Arquivo MP4 (aprox. 86 min), P&B.

A COMÉDIA Humana. Direção de Clarence Brown. Roteiro de Howard Estabrook. Produzido por: Clarence Brown. EUA. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, 1942. Arquivo MP4 (aprox. 117 min), P&B.

DESDE que Partiste. Direção de John Cromwell. Roteiro: David O. Selznick. Produzido: por David O. Selznick. EUA. Distribuição: United Artists, 1944. 1 DVD (aprox. 172 min), P&B.

HERÓI de Mentira. Direção de Preston Sturges. Roteiro de Preston Sturges. Produzido por: Preston Sturges. EUA. Distribuição: Paramount Pictures, 1944. Arquivo AVI (aprox. 101 min), P&B.

MULHERES de Ninguém. Direção de Edward Dmytryk. Roteiro de Dalton Trumbo. Produzido por David Hempstead. EUA. Distribuição: RKO Radio Pictures, 1943. Arquivo MP4 (aprox. 101 min), P&B.

ORIGINAL Pecado. Direção de George Stevens. Roteiro de Robert Russell, Frank Ross, Richard Flournoy e Lewis R. Foster. Produzido por: George Stevens. EUA. Distribuição: Columbia Pictures, 1943. Arquivo AVI (aprox. 104 min), P&B.

PAPAI por Acaso. Direção de Preston Sturges. Roteiro de Preston Sturges. Produzido por: Preston Sturges. EUA. Distribuição: Paramount Pictures, 1944. Arquivo AVI (aprox. 99 min), P&B.

ROSA de Esperança. Direção de William Wyler. Roteiro de Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton e Claudine West. Produzido por Sidney Franklin. EUA. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, 1942. 1 DVD (aprox. 134 min), P&B.

Bibliografia

ABREU, Marcelo de Paiva. **O Brasil e a economia mundial, 1930-1945**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

ADAMS, Michael C. C. **The best war ever: America and World War II**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

AFFRON, Charles. Identifications. In: LANDY, Marcia (ed.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama**. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p, 98-117.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”**: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

ALMEIDA, Tunai Rehm Costa de. *Achsenmächte, Potenze dell'Asse, Sujikukoku na Amazônia: Imagens, Narrativas e Representações da Quinta Coluna no Pará (1939-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Belém: Universidade Federal do Pará, 2015.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

ALVES, Vágner Camilo. **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial: História de um Envolvimento Forçado**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ARÊAS, Luciana Barbosa. **Consentimento e Resistência: Um Estudo sobre as Relações entre Trabalhadores e Estado no Rio de Janeiro (1930-1945)**. Tese (Doutorado em História). Campinas: UNICAMP, 2000.

ARIENTI, Douglas Pavoni. **Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia: Trajetórias intelectuais, projetos políticos e função social da inteligência**. Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.

AUGUSTO, Sérgio. **Este mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUTRAN, Artur. LIMA, Pedro (Pedro Mallet de Lima). In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 326.

BALIO, Tino. Mature Oligopoly. In: BALIO, Tino (ed.). **The American film industry**. Madison: The University Wisconsin Press, 1985, p. 278-326.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Presença dos Estados Unidos no Brasil: Dois séculos de história**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

BARBER, William J. **From New Era to New Deal: Herbert Hoover, the economists, and American economic policy, 1921-1933**. New York: Cambridge University Press, 1985.

BARRANGER, Milly S. **Unfriendly Witnesses: Gender, Theater, and Film in the McCarthy Era.** Carbondale: Southern Illinois University Press.

BARROS, Orlando de. **A Guerra dos Artistas: Dois Episódios da História Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

BASTOS, Pedro Paulo Zahluth. Liberal Esclarecido ou Aliado Fiel? Sobre a Natureza da Política Econômica Externa Brasileira no Governo Dutra (1946-1951). **Revista Economia.** Brasília, 2010, v.11, n.4, p.285-320.

