



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LEONARDO ARAÚJO TRAVASSOS

**“HITLER, A BESTA DE BERLIM”: UMA HISTÓRIA DA PROPAGANDA
ANTINAZISTA HOLLYWOODIANA NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL**

FLORIANÓPOLIS
2023

LEONARDO ARAÚJO TRAVASSOS

“HITLER, A BESTA DE BERLIM”: UMA HISTÓRIA DA PROPAGANDA ANTINAZISTA
HOLLYWOODIANA NO BRASIL E NOS ESTADOS UNIDOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em
História da Universidade Federal de Santa Catarina para a
obtenção do título de mestre em História Global.
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis
2023

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

Travassos, Leonardo Araújo

“Hitler, a besta de Berlim”: uma história da propaganda antinazista hollywoodiana nos Estados Unidos e no Brasil / Leonardo Araújo Travassos; orientador, Dr. Alexandre Busko Valim, 2023.

206 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Segunda Guerra Mundial. 3. Cinema. 4. Propaganda antinazista. I., Dr. Alexandre Busko Valim. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Leonardo Araújo Travassos

“Hitler, a besta de Berlim”: uma história da propaganda antinazista hollywoodiana nos Estados Unidos e no Brasil.

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira Mendes
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Flaviano Bugatti Isolan
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ursula Prutsch
Ludwig-Maximilians-Universität München

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História Global.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Orientador

Florianópolis, 2023

AGRADECIMENTOS

Florianópolis, 05 de julho de 2021,

Começo a escrever meus agradecimentos antes de a dissertação estar concluída. Faz pouco mais de uma semana que pedi prorrogação no prazo de entrega desse trabalho. Estou, com bilhões de pessoas, passando por um momento delicado causado pelo Covid-19. Faz mais de ano que sair de casa se tornou uma atividade escassa e isso mexeu muito comigo. Começo meus agradecimentos mais cedo como modo de lembrar daqueles que me dão força para continuar pesquisando.

Florianópolis, 10 de agosto de 2021,

Não está fácil escrever e concentrar na pesquisa, mas hoje tive um dia diferente de todos desde que começou a pandemia e acredito que isso vai me ajudar bastante. Finalmente chegou meu dia de vacinar. O coração bateu mais forte e após receber minha dose, chorei. Um choro de alegria e de luto por todo mundo que se foi por não ter tido o privilégio de se vacinar. Sim, diante de todas as dificuldades, é um privilégio ter essa oportunidade.

Portanto, essa pesquisa também é dedicada a todos e todas as profissionais de saúde, aos pesquisadores e pesquisadoras do Brasil e do mundo e principalmente ao nosso Sistema Único de Saúde.

Florianópolis, 06 de outubro de 2021,

Continuo produzindo pouco na pesquisa, mas já enxergo uma luz tendo tomado a segunda dose da vacina ontem. Tive um pouco de reação, um cansaço e dor de cabeça... isso não é nada comparado a felicidade de poder pensar nessa retomada de vida fora do distanciamento social. Mais uma vez gostaria de agradecer as pessoas que fizeram a diferença nessa pandemia: nossos profissionais de saúde do SUS.

Florianópolis, maio de 2022,

Dedico essa pesquisa,

Aos meus pais, Regina e Wallace, que transbordaram alegria ao me ver feliz quando admitido no mestrado, e que me apoiaram nos bons e adversos momentos dessa jornada.

À minha irmã Marina e meu irmão Conrado, minhas eternas amigadas.

À minha irmã de coração, Anneke Pfläging, que tanto incentivou a minha vida de mestrando e que ajudou, e muito, com traduções do idioma alemão quando precisei.

À minha família, especialmente a minha avó Estênia que trouxe todo o lado humorístico debochado da família e que nos deixou no ano de 2021. Não menos importante, à vó Elza e ao vô Alfeu. Se para nós, é complicado passar pela pandemia, sei que para vocês foram um pouco mais.

À Isadora, meu amor. Encarar esse desafio só foi possível porque o fiz com você. Serei eternamente grato aos dias bons e nem tão bons que tivemos durante esse processo. Por todas as nossas conversas. Por todos os nossos incentivos. Por todos os nossos abraços de carinho e de acolhimento. Por todas as nossas dancinhas e cantorias malucas no meio da casa.

À Elizete e Lauro por todo acolhimento e carinho durante os oito meses pandêmicos que estivemos juntos com toda a família do Cafundó.

À Thais Balistieri, Darlan Borges e João Fernandes por juntos criarem a melhor “bolha pandêmica” que poderíamos ter tido.

Aos amigos e irmãos Lucas de Mattos Silva e Guilherme Neves por amparar nos momentos mais difíceis de reflexão durante a pesquisa.

À minha segunda e maravilhosa casa chamada Universidade Federal de Santa Catarina.

Aos estudantes e à representação discente do PPGH.

Ao NEHCINE e todas as maravilhosas tardes que assistíamos filmes e em seguida emendávamos calorosas e reflexivas discussões. Não posso esquecer de dizer que isso se manteve de modo remoto e que, apesar da distância, acredito que o vínculo e admiração entre o grupo só aumentou. Espero que em breve vocês possam digitar essas paginas de agradecimento também.

Aos professores do PPGH. Gostaria agradecer especialmente os professores da nossa linha de pesquisa Adriano Duarte, Márcio Voigt, Sidnei Munhoz, Waldir Rampinelli e os professores Fábio Morales e Lucas Bueno, coordenadores do PPGH enquanto estive por aqui. Muito obrigado por todas as conversas, considerações e respeito entre mim e vocês, mestres e amigos.

Aos servidores do PPGH. Daiane e Víctor vocês são incríveis e fazem o nosso programa manter a excelência que tem.

Aos professores Fabian Nuñez (UFF) e Arthur Autran (UFSCar) pelas trocas de e-mail de conteúdo valiosíssimo sobre a crítica e os críticos brasileiros no período que estudo. A ajuda de vocês preencheu algumas e boas peças nesse quebra-cabeça complexo e em constante construção.

Ao professor, orientador e queridíssimo amigo que a vida me trouxe, Alexandre Valim. Eu já te disse, mas agora ratifico isso em escrita, o que sei sobre cinema, e muita coisa sobre a vida, foi você que me ensinou. É com muito prazer, e uma certa dose de privilégio, que tenho como dizer isso. Muito obrigado por todas as aulas e conversas que tivemos e temos. Obrigado por me acolher e me incentivar nas etapas mais difíceis de conclusão desse trabalho. Espero que em breve você possa voltar a sala de aula e dar suas aulas sobre História do Cinema, pois, elas mudam a vida de quem pode presenciá-las.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pelo apoio na realização desse trabalho.

Por fim, esse não é um agradecimento a mim, mas é uma mensagem importante. Leo, toda vez que você pensar que você não é capaz ou algo do tipo, volte aqui e olhe o que você fez. Acredite no seu esforço e no seu trabalho, sempre.

“A mocidade alemã dos nossos dias, não é somente totalitária em suas ações, mas também na sua mente. É arrogante, fanática e não tolera nenhuma oposição. Desafia tudo aquilo que é fraco, não só fisicamente, mas também em intensidade e em lealdade [...] estarão os nossos jovens e as nossas moças suficientemente convencidas de que os Estados Unidos da América é o único país que tem alguma coisa a oferecer ao mundo depois que ele se libertar do Nazismo e do Fascismo?”

(Gregor Ziemer, 1941)

RESUMO

Considerando o cinema como uma das principais munições da arma de propaganda ideológica estadunidense e os nazistas um de seus grandes alvos durante a Segunda Guerra Mundial, pesquisa-se sobre a produção antinazista hollywoodiana e sua circulação nos Estados Unidos e no Brasil. Para tanto, é necessário examinar como ocorreu o embate entre o cinema alemão e estadunidense no Brasil e como viviam os inimigos alemães nazistas no Brasil; aprofundar sobre a evolução do envolvimento de Hollywood na Guerra entre 1930 e 1945; analisar as obras hollywoodianas antinazistas surgidas neste contexto; e pesquisar a projeção dessas nos Estados Unidos e no Brasil. Empregando a História Social do Cinema, com vistas a dissertar o contexto de produção, a narrativa e a circulação de três filmes – *Hitler, a besta de Berlim* (1939), *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a Morte* (1943), desenvolve-se, um olhar global sobre essas questões no sentido de não atentar-se somente a política e a econômica entre Estados, mas, sim, também destacar os mais diferentes personagens e acordos dessa disputa cultural e cinematográfica. Diante disso, percebe-se que o cinema alemão conquistou certo espaço nos cinemas brasileiros em 1930, entretanto, com as proibições de partidos estrangeiros no país e o desenvolvimento da guerra, as produções alemãs deixaram de ser importadas. Isso abriu um terreno fértil para que a propaganda estadunidense prosperasse, mesmo que esses também enfrentassem alguma resistência do governo de Getúlio Vargas. O cinema antinazista hollywoodiano fez representações nas quais os bons alemães da resistência agiam de acordo com os valores do *American Way of Life* e enfrentavam maus nazistas, fruto do autoritarismo antidemocrático de Adolf Hitler. Mais do que combater o nazismo, era importante fazer representações que reforçavam a moralidade e ideologia estadunidense. Mediante a pesquisa de jornais brasileiros da época, constata-se que boa parte da cinematografia antinazista hollywoodiana produzida no período circulou também no Brasil, o que retifica o investimento desse país como escopo das políticas de *home-front* estadunidense. Também, nota-se que filmes nem sempre têm o mesmo efeito e impacto de transmissão desejada em locais diferentes. Em relação a *Hitler, a Besta de Berlim*, filme independente, lançado em 1939, se mostra que, se no país da América do Norte, causou grande alvoroço e sofreu com censura, ao chegar em solo brasileiro, em 1945, sua trama pouco atraiu polêmicas e grandes audiências. Apesar desse episódio, por meio das exhibições e do público conquistado em *Os filhos de Hitler* e *Educação para a Morte*, evidencia-se que a cinematografia antinazista hollywoodiana foi bem sucedida na mobilização do *home front* durante a guerra, seja nos Estados Unidos, ou no Brasil.

Palavras-chave: Cinema de propaganda antinazista, Hollywood, Segunda Guerra Mundial, Relações Estados Unidos da América-Brasil.

ABSTRACT

Considering cinema as one of the main ammunitions of USA's ideological and propaganda weapon and the Nazis as one of their primary targets during the World War II, this research focus on Hollywood's anti-Nazi production and exhibition in the United States and in Brazil. For that, it is necessary to inspect how the clash between German and the cinema of the United States took place in Brazil and how the Nazi German enemies lived in the south American country; delve into the evolution of Hollywood's involvement in the War during the 1930s and 1945; to analyze the anti-Nazi Hollywood films that emerged in this context; and research their projections in the United States and Brazil. Employing the Cinema Social History, in order to discuss the historical conjuncture of production, narrative and circulation of three selected movies – *Hitler, the Beast of Berlin* (1939), *Hitler's Children* (1943) and *Education for Death* (1943), a global look at these issues is developed in the sense of not only looking at politics and economics matters among States, but also highlighting the most different characters and agreements in this cultural and cinematographic dispute in the War. Accordingly, it is clear that German cinema conquered a certain space in Brazilian cinemas in the 1930s, however, with the prohibition of foreign parties in the country and the development of the war, German productions were no longer imported, which opened a fertile ground for American propaganda to prosper, even if they also faced some resistance from Getúlio Vargas's government. In general, the Hollywood anti-Nazi cinema made representations in which the good Germans of the resistance acted harmonious to the values of the American Way of Life and faced bad Nazis that were inspired by the antidemocratic and authoritarian Adolf Hitler's ideology. More than fighting Nazism, it was important to represent and reinforce American morality and ideology to the audience. Through the research of Brazilian newspapers of this period, it appears that almost all the anti-Nazi Hollywood cinematography produced also circulated in Brazil, which rectifies the relevance of investments in this country in the range of USA's *home-front* policies. Also, it is noted that films do not always have the same desired broadcast effect and impact in different locations. In relation to *Hitler, the Beast of Berlin*, an independent film, released in 1939, it is shown that in the USA it caused great uproar and suffered from censorship. When it arrived on Brazilian soil in 1945, it's plot little attracted controversy and large audiences. Despite this episode, through the exhibitions and the audience conquered in *Hitler's Children* and *Education for Death*, it is evident that Hollywood's anti-Nazi cinematography was successful in mobilizing the home front during the war, either in the United States or in Brazil.

Keywords: Anti-Nazi propaganda films, Hollywood, World War II, United States of America-Brazil relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1: Cinematografia hollywoodiana antinazista durante a Segunda Guerra Mundial.	75
Figura 1: Material de divulgação do filme Hitler – A Besta de Berlim, A.	106
Figura 2: Material de divulgação do filme Hitler – A Besta de Berlim, B.....	106
Figura 3: Cartaz Hitler – A Besta de Berlim.	107
Figura 4: Fachada de um cinema de bairro com Hitler – A Besta de Berlim em exposição.....	108
Figura 5: Exibição na Filadélfia de Hitler – A Besta de Berlim.....	111
Figura 6: O bom e o mau se encaram (48min35s).....	123
Figura 7: Carta de Gregor Ziemer elogiando Edward Golden no <i>Showmen’s Trade Review</i>	139
Figura 8: Produtores e políticos durante a divulgação de Os filhos de Hitler em Cincinnati.....	140
Figura 9: Elenco durante a divulgação de Os filhos de Hitler em Cincinnati.	141
Figura 10: Pressbook de Os filhos de Hitler.....	143
Figura 11: Exibição de Os filhos de Hitler.....	145
Figura 12: Sala de aula nazista (5min37s).....	149
Figura 13: Sala de aula da <i>American Colony School</i> (7min17s).....	150
Figura 14: Hitler Mussolini: Munique 1937 (19min38s)	152
Figura 15: Desfile na <i>Straße des 17. Juni</i> (19min54s).....	153
Figura 16: <i>Pariser Platz</i> (20min02s).....	153
Figura 17: <i>Memorial Day</i> (20min09s).....	154
Figura 18: Prisioneiros (25min05s).....	155
Figura 19: Hitler observa a lealdade do representante do Estado nazista (1h04min22s).	160
Figura 20: Cartaz de Educação para a Morte.	168
Figura 21: Hitler com chifres (2min54s).....	172
Figura 22: Hitler, o cavaleiro (4min04s).....	173
Figura 23: <i>Der Bannerträger</i>	173
Figura 24: Divulgação Os filhos de Hitler.	178
Figura 25: Cartaz no Correio da Manhã, dia 09 de maio de 1943.....	180

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AIB Ação Integralista Brasileira
BMP Bureau of Motion Pictures
CPI Committee on Public Information
CSN Companhia Siderúrgica Nacional
DAF Deutsche Arbeitsfront
FBI Federal Bureau of Investigation
FEB Força Expedicionária Brasileira
GIMMPI Government Information Manual for the Motion Picture Industry
HANL Hollywood Anti-Nazi League
HJ/DBJ Hitlerjugend/Deutschbrasilianisches Jugending
HUAC House Un-American Activities Committee
IMDb Internet Movie Database
MGM Metro-Goldwyn-Mayer
MPD Motion Pictures Division
MPPDA Motion Picture Producers and Distributors of America
NIRA National Industrial Recovery Act
NSDAP Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSDAP – A.O. Auslandsorganisation der Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NSF Nationalsozialistische Frauenschaft
NSLB Nationalsozialistische Lehrerbund
OCCCR – BAR Office of Commercial and Cultural Relations between the American Republics
OCIAA Office of the Coordinator of Inter-american Affairs
OGR Office of Government Reports
OWI Office of War Information
PCA Production Code Administration
PPC Producers Pictures Corporation
RKO Radio Keith Orpheum Pictures
SS Schutzstaffel
UFA Universum Film AG
WAC War Activities Committee