BEAVER, Frank Eugene. **Bosley Crowther: Social Critic of Film, 1940-1967.** Nova Iorque: Arno Press, 1974.

BENAMOU, Catherine L. Dual-Engined Diplomacy: Walt Disney, Orson Welles, and Pan-American Film Policy during World War II. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 107-141.

_____. **It's all true: Orson Welles's Pan-American Odyssey** Berkeley: University of California Press, 2007.

BENDER, Pennee. "There's Only One America Now": The OIAA Film Programs in the United States. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 75-105.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 165-196.

BLUM, John Morton. **V was for victory: Politics and American culture during World War II.** Nova Iorque: Harcourt Brace & Company, 1977.

BÖGER, Astrid. **People's Lives, Public Images: The New Deal** documentary aesthetic. Tübingen: Gunter Narr, 2001.

BORDWELL, David. The classic Hollywood style, 1917-1960. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988, p. 3-78.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 2006.

CALIL, Luís Augusto. Com sua permissão, Vinicius de Moraes... In: MORAES, Vinícius de. **O Cinema dos Meus Olhos**. Carlos Augusto Calil (org.) São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 13-21.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. **Políticas Internacionais de Saúde na Era Vargas: O Serviço Especial de Saúde Pública, 1942-1960**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

CAMPOS, Reynaldo Pompeu de. **Repressão Judicial no Estado Novo: Esquerda e Direita no Banco dos Réus**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et all. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 51-80.

CARDOSO, Ciro Flamarion. História e Paradigmas Rivais. CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 1-23.

_____. Introdução: Uma Opinião sobre as Representações Sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: Contribuição a um Debate Interdisciplinar**. Campinas: Papyrus, 2000, p. 9-39.

_____. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. O Uso, em História, da Noção de Representações Sociais Desenvolvida na Psicologia Social: Um Recurso Metodológico Possível.

Psicologia e Saber Social. Vol. 1, Nº 1. Rio de Janeiro: Universidade do estado do Rio de Janeiro, 2012 p. 40-52.

CARLISLE, Rodney P. **World War I.** Nova Iorque: Facts on File, 2007.

CASTLELO, José. **Vinicius de Moraes: O Poeta da Paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 45-59.

CATANI, Afrânio Mendes. LIMA, Victor. (Vítor José Lima). In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000, p. 326-327.

_____. **Vinicius de Moraes, crítico de cinema.** Perspectivas, São Paulo, n. 7, p.127-147, 1984.

CAWELTI, John G. The Evolution of Social Melodrama. In: LANDY, Marcia (ed.). **Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama.** Detroit: Wayne State University Press, 1991, p. 33-49.

CEPLAIR, Larry; TRUMBO, Christopher. **Dalton Trumbo: Blacklisted Hollywood Radical.** Lexington: University Press of Kentucky, 2014.

CHAPLIN, Charles. **Historia da minha vida.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas da leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 77-105.

CHOMSKY, Noam. **Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda.** Nova Iorque: Seven Stories Press, 1997.

COLBY, Gerald; DENNETT, Charlotte. **Thy will be done: The conquest of the Amazon – Nelson Rockefeller and evangelism in the age of oil.** Nova Iorque: Harper Collins, 1995.

CORSI, Francisco Luiz. **Estado Novo**: Política Externa e Projeto Nacional. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema**: Espetáculo, Narração, Domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Hélio da. **Em Busca da Memória**: Organização no Local de Trabalho, Partido e Sindicato em São Paulo (1943-1953). Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Unicamp, 1993.

COUVARES, Francis G. **Movie censorship and American culture**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2006.

CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs and the quest for pan-American Unity: An introductory essay. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 15-51.

CROCITTI, John J. Vargas Era Social Policies: An Inquiry into Brazilian Malnutrition during the Estado Novo (1937-45). In: HENTSCHKE, Jens R. (ed.). **Vargas and Brazil**: New perspectives. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2006, p. 143-171.