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O PLANO DOMÉSTICO E O CENÁRIO INTERNACIONAL: O BRASIL NA DISPUTA ENTRE A ALEMANHA E OS ESTADOS UNIDOS	28
2.1	O Brasil e o <i>Reich</i> : entendendo o “inimigo alemão”	29
2.1.1	A questão migratória.....	29
2.1.2	O <i>Reich</i> no Brasil	34
2.1.3	A derrota: da construção de um cinema alemão até as proibições e perseguições aos inimigos nazistas no Brasil.....	38
2.2	A propaganda e o cinema: a arma e a munição estadunidense miram o Brasil	49
2.2.1	Hollywood vai à guerra: a organização da indústria cinematográfica nos Estados Unidos	51
2.2.1.1	O cinema antinazista hollywoodiano: surgimento, características cinematográficas e circulação no Brasil.	66
2.2.2	As relações Brasil-Estados Unidos da década de 1930 até a Segunda Guerra Mundial: um breve panorama econômico, militar e diplomático	84
2.2.2.1	<i>Office of the Coordinator of Inter-american Affairs</i> : da Política de Boa Vizinhança à atuação da agência em relação ao cinema estadunidense no Brasil	92
3	OS FILMES VÃO À LUTA: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO INIMIGO ALEMÃO NA CINEMATOGRAFIA HOLLYWOODIANA E SUA CIRCULAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL	101
3.1	As atrações, parte A: <i>Hitler – A Besta de Berlim</i> (1939).....	101
3.1.1	Contexto de produção e circulação nos Estados Unidos	101
3.1.2	Análise do filme.....	114
3.1.3	A circulação e recepção do filme no Brasil.....	125
3.2	As atrações, parte B: <i>Os filhos de Hitler</i> (1943) e <i>Educação para a morte</i> (1943)	132
3.2.1	<i>Os filhos de Hitler</i> (1943): contexto de produção e circulação nos Estados Unidos	133
3.2.2	<i>Os filhos de Hitler</i> (1943): análise filmica	146
3.2.3	<i>Educação para a Morte</i> (1943): contexto de produção e circulação nos Estados	

Unidos	163
3.2.4 <i>Educação para a Morte (1943): análise filmica</i>	170
3.2.5 A circulação e recepção do filme e da animação no Brasil.....	176
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	193
ANEXO A	203

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como proposta central analisar filmes de propaganda antinazista difundida pela cinematografia estadunidense em conjunto com a sua circulação e influência no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. O cinema de propaganda estadunidense consistia em temas que visavam promover não só seu país, mas também, por meio de pesquisas e muito investimento, aproximar países da América Latina a suas ideologias. No início da década de 1940, diante do jogo duplo da política exterior do governo de Getúlio Vargas e considerando a relevância do Brasil no cenário internacional, os Estados Unidos buscaram afastar qualquer possibilidade de alinhamento do governo brasileiro com o Eixo, que também fomentava políticas sociais, culturais e econômicas como meio de atração. Essa é a sinopse do conjunto de análise entre diplomacia cultural, economia, política, propaganda e cinema que são os principais elementos dessa dissertação.

No decorrer da Segunda Guerra Mundial a propaganda agiu como uma arma sedutora¹ na disseminação das ideologias vigentes e o cinema foi uma de suas principais munições. O termo propaganda pode ser entendido como o uso de canais de comunicação – os jornais, o cinema e a rádio –, por meio de técnicas persuasivas ou manipulativas conhecidas, na tentativa de moldar ou alterar a opinião pública².

Wagner Pinheiro Pereira (2003) afirma que “a propaganda política, entendida como fenômeno da sociedade e da cultura das massas, consolidou-se nas décadas de 1920-1940, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação”. A propaganda transforma ideias e conceitos em imagens e símbolos que são transmitidos pela mídia. Ela é estratégica para o exercício de poder do Estado e adquire uma força muito maior naqueles que exercem um controle rigoroso sobre o conteúdo das mensagens, bloqueando qualquer ideologia contrária à oficial³.

Existe na definição de propaganda uma conotação negativa quando implica a noção de persuasão oculta, de alienação e submissão da sociedade, que priva o direito de escolher o que lhe interessa. Os principais Estados que participaram da Segunda Guerra Mundial, tratavam essa

¹ Alexandre Busko Valim (2017) e Antônio Pedro Tota (2000) apontam que a Política de Boa Vizinhança não deve ser interpretada somente como um esforço de aproximação político e econômico. Os programas culturais e educacionais, difundidos pela música, rádio, cinema e imprensa, tiveram papel fundamental na ‘sedução’ de países latino-americanos à ideologia estadunidense.

² Cf. VICENT, 2006, p. 233

³ Cf. PEREIRA, 2003, p. 102

questão com diferença significativa. A Alemanha utilizava a propaganda explicitamente no seu *Reichsministerium⁴ für Volksaufklärung und Propaganda⁵*. Já na Inglaterra, nos Estados Unidos e no Canadá formas eufemísticas foram empregues como *Ministry of Information, Committee on Public Information, Office of War Information (OWI)* etc. Esse tratamento era uma estratégia do país da América do Norte como modo de se contrapor aos nazistas. Ao passo que Adolf Hitler e Joseph Goebbels explicitavam o uso da palavra, os estadunidenses se posicionavam como os inimigos da propaganda: “nós fazemos informação”⁶.

Já o conceito de ideologia é amplo, porém alguns autores como John B. Thompson apontam caminhos para ajudar a entender o seu significado. Segundo o autor, ideologia pode ser assimilada como o sentido a serviço do poder. As “formas simbólicas”, compreendidas como um amplo espectro de ações, falas, imagens e textos, serão “ideológicas” quando utilizadas por determinados grupos como meio de estabelecer e sustentar relações de dominação⁷⁸. Por outro lado, elas serão “contestatórias” ou crítica da ideologia quando elas ajudam a danificar essas relações. Para Thompson, deve-se considerar os contextos sócio-históricos nos quais essas “formas simbólicas” se inserem para entender se ela é “ideológica” ou “contestatória”. Ainda, as “formas simbólicas” podem ser tanto “ideológicas”, quanto “contestatórias”, na medida em que, como acontece nos filmes analisados na pesquisa, sustentam valores patriarcais da família tradicional estadunidense, ao mesmo tempo realizam diversas representações críticas ao nazismo⁹.

⁴ Todas as traduções de fontes primárias e de citações de pesquisas em inglês, espanhol e alemão no trabalho são de autoria nossa. Consequentemente, qualquer incoerência e contradição são de nossa responsabilidade.

⁵ “Ministério de esclarecimento público e propaganda”.

⁶ Cf. VALIM, 2017, p. 31.

⁷ Cf. THOMPSON, 2000, p.79.

⁸ Conforme Thompson (2011, p. 80), entende-se “dominação” como relações estabelecidas de poder que “são ‘sistematicamente assimétricas’, isto é, quando grupos particulares de agentes possuem poder de uma maneira permanente, e em grau significativo, permanecendo inacessível a outros agentes, ou grupos de agentes, independente da base sobre a qual tal exclusão é levada a efeito”.

⁹ Cf. THOMPSON, 2000, p.90-1.

Nesse sentido, os Estados Unidos pretendiam, por meio da indústria cultural¹⁰, incentivar o recrutamento militar, fomentar o mercado e o progressivismo¹¹, e propagar seus valores ideológicos de liberdade, de democracia e de direitos individuais a outros países. Por outro lado, a Alemanha nazista também tentava se impor frente aos aliados com suas ideologias nazistas – antissemitismo, antiliberalismo, racismo, nacionalismo, entre outros. No campo cinematográfico, era de interesse da Alemanha utilizar esse meio para disseminar a nova cultura alemã nacional-socialista, além de tentar neutralizar a influência do cinema estadunidense e conquistar uma fatia maior nessa indústria no Brasil.

No âmbito dessa guerra psicológica, o Brasil era considerado um país estrategicamente importante no cenário internacional, sobretudo por ser um dos líderes da América Latina. Desse modo, se constituiu como alvo dos dois sistemas de poder emergentes da época – o autoritarismo antiparlamentar nacionalista e protecionista alemão *versus* a liberal-democracia e o internacionalismo livre-cambista estadunidense¹². Conforme Alexandre Busko Valim, “por seu tamanho, localização e importância, o Brasil se tornou, nas décadas de 1930 e 1940, o objeto central de disputa na América Latina entre os Estados Unidos e a Alemanha”¹³.

Desse modo, durante a década de 1930, o Brasil tentava se posicionar como um líder da América Latina enquanto se tornava um palco de disputa comercial, política e cultural. Nesse cenário, o cinema fez parte das diplomacias culturais alemãs e estadunidenses com vistas a atrair o país sul-americano que adotava, em suas negociações de política externa, utilizar das ofertas da Alemanha para barganhar vantagens frente aos Estados Unidos.

¹⁰ Será definido indústria cultural de acordo com os pensadores da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1947). Esses autores apontam que a indústria cultural se revela como meta do liberalismo e encontra nas artes, principalmente no cinema e na rádio, os seus veículos de propagação ideológica. Ao padronizar e reproduzir em série filmes, governos e empresários determinariam à sociedade sua ideologia e adaptariam seus consumidores e consumidoras, incapazes de pensar criticamente em seu momento de lazer, aos seus produtos e estilo de vida. Essa concepção é notável para entender o comportamento entre as ações das empresas cinematográficas e os governos durante a Segunda Guerra Mundial, porém não se pode afirmar, como sugerem, que tudo feito pela indústria cultural surtirá o efeito desejado em seu público. No presente trabalho e em diversas outras pesquisas é exposto que nem sempre os filmes atingem a audiência da maneira o que os produtores, os diretores, ou os governos esperavam.

¹¹ O progressivismo era o componente ideológico mais forte do americanismo, segundo Antonio Pedro Tota (2000, p. 19-20), o termo está "associado ao racionalismo, à ideia de um mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano (*american ingenuity*). Essa dimensão do americanismo enaltece o homem energético e livre, capaz de transformar o mundo natural". A ideia é propagar o prazer de consumir, com a ilusão de tornar a vida das pessoas, independente da classe social, mais fácil, agradável e enriquecedora.

¹² Cf. PINHEIRO, 1995, p. 111.

¹³ Cf. VALIM, 2017, p. 40.

Os alemães não poderiam desconsiderar a intensa colonização alemã no país e, com isso, uma possível facilidade e aceitação na disseminação de sua cultura nacional-socialista. Os nazistas consideravam as artes em geral, mas em especial o cinema como um veículo poderoso de influência. Por esses e outros motivos percorridos ao longo do trabalho houveram tantos investimentos nesse setor, inclusive com a construção de “palácios”, sendo o mais famoso na cidade de São Paulo, para a exibição de filmes alemães.

Entretanto, mesmo com todos os empenhos nazistas, em 1942, quando o Brasil adentrou a guerra ao lado das forças aliadas após um dos processos mais complexos da diplomacia nacional, as exibições de filmes alemães quase não existiam assim como suas salas de projeção. A força do cinema estadunidense no Brasil era tamanha que, segundo Celso Fernando Claro de Oliveira,

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 país¹⁴.

Em vista disso, a presente pesquisa tem como objeto de investigação o cinema de propaganda antinazista, que circulou no Brasil durante um dos períodos no qual ele foi elemento-chave para a consolidação do poder dos Estados Unidos. A discussão girará em torno da influência que a cinematografia exerceu durante a Segunda Guerra Mundial em solo brasileiro, comparando o uso da diplomacia cultural e do *soft-power* pelos estadunidenses e também pelos alemães. Marcar essa contraposição entre esses países no Brasil é um dos modos de perceber que o jogo político não foi sempre condescendente em relação aos Estados Unidos. Tendo em vista as boas relações que tinha com uma parte do alto escalão da elite e do governo brasileiro, uma grande comunidade germânica como potencial consumidora de seus produtos e ideologia, o Terceiro Reich não mediu esforços para tentar inserir no campo cinematográfico brasileiro, que tinha a maior parte de suas exibições filmes estadunidenses.

Considera-se a diplomacia cultural como um mecanismo valioso na busca de uma melhor projeção externa dos Estados, na medida em que ela, juntamente com as dimensões econômica, política e militar, também opera em questões ligadas à imagem de um país. De acordo com Edgard Telles Ribeiro (2011), as relações culturais internacionais têm como propósito desenvolver uma maior aproximação entre os povos e as instituições em proveito mútuo. A diplomacia cultural traz

¹⁴ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 156.

na utilização da cultura modos de obter conquistas na política externa, objetivos de natureza não só cultural, mas também política e econômica. Assim sendo, essa conceituação é de valia para este estudo, pois a apropriação do termo “diplomacia cultural”, se defende aqui a utilização da difusão cultural não como um fim em si mesmo, mas sim com pretensões de alinhamento aos demais tópicos da política externa.

O *soft-power* é um dos mecanismos da diplomacia cultural. De acordo com Joseph Samuel Nye Jr. (1990 e 2004), o exercício do *soft power* - ou seja, a atração de um Estado pelo outro, através de suas culturas, valores, pensamentos, políticas domésticas, etc. - é essencial para aumentar a capacidade do poder de convencimento do Estado que o utiliza. O *soft power* é um contraponto ao *hard power*, que está mais associado às teorias mais tradicionais de Relações Internacionais. Nesse último, a coerção é necessária para a dominação. Assim, mediante o poder militar, ou em segundo plano do uso econômico por meio de sanções econômicas, por exemplo, Estados conseguem atingir seus objetivos. É preciso expor que é possível fazer o uso do aparato militar como *soft power*. Um bom exemplo desse uso é mediante missões humanitárias e de manutenção de paz. Por fim, o uso do *soft power* não é exclusivamente benéfico, ou somente vinculado à cooperação. Como poderá ser visto nessa pesquisa tanto os Estados Unidos, quanto a Alemanha utilizaram do *soft power* como método de atração, embutindo uma sensação de repulsa ao inimigo.

Acreditamos que o diferencial da presente dissertação em relação a trabalhos anteriores está no interesse de avaliar não apenas como foi a produção e a circulação de alguns filmes antinazistas nos Estados Unidos, como também a recepção no Brasil em torno desses filmes e quais os possíveis impactos sociais em relação ao imaginário acerca dos inimigos alemães. A partir dessas considerações, busca-se responder à seguinte questão de pesquisa: qual a influência da propaganda cinematográfica estadunidense na construção social do inimigo alemão no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial?

Quando se pensa no idioma alemão, muitas vezes ele é associado à agressividade, rispidez e dureza. De acordo com Cibele Cecílio de Faria Rozenfeld, a partir do ensino do alemão no Brasil verifica-se a forte presença de representações do idioma alemão como, por exemplo, sendo uma língua difícil, e do povo alemão, associadas à história da Alemanha, em especial às guerras¹⁵.

¹⁵ Cf. ROZENFELD, 2007, p. 56.

A cinematografia pode ser vista como um dos meios pelos quais um povo enxerga a sua cultura e a de outras comunidades. A partir dessa visualização, o indivíduo cria conceitos sobre si mesmo e sobre os outros, formando, portanto, sua identidade cultural. Assim como outras tecnologias da comunicação, o cinema exerce enorme influência na vida das pessoas ao disseminar culturas, gravar na vida dos espectadores novos hábitos instrutivos e com isso transforma com maior ou menor intensidade as culturas nacionais¹⁶.

Mesmo filmes cujo objetivo é o entretenimento de seu público, pode-se encontrar acontecimentos na narrativa profundamente pedagógicos ao representar algum elemento de modo positivo ou negativo. Esses momentos podem passar despercebidos pela plateia, porém compõem o que Marc Ferro chama de “zonas ideológicas não visíveis” da sociedade. Para perceber os estereótipos e as representações nos filmes, concorda-se com o autor ao dizer que para analisar fontes cinematográficas deve-se ir além do ponto de vista semiológico¹⁷. Nessa perspectiva, para buscar esse tipo de informação ideológica dos filmes é necessário fazer conexões das imagens, dos sons, dos cenários, das escritas, dos autores e autoras, das críticas, dos regimes de governo com o determinado contexto histórico da obra.

O interesse por querer compreender a construção da imagem do alemão surgiu por meio de diferentes reflexões. A primeira questão remete ao momento em que realizei o trabalho de conclusão no curso de Relações Internacionais, escrito em 2016, intitulado “Cinema e Mercosul: as iniciativas brasileiras para a integração cultural”. Nessa monografia, constatei o uso do cinema como uma possível maneira de aproximação cultural e cooperação entre os países sul-americanos. Na presente dissertação, o cinema será investigado com uma perspectiva diferente: o uso desse meio como veículo ideológico na formulação de políticas culturais no sentido de dominação no cenário internacional.

A segunda indagação ocorreu em 2015, quando cursei a disciplina “*Arts and National-Socialism*” na Universidade Técnica de Berlim. Durante esse período, tive a oportunidade de estudar a estética da arte e o pensamento cultural nazista. O cinema, com Leni Riefenstahl, a escultura, com Arno Breker, a arquitetura, com Albert Speer, o rádio e tantas outras formas de comunicação foram mecanismos essenciais na divulgação dos valores da “raça pura”, da estética

¹⁶ Cf. SANTOS, Cilene. 2013, p. 165.

¹⁷ Cf. FERRO, 1992, p. 87.

masculina heroica, do militarismo e da obediência. Pretendo, agora aprofundar o tema e examinar se essas diretrizes culturais reverberaram aqui no Brasil.

Uma outra busca surgiu ao verificar que o material historiográfico sobre a Segunda Guerra Mundial e o cinema é extenso, entretanto há poucos estudos que focam na construção e na disseminação da imagem do alemão como inimigo no Brasil. Poder aprofundar esse tema é a principal motivação dessa pesquisa.

Ademais, será proposto aplicar um olhar mais “global” para responder à pergunta de pesquisa e cumprir com os objetivos traçados. Segundo Angelika Epple, “uma pergunta sozinha não é o suficiente para definir o assunto da pesquisa de História Global”¹⁸. Destarte, é fundamental refletir acerca do tema com o intuito de estimular novos problemas: como a propaganda era compreendida pelo país Estados Unidos e pela Alemanha? Como eram formuladas suas políticas culturais? Como viviam os artistas e como eles produziam suas obras nesses países? Encomendados por quem? Os filmes de propaganda antinazista eram bem aceitos por quem os assistia? Essas perguntas, que passam pela subjetividade e afinidade acadêmica de quem escreve, são cruciais para guiar essa pesquisa de História Global.

A abordagem de História Global no Brasil é algo recente. Em 2017, a Universidade Federal de Santa Catarina se tornou a primeira instituição no país com um Programa de Pós-Graduação em História com sua área de concentração em História Global. Por isso, julga-se inevitável discutir brevemente acerca do que é esse campo, uma vez que será proposto a metodologia da História Global.

Antes de uma pequena explanação sobre História Global, ressalta-se que essa dissertação emprega a História Social do Cinema, que é essencialmente uma história “ampliada”. Segundo Valim (2017, p. 48), essa abordagem se dá na “compreensão de que fenômenos econômicos, políticos, sociais e culturais devem ser aprendidos como momentos de um mesmo processo, pois apenas em suas múltiplas interações é que cada um deles adquire pleno sentido e significado”. Também, Valim reitera que a História social do Cinema estabelece uma relação entre questões diversas, mas que se entrecruzam. Para analisar um filme é necessário pesquisar sua emissão, mediação e recepção, além de outros problemas mais pontuais ligados à ideologia e à hegemonia.

¹⁸ Cf. EPPLE, 2018, p. 395.

Essas três esferas – emissão, mediação e recepção, compõem o chamado Circuito Comunicacional¹⁹.

Sobre História Global, sobretudo após a queda do Muro de Berlim em 1989, a globalização – entendida como um intenso processo que encurtou distâncias em função das novas tecnologias; aceleração do tempo histórico; crescimento da população mundial; e o aumento das desigualdades econômicas e sociais, provocadas sobretudo pela industrialização –, causa e causou novos modos de compreender o mundo²⁰. Segundo Sebastian Conrad,

dada a difundida moda de ver a globalização como chave para entender o presente, a necessidade de se voltar no tempo e explorar as origens históricas desse processo parece ser auto evidente. Em muitos lugares, particularmente em sociedades imigrantes, a História Global é também uma resposta a desafios sociais e à demanda por uma perspectiva nacional do passado mais inclusiva e menos restritiva²¹.

Conforme essa citação, há um intenso esforço de se pensar a história para além das fronteiras nacionais, trazendo novos atores, vozes e fontes a essa narrativa²². O que torna a História Global tão rica e plural é o fato de ela não ter uma definição única. Todavia, há, sim, algumas características claras.

Defende-se que adotar um olhar “global” não é entender o mundo como uma narrativa única. Em vez disso, trata-se de entender o passado de modo que diversas narrativas e eventos sejam incluídos. Ainda, ao admitir metodologicamente a História Global não quer dizer que o estudo fará uma história da globalização. A História Global é um contraste à chamada *World History* ou *Universal History*²³.

O fator primordial da abordagem não é o local geográfico, mas as questões sobre os entrelaçamentos globais. Cada local tem seu espaço, sua cultura, sua perspectiva. Segundo Epple (2018, p. 397), “reduzir a heterogeneidade histórica a um único processo leva a desinformações históricas que falham em reconhecer contra processos, retiram sua significância, e introduzem uma finalidade na história”. Portanto, o que defendemos é que existe não é uma história da globalização e sim histórias das globalizações²⁴.

¹⁹ Cf. VALIM, 2005, p. 18-19.

²⁰ Cf. SANTOS JÚNIOR; SOCHACZEWSKI, 2017, p. 483; EPPLE, 2018, p. 397.

²¹ Cf. CONRAD, 2018, p. 1.

²² Cf. SANTOS JÚNIOR, SOCHACZEWSKI, p. 483.

²³ Segundo Epple (2018, p. 391), historiadores não devem entender a História Global como uma compreensão histórica singular do mundo, mas como um objeto histórico visto por uma perspectiva global da história que pode se apresentar de diferentes maneiras em diferentes regiões.

²⁴ EPPLE. 2018, p. 391-395.

No caso desse trabalho, propõe-se pensar não somente na história do cinema estadunidense, na história do cinema alemão, ou na narrativa fílmica, mas nas diversas histórias que acontecem simultaneamente a partir desses cinemas. De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002), “o filme opera em escolhas organizando elementos entre si. Ele constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo”²⁵. Com tal característica, para entender os diversos pontos de vista representados em uma cinematografia é preciso fazer um exame minucioso sobre essa fonte. Analisar um filme é como estudar sobre a composição química da água. Assim dizendo, é despedaçar, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”. Portanto, parte-se do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter uma série de características distintas do próprio filme²⁶.

Em concordância com Conrad, Epple, Valim, Vanoye e Goliot-Lété, não trataremos a narrativa cinematográfica como um único espaço de análise, pois é impossível entender historicamente um longa-metragem sem entrar nas diversas questões sobre sua produção e circulação. Como exemplo, um dos filmes que serão pesquisados foi feito por uma produtora independente, causou polêmica e foi censurado nos Estados Unidos em 1939. No Brasil, chegou em 1945 em um clássico “pacotão”²⁷ de filmes e foi descrito pela crítica cinematográfica da época como sendo uma obra ruim, de baixo orçamento e de narrativa fraca. Nessa pequena comparação, observamos que uma mesma produção, em locais e tempos de lançamento diferente provocam reações diferentes.

Mais ainda, se estudarmos esses filmes apenas sob a ótica das relações entre os Estados Nação, perderemos partes vitais dessa pesquisa de História Global. O Estado Nação não constitui mais uma estrutura conceitual única na compreensão das trocas culturais que se estabelecem no espaço e no tempo. As sociedades são compostas por vários povos e indivíduos que desejam e devem ter suas vozes ouvidas. Indo mais a fundo, Valim aponta que no Brasil o comportamento das pessoas nas sessões de cinema nas capitais e no interior eram por vezes muito distintas. O autor traz como exemplo a exibição de filmes de animação na região amazônica. Era a primeira vez que muitas pessoas assistiam projeções cinematográficas e por isso uma parte não sabia se a animação

²⁵ Cf. VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 56.

²⁶ Ibid., p.15.

²⁷ Era comum as distribuidoras importarem diversas produções mesmo tempo. Muitos casos ocorriam pelo fato de um grande estúdio só vender um grande lançamento caso o distribuidor o comprasse junto com muitas outras obras de menor valor. Isso encarecia ainda mais o valor da obra principal e distribuía produções de qualidade duvidosa.

se tratava de “pessoas reais” e outras chegavam a desmaiar ao assistir ações de guerra ou de batalhas²⁸. Portanto, historiadores globais cinematográficos devem estar atentos às mais diversas nuances e episódios que compõem esse olhar diferente do tradicional.

Por fim, a pesquisa por si só não tem um ponto final, pois novas fontes podem surgir e novas perguntas podem ser formuladas por outras pessoas que pesquisam a mesma temática. Não usar somente fontes primárias é uma característica metodológica da História Global, assim como o aprendizado de outros idiomas pode enriquecer os trabalhos de pesquisa. Como exemplo, Kenneth Pomeranz, autor do livro *A grande divergência: a China, a Europa e a Formação da Economia Mundial Moderna*²⁹, tanto não trabalhou com fontes primárias e inéditas, quanto teve que aprender mandarim para fazer sua comparação do desenvolvimento econômico da China e da Inglaterra no século XVIII.

No caso da presente pesquisa, ao vivenciar a pandemia causada pelo Covid-19, muitos locais físicos e importantes na elaboração da pesquisa foram fechados e impossibilitados de serem consultados. Logo, foi imprescindível o apoio nos diversos acervos digitais consultados que se tornam cada vez mais essenciais em nossa profissão.

Sintetizando a metodologia adotada, concorda-se com Morales e Pereira que dizem que

as “histórias globais” são múltiplas, seja do ponto de vista dos objetos (a globalização contemporânea, as globalizações ou processos semi- ou subglobais, as redes de integração e a produção de fronteiras, as dialéticas entre o local/global etc.), dos diálogos interdisciplinares (com a economia, a antropologia, a sociologia histórica etc) e de suas modalidades (dos diversos métodos comparativos à construção de narrativas singulares ou plurais). Cada abordagem combina-se de modos específicos com outras de acordo com as agendas, trajetórias intelectuais e acadêmicas dos pesquisadores. Categorias compartilhadas, tais como as de “conexão”, “fluxos”, “circuitos”, “integração” e “fronteiras” são reconfiguradas em função de seus múltiplos usos em esquemas interpretativos distintos³⁰.

Sendo assim, aceitando o convite da História Global e se atentando a todos esses elementos, essa pesquisa fará uma análise interdisciplinar, onde o Cinema, as Relações Internacionais, a História, a Comunicação, a Economia, a Sociologia e a Ciência Política se entrecruzam. Serão usados como fontes filmes, jornais e livros formulados não só por pesquisadores estrangeiros, mas principalmente pesquisadores e pesquisadoras que levantaram questões e problemas a partir do ponto de vista brasileiro.

²⁸ Cf. VALIM, 2017, p. 135-136.

²⁹ Cf. POMERANZ, Kenneth. **A Grande Divergência: a China, a Europa e a Construção da Economia Mundial Moderna**. Coimbra: Edições 70, 2013.

³⁰ Cf. MORALES; PEREIRA, 2019, P. 8.

Sobre as fontes, a cinematografia a ser estudada e decupada envolverá *Hitler, a besta de Berlim* (1939), *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a Morte* (1943)³¹. A versão do primeiro filme citado foi encontrada dentro da plataforma de vídeos online *YouTube*³². Até o momento de elaboração desse trabalho, o longa-metragem está hospedado dentro do canal *PizzaFlix*³³. O drama de 1h07min04s está no idioma inglês e os personagens forçam sotaque alemão para falar o idioma estadunidense. Isso, somado com o comprometimento da qualidade de áudio do vídeo, atrapalha a tradução para o português que será feita livremente. Na presente dissertação, as transcrições das falas ocorrerão diretamente em português, salvo quando forem utilizadas palavras em alemão, que serão escritas nesse idioma com tradução nossa em nota de rodapé.

Já o segundo filme possui 1h22min07s de duração. A versão estudada foi encontrada na coletânea *Hollywood contra Hitler* lançada pela *Versátil Home Video*³⁴ em 2019. Trata-se de uma compilação de seis longas-metragens de propaganda estadunidense, dentre os quais, *Os filhos de Hitler*. Durante o processo de decupagem, as falas dos personagens serão transcritas iguais às legendas do filme³⁵.

A animação da *Disney*, *Educação para a morte*, foi encontrada dentro da plataforma de vídeos online *Daily Motion*³⁶. O vídeo tem 10min08s de duração e está disponível no idioma inglês. As falas em inglês e em alemão serão traduzidas livremente para o português. Cabe nos questionar se, tanto no primeiro longa, quanto na animação, a utilização do idioma alemão ocorreu apenas como um recurso narrativo de dramatização ou se tiveram a intenção de esconder algum tipo de mensagem da audiência.

Para completar o circuito comunicacional dessas obras, serão utilizadas, conforme dito anteriormente, notícias de jornais e documentações encontradas em arquivos digitais. Um dos

³¹ De todos os filmes citados ao longo do trabalho, somente esses três terão seus nomes traduzidos. Todas as outras obras terão seu nome no original, seja em inglês, alemão, ou outro idioma. Devido à grande repetição do nome desses três filmes, deixá-los em português nos ajuda a ter uma melhor leitura.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K_3U2vjfziw>. Acesso em: 22 dez. 2020.

³³ Segundo a descrição do canal, ele foi criado por dois profissionais da indústria cinematográfica. Eles alegam controlar uma das maiores bibliotecas privadas de filmes e TV. Contam ainda que cada título requer até doze horas para ser remasterizado digitalmente antes de ser codificado para *upload*. O *PizzaFlix* se mostra como uma plataforma educacional para a preservação e descoberta da Idade de Ouro de Hollywood e da televisão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PizzaFlix/about>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

³⁴ Fundada em 1999, a *Versátil Home Video* é uma das principais empresas distribuidoras de filmes clássicos no Brasil.

³⁵ Em uma resenha da revista *O Cruzeiro* sobre Edward Dmytryk, é dito que o diretor é contrário aos personagens forçarem a pronúncia quando falam outro idioma que não o inglês. Os personagens em *Os filhos de Hitler*, mesmo atuando como alemães, falam o inglês como nativos. Cf. CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 25 dez. 1943.

³⁶ Disponível em: <<https://www.dailymotion.com/video/x2lf5hg>>. Acesso em: 22 dez. 2020.

modos de se fazer a análise de recepção dos filmes é por meio do papel do crítico de cinema, ainda que seja muito difícil mensurar a influência de um analista sobre o público. Para encontrar essas fontes, foi consultado diversas plataformas *on-line* como a já citada *Hemeroteca Digital* da *Fundação Biblioteca Nacional*, os arquivos do jornal *New York Times*, a coleção digital *Margareth Herrick Library*, a plataforma *Lantern Media History Digital Library*, sites especializados em cinema como o *Internet Movie Database* (IMDb) e *Rotten Tomatoes* e *podcasts* relacionados ao tema.

A dissertação se dividirá em dois capítulos. Devido a análise principal do trabalho ser sobre produções estadunidenses com a temática antinazistas, é pertinente examinar tanto os motivos pelos quais o cinema dos Estados Unidos triunfou no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, quanto como seus inimigos alemães agiram para tentar conter essa vitória no país que abrigava gerações de descendentes germânicos. Assim, o primeiro capítulo, *Entre o plano doméstico e a política externa: o cenário brasileiro na disputa entre a Alemanha e os Estados Unidos sob olhares cinematográficos*, é formulado com vistas a verificar as diferentes políticas culturais adotadas pelos dois países rivais na tentativa de atrair o Brasil como parceiro.

Para fazer esse contraste, o primeiro subcapítulo envolve a questão da migração alemã, o crescimento do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) e o cinema alemão no Brasil. A partir dessa conjuntura, pretende-se, como ponto-chave, entender de que maneira em 1942 não existiria mais uma competição entre os Estados Unidos e a Alemanha em relação ao cinema em solo brasileiro. Também, busca-se trazer questões para dentro do recorte temporal e histórico acerca dos motivos pelos quais a Alemanha, mesmo com muito investimento e um potencial mercado consumidor no setor ao longo da década de 1930, perdeu mais essa batalha frente aos Estados Unidos.

Já a segunda parte do capítulo se refere acerca do poder do cinema estadunidense, das características dos filmes antinazistas e das relações entre o Brasil e os Estados Unidos ao longo da década de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial. Desse modo, procuramos entender como a indústria cinematográfica estava moldada nos Estados Unidos e quais eram as características e formatos da cinematografia de propaganda nas representações dos inimigos da democracia – em destaque os alemães.