CRUZ, Luiz Antônio Pinto. **“A Guerra já Chegou entre Nós!”**: O Cotidiano de Aracaju durante a Guerra Submarina (1942/1945). Dissertação (Mestrado em História). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

CURTIS, James. **Between Flops**: A Biography of Preston Sturges. Nova Iorque: Limelight Editions, 1984.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Geração Editorial/Edusp, 2000.

DALLEK, Robert. **Franklin D. Roosevelt and American Foreign Policy, 1932-1945**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

DARWENT, Brian. Saroyan's Life and Work: An Overview. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan: The Man and the Writer Remembered**. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 23-35.

DAVIS, Ronald L. **Van Johnson: MGM's Golden Boy**. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

DEAN, Warren. **A Industrialização de São Paulo (1880-1945)**. São Paulo: Difel, s/a.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular Cinema in Brazil, 1930-2001**. Manchester/Nova Iorque: Manchester University Press, 2004.

DICK, Bernard F. **Claudette Colbert: She Walked in Beauty**. Jackson: The University Press of Mississippi, 2008.

_____. **The Merchant Prince of Poverty Row**: Harry Cohn of Columbia Pictures. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.

_____. **The star spangled screen**: The American World War II film. Lexington: The University Press of Kentucky, 1996.

DMYTRYK, Edward. **Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten**. Carbondale/ Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1996.

DOHERTY, Thomas. **Hollywood and Hitler, 1933-1939**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2013

_____. **Pre-code Hollywood: Sex, immorality, and insurrection in American cinema, 1930-1934**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999a.

_____. **Projections of war**: Hollywood, American culture and World War II. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999b.

DUARTE, Adriano Luiz; VALIM, Alexandre Busko. **Brazil at War: Modernidade, Liberdade e Democracia nos Filmes Produzidos pelo**

Office of Interamerican Affairs. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 723-744.

DULLES, John W. F. **Vargas of Brazil: A political biography**. Austin/Londres: University of Texas, 1967.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: Uma Introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

ECO, Umberto. Cultura de Masas y “Niveles” de Cultura. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Editorial Lumen, 1984a, p. 39-78.

_____. Introduccion. In: ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Editorial Lumen, 1984a, p. 11-36.

EDWARDS, Anne. **Shirley Temple: American Princess**. Nova Iorque: William Morrow and Company Inc, 1988.

ERICKSON, Hal. **Lloyd Corrigan**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movies/person/85954/Lloyd-Corrigan/biography>. Acesso em: 26 jan. 2016.

FALCÃO, João. **O Brasil e a 2ª Guerra Mundial: Testemunho e depoimento de um soldado convocado**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra**. Cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina. Florianópolis: EdUF SC, 2002.

FERRAZ, Francisco César. **Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FERREIRA, Marieta de Moraes. A Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manha-a-1941>. Acesso em: 10 dez. 2015a.

_____. A Noite. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>. Acesso em: 10 dez. 2015b.

_____. Diário de Notícias. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em: 11 dez 2015c.

_____. LIMA, Alceu Amoroso. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/LIMA,%20Alceu%20Amoroso.pdf>. Acesso em: 16 set. 2015.

_____. ; MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>. Acesso em: 11 dez. 2015.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade. In: FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

_____. **The Great War: 1914–1918**. Nova Iorque: Routledge, 2002.

FIGUEIREDO, José et all. Apagou a velinha e foi ao cinema. **O Globo**. Rio de Janeiro, 23 nov. 2008. Segundo Caderno, p. 1.

FILGUEIRA, Bianca Melyna Negrello. **Luz, câmera... (doutrin)ação?** Os filmes premiados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Dissertação (Mestrado em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. **Vargas: O capitalismo em construção, 1906-1954**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

FOSTER, Charles. **Once Upon a Time in Paradise: Canadians in the Golden Age of Hollywood**. Toronto: Dundurn Press, 2003.

FURHAMMAR, Leif; ISAAKSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FUSSELL, Paul. **Wartime**: Understanding and behavior in the Second World War. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1989.

GAMBINI, Roberto. **O Duplo Jogo de Getúlio Vargas**: Influência Americana e Alemã no Estado Novo. São Paulo: Edições Símbolo, 1977.

GARY, Brett. **The Nervous Liberals**: Propaganda Anxieties from World War I to the Cold War. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

GELLMAN, Irwin F. **Good Neighbor Diplomacy**: United States Policies in Latin America, 1933-1945. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

GHERING, Wes D. **Forties Film Funnymen**: The Decade's Great Comedians at Work in the Shadow of War. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2010.

GLANCY, H. Mark. **When Hollywood Loved Britain**: The Hollywood "British" Film, 1939-1945. Manchester & Nova Iorque: The Manchester University Press, 1999.

GOETZINGER, Camila. **Brasil-EUA**: Relações, Cooperação e Reveses na Indústria Cinematográfica Estadunidense, 1939-1940. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em História). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. São Paulo: Vértice / Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A Personagem Cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et all. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 104-119.

GOODWIN, Doris Kearns. **No ordinary time**: Franklin and Eleanor Roosevelt. The home front in World War II. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2008.

GOULART, Silvana. **Sob a Verdade Oficial**: Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo. São Paulo: Marco Zero, 1990.

GRAHAM, Ysenda Maxtone. **The Real Mrs. Miniver**: Jan Struther's Story. Londres: John Murray, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.

GRANT, Barry Keith. **Film Genre**: From Iconography to Ideology. Londres: Wallflower Press, 2007.

GREEN, David. **The containment of Latin America**: A History of the myths and realities of the Good Neighbor Policy. Chicago: Quadrangle Books, 1971.

GREEN, Paul. **Jennifer Jones**: The Life and Films. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2011.

GREGORY, James N. **The Second Great Migration**: A historical overview. In: KUSMER, Kenneth L.; TROTTER, Joe W. African American Urban History since World War II. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 19-38.

HALL, Stuart. Encoding/Decoding. In: HALL, Stuart et al. **Culture, Media, Language**: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. Londres: Routledge, 2005, p. 117-127.

HAMALIAN, Leo. Saroyan's Life and Work: An Overview. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan**: The Man and the Writer Remembered. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 23-35.

HEFFNER, Hernani. **Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil**. Disponível em:

<http://www.filmecultura.org.br/2012/06/18/edicao-53-pequena-historia-dos-periodicos-de-cinema-no-brasil/>. Acesso em: 12 dez. 2015.

HERMAN, Jan. **A Talent for Trouble: The Life Of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler**. Nova Iorque: G.P. Putnam's Sons, 1995.

HILTON, Stanley E. **Brazil and the Great Powers, 1930-1939: The Politics of Trade Rivalry**. Austin: University of Texas Press, 1975.

_____. **O Ditador e o Embaixador**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Oswaldo Aranha: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Da História Social à História da Sociedade. In: HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 83-105.

HONEY, Maureen. **Creating Rosie the Riveter: Class, gender, and propaganda During World War II**. Amherst: *University of Massachusetts Press*, 1985.

JACOBS, Diane. **Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges**. Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press, 1992.

JAHN, Gunnar. **Presentation Speech**. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1945/press.html . Acesso em: 22 mai. 2016.

JAMES, Caryn. **Ella Raines, a Star of Westerns And Dramas in the 40's, Dies at 67**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1988/06/09/obituaries/ella-raines-a-star-of-westerns-and-dramas-in-the-40-s-dies-at-67.html>. Acesso em: 11 mai. 2016.

JEFFRIES, John W. **Wartime America: The World War II home front.** Chicago: Ivan R. Dee, 1996.

JODELET, Denise. Representações Sociais: Um Domínio em Expansão. In: JODELET, Denise (org.). **Representações Sociais.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p. 17-44.

JOHNSON, Randal. **The Film Industry in Brazil: Culture and the State.** Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press, 1987.

JONES, J. R., **The Lives of Robert Ryan.** Middletown: Wesleyan University Press, 2015.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia – Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-Moderno.** Bauru: EDUSC, 2001.