Em relação ao Brasil, os Estados Unidos buscavam um líder latino americano para os empenhos da segurança hemisférica americana, a ampliação de negócios comerciais e, ao decorrer

do tempo, um aliado de guerra. Propõe-se reforçar, dentro do escopo da aproximação entre os dois países, que o setor cultural foi tão fundamental nessa questão quanto os esforços políticos e econômicos estadunidenses. Assim, visa mostrar as bases de como o Brasil se tornou um grande laboratório da propaganda e ideologia estadunidense, e chegou até a fazer parte do *Home Front* em relação às produções da indústria cinematográfica daquele país, particularmente entre os anos 1941 e 1945.

Por fim, *Os filmes vão à luta: uma análise das representações do inimigo alemão na cinematografia hollywoodiana e sua circulação nos Estados Unidos e no Brasil*, trará os dois longas-metragens e a animação para dentro dessa conjuntura. Essa parte se dividirá em duas, sendo a primeira dedicada ao filme *A Besta de Berlim* e a segunda ao *Os filhos de Hitler* e ao *Educação para a morte*. Ao longo do capítulo serão abordados três tópicos de cada filme: os contextos de produção, as análises fílmicas, e suas circulações e recepções tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. *Os filhos de Hitler* e *Educação para a morte* serão trabalhados em conjunto, porque, além de serem baseados na mesma obra literária *Educando para a morte* (1942), de Gregor Ziemer, ambos foram distribuídos pela *RKO Radio Pictures* e lançados simultaneamente nos cinemas brasileiros.

2 O PLANO DOMÉSTICO E O CENÁRIO INTERNACIONAL: O BRASIL NA DISPUTA ENTRE A ALEMANHA E OS ESTADOS UNIDOS

Do final da Primeira Guerra Mundial até o começo da década de 1940, a América Latina, entendida nesse momento como um bloco heterogêneo de nações geograficamente localizados abaixo do Rio Grande, teve em suas relações internacionais mudanças graduais de parceiros estratégicos. Do ponto de vista político, econômico, ideológico e cultural, potências no cenário internacional, como a Alemanha e o futuro grande *hegemon* do sistema internacional, os Estados Unidos, almejavam criar melhores laços diplomáticos com os países latino-americanos.

Entre os “jogos de dois níveis”³⁷ e a disputa no plano internacional, Getúlio Vargas se despontava como uma das mais influentes lideranças. O nacional-desenvolvimentismo de seu governo buscava atrair investimentos em áreas convenientes, como por exemplo a siderúrgica, e reposicionar o país como grande fornecedor de produtos primários no pós-crise de 1929. A concorrência pelas matérias primas brasileiras fazia com que o Brasil tivesse uma posição especial nesse cenário, pois tanto a Alemanha quanto os Estados Unidos necessitavam dos produtos brasileiros. Assim sendo, é no meio da “equidistância pragmática”³⁸ de Vargas que esses países de blocos e ideologias antagônicos tentam conquistar o Brasil.

Nosso foco de pesquisa traz o cinema como protagonista desse jogo político. Para entender o papel da propaganda cinematográfica antinazista estadunidense, se faz pensar como estavam organizados os inimigos alemães, alvo desses filmes, no Brasil. Assim, a primeira parte desse capítulo é formulada a partir dos alemães. Atendendo a isso, será observado como era a relação entre teuto-brasileiros e os alemães do *Reich*, como Partido Nacional-Socialista se organizou e quais foram os envolvimento das produções alemãs na disputa contra Hollywood. Os nazistas não pouparam esforços culturais durante a década de 1930. Além de ser um dos principais parceiros

³⁷ O termo formulado por Robert Putnam (p. 151, 2010) tem a seguinte definição: “A luta política de várias negociações internacionais pode ser utilmente concebida como um jogo de dois níveis. No nível nacional, os grupos domésticos perseguem seu interesse pressionando o governo a adotar políticas favoráveis a seus interesses e os políticos buscam o poder constituindo coalizões entre esses grupos. No nível internacional, os governos nacionais buscam maximizar suas próprias habilidades de satisfazer as pressões domésticas, enquanto minimizam as consequências adversas das evoluções externas. Nenhum dos dois jogos pode ser ignorado pelos tomadores de decisão, pois seus países permanecem ao mesmo tempo interdependentes e soberanos”.

³⁸ Entre 1935 e 1942, dado o projeto político doméstico e com objetivo do desenvolvimento de uma indústria nacional, Getúlio Vargas teve como orientação de sua política externa uma posição de barganha entre os Estados Unidos e a Alemanha, procurando obter concessões mais vantajosas em troca de seu comprometimento político e econômico (MOURA, 2012).

comerciais, chegaram a ser o país número dois em número de exibições nas salas de cinema no Brasil. O ponto chave é compreender que, quando os filmes estadunidenses antinazistas analisados chegam para circular em solo brasileiro, não havia mais projeções e importações da produção fílmica alemã, apesar de todos os investimentos. Sem a devida concorrência, o terreno ficou mais fértil para que a propaganda Aliada prosperasse.

A segunda seção se inicia com a organização da indústria cinematográfica estadunidense nos anos 1930 e 1940 e as principais características dos filmes antinazistas. Em seguida, após uma breve descrição sobre as relações entre o Brasil e os Estados Unidos na década de 1930, mostraremos como ocorreu a atuação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) entre 1941 e 1945. A saber, o OCIAA foi a principal instituição de propaganda cultural do governo estadunidense. A agência utilizou de todo o aparato da indústria hollywoodiana, que obteve muitos lucros nesse contexto, para convencer os brasileiros não somente em relação à segurança hemisférica e de seu discurso ideológico, mas também a criar e a reforçar estereótipos acerca do inimigo nazista. Todos os esforços eram necessários para vencer a guerra. Com isso, temos como propósito desse capítulo fazer um levantamento sobre como o Brasil estava posicionado a partir da ótica dos inimigos e dos emissores das propagandas fílmicas que serão analisadas no capítulo a seguir.

2.1 O Brasil e o *Reich*: entendendo o “inimigo alemão”

Em 1943 e 1945, anos das estreias dos filmes estudados nessa pesquisa, o Brasil já lutava ao lado dos Aliados, enquanto os alemães que viviam no país eram considerados inimigos perigosos e nazistas. Contudo, reduzir essa comunidade a esses estereótipos, construído sobretudo pela propaganda estadunidense durante a guerra, é perder parte importante da dimensão, das contradições e das particularidades da história da atuação do Partido Nacional-Socialista e dos alemães e teuto-brasileiros que aqui viviam. Portanto, a primeira parte dessa pesquisa é feita para explorar a questão dos inimigos alemães a partir de sua diversidade migratória, de suas relações com o Brasil e das políticas culturais e cinematográficas do III *Reich* voltadas ao combate ideológico nos anos 1930 e 1940.

2.1.1 A questão migratória

A migração alemã no Brasil ocorreu em dois grandes fluxos: o primeiro ao longo do século XIX e o segundo nas primeiras décadas do século XX. Os imigrantes da primeira onda³⁹ formaram colônias agrícolas no interior do país, principalmente no Sul⁴⁰. Os alemães e alemãs que chegaram nesse período não eram convidados a se integrar à sociedade brasileira, seja pelas diferenças culturais ou pela falta de uma política nacional voltada a sua adaptação⁴¹. Ademais, no período entre a formação do Império Alemão em 1871 até a Primeira Guerra Mundial, existia no cotidiano uma expressão, o chamado “perigo alemão”.

O “perigo alemão” era uma ameaça que causava certa inquietação nas autoridades e na sociedade brasileira devido ao medo de que a Alemanha pudesse, com ajuda dos migrantes, tomar parte do território e das riquezas brasileiras para si⁴². Mas não só, os “quistos étnicos” – comunidades não integradas ou assimiladas ao conjunto da população, eram considerados um possível motivo de desagregação na construção de uma unidade nacional minimamente homogênea⁴³.

Os teuto-brasileiros, migrantes do primeiro fluxo, tinham seu *ethos* associado ao trabalho, lar, religiosidade e comunidade. Segundo Seyferth (1999, p. 203-204),

a colonização serviu como símbolo étnico das virtudes do ‘trabalho alemão’ e do ‘espírito pioneiro’, num discurso etnocêntrico ao qual não faltaram referências raciais, em especial no confronto com o ‘outro’ mais próximo do colono, o brasileiro rural, chamado de caboclo, em sentido pejorativo, denotando suposições de inferioridade étnica.

O termo que resume a questão da identidade étnica alemã é o *Deutschtum*⁴⁴, ou germanismo. Ele supõe o pertencimento baseado no direito de sangue (*jus sanguinis*), engloba a língua, a

³⁹ Giralda Seyferth (1999, p. 211) aponta que a qualificação do migrante passava tanto pela condição de agricultor, sendo artesões e lavradores as profissões favorecidas na legislação imigratória, quanto a ideia racista relacionada à cor de pele do imigrante ideal. Os argumentos da época eram de que imigrações asiáticas, ou africanas, por exemplo, seriam uma ameaça à “formação nacional”. Seyferth (1999, p. 211) afirma que “em suma, negros e amarelos, para usar categorias consensuais de cor, eram vistos como elementos perturbadores do processo de uma nação branca e civilizada”.

⁴⁰ Cf. DIETRICH, 2007 p. 58; GERTZ, 2015, p. 15.

⁴¹ Não podemos negar que a concessão de terras para os migrantes brancos foi um privilégio que os migrantes e escravizados negros não tiveram.

⁴² Cf. GERTZ, 2015, p. 15.

⁴³ Ibid., p. 16.

⁴⁴ É digno de nota afirmar que *Deutschtum* é um conceito formulado em meados do Século XIX e que se moldou ao longo do tempo. Conforme observamos em nosso estudo, foi usado pelo Partido Nacional-Socialista, fora da Alemanha, como meio de promover a cultura e as tradições germânicas para que os migrantes alemães se sentissem pertencentes a sua pátria. Ao mesmo tempo, o termo foi apropriado pelos nazistas, que radicalizaram esses ideais para justificar suas políticas, agressões e invasões. Nesse sentido, *Deutschtum* se tornou um veículo nacionalista e autoritário pautado na “superioridade de raça” germânica. Após a Segunda Guerra Mundial, *Deutschtum* foi amplamente desmoralizado, sobretudo na Alemanha e em países germânicos, devido à sua associação aos crimes humanitários causados pelo NSDAP.

lealdade à Alemanha, o *Geist* (espírito), os costumes e as tradições⁴⁵. Nesse sentido, a tradição dos migrantes era mantida por meio do uso cotidiano do alemão, ou dialetos que misturavam o português, de uma imprensa teuto-brasileira, e de escolas comunitárias criadas pelos migrantes e vinculadas às igrejas⁴⁶.

Ana Maria Dietrich afirma que a distância geográfica e temporal os afastava de sua terra natal⁴⁷. Entretanto, Helena Bomeny, descreve melhor o sentimento das pessoas dessas colônias: a *Heimat*, que significa “terra natal” em português. Para os alemães é possível a construção de uma *Heimat* no exterior. A autora exemplifica dizendo que a “*Heimat* de um teuto-brasileiro nascido em Blumenau, por exemplo, é esta cidade e será *Heimat* alemã se for mantida viva a cultura especificamente germânica pela utilização da língua alemã e até pela evocação da paisagem brasileira por meio de um *Lied* (canção)”⁴⁸. O idioma se fez no Brasil a principal referência do nacionalismo alemão por ser o meio mais presente de identificação étnica e que os conectava com a Alemanha.

Por não haver uma política voltada à integração dessa população, apesar de incentivos das políticas de branqueamento na ocupação dessas terras, a colonização ficou caracterizada por criar núcleos de comunidades fechadas. Com suas tradições, a ideia do “perigo alemão” fez com que diversos migrantes fossem denunciados por atrapalhar o processo de nacionalização⁴⁹. Gertz estabelece que:

como aconteceu em outros momentos da história, alemães e descendentes eram acusados de desinteressados, indiferentes em relação à vida política brasileira quando não ocupavam cargos nas administrações porque estes lhes eram vedados, mas, inversamente, acusados como perigosos intrometidos, quando reivindicavam seu direito de lutar por esses cargos⁵⁰.

Em relação à segunda onda migratória, ela se desenrola principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Essa é consequência de dois principais fatores: uma Alemanha em crise e pela alta demanda de mão-de-obra especializada no Brasil. Por causa disso, diferente da primeira onda migratória, esses alemães se instalaram nas metrópoles, principalmente em São Paulo e no Rio de

⁴⁵ Cf. BOMENY, 1999, p. 156.

⁴⁶ Cf. DIETRICH, 2007, p. 58.

⁴⁷ Ibid. p. 58.

⁴⁸ Cf. BOMENY, 1999, p. 157.

⁴⁹ Ibid., p. 152.

⁵⁰ Cf. GERTZ, 2015, p. 16.

Janeiro, e trabalharam na indústria química, em bancos, em linha ferroviárias e em empreendimentos comerciais⁵¹.

Com a ascensão do *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) – Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, na Alemanha em 1933, a diferença entre os dois fluxos migratórios começa a ser evidenciada. Durante a década de 1930, os migrantes se dividiram entre os alemães do *Reich* (*Reichsdeutsche*), nascidos na Alemanha e com um vínculo maior de contato com a matriz, e os alemães do povo (*Volksdeutsche*), nascidos no Brasil – que naquela altura já estariam em sua segunda, ou terceira geração. Essa diferenciação é significativa não só em termos culturais, mas sobretudo pela organização dos alemães na política brasileira⁵².

A saber, o Brasil foi o país com o maior número dentro do movimento nazista internacional e o Estado de São Paulo foi o local com a maior parcela das associações⁵³. A migração atraída pela crescente necessidade nas indústrias da crescente região metropolitana de São Paulo, o trabalho nas fazendas de café e a significativa atuação de Hans Henning von Cossel⁵⁴ são elementos que ajudam a explicar esse contingente na região paulista⁵⁵.

Traduzindo o tamanho em números, o partido atuou em 17 estados brasileiros e contou com 2900 integrantes⁵⁶. Apesar dessa dimensão, em números absolutos esta representação é pouca, pois apenas 5% dos alemães e descendentes no Brasil faziam parte oficialmente do partido nazista. Isso ocorreu porque haviam regras para participar no partido, como: o uso e a fala correta do idioma alemão; a não miscigenação; a cidadania alemã – somente alemães nascidos na Alemanha eram considerados cidadãos, ou seja, os *Reichsdeutsche*; e o não envolvimento com a política da terra hospedeira⁵⁷. Desse modo, muitos *Volksdeutsche*, não cidadãos, acabaram por ingressar no

⁵¹ Cf. SEYFERTH, 1999, p. 203; DIETRICH, 2007, p. 58.

⁵² Cf. DIETRICH, 2007, p. 59.

⁵³ *Ibid.*, p. 273

⁵⁴ Hans Henning von Cossel foi o grande líder nazista no Brasil e seu escritório estava localizado na cidade de São Paulo. Von Cossel foi considerado como uma espécie de *Führer* brasileiro devido a sua agregação de cargos e funções. Em 1934, se tornou o *Landesgruppenleiter* do NSDAP no Brasil. Também era editor do jornal semanal nazista, o *Deutscher Morgen*, e foi responsável por gerenciar associações como das mulheres, da juventude e da Frente de Trabalho nazista. Sua atuação era bem vista tanto por seus companheiros regionais, quanto pelo *Reich*. Além disso, transitava bem no governo brasileiro e manteve boas relações pessoais com Getúlio Vargas. Em junho de 1938, com a proibição das atividades do Partido Nazista no Brasil, ocupou um cargo no setor cultural da Embaixada da Alemanha no Rio de Janeiro. Com as ações do NSDAP vinculadas aos diplomatas, von Cossel passa a exercer suas atividades clandestinamente e só é deportado do Brasil com a ruptura diplomática entre os dois países em 1942. Cf. DIETRICH, 2007; RAHMEIER, 2013, p. 171-172.

⁵⁵ Cf. DIETRICH, 2007, p. 146.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

movimento fascista brasileiro⁵⁸ surgido no começo da década de 1930 e inspirado no Partido Nacional Fascista (PNF) de Benito Mussolini.

Segundo Dietrich (2007), houveram aproximações entre os integralistas e os nazistas tais quais na edição de um jornal em conjunto e, em zonas de colonização alemã de Santa Catarina, prefeitos foram eleitos mediante essa miscigenação ideológica⁵⁹. É importante ressaltar que os membros integralistas eram estimulados a se engajar politicamente. Já os nazistas eram proibidos de participar na política brasileira. Dietrich mostra em sua tese o seguinte panfleto de propaganda de filiação integralista que lustra essa questão: “se tu fosses alemão, certamente serias Nacional Socialista. (...) és brasileiro, inscreve-te, portanto, nas Legiões Integralistas e vem vestir a camisa verde dos que se batem pelo bem do Brasil”⁶⁰.

Gertz afirma que, ao invés de uma possível cooperação devido a uma proximidade ideológica entre os partidos de extrema direita, o que de fato existia eram atritos. O *Reich* tinha um certo receio de se comprometer com Plínio Salgado, o líder da Ação Integralista Brasileira (AIB), e afetar suas relações comerciais com o presidente Vargas. Além do mais, numa hipotética construção de um Estado Integral, esse teria um cunho lusitano e católico, e incorporaria ideias “nativistas”⁶¹ – com a miscigenação incluída, o que os afastaria dos germanistas brasileiros e das ideologias de “raça pura” de Adolf Hitler⁶². Os integralistas, diferente dos nazistas, eram um grupo coeso, com políticos eleitos e uma ameaça real na política do país.

No tocante ao novo “perigo alemão” – provocado pelo nazismo, René Gertz afirma que o NSDAP foi superdimensionado no Brasil. O historiador afirma que:

até hoje não foi apresentada nenhuma evidência de que a alta cúpula nazista alemã em algum momento tivesse sequer pensado na propalada invasão e anexação de partes do Brasil. Uma única fonte contemporânea afirmava isso – um livro do dissidente Hermann Rauschning –, mas ela foi, entretantes, desmascarada como fraude. Arquivos gaúchos recentemente localizados, mas ainda não avaliados, lançam alguma luz sobre as motivações do autor. Claro, se Hitler tivesse vencido a guerra, teria ocupado o mundo todo, mas a existência do suposto projeto nesse sentido em relação ao “sul” do Brasil se baseia muito mais no imaginário que em fatos concretos⁶³.

⁵⁸ Ver: GONÇALVES, Leandro Pereira; CALDEIRA NETO, Odilon. **O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo**. Rio de Janeiro: Fgv Editora, 2020.

⁵⁹ Cf. DIETRICH, 2007, p. 49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 110.

⁶¹ Os integralistas elegeram os indígenas como sendo o símbolo brasileiro de referência. Como exemplo, ao invés da saudação “*Heil Hiter*”, ou “*Sieg Heil*” nazista, os camisas verdes se saudavam com “Anauê!”, que significa “você é meu irmão”, em Tupi. É significativo reforçar que, com lema “*Deus, Pátria e Família*”, a AIB se apropriou culturalmente de tradições indígenas, e agiu como se fossem novos catequizadores, almejando uma “inclusão cívica” dos indígenas à vida nacional brasileira integralista. Cf. CALDEIRA NETO; GONÇALVES, 2020; SILVA, 2005.

⁶² Cf. GERTZ, 2012, p. 3.

⁶³ Cf. GERTZ, 2015, p. 19.

Com todos os pontos abordados, não devemos pensar a questão da migração alemão como uniforme. Ademais, não podemos dizer que os alemães que viviam no Brasil marcaram presença somente na região sul. O Partido Nacional-Socialista estava presente em todos os 17 estados brasileiros, o que mostra que a migração não foi localizada e, ao contrário do pensamento majoritário, São Paulo tinha o maior número de nazistas no país e não a região sul – apesar da extensa colonização alemã nessa região. A diferença entre os dois movimentos de extrema direita e a pequena, porém significativa, quantidade de membros oficiais nazista nos mostra que o “inimigo alemão” não era um grupo perigoso, no sentido de uma tentativa de se criar uma Alemanha e de se apropriar de territórios no Brasil.

2.1.2 O *Reich* no Brasil

Não ser um grupo perigoso no cenário político brasileiro não é sinônimo de os nazistas não marcarem presença no país. Entre 1933 e 1938 – ano em que o partido entrou na ilegalidade, o NSDAP teve alguns êxitos e experienciou algumas mudanças culturais dentro de sua própria estrutura. Começamos por afirmar que o Partido Nazista surgiu de modo descentralizado no Brasil. Antes da ascensão de Adolf Hitler ao poder, entre 1928 e 1931, grupos de novos migrados austríacos e alemães, que não tinham relações entre si e alocados particularmente em Santa Catarina, fazem contatos com os nazistas em Munique e pedem suas filiações. Porém, é apenas em 1934 que o NSDAP convoca Hans von Cossel para ser o representante-chefe do partido centraliza os grupos já existentes no Brasil⁶⁴.

O partido representava o povo alemão e, conseqüentemente, seu governo. Nesse sentido, qualquer ato contra o partido, em seu período legal, poderia ser um ataque direto ao *Reich*. Em um primeiro instante, as relações germano-brasileiras se estreitaram. Segundo Dietrich, o casamento entre Luthero Vargas, filho do presidente, com a alemã Ingebord Tenhaeff traduzia essa dinâmica respeitosa e cordial entre os países⁶⁵.

O partido nazista tinha uma organização piramidal de atuação no exterior. Do topo a base, tinha a direção nacional (*Landesgruppenleitung*), as direções regionais (*Kreisleitungen*), as direções locais (*Stützpunkt* e *Ortsgruppenleitungen*) e os organismos de base (*Zellen*). Também

⁶⁴ Cf. MORAES; GAK, 2015, p. 200; SEITENFUS, 1985, p. 93.

⁶⁵ Cf. DIETRICH, 2007, p. 74.

contava com quatro organizações: o *Hitlerjugend/Deutschbrasilianischer Jugendring* (HJ/DBJ) – Juventude Hitlerista/Círculo da Juventude Teuto Brasileira; o *Nationalsozialistischer Lehrerbund* (NSLB) – Liga de Professores Secundários Nacional Socialistas; a *Deutsche Arbeitsfront* (DAF) – Frente Alemã de Trabalho; e a *Nationalsozialistische Frauenschaft* (NSF) – Coletivo de Mulheres Nacional Socialistas⁶⁶.

De acordo com Luís Edmundo de Souza Moraes e Igor Gak (2015, p. 201), “o partido contou com pelo menos oito órgãos de imprensa semanais e mensais e um anual, dos quais somente dois existiram desde o início da década de 30 até a proibição do partido e um deles foi publicado até 1941”. A saber, entre esses veículos estavam o *Deutsches Wollen* (Vontade Alemã), jornal periódico da *Auslandsorganisation der NSDAP* (NSDAP – A.O.) – Organização do Partido Nazista no Exterior, o *Deutscher Morgen* (Aurora Alemã), órgão oficial de comunicação do Partido Nazista no Brasil e liderado por von Cossel, e o *Deutschtum im Ausland* (Germanismo no Exterior), veículo do *Deutsches Ausland-Institut* (Instituto do Alemão no Exterior)⁶⁷.

No plano militar, integrantes da alta cúpula do exército⁶⁸, como o general Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra, e o general Góes Monteiro, chefe do Estado-Maior do Exército, tinham respeito e admiração pela máquina de guerra alemã. Ambos enxergavam na Alemanha nazista uma real possibilidade de tratados de comércio com vistas a equipar o exército brasileiro⁶⁹. Deveras, contratos para a aquisição de armas entre as forças armadas e empresas alemãs, como a Krupp, foram assinados. O último contrato firmado data de julho de 1939, já com a proibição das atividades de partidos estrangeiros em vigência no Brasil, o que demonstra que a afinidade política entre esses países foi duradoura e mesmo na ilegalidade o partido ainda tinha certo respeito nas instituições militares⁷⁰.

⁶⁶ Cf. MORAES; GAK, 2015, p. 201; SEITENFUS, 1985, p. 97.

⁶⁷ Cf. DIETRICH, 2007, p. 139.

⁶⁸ Segundo Gerson Moura (2012, p. 54) o golpe que consolidou o Estado Novo em novembro de 1937 ocorreu, em certa medida, devido à atuação das lideranças militares brasileiras e suas inspirações nos governos fascistas europeus. Entretanto, comparando o regime nazista e o estado-novista, conforme aponta Andrea Helena Petry Rahmeier (2013, p. 170), Getúlio Vargas não tinha um regime totalitário tal qual Adolf Hitler. No Brasil, presidia-se um regime com características totalitárias e centralizadoras, porém que não estava fundamentado em uma estrutura partidária única. De tal maneira, uma das primeiras ações foi abolir todos os partidos políticos brasileiros, em 1937, e em consequência os partidos estrangeiros, em abril de 1938.

⁶⁹ Cf. MOURA, 2012, p. 54.

⁷⁰ Cf. RAHMEIER, 2013, p. 171.

Mas, o maior vínculo entre alemães e brasileiros foi no comércio internacional. Principalmente a partir de 1935, com a articulação de Karl Ritter⁷¹ – diretor do departamento de política econômica do Ministério dos Negócios Estrangeiros da Alemanha, a busca de matérias-primas e dos produtos brasileiros se intensificaram. O pretexto, por parte dos nazistas, era de que essas relações comerciais seriam benéficas e contribuiriam para o desenvolvimento de um país com um futuro promissor⁷². Como exemplo, podemos citar o setor estratégico das linhas aéreas. Em 1927 ocorre a fundação do Sindicato Condor e da Companhia Varig (filial da Condor), subsidiárias da empresa alemã Lufthansa⁷³. A propósito, a própria Varig, sob intermédio de seu presidente Otto Ernest Meyer, se envolveu em situações de espionagens alemãs em solo brasileiro no final da década de 1930⁷⁴. Isso posto, mostra-se nas mais diversas razões a relevância dos investimentos nesse setor por parte da Alemanha e por parte do Brasil que procurava melhorar sua infraestrutura.

Cabe destacar que os volumes das exportações brasileiras, entre 1933 e 1937, cresceram em quase quatro vezes e as importações quase quintuplicaram⁷⁵. Previa-se uma cooperação econômica em larga escala com a construção de um porto marítimo, um complexo siderúrgico e a melhoria nos equipamentos do exército nacional, o que agradaria parte dos militares⁷⁶. Em resumo, se por um lado a Alemanha necessitava de matérias-primas, produtos agrícolas e de um mercado consumidor para seus produtos industrializados, por outro o Brasil estava pronto para atender essa demanda. Andrea Helena Petry Rahmeier (2013, p. 170) pontua que “ambos os países usufruíram de inúmeras vantagens através do comércio de compensação, pois este possibilitou atender às intenções comerciais de ambos os lados”.

De acordo com Ricardo Seitenfus, a aproximação econômica possibilitou um maior diálogo na esfera política. Nesse contexto, os nazistas ajudaram o governo brasileiro na caça aos comunistas

⁷¹ Karl Ritter se tornou embaixador do III *Reich* no Brasil em junho de 1937. O período em que atuou no Brasil foi de muita polêmica e controvérsia. Ritter expressou, por diversas vezes, seu descontentamento com o banimento do NSDAP e se tornou *persona non grata* no Brasil, em 21 de setembro de 1938, diante de todos os seus conflitos com o Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha. Segundo as palavras de Aranha: “O embaixador Karl Ritter comporta-se aqui de uma forma extremamente agressiva. Seus despachos, mesmo quando de conteúdo insignificante, eram em um estilo tão agressivo e em uma linguagem não diplomática, que nos obrigou devolvê-los ou respondê-los em um modo não usual no Itamaraty” (Oswaldo Aranha para o Chefe do Attachés de Comércio do Brasil em Roma apud MENEZES, 2011, p. 10).

⁷² Cf. SEITENFUS, 1985, p. 76.

⁷³ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁴ Ver: FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe trabalhadora porto alegre e a Era Vargas**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

⁷⁵ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 81.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

– entre eles, o caso da prisão e expulsão da judia e revolucionária Olga Benário Prestes, bem como treinamentos e troca de informações entre os policiais brasileiros e a GESTAPO⁷⁷. Além disso, o tempo cordial entre Getúlio Vargas e Adolf Hitler fez com que os nazistas fossem exitosos em alguns objetivos tais quais em sua política de repatriamento, em suas campanhas de financiamento da Ajuda de Inverno Alemão (*Winterhilfe*) – onde muitas empresas e migrantes alemães estabelecidos no Brasil doavam generosas quantias de dinheiro para o *Reich*, e em seus diversos investimentos em escolas alemãs no Brasil como meio de preservar o *Deutschtum*⁷⁸.

Sobre esse último tópico, as escolas brasileiras, seja nas grandes cidades ou afastadas no interior, sofriam com falta de estrutura básica e de corpo docente. Coube a muitos migrantes germânicos criarem e organizarem suas próprias instituições de ensino. Desse modo, um professor local era escolhido e o ensino era feito atendendo sua língua materna. Os nazistas procuraram tirar vantagem do fato de no Brasil existir cerca de 1260 escolas alemãs e mais de 50 mil alunos. De 1933 em diante não era incomum encontrar, em certas instituições de ensino, estandartes nazistas e grandes quadros de Adolf Hitler na parede⁷⁹.

Em relação aos assuntos culturais, o nazismo adquiriu um caráter menos tenebroso do que na Europa com seus campos de extermínio e perseguições antisemitas. No Brasil, a particular fascinação e mobilização de massas permeou a sociedade brasileira. Nesse contexto, o NSDAP tentava se inserir no cotidiano das pessoas por intermédio de seus eventos e de seus círculos de atuação política, ao mesmo tempo que também se “abrasileirava”, ou, conforme a alcunha de Ana Maria Dietrich, “tropicalizava”. Destarte, episódios pouco prováveis de acontecer ao redor da Alemanha e nos estados invadidos pelos nazistas, ocorreram no maior país do hemisfério sul.

Grandes festejos como nas comemorações do 1º de Maio ficaram conhecidos por sua dimensão. Cabe notar que, além de celebração do aniversário de Hitler, os nazistas na Bahia e em Pernambuco também celebraram a Festa de São João nessa data. Mais ainda, era comum nesses atos os alemães cantarem o Hino Nacional Brasileiro antes do Hino Alemão⁸⁰. Dietrich aponta outros acontecimentos para a “tropicalização” em sua tese, tais quais: casamentos entre nazistas e brasileiras, assim como entre mulheres alemãs e negros foram registrados⁸¹; existem relatos e

⁷⁷ Cf. DIETRICH, 2007, p. 266.

⁷⁸ Ibid., p. 274.

⁷⁹ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 99.

⁸⁰ Cf. DIETRICH, 2007, p. 126

⁸¹ Ibid., p. 185.

documentos que indicam que um jogador de futebol negro participou da Juventude Hitlerista⁸²; a própria participação de teuto-brasileiros na AIB, fruto de uma mistura ideológica de extrema direita, foi algo que fugiu a lógica do “modelo” alemão; por fim, o racismo e perseguição aos judeus, tomou outra frente com a discriminação de negros e “mestiços”, chamados de “brasileiros” de maneira pejorativa pelos nazistas⁸³.

Apesar dessas aproximações políticas, econômicas e culturais entre Brasil e Alemanha, a tentativa do NSDAP-A.O. de unir os alemães que viviam no país da América do Sul começou a desmoronar com a campanha de nacionalização entrando em pauta com a fundação Estado Novo em 1937 – como tentativa de construção de uma cultura patriótica apoiada em valores brasileiros, e com o início dos conflitos europeus em 1939. Entre 1939-1941, período em que o Brasil se mantinha neutro na guerra europeia, muitos brasileiros começavam a se indignar publicamente com a propaganda nazista em circulação no país e rotulavam os alemães como “quinta-colunistas”. Em 1942, com o Brasil escolhendo o lado Aliado e considerando os alemães como um potencial inimigo nazista, as embaixadas alemãs são retiradas do país, assim como são expulsos diplomatas e alemães que ocupavam os mais altos escalões de empresas e instituições alemãs em solo brasileiro⁸⁴.