KERSTEN, Andrew E. **Labor's home front: The American Federation of Labor during World War II.** Nova Iorque: New York University Press, 2006.

KIMBALL, Warren F. **The juggler: Franklin Roosevelt as wartime statesman.** Princeton: Princeton University Press, 1991.

KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front: War bonds and domestic propaganda.** College Station: Texas A&M University Press, 2006.

KING, Geoff. **Film Comedy.** Londres: Wallflower Press, 2002.

KONRAD, Gláucia Vieira Ramos. Trabalhadores do Brasil!!! Esforços e resistências diante da Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial.** Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 565-594.

KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits, and propaganda shaped World War II movies.** Los Angeles: University of California Press, 1990.

KORNIS, Mônica. Comissão do Abastecimento. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comissao-do-abastecimento>. Acesso em: 20 set. 2015.

_____. Comissão da Defesa da Economia Nacional. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comissao-da-defesa-da-economia-nacional>. Acesso em: 20 set. 2015.

KOUYMJIAN, Dickran. Saroyan Shoots a Film. In: HAMALIAN, Leo. **William Saroyan: The Man and the Writer Remembered**. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 1987, p. 77-83.

LAMARÃO, Sérgio. Coordenação da Mobilização Econômica. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/coordenacao-da-mobilizacao-economica>. Acesso em: 20 set. 2015.

LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LEAL, Carlos Eduardo. Correio da Manhã. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>. Acesso em: 10 dez. 2015a.

_____. Diário Carioca. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>. Acesso em: 10 dez. 2015b.

_____. O Jornal. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-o>. Acesso em: 11 dez. 2015.

_____. ; MONTALVÃO, Sérgio. O Globo. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>. Acesso em: 11 dez. 2015.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1972.

LEE, Lawrence; GIFFORD, Barry. **Saroyan: A Biography**. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1998.

LERTZMAN, Richard A.; BIRNES, William J. **The Life and Times of Mickey Rooney**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2015.

LEVY, Emanuel. **All about Oscar: The History and Politics of the Academy Awards**. Nova Iorque: Continuum, 2003, p. 356.

LICHTENSTEIN, Nelson. **Labor's war at home: The CIO in World War II**. Filadélfia: Temple University Press, 2003.

LINHARES, Hermínio. **Contribuição à História das Lutas Operárias no Brasil**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

LUBKËN, Uwe. Playing the Cultural Game: The United States and the Nazi Threat to Latin America. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 53-76.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos Periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

LYKINS, Daniel L. **From total war to total diplomacy: The Advertising Council and the construction of the Cold War consensus**. Westport: Praeger Publishers, 2003.

MALTBY, Richard; CRAVEN, Ian. **Hollywood cinema**. Malden: Blackwell Publishers, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura, hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTINELLO, Pedro. **A Batalha da Borracha na Segunda Guerra Mundial**. Rio Branco: EDUFAC, 2004.

MAST, Gerald. **The Comic Mind**: Comedies and the Films. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1979.

MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias de comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.

MAY, Lary. Making the American consensus: The narrative of conversion and subversion in World War II films. In: ERENBERG, Lewis A.; HIRSCH, Susan E. **The War in American Culture**: Society and consciousness during World War II. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 71-104.

MAYER, Jorge Miguel. ALBERTO, João. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joao-alberto-lins-de-barros-1>. Acesso em: 20 set. 2015.

MAYER, Jorge Miguel. MARCONDES FILHO. In: In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/alexandre-marcondes-machado-filho>. Acesso em: 10 mai. 2015.

MAYNARD, Dilton. O Brasil sob ataque: Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 509-533.

McCANN, Frank D. **The Brazilian-American Alliance, 1938-1940**. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____; FERRAZ, Francisco. Brasil e Estados Unidos: dois séculos de relacionamento In: MUNHOZ, Sidnei J.; SILVA, Francisco Carlos

Teixeira da. **Relações Brasil-Estados Unidos: Século XX e XXI.** Maringá: Eduem, 2011, p. 103-163.

McDONALD, Paul. **The star system: Hollywood's production of popular identities.** Londres: Wallflower Press, 2005.

MacDONNELL, Francis. **Insidious Foes: The Axis fifth column and the American home front.** Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

McEUEN, Melissa A. **Making war, making women: Femininity and duty on the American home front, 1941–1945.** Athens: The Georgia University Press, 2010.

McGILLIGAN, Patrick. **Ginger Rogers.** Nova Iorque: Pyramid Publications, 1975.

McLAUGHLIN, Robert; PERRY, Sally E. **We'll always have the movies: American cinema during World War II.** Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

McNALLY, David. Língua, História e Luta de Classe. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 33-49.

MENDES, Adilson Inácio. **A Crítica Viva de Paulo Emilio.** Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington.** Rio de Janeiro: Record, 1999.

MENEFEE, David W. Alla Nazimova. In: MENEFE, David W. **The First Female Stars: Women of the Silent Era.** Westport / Londres: Praeger, 2004, p. 139-149.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 15-28.

MILLER, Gabriel. **William Wyler: The Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2013.

MORAIS, Fernando. **Chatô: O Rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. In: ABREU, Alzira Alves de et all. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-da-noite>. Acesso em: 11 dez. 2015.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Acervos Cinematográficos e Pesquisa Histórica: Questões de Método. **Esboços**. Florianópolis, 2014, v. 21, n. 31, p. 50-67.

MOSCOVICI, Serge. O Fenômeno das Representações Sociais. In: MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 29-109.

MOSS, Marilyn Ann. **Giant: George Stevens, a Life on Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

MOURA, Gerson. **Autonomia na dependência: A política externa brasileira de 1935 a 1942**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Relações exteriores do Brasil, 1939-1950: Mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012.

_____. **Tio Sam chega ao Brasil – A penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MULHERN, Francis. A Política dos Estudos Culturais. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 50-58.

MULLER, Eric L. **American inquisition: The hunt for Japanese American disloyalty in World War II.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

MUYLAERT, Roberto. **1943: Roosevelt e Vargas em Natal.** São Paulo: Bússola, 2012.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90.** São Paulo: Editora 34, 2002.

NASCIMENTO, Benedicto Heloiz. A Carreira Fugaz do Gasogênio. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.** São Paulo, v. 27, 1987, p. 9-26.

NEIBAUR, James L. **The Essential Mickey Rooney.** Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

NEVES, Angela Vieira. **A Assistência Social: Do Discurso à Prática Profissional - As Representações dos Assistentes Sociais da Legião Brasileira da Assistência.** Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1994.

NG, Wendy. **Japanese American internment during World War II: A history and reference guide.** Westport: Greenwood Press, 2002.

NOLLEN, Scott Allen. **Abbott and Costello on the Home Front: A Critical Study of the Wartime Film.** Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2009.

NOTT, Robert. **Last of the Cowboy Heroes: The Westerns of Randolph Scott, Joel McCrea, and Audie Murphy.** Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2000.

NYE Jr., Joseph S. **Soft Power: The means to succeed in world politics.** Nova Iorque: Public Affair, 2004.

OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. “Hitler odeia bons vizinhos”: A importância da mobilização econômica brasileira nas páginas da revista “Em Guarda”. In: XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Anais Eletrônicos.** Florianópolis, 2015.

OLIVEIRA, Dennisson de. (Org.). **A Força Expedicionária Brasileira e a Segunda Guerra Mundial**: Estudos e pesquisas. Rio de Janeiro: Centro de Estudos e Pesquisas de História Militar do Exército, 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na Era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano – O tempo do nacional-estatismo**: Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 323-349.

OLLER, John. **Jean Arthur**: The Actress Nobody Knew. Nova Iorque: Limelight Editions, 1997.

PACHECO, Thiago. Sistema de Espionagem e Contraespionagem Brasileira durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 539-561.