2.1.3 A derrota: da construção de um cinema alemão até as proibições e perseguições aos inimigos nazistas no Brasil

O cinema durante os anos de Adolf Hitler foi exportado como meio de propagar a nova cultura nacional-socialista, conquistar novos mercados, além de reforçar uma aproximação cultural com países que o *Reich* mantinha relações. A Alemanha nazista não poderia ignorar o potencial do Brasil dado a forte colonização alemã, seu mercado potencial e seus produtos primários. Ademais, e não menos importante, a forte concorrência cinematográfica dos Estados Unidos praticamente obrigava os nazistas a investir nesse campo – afinal, os países estavam disputando seus poderes de influência.

Não era uma novidade os esforços empregados na consolidação de um cinema alemão e o confronto com o cinema hollywoodiano em solo brasileiro. Já no final da Primeira Guerra Mundial

⁸² Cf. DIETRICH, 2007, p. 306.

⁸³ Ibid., p. 275.

⁸⁴ Ibid., p. 82.

o cinema alemão começou a ser planejado em conjunto com sua política externa. A *Universum Film AG (UFA)*, fundada no final de 1917, foi criada após a união de diversas firmas cinematográficas e concentrou a distribuição dos filmes alemães com objetivo inicial de reportar operações militares e se opor à propaganda estadunidense e francesa. A *UFA* seria uma aliada do governo no sentido de melhorar a reputação da Alemanha no exterior. Por conseguinte, se tornou a maior produtora de cinema da Europa e, no período de Hitler, se tornou uma instituição valorosa dentro do Ministério da Propaganda⁸⁵.

Em 1919 as produções da *UFA* começaram a ser distribuídas no Brasil e tiveram dificuldades para serem aceitas no país. Os entraves principais se davam pela enorme quantidade de produção importada dos Estados Unidos, além do fato de esses filmes se consolidarem no gosto do público brasileiro por terem uma narrativa mais leve que os longa-metragens alemães⁸⁶. É válido reforçar que o arranjo de distribuição da produção alemã era feito por distribuidoras intermediárias que também trabalhavam com filmes estadunidenses⁸⁷.

A *Uraniafilm AG*, fundada em Berlim em 1923, foi responsável por ser a mais importante intermediária da *UFA* no Brasil ao longo do século 1920. A *Uraniafilm AG* teve um comportamento ativo no mercado brasileiro e contou até com um representante exclusivo para estados do sul do Brasil, sendo Santa Catarina e Rio Grande do Sul, por conta da forte colonização alemã. Em conformidade com o que dissemos há pouco, a *Uraniafilm* não trabalhou só com filmes da *UFA*. A empresa também negociou a importação de filmes da *United Artists*, por exemplo⁸⁸.

De acordo com os relatórios anuais da *UFA* pesquisados por Wolfgang Fuhmann, entre 1924 e 1926 a *UFA* se encontrava em uma situação crítica. Em termos financeiros, porém, a instituição olhava com prosperidade os negócios em mercados externos. No Brasil, a *UFA* começou a se consolidar no final da década de 1920⁸⁹. Fuhmann afirma que não importava qual filme alemão fosse exibido, para o público brasileiro a *UFA* teria sido a produtora. Em outras palavras, “UFA” se tornou um sinônimo de “Um Filme Alemão”⁹⁰.

⁸⁵ Cf. ISOLAN, 2018, p. 181.

⁸⁶ Ibid., p. 183.

⁸⁷ Ibid., p. 182.

⁸⁸ Cf. ISOLAN, 2011, p. 31-32.

⁸⁹ Cf. FURHMANN, 2019, p. 1087.

⁹⁰ Cf. FURHMANN, 2021, p. 77.

Em 1931, com a fundação da *Art-Films*, de Ugo Sorrentino⁹¹, a *UFA* ganhou, por fim, um representante exclusivo para seus filmes⁹². A empresa de Sorrentino foi primordial para os avanços da *UFA* no mercado sul-americano, visto que também distribuiu as produções alemãs em diversos países na América do Sul. A *Art-Films* chegou em mais de 420 cidades e contou com cerca de 771 salas de exibição⁹³.

O período auge das relações econômicas e políticas entre Brasil e Alemanha – entre os anos 1933 e 1936, confluíu no momento em que as produções alemãs atingem seu ápice de circulação. Mesmo com a hegemonia estadunidense no setor, com um controle de cerca de 80 a 90% das exibições⁹⁴, o cinema do *Reich* se tornou o segundo mais visto no Brasil e também se estabeleceu no campo de disputa ideológica⁹⁵.

O cinema foi o setor artístico do ministério de Joseph Goebbels que mais atraiu investimentos. T tamanha relevância pode ser observada pelo fato de que a Câmara Nacional do Cinema (*Reichsfilmkammer*) teve sua fundação antes dos outros departamentos da Câmara Nacional de Cultura⁹⁶ (*Reichskulturkammer*)⁹⁷. O ministro acreditava que as obras

⁹¹ Ugo Sorrentino era italiano e chegou no Brasil no começo dos anos 1920 em São Paulo. Trabalhou nas empresas da Família Matarazzo, um dos maiores grupos empresariais da América Latina, que chegou a investir no setor do cinema. Sorrentino era o responsável pela importação de filmes italianos na empresa e, de acordo com Isolan (2018, p. 184), é bem possível que foi nesse instante em que o migrante italiano encontrou sua porta de entrada no mundo da distribuição fílmica no Brasil.

⁹² Cf. ISOLAN, 2018, p. 182, p. 184.

⁹³ Cf. ISOLAN, 2018, p. 184-185; Cf. FURHMANN, 2019, p. 1087-1088.

⁹⁴ É considerável dizer nesse momento que o cinema era um espaço de socialização importante. Segundo Andreza Maynard (2021, p. 16), “sair de casa para assistir a um filme propiciava interações sociais à proporção em que as pessoas se encontravam, fofocavam e paqueravam nos cines. Em muitas ocasiões, o filme era apenas parte do show, pois a diversão começava ainda na calçada. Uma confusão iniciada na fila para entrar na sala de exibição poderia ser tão emocionante, ou irritante, quanto a programação do dia. Assim, a experiência de ir ao cinema estava relacionada ao despertar de sensações [...] o cinema alcançava os analfabetos, tinha um preço acessível e era assaz encantador”.

⁹⁵ Cf. ISOLAN, 2018, p. 185.

⁹⁶ Segundo Flaviano Isolan (2018, p. 186), o Ministério de Propaganda era responsável pelo controle de todas as etapas de produção dos filmes, a Câmara de Cultura regia os assuntos econômicos e sociais das atividades culturais, e a Câmara de Cinema era a instituição específica do cinema alemão, incumbida de organizar, regulamentar, censurar, produzir e comercializar filmes.

⁹⁷ Durante a instalação do Ministério de Propaganda e das novas diretrizes da política cultural nazista, uma onda de perseguição aos artistas se iniciou. Cinematógrafos e artistas das mais diversas áreas, junto aos membros do Partido Comunista e dos judeus, foram obrigados a deixar a Alemanha. Os artistas que ficaram e compactuaram com a ditadura tiveram bons incentivos, sobretudo financeiro. Em qualquer período histórico, artistas têm dificuldade de sobreviver com seus trabalhos. Em uma Alemanha com dificuldades financeiras durante a República de Weimar e, sobretudo, nos pós crise de 1929, e com um governo em disputa, esse fato se agravou. Segundo Petropoulos (2000), os líderes nazistas aproveitaram essa “crise de trabalhadores intelectuais” e patrocinaram muitos deles que viram suas vidas melhorarem economicamente significativamente. Ademais, os artistas do *Reich* viam nessa segurança financeira ofertada pelo governo como um modo de melhorar seus trabalhos artísticos e uma chance de reconhecimento. Petropoulos (2000) destaca que a Alemanha nazista de 1943 era muito diferente de 1933. Nesse sentido, a radicalidade, ainda que com um certo caráter violento, intimidador e antissemita, foi escalando ano após ano o que fez com que muitos aceitassem a contribuir na construção do *Reich* de mil anos. Nesse contexto, antes de criarem o rótulo de “Artes Degeneradas” para

cinematográficas eram o meio mais moderno de influenciar as massas e sua diretriz era clara: não deveriam fazer propaganda por meio dos filmes que apenas enaltescessem os símbolos e as “grandezas” do nazismo. As obras deveriam ter uma mistura de propaganda com um alto nível de produção artística e narrativa⁹⁸. Goebbels proclamou:

Não desejo algo como uma arte que prove seu caráter nacional-socialista tão somente pela apresentação de emblemas e símbolos nacional-socialistas, mas uma arte cuja atitude seja expressa através de caracteres nacional-socialistas e do levantamento de problemas nacional-socialistas. Estes problemas penetrarão na vida sentimental dos alemães e de outros povos tão eficazmente quanto mais naturalmente forem tratados. É geralmente uma característica essencial para a eficácia da propaganda, que ela jamais apareça como se desejada. No instante em que a propaganda se torna consciente, ela é ineficaz. Mas no momento em que ela permanece como tendência, como caráter e como atitude ao fundo e aparece somente através do tratamento da narrativa, da trama, da ação e dos conflitos humanos, torna-se totalmente eficaz em todos os aspectos⁹⁹.

Do lado alemão na batalha cultural cinematográfica pela conquista do mercado brasileiro, Sorrentino se tornou um dos protagonistas¹⁰⁰. Como representante e distribuidor da *UFA*, o dono da *Art-Films* viajava à Berlim e negociava diretamente com Goebbels os filmes que cruzariam o Atlântico. Isolan afirma que com essa estrutura e acordos

foi possível levar aos cinemas brasileiros ao longo da década de 1930 vários dos filmes produzidos sob o nazismo, tanto os chamados “filmes de propaganda” do regime (*Propagandafilme*), como os “filmes de entretenimento” (*Unterhaltungsfilme*) e as operetas (comédias musicais), além de documentários e filmes educativos (*Kulturfilme*) e dos “jornais de tela” ou “jornais cinematográficos” (*Ufa-Wochenschauen*) – as operetas e outros filmes de entretenimento representavam a maioria dos filmes alemães distribuídos no Brasil¹⁰¹.

A atuação do governo alemão em relação ao cinema no Brasil foi constante. As representações negativas que os filmes estadunidenses e ingleses poderiam fazer da Alemanha era parte da preocupação nazista. Na década de 1930, foram enviados pelas autoridades diplomáticas alemãs telegramas de protesto aos órgãos de censura, ao Ministério da Justiça e ao Ministério das Relações exteriores brasileiros, demandando a proibição de cenas ou filmes que agredissem a reputação tanto da Alemanha, quanto de seu exército¹⁰². Além disso, reforçando estratégias de *soft-power*, nos anos de bons relacionamentos entre os dois países foram marcadas exposições especiais

toda e qualquer arte que não seguia os preceitos do *Reich*, não era incomum observar influências modernistas nos trabalhos nazistas.

⁹⁸ Cf. PEREIRA, 2008, p. 90.

⁹⁹ GOEBBELS, Joseph. “Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer” (5 de março de 1937). Publicado em anexo In: ALBRECHT, Gerd, 1969, p. 456 apud PEREIRA, 2008, p. 109.

¹⁰⁰ De acordo com Fuhmann (2021, p. 77), outras três pessoas foram importantes para a *UFA* até a chegada de Sorrentino: Tibor Rombauer, Luiz Grentener e Gustavo Ziegler.

¹⁰¹ Cf. ISOLAN, 2018, p. 186-187.

¹⁰² *Ibid.*, p. 188.

para autoridades brasileiras, com presenças de oficiais militares, e até do presidente Getúlio Vargas e de seu corpo diplomático¹⁰³.

As ações culturais alemãs tiveram impacto na imprensa brasileira¹⁰⁴ que tratava com certo respeito a “nova Alemanha”. Antes das proibições e censuras por parte do governo brasileiro quando o Estado Novo se formou em 1937, anúncios exaltando o livro de Hitler, “*Mein Kampf*”, como o “livro do momento” foram publicados. Essa relação cordial entre imprensa e alemães se estendeu aos longas-metragens¹⁰⁵. De acordo com Flaviano Isolan, excetuando a *Revista do Globo*, a imprensa julgava o cinema alemão por suas qualidades e atributos técnicos, tanto quanto elogiava os apelos patrióticos e nacionalistas. Mais ainda, reconheciam a *UFA* como uma produtora que garantia a excelência de seus filmes¹⁰⁶.

O ápice e o começo do fim do espaço conquistado pelas produções alemãs na década de 1930 pode ser datado com a construção do grandioso *UFA-Palast* em 1936¹⁰⁷. A inauguração do local foi um sucesso e contou com autoridades brasileiras, com o diretor geral e com o diretor do Departamento para o Exterior da *UFA*. A sessão se iniciou com a ópera *Salvator Rosa* de Antônio Carlos Gomes e com trechos da ópera *Boccaccio* do compositor austríaco Franz von Suppè, tocadas pela Orquestra Municipal de São Paulo. Os trechos de *Boccaccio* serviu como prévia para a exibição do filme principal *Boccaccio* (1936), de Herbert Maisch. A programação ainda contou com a projeção de dois curtas-metragens, *Grupo Escolar de Butantã* (1936), sobre o Instituto Butantã, e *Briefe fliegen über den Ozean* (1935), sobre as correspondências transatlânticas entre

¹⁰³ Cf. ISOLAN, 2018, p. 187.

¹⁰⁴ Ana Maria Dietrich (2007, p. 99-100) conta que naquele tempo existia uma imprensa alemã em circulação nos principais pontos de colonização no Brasil naquele período. Além disso, ela foi fundamental para a manutenção do idioma alemão e contava com a participação dos partidos nazistas locais que buscavam manter suas tradições culturais e espalhar suas orientações ideológicas.

¹⁰⁵ Importante reiterar que nem sempre o processo de lançamento de filmes alemães foi exitoso, ou cordial. Em pesquisa recente Wolfgang Furhmann (2020) nos mostra o exemplo como o filme *Der Weg nach Rio*, de 1931 e portanto antes da formação do *Reich*, se tornou um imbróglcio diplomático entre Brasil e Alemanha devido ao seu conteúdo narrativo que caluniava a sociedade brasileira.

¹⁰⁶ Cf. ISOLAN, 2006, p. 71.

¹⁰⁷ O cinema “palácio”, inspirado no *UFA-Palast* de Berlim e com assinatura do arquiteto Rino Levi, fica localizado na Avenida São João no centro de São Paulo. Em 1939, com o início da Segunda Guerra Mundial, o *UFA-Palast* foi renomeado para *Art-Palacio*, inspirado na *Art-Films* de Ugo Sorrentino. Nas décadas de 1950 e 1960 atingiu atraiu bons públicos e também ficou conhecido por ser o lugar onde Amácio Mazzaroppi estreava seus filmes. Na década de 1970, o cinema foi dividido em duas salas (São João e São Paulo) e na década de 1980 com um declínio da frequência do público se tornou por sua programação de filmes pornográficos. Em 2012, foi desapropriado pela prefeitura de São Paulo que, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, procura tentar reativar o espaço como uma casa de espetáculos.

Brasil e Alemanha. Jornais alemães que eram impressos no Brasil na capital paulista anunciavam que o *UFA-Palast* era um marco no intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha¹⁰⁸.

O *UFA-Palast* ficou pouco tempo sob administração da *Art-Films* de Sorrentino. Ainda no ano de 1936 a gerência comercial do local foi passada¹⁰⁹ para a empresa *Serrador S.A.*, de Francisco Serrador¹¹⁰, e com isso acabou a exclusividade de exibição de filmes alemães. A partir de março de 1937, filmes estadunidenses e franceses começariam a ser exibidos no ano posterior a inauguração do “palácio”¹¹¹. Isolan aponta que “a falência do projeto inicial do *UFA-Palast* e dos planos de construção de outros *UFA-Palast* em outras cidades do país será o começo da crise nas relações entre a indústria cinematográfica alemã”¹¹².

No contexto de criação do *UFA-Palast*, Getúlio Vargas começava a lidar com pressões estadunidenses¹¹³ e confrontos diretos em relação ao seu projeto político de Estado Novo. Mesmo com a crescente relação comercial e aproximação diplomática o “perigo alemão” era um problema. A questão migratória voltou a receber atenção, pois muitos descendentes eram cidadãos da Alemanha, ou, os que não eram, tinham uma admiração pelo *Reich* e eram próximos da AIB. Além disso, com o avanço das relações diplomáticas entre Brasil e Alemanha, houve um crescimento do Partido Nazista no país – mesmo com ordens explícitas de não participação ativa na política local. Desse modo, os migrantes poderiam prejudicar a construção da identidade nacional brasileira e a formação do Estado Novo¹¹⁴.

¹⁰⁸ CF. ISOLAN, 2018, p. 189; FURHMANN, 2021, p. 80-82.

¹⁰⁹ Ela foi entregue a Francisco Serrador, porém, de acordo com Flaviano Isolan (2018, p.191) houve uma disputa judicial entre a *Art-Films* e Francisco Serrador pelo controle do “palácio”. Essa briga só foi resolvida em janeiro de 1939 quando Serrador passou a ter o real domínio sobre o lugar.

¹¹⁰ Francisco Serrador era espanhol e migrou ao Brasil no final do Século XIX. Conhecido por fundar a *Cinelândia*, Serrador foi proprietário de cinemas, cassinos, hotéis e teatros no Brasil.

¹¹¹ Cf. FURHMANN, 2021, p. 83.

¹¹² Cf. ISOLAN, 2018, p. 189.

¹¹³ Um dos exemplos dessas pressões, segundo Gerson Moura (p. 79-80), é que já em 1934 os estadunidenses se preocupavam com os avanços comerciais Brasil-Alemanha. O governo de Roosevelt naquele momento já estava decidido em acelerar as negociações com o governo brasileiro. Nesse momento surge o Programa Hull, no qual os estadunidenses apresentaram uma série de propostas como a diminuição substancial dos direitos aduaneiros das exportações brasileiras e a redução, ou estabilização das imposições aduaneiras para a importação de seus produtos. As relações entre Brasil e Estados Unidos nos anos 1930 e 1940 serão melhores debatidas no próximo capítulo, entretanto para um aprofundamento maior. Ver: GOETZINGER, Camila. **Conexões Brasil-Hollywood: o mercado cinematográfico brasileiro e as majors na associação brasileira cinematográfica (1930-1944)**. 2020. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/216034/PHST0696-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 dez. 2021.

¹¹⁴ CF. ISOLAN, 2018, p. 190; DIETRICH, op. cit., p. 80.

Os anos de 1938 e 1939 marcam o início das proibições de atividades estrangeiras por vias jurídicas no Estado Novo. Em relação cultura e educação, nas escolas alemãs¹¹⁵, por intervenção de decretos estaduais e da legislação federal, foi obrigado o uso do português, seus nomes institucionais deveriam ser brasileiros, seus professores tinham que ser graduados no Brasil e, assim como os diretores, deveriam ter nacionalidade brasileira. Com isso, principalmente na região sul, muitas instituições de ensino tiveram que encerrar suas atividades¹¹⁶.

O Decreto-Lei no. 383 de 18 de abril de 1938 atribuiu que estrangeiros que moravam no Brasil, ou viviam em caráter temporário, não poderiam exercer nenhuma atividade política. Com tal ação, o Partido Nazista, assim como o Fascio e a Falange Espanhola, foram proibidos em território nacional. Isso não pôs um fim nas atividades do Partido Nazista em território nacional, mas comprometeu sua estrutura e ações culturais. Além do mais, os nazistas passaram a ter uma imagem desgastada com setores brasileiros, mais inclinados a um alinhamento com os Estados Unidos, após terem sido vinculados ao fracasso da tentativa de golpe integralista ao Palácio da Guanabara em 1938. Podemos afirmar que esses são os primeiros sinais de rompimento diplomático entre o Brasil e a Alemanha¹¹⁷.

Em 1939, radicalizando as campanhas de valorização nacional, os artigos 15 e 16 do Decreto No. 1545, de 25 de agosto de 1939, ratificam que falar algum idioma estrangeiro em público ou realizar cerimônias religiosas em outra língua que não o português seria configurado como crime¹¹⁸. Somando-se a isso, o Exército foi convocado a participar das repressões dessas expressões culturais estrangeiras. A população teuto-brasileira e alemã do *Reich* começava a sofrer duras repressões e perseguições pelo Estado Novo. A primeira particularmente, pois era mais “resistente” a assimilação da cultura brasileira, no sentido de que muitos apenas falavam alemão ou dialetos próprios¹¹⁹.

¹¹⁵ De acordo com Seyferth (1999, p. 220), as ações ultrapassavam as barreiras escolares na medida em que os estímulos ao patriotismo, o uso de símbolos nacionais e a comemorações de datas nacionais eram incentivados por ações militares. Mediante esses eventos, campanhas e exaltações aos heróis nacionais nas escolas, a questão da “consciência nacional” atingia também a população adulta, pais e mães desses alunos.

¹¹⁶ Cf. SEYFERTH, 1999, p. 220.

¹¹⁷ Cf. DIETRICH, 2007, p. 80; ISOLAN, 2018, p. 190.

¹¹⁸ BRASIL. **Decreto-lei n.º 1545, de 25 de agosto de 1939**. Dispõe sobre a adaptação ao meio nacional dos brasileiros descendentes de estrangeiros. Legislação Informatizada.

Disponível em: < <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1545-25-agosto-1939-411654-publicacaooriginal-1-pe.html> >. Acesso em: 19 dez. 2021.

¹¹⁹ Cf. SEYFERTH, 1999, p. 221.

A mudança em relação ao idioma afetou até mesmo a mudança em nomes de ruas, de clubes e associações, de fábricas e de cartazes das lojas, por exemplo. Foi até sugerido com que as inscrições góticas das lápides fossem trocadas¹²⁰. Essa campanha não acabou com o sentimento de pertencimento a identidade germânica, o *Deutschtum*, entretanto, atingiu de modo irreversível a organização dessas comunidades. Escolas e veículos da imprensa teuto-brasileira desapareceram.

Sobre os meios de comunicação, Seyferth afirma que, em 1939, a intervenção alcançou esses canais

com a censura de programas de rádio e as restrições à imprensa em língua estrangeira (cerca de 60 jornais estavam em circulação e quase um terço deles era publicado em alemão). Inicialmente, os jornais tiveram de aceitar um redator brasileiro (incumbido da censura) e publicar edições bilíngues e artigos patrióticos de autores brasileiros. Depois veio a proibição definitiva e, em consequência, o desaparecimento da maioria dos jornais e revistas¹²¹.

Entretanto, segundo José Inácio de Melo Souza e Ana Paula Iervolino, a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹²², nos anos iniciais, respaldava-se em regras vagas que basicamente proibiam textos que prejudicaria os interesses e os valores do Brasil. De certo modo, os censores pretendiam garantir uma comunicação amistosa sobre os países envolvidos na recém guerra, ainda europeia, em 1939. O DIP, interditando notícias que privilegiassem algum lado, fazia por vezes vistas grossas a jornais germanófilos como o *Meio Dia*, até a entrada brasileira na Segunda Guerra Mundial em 1942¹²³.

No caso do cinema alemão, ainda no começo de 1938, um dossiê, elaborado pelo departamento financeiro da *UFA* sobre a saúde financeira da *Art-Films*, apontava que, com as mudanças na conjuntura da política brasileira causadas pela criação do Estado Novo, os filmes de produções alemãs poderiam encontrar dificuldades em suas sessões pelo país. Nesse sentido, o plano de construir outros *UFA-Palast* em outras cidades começaria a ruir devido a má perspectiva

¹²⁰ Cf. SEYFERTH, 1999, p. 221.

¹²¹ Ibid.

¹²² O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi criado em 27 de dezembro de 1939 por meio do Decreto-Lei n.º 1915. Lourival Fontes, jornalista e um fascista declarado, foi o primeiro diretor da instituição. Vinculado diretamente à Presidência da República, tornou-se o órgão porta-voz do governo ditatorial de Getúlio Vargas. A imprensa e o rádio foram os principais meios de comunicação e os discursos de Vargas e de seus ministros e assessores, feitos nas mais diversas festas, inaugurações e comemorações, serviam de base desse material. Também atuou como um grande cerceador da liberdade de imprensa e expressão. No Estado Novo, a imprensa deveria trabalhar e ser um comunicador do governo. Nesse sentido, os jornais se tornam obrigados a ter que propagar a ideologia vigente. Em outras palavras, as atividades de censura, ao mesmo tempo que impediam que opiniões contrárias fossem veiculadas, fomentava a difusão dos interesses do Estado. Cf. CAPELATO, 1999, p. 174-175.

¹²³ Cf. SOUZA, 2003, p. 197; IERVOLINO, 2011, p. 88

financeira da instituição. Para piorar, pelos cálculos apontados pelo documento, o *UFA-Palast* de São Paulo só começaria a trazer algum lucro por volta de 1940¹²⁴.

O mesmo documento financeiro constatava que Ugo Sorrentino não seria mais um intermediário de confiança na *UFA* e indicaram o nome de Walter Winkelmann¹²⁵, um alemão “ariano cidadão do Reich”, para ser o novo nome da organização no Brasil¹²⁶. Winkelmann não atuaria como o distribuidor da *UFA*, mas sim como um correspondente no Brasil que enviava relatórios a central na Alemanha sobre a situação do cinema alemão e a possibilidade de distribuição e exibição no Brasil¹²⁷.

Já Sorrentino, em agosto de 1939, viajou para Berlim para comunicar a *UFA* que não tinha mais interesse nas produções alemãs. Por conta dos conflitos europeus, suas negociações foram feitas diretamente com o Ministério da Propaganda do *Reich* que começava a centralizar todas as operações cinematográficas e culturais da Alemanha. Ficou acordado que antes de concluir seus contratos com a *UFA*, a *Art-Films* deveria exibir alguns cinejornais (*Wochenschauen*) até setembro de 1939 e cumprir com suas obrigações projetando alguns filmes até 1940¹²⁸.

Com a guerra iniciada, houve um decréscimo na quantidade de produção filmica alemã no Brasil. A NSDAP-A.O.¹²⁹ e o consulado alemão no Brasil se tornaram os agentes do Ministério da Propaganda e consequentemente da indústria cinematográfica alemã. Esse fato durou pouco tempo, pois diante das adversidades enfrentadas – seja por pressões políticas anti-Alemanha já citadas ou pelo tamanho da força cinematográfica estadunidense, a própria NSDAP-A.O. se colocou favorável para que a *Art-Films*, devido a todo seu conhecimento e rede de contatos, deveria continuar distribuindo os filmes da Alemanha. Era necessário garantir que essas produções

¹²⁴ Cf. ISOLAN, 2018, p. 191.

¹²⁵ Segundo Wolfgang Fuhmann (2021, p. 85), Walter Winkelmann tinha trabalhado como representante da Warner Bros. antes de atuar na *UFA*. Além de coordenar a *UFA* no Brasil, foi responsável pelo gerenciamento na Argentina e em outros países latino-americanos.

¹²⁶ Cf. ISOLAN, 2018, p. 191.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ No Partido Nazista, a NSDAP-A.O. era a responsável por controlar os grupos vinculados ao partido no exterior. Ana Maria Dietrich (2007, p. 145) analisa que na base ideológica dessa instituição “as fronteiras alemãs não seriam delimitadas pelo território, mas sim pela chamada ‘raça ariana’. Onde houvesse o sangue germânico, haveria simbolicamente a Alemanha, enquanto nação universal. Os alemães ao redor do mundo – intimamente ligados pelos laços de sangue – formariam a sonhada *Volksgemeinschaft* (Comunidade do Povo). O objetivo era chamar cada um deles onde quer que estivessem para o seu dever de servir a Pátria. Toda a propaganda da A.O. foi dirigida na direção de um “chamado” – todos os alemães deveriam fazer a sua parte para o crescimento da nação, mesmo que, muitas vezes, isto acarretasse em sacrifícios”. Wilhelm von Bohle era o chefe da organização dentro do Ministério das Relações Exteriores. Bohle respondia diretamente a Rudolf Hess, o vice do *Führer*, e tinha o mesmo *status* de dirigentes importantes como Joseph Goebbels (DIETRICH, 2007, p. 143).

chegassem ao Brasil de qualquer modo, visto que estava em jogo a “guerra cultural” contra os estadunidenses e havia, no governo do *Reich*, o sentimento de que era melhor manter os gastos das políticas culturais¹³⁰ do que lucrar com essas obras¹³¹.

Os estúdios de Hollywood também pressionaram para que essa cinematografia não chegasse aos espectadores brasileiros. Eles pararam de fornecer filmes para os cinemas que projetassem as obras alemãs¹³². Assim, essas produções começaram a escassear e chegavam apenas por meio da *Art-Films* até o final de 1941 – data de quando Walter Winkelmann passou a ser o representante exclusivo da *UFA* no Brasil. Flaviano Isolan afirma que entre esse período e 1942, quando o Brasil rompeu suas relações com o Eixo na Conferência Interamericana no Rio de Janeiro e declarou guerra à Alemanha, o Ministério de Propaganda do *Reich* não poupava esforços de continuar com os envios e exibições de filmes e de seus cinejornais¹³³.

Em 1941, a embaixada alemã alugou o *Cine Broadway*, na capital Rio de Janeiro, para exibição dos filmes que ainda chegavam no Brasil¹³⁴. Ademais, com os bloqueios e restrições comerciais entre o Eixo e países sul-americanos, houveram apelos por parte dos propagandistas alemães ao Ministério das Relações Exteriores para que as produções do *Reich* pudessem ser transportadas por intermédio de linhas aéreas diretas – partindo da Itália ou Espanha, ou por linhas indiretas – sendo Buenos Aires o ponto de conexão¹³⁵.

Com a anúncio da entrada do Brasil na Guerra contra o Eixo, o *Reich* viu o fim de suas políticas culturais no principal país da América do Sul e suas produções deixaram de ser exibidas. Em setembro de 1942, de acordo com um relatório da *Motion Picture Division*, escritório de cinema subordinado ao *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs* (OCIAA), toda a cinematografia produzida pelo Eixo entrou em extinção em território brasileiro¹³⁶.

Esses episódios nos revelam que a derrocada dos nazistas foi um processo gradual, complexo e demorado, com um certo receio de parte dos governistas em romper com o *Reich*, e com muito interesse comercial em jogo. Destacamos que em 1942 não havia jornais alemães em

¹³⁰ Mesmo com a intenção de manter esses gastos, não foi criada uma estrutura organizacional sólida para desempenhar tais atividades no campo cinematográfico. Nesse período, início dos anos 1940, as dificuldades de coordenação do *Reich* nas exportações filmicas foram agravadas devido, entre muitos outros motivos, a falhas de comunicação, discussões e desacordos entre Winkelman e o Ministério de Propaganda de Goebbels. Cf. ISOLAN, 2018, p. 193.

¹³¹ Cf. ISOLAN, 2018, p. 193.

¹³² Cf. FURHMANN, 2021, p. 85.

¹³³ Cf. ISOLAN, 2018, p. 198.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 199.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 201.

¹³⁶ Cf. VALIM, 2017, p. 90-91.

circulação no Brasil, ou se existiam eram supervisionados pelo DIP. A partir desse ano parte da imprensa expressou mais explicitamente seu apoio às forças Aliadas. Ainda mais, os críticos cinematográficos passaram a escrever majoritariamente acerca de filmes estadunidenses em circulação. Não havia produções alemãs para serem avaliadas no Brasil, muito menos instituições nazistas prontas para contra-atacar à propaganda cinematográfica estadunidense.

Julgamos esse o momento que a Alemanha perde a guerra da propaganda ideológica e cinematográfica¹³⁷. Ao mesmo tempo, alemães, italianos e japoneses começaram a ser levados a campos de concentração no país como prisioneiros de guerra no Brasil¹³⁸. Os alemães passaram a sofrer perseguições e de “inimigos étnicos” foram encarados também como inimigos políticos e ideológicos. Portanto, se entre 1938 e 1941, com o Partido Nacional-Socialista, os alemães eram vistos como um “perigo” à construção da unidade cultural brasileira, em 1942 são considerados inimigos nazistas em potencial a serem eliminados.