PANTOJA, Sílvia. LISBOA, Rosalina Coelho. In: ABREU, Alzira Alves de et al. **Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930**. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/rosalina-coelho-lisboa-larragoiti>. Acesso em: 16 set. 2015.

PARAÍSO, Rostand. **O Recife e a II Guerra Mundial**. Recife: Comunicarte, 1995.

PARELES, Jon. **William Demarest, 91, actor - Know for Roles in Comedies**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1983/12/29/obituaries/william-demarest-91-actor-known-for-roles-in-comedies.html>. Acesso: 11 mai. 2016

PAULA, Reverson Nascimento. **Sopros de um Conflito**: A Influência Norte-Americana em Fortaleza durante a Segunda Guerra Mundial. Espaço Plural. Cascavel, ano XV, Nº 31, 2014, p. 227-257.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

PEDREIRA, Flávia de Sá. Cousas da Guerra: O cotidiano do Trampolim da Vitória. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da et al (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco: 2010, p. 393-416.

PRUTSCH, Ursula. Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil. In: CRAMER, Gisela; PRUTSCH, Ursula. **¡Américas Unidas!** Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, 1940-46. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 2012, p. 249-282.

PUREZA, Fernando Cauduro. **Economia de Guerra, Batalha da Produção e Soldados-Operários: O Impacto da Segunda Guerra Mundial na Vida dos Trabalhadores de Porto Alegre (1942-1945)**. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: UFRGS, 2009.

REICH, Cary. **The life of Nelson A. Rockefeller: World to conquer, 1908-1958**. Nova Iorque: Doubleday, 1996.

ROBERTS, Jerry. **The complete history of American film criticism**. Santa Monica: Santa Monica Press, 2011.

ROSENBERG, Emily S. **Spreading the American dream: American economic and cultural expansion, 1890-1945**. Nova Iorque: Hill and Wang, 1982.

ROTTINGHAUS, Brandon; VAUGHN, Justin S. Measuring Obama against the great presidents. **FixGov**. Disponível em: <http://www.brookings.edu/blogs/fixgov/posts/2015/02/13-obama-measuring-presidential-greatness-vaughn-rottinghaus>. Acesso em: 08 mai. 2015.

RUSSO, Francisco. **As maiores bilheterias nos cinemas em 2015**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118276/?page=2>. Acesso em: 12 mai. 2016.

SADLIER, Darlene J. **Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II**. Austin: University of Texas Press, 2012.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial: Das Origens a Nossos Dias – Volume I**. Martins Editora: São Paulo, 1963.

SANDER, Roberto. **O Brasil na Mira de Hitler**: A História do Afundamento de Navios Brasileiros pelos Nazistas. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SCHATZ, Thomas. **Boom and bust**: The American cinema in the 1940's. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1997.

_____. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking and the Studio System. Nova Iorque: Random House, 1981.

_____. **O Gênio do Sistema**: A Era dos Estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos**: Poder e submissão – Uma história da política norte- americana em relação à América Latina. Bauru: EDUSC, 2000.

SEGRAVE, Kerry. **American Film Abroad**: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 1997.

SEITENFUS, Ricardo. **A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SERRA, J. Paulo. **Manual de teoria da comunicação**. Covilhã: Labcom, 2007.

SEVERO, Richard. **Betty Hutton, Film Star of 1940s and 1950s, Dies at 86**. Disponível em: http://www.nytimes.com/2007/03/14/movies/14hutton.html?_r=0. Acesso em: 11 mai. 2016.

_____. **Eddie Bracken Dies at 87; Acted in Sturges Comedies**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/11/16/arts/eddie-bracken-dies-at-87-acted-in-sturges-comedies.html>. Acesso em: 11 mai. 2016.

SHAW, Lisa; CONDE, Maite. Brazil through Hollywood's Gaze: From the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era. In: SHAW, Lisa; DENNISON, Stephanie (eds). **Latin American Cinema**: Essays on

Modernity, Gender and National Identity. Jefferson / Londres: McFarland & Company, 2005, p. 180-208.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

SIMÕES, Júlio. **Cine Marabá: O Cinema do Coração de São Paulo**. São Paulo: Clube de Autores, 2009, p. 5.

SMITH, Peter H. **Talons of the Eagle: Dynamics of U.S.-Latin American Relations**. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1996.

SORLIN, Pierre. **Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana**. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os Meios de Comunicação (1889–1945)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SPOSATI, Aldaíza. Desafios para fazer avançar a política de Assistência Social no Brasil. **Revista Serviço Social & Sociedade**. São Paulo: Cortez, 2001, p. 54-82.

STAIGER, Janet. Introduction. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2000a, p. 1-7.

_____. **Media Reception Studies**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2005.

_____. Modes of Reception. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. Nova Iorque/Londres: New York University Press, 2000b, p. 11-27.

_____. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: Film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988, p. 88-244.

_____. The Perversity of Spectators: Expanding the History of the Classical Hollywood Cinema. In: STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: The Practices of Film Reception**. New York/Londres: New York University Press, 2000c, p. 28-42.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

TERKEL, Studs. **“The good war”**: An oral history of World War II. Nova Iorque: Ballantine Books, 1985.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O imperialismo sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TRANBERG, Charles. **I Love the Illusion: The Life and Career of Agnes Moorehead**. Albany: Bear Manor Media, 2007.

TRIGO, Luciano. **Engenho e Memória: O Nordeste do Açúcar na Ficção de José Lins do Rego**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

TROYAN, Michael. **A Rose for Mrs. Miniver: The Life of Greer Garson**. Lexington: The University Press of Kentucky, 1999, p. 123-124.

URIBE, Gustavo; ÁLVARES, Débora. Dilma se compara a Vargas e diz que defender o impeachment é golpismo. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/01/1732415-dilma-se-compara-a-vargas-e-diz-que-defender-o-impeachment-e-golpismo.shtml>. Acesso em: 08 mai. 2016.

VALIM, Alexandre Busko. **A Diplomacia do Cinema: Brasil, Estados Unidos e a Política de Boa Vizinhança Durante a II Guerra Mundial**. Mimeo. 2016.

_____. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

_____. **Imagens Vigiadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema**. São Paulo: Página Aberta, 1993.

VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **O Nacionalismo e a Política Externa Independente**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

_____. **Segunda Guerra Mundial: História e relações internacionais, 1931-1945**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1989.

WATTS, Jill. **Hattie McDaniel: Black Ambition, White Hollywood**. Nova Iorque: HarperCollins, 2005.

WEATHERFORD, Doris. **American women and World War II**. Nova Iorque/Oxford: Facts on File, 1990.

WEINSTEIN, Barbara. Modernidade tropical: visões norte-americanas da Amazônia nas vésperas da Guerra Fria . **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 45, 2007, p. 153-176.

WELLES, Benjamin. **Sumner Welles: FDR's Global Strategist**. Nova Iorque: St. Martin Press, 1997.

WILEY, Mason; BONA, Damien. **Inside Oscar: The unofficial history of the Academy Awards**. Londres: Columbus Books, 1986.

WILLIAMS, Daryle. **Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945**. Durnham/Londres: Duke University Press, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Publicidade: O sistema mágico. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005, p. 231-266.

WILLS, Garry. **John Wayne's America: The Politics of Celebrity.** Nova Iorque: Touchstone, 1998.

WINFIELD, Betty Houchin. **FDR and the News Media.** Urbana: University of Illinois Press, 1990.

WINKLER, Allan M. **Home Front U.S.A.:** America during World War II. Wheeling: Harlan Richardson Inc., 2012.

WOLFF, Janet. **The Social Production of Art.** Londres e Basingstoke: The MacMillan Press, 1981.

ZIEGER, Robert H. **For jobs and freedom:** Race and labor in America since 1865. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.

ZINN, Howard. **La otra Historia de los Estados Unidos (desde 1492 hasta hoy).** Hondarrabía: Argitaletxe Hiru, 2005.