Cabe ressaltar que, segundo Ana Paula Iervolino, muitos teuto-brasileiros foram combatentes na Força Expedicionária Brasileira (FEB) contra o Eixo. Iervolino assevera que “a convocação de número expressivo de jovens descendentes de alemães que viviam em localidades de colonização predominantemente teuta é um entre outros indícios de que as suspeitas em relação a esses indivíduos não existiam na proporção em que eram difundidos na propaganda oficial”¹³⁹.

Marlene de Faveri resume a situação dos inimigos do seguinte modo:

no contexto da guerra, estratégias de repressão do Estado eram criadas através de leis e decretos, legitimando a perseguição a todo e qualquer estrangeiro, brasileiro naturalizado ou nascido no país que não concordasse com a política ideológica de um Estado que geria a população nos mínimos detalhes, na tentativa de homogeneizar condutas e sentidos. Homens e mulheres foram violentados em seus direitos mais elementares: o direito de ir e vir, o de falar e se expressar; o de se comunicar com os familiares através de correspondências; o de guardar fotografias e objetos da memória familiar; o de enterrar seus mortos e praticar suas crenças religiosas e/ou políticas na língua de origem; o de fazer mudança ou viajar sem autorização, dentre outros, como festejar aniversários ou rezar em língua materna¹⁴⁰.

¹³⁷ Cf. ISOLAN, 2018, p. 202.

¹³⁸ De acordo com Perazzo (2009, p. 44), “a partir de 1942, com o rompimento das relações diplomáticas do Brasil com o Eixo, com a aliança definitiva com os Estados Unidos e com a entrada na guerra, o tratamento destinado aos ‘súditos do Eixo’ no país saiu do círculo das questões nacionais para projetar-se como um dos elementos de negociação no plano da política internacional, servindo, inclusive, de interseção entre os interesses internos e externos. No contexto do conflito mundial e da política do Estado Novo, alemães, italianos e japoneses foram levados aos campos de concentração brasileiros como prisioneiros de guerra”.

¹³⁹ Cf. IERVOLINO, 2011, p. 158

¹⁴⁰ Cf. FAVERI, 2004, p. 154 apud FAVERI, 2020, p. 154.

De fato, o governo de Vargas explorou a imagem dos estrangeiros e descendentes como sendo os inimigos da nação e possíveis participantes do Eixo, incendiando a opinião pública a fazendo a população se manifestar violentamente. Nas principais cidades catarinenses e, provavelmente, em outras cidades do estado da região Sul, casas, muros e placas de rua com nomes em alemão foram vandalizadas¹⁴¹. Faveri aponta que, especificamente em Santa Catarina, mas podemos expandir isso para todo o Brasil, apesar de não haver bombardeios de guerra, o imaginário de conspiração produziu o medo e modificou o cotidiano da sociedade brasileira¹⁴². Portanto, é diante de todo esse contexto de perseguição e construção imagética negativa que o cinema estadunidense antinazista atuou e serviu para fomentar o desejo de destruição do inimigo no Brasil. Os subcapítulos seguintes servirão para mostrar o lado estadunidense dessa trama apontando suas estratégias cinematográficas para que essa percepção anti-Eixo fizesse parte de sua máquina de guerra.

2.2 A propaganda e o cinema: a arma e a munição estadunidense miram o Brasil

De acordo com Paul Virilio, guerras não podem ser dissociadas do “espetáculo mágico”. Tão ou mais nocivas quanto as armas militares, as armas de teor psicológico são fundamentais, pois, ao causar estímulos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e do sistema nervoso central, acendem e criam percepções sobre aquelas pessoas que recebem seus “tiros”¹⁴³. Esses “tiros”, em nossos termos e em concordância com Virilio, podem ser filmes cinematográficos – constituídos por mensagens/“informações”, sons e representações imagéticas, que, mais consistentes do que as vitórias territoriais e econômicas, propagam os valores e as ideologias de seus emissores¹⁴⁴. Em outros termos, se não existe guerra sem representações, podemos pensar a propaganda como sendo uma poderosa arma e o cinema como o seu veículo, ou munição, entrando no rol do repertório bélico de um país como no caso dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

Estudar Cinema é considerar as mais diversas práticas sociais que envolvem a produção audiovisual e não somente a mensagem narrativa em si. Segundo Raymond Williams, devemos compreender a “cultura” levando em conta o seu papel social e a encarar “como o sistema de

¹⁴¹ Cf. FAVERI, 2004, p. 33.

¹⁴² Ibid., p. 36.

¹⁴³ Cf. VIRILIO, 1993, p. 12.

¹⁴⁴ Ibid., p. 15.

significações mediante o qual necessariamente [...] uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”¹⁴⁵. Podendo substituir a palavra literatura para cinema, de acordo com Williams:

se estivermos buscando as relações entre literatura e sociedade, não poderemos nem separar essa prática de um corpo formado por outras práticas, nem, ao identificarmos uma prática em particular, deveremos entendê-la como possuindo uma relação uniforme, estática e a-histórica com algumas formações sociais abstratas¹⁴⁶.

Nesse sentido, manifestações artísticas não podem ser separadas de quem a produz, que também não pode ser desvinculado de seu contexto histórico. Não que a trama seja desprovida de valor. Dentro de um filme poderemos ver imagens, posicionamentos de câmera, códigos genéricos e textos, que reproduzem efeitos ideológicos e não apenas entretenimento inocente. Mas, há também estruturas de poder com interesses econômicos e políticos na tentativa de cativar um grande número de espectadores¹⁴⁷.

Douglas Kellner constata que em um estudo cultural crítico não temos de nos conter apenas em analisar os textos culturais. De fato, os textos culturais são complexos, contudo, exigem leituras polivalentes¹⁴⁸. Nessa lógica, é necessário adotar uma multiperspectividade crítica que “interpreta os textos da cultura da mídia no seu contexto, procurando ver como eles se relacionam com estruturas de dominação e com forças de resistência, bem como as posições ideológicas que propalam no contexto de debates e das lutas sociais em andamento”¹⁴⁹.

Como Raymond Williams e Douglas Kellner, entendemos o cinema e todas as outras manifestações artísticas e comunicacionais como produções mediadas pelos conflitos políticos, econômicos e culturais do tempo histórico de sua produção. Isto posto, corroborando com outros importantes trabalhos no campo da cultura e da Segunda Guerra Mundial, traremos pontos que vão além da análise da trama dos filmes. Serão abordadas questões do campo político, econômico, militar, comunicacional, cultural e das relações do período da Política da Boa Vizinhança entre os Estados Unidos e o Brasil, para obter uma melhor leitura da dimensão e das ramificações ideológicas sobre *Hitler, a besta de Berlim* (1939), *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a morte* (1943), obras investigadas no próximo capítulo.

¹⁴⁵ Cf. WILLIAMS, 1992, p. 13

¹⁴⁶ Cf. WILLIAMS, 2011, p. 63.

¹⁴⁷ Cf. KELLNER, 2001, p. 93, p. 123.

¹⁴⁸ Ibid., p. 150.

¹⁴⁹ Ibid., p. 126.

Ainda mais, fazer apenas uma análise e revisão sobre as relações políticas e culturais entre o Brasil e os Estados Unidos – como elaborado na primeira parte desse capítulo em relação aos alemães, seria perder parte fundamental do estudo sobre a cinematografia antinazista de guerra. Para contextualizar os porquês de a cinematografia estadunidense ter chegado e circulado no Brasil, focaremos na organização da indústria hollywoodiana no momento pré e durante a Segunda Guerra Mundial, e qual eram os fundamentos cinematográficos e propagandísticos sobre a qual as obras antinazistas foram compostas. Destarte, adotando o Circuito Comunicacional como metodologia, levantaremos aspectos primordiais do tanto do contexto histórico de produção nos Estados Unidos, quanto da conjuntura de circulação e recepção dessa cinematografia no Brasil.

Portanto, dividiremos esta parte em dois: a primeira sobre a situação de Hollywood entre 1930 e 1940, as suas relações com a propaganda e o governo dos Estados Unidos nos esforços de guerra, e o surgimento e características da cinematografia antinazista, já estudando sua circulação no Brasil. A segunda seção revisará os principais envolvimento comerciais, políticos, militares e culturais entre o Brasil e os Estados Unidos ao longo da década de 1930 até o final da Segunda Guerra Mundial. Por fim, será desenvolvido as atividades de propaganda cinematográfica por meio da Política de Boa Vizinhança, a chegada do *Office* no país sul-americano e a propagação do cinema estadunidense em solo brasileiro.

2.2.1 Hollywood vai à guerra: a organização da indústria cinematográfica nos Estados Unidos

A Segunda Guerra Mundial foi um grande divisor no cinema hollywoodiano. Por um lado, fez do cinema, um dos maiores veículos de entretenimento e comunicação da época, uma grande munição de propaganda amplamente utilizada no combate ao Eixo, e que impactou diretamente no aumento dos lucros dos grandes estúdios estadunidenses. Por outro, deu início ao fim do período chamado de “A Era de Ouro” de Hollywood, onde a televisão passaria a ocupar o espaço da vida cotidiana e o oligopólio cinematográfico se desmantelaria.

O ano de 1939, com o lançamento de grandes clássicos como *Gone With The Wind*, *Mr Smith Goes to Washington*, *Stagecoach* e *The Wizard of Oz*, marcou o ápice da “Era de Ouro” e consolidou Hollywood e sua indústria cinematográfica como um dos maiores modelos de negócios dentro dos Estados Unidos. Margaret Thorpe relatou em seu livro *America at the Movies*, de 1939, que cerca de 85 milhões de pessoas iam ao cinema todas as semanas naquele ano. Evidentemente,

dentro desse número constavam “repetidores” – público que comparecia mais de uma vez por semana aos cinemas. Mas, estima-se que ao menos 40 milhões, em uma população de 130 milhões de estadunidenses, tinham o hábito de assistir filmes projetados nos mais de dezessete mil teatros de cinema espalhados nos Estados Unidos¹⁵⁰.

A capital do cinema estadunidense tinha um grande poder social e comunicativo. Era considerada o terceiro local com maior quantidade de fontes de notícias de imprensa do país, sendo superada apenas por Washington, D.C. e Nova York. Hollywood alimentava sua audiência com notícias diárias sobre suas estrelas, estreias, modelos de negócios, resenhas para jornais, revistas e estações rádio ao redor do mundo¹⁵¹.

Sobre a influência do cinema e de suas estrelas na sociedade, Thorpe afirmou que

nenhuma revista, mesmo que habilmente editada, consegue competir com os filmes quando se trata de impor o consumo de um determinado chapéu, vestido ou colar. Nenhum adjetivo, nenhuma fotografia e nenhum desenho podem despertar o desejo de mulheres como ao ver os cachecóis nos ombros de Irene Dunne ou nos braços de William Powell [...] os homens também são aconselhados pelos filmes. A história se contou por tantas vezes que deve ser verdade que a moda de não usar *undershirts* começou quando Clark Gable se despiu no acampamento turístico em *It Happened One Night* (1934). Imediatamente após essa exibição, a venda de roupas íntimas masculinas caiu tão acentuadamente que os fabricantes e sindicatos de confecção de malhas pediram para que os produtores retirassem essa cena do filme¹⁵².

Para entender esse sucesso e poder de influência hollywoodiana que perduraria nos anos da Guerra, não podemos ignorar alguns episódios essenciais na história do cinema estadunidense. Em 1927, a *Warner Bros.* lançou *The Jazz Singer*, onde pela primeira vez as pessoas puderam ouvir as falas e os cantos das personagens sincronizados com as imagens projetadas. O público acolheu com muito entusiasmo essa nova tecnologia. Se os cinemas recebiam, semanalmente, cerca de 65 milhões de espectadores em 1928, esse número escalaria para 90 milhões e com uma bilheteria recorde de US\$732 milhões em 1930¹⁵³.

O problema é que poucos anos depois do lançamento desse recurso, mais especificamente no dia 24 de outubro de 1929, ocorreu a quebra da Bolsa de Valores de Nova York. Os Estados Unidos entraram em um de seus maiores momentos de crise econômica – conhecido como a Grande Depressão. Apesar dos bons e lucrativos números de 1930, a indústria ainda estava a se acostumar com os novos altos custos de produção causados pela aparelhagem sonora e, como atividade

¹⁵⁰ Cf. THORPE, 1939, p. 1, p. 9.

¹⁵¹ Cf. BALIO, 1993, p. 2.

¹⁵² Cf. THORPE, 1939, p. 108, p. 117.

¹⁵³ Cf. CORMACK, 1994, p. 45.

cultural, teve que lidar com a redução de público motivada pelas adversidades financeiras e o desemprego crescente¹⁵⁴.

O *studio system*, termo dado ao modo de produção e oligopólio dos gigantes do cinema do cinema na época, era composto pelos cinco maiores estúdios hollywoodianos, chamados de *Big Five* – *Metro-Goldwyn Mayer*, *Paramount Pictures*, *20th Century Fox*, *RKO Radio Pictures* e *Warner Bros.*, e por outros três “menores”, nomeados de *Small Three* – *Columbia Pictures*, *Universal Pictures*, *United Artists*¹⁵⁵. Essas oito empresas, denominadas de *majors*, formaram um poderoso cartel cinematográfico que só começaria a se dismantelar no pós-Segunda Guerra Mundial¹⁵⁶. Além dessas, havia um grande número de produtores independentes de filmes de baixo orçamento em Hollywood. Entre esses figuravam a *Republic Pictures*, *Monogram Pictures* e *Mascot Pictures*¹⁵⁷.

Na medida em que a Grande Depressão se agravava¹⁵⁸, as *majors* começaram a sofrer reveses financeiros. A *Warner Bros.*, depois de registrar lucros de US\$ 14,5 milhões em 1929 e US\$ 7 milhões em 1930, teve um déficit de quase US\$ 8 milhões em 1931. Os ganhos da *20th Century Fox* caíram de US\$ 10 milhões em 1930 para negativos US\$ 4 milhões em 1931. A *RKO Radio Pictures*, registrou um saldo negativo de US\$5,7 milhões em 1931 e em janeiro 1933 seria a primeira *major* a decretar falência, seguida pela *Paramount Pictures* e *20th Century Fox*¹⁵⁹.

Para tentar combater as tensões, as *majors* passaram a oferecer apresentações musicais e shows de palco antes das exibições de cinema. Os ingressos, que tiveram seus preços reduzidos, começaram a ser oferecidos em sistemas de compra “dois por um”. Isso acarretou mudança nos hábitos da audiência, pois, ao colocar atrações prévias e dois filmes na mesma sessão a ida ao cinema se tornaria um extenso evento social. Ademais, começaram a oferecer entradas pela metade

¹⁵⁴ Cf. CORMACK, 1994, p. 47.

¹⁵⁵ A principal diferença entre as cinco maiores e as três menores era que, mais do que ter controle de produção e distribuição, as primeiras tinham suas próprias salas de cinema para exibição de seus filmes. Relevante destacar que a *United Artists* foi distribuidora da *Disney* até o ano de 1937. Após essa data, a *RKO Radio Pictures* passaria a distribuir as animações de Walt Disney.

¹⁵⁶ Em 1948, a Suprema Corte dos Estados Unidos acabou com os direitos das *majors* terem seus próprios teatros e direitos exclusivos. No caso conhecido como *United States vs. Paramount Pictures, Inc.* foi decidido, entre muitos outros argumentos, que esse sistema de *block booking* deveria ser interrompido. Com essa sentença o *studio system*, e sua “Era de Ouro”, começou a ver o seu fim.

¹⁵⁷ Cf. CORMACK, 1994, p. 6.

¹⁵⁸ O rádio se tornou um grande veículo de entretenimento durante esse período de crise estadunidense. O preço médio de um rádio caiu quase pela metade entre 1930 e 1932 e, em 1934, cerca de 60% das casas dos Estados Unidos continham um aparelho. Muitas empresas pequenas não resistiram à Depressão, entretanto as duas grandes *NBC* e *CBS* se consolidaram e garantiram lucros substanciais mesmo nos piores momentos de dificuldade (BALIO, 1993, p. 14).

¹⁵⁹ Cf. BALIO, 1993, p. 15.

do valor aos estudantes, organizaram matinês gratuitas para o público feminino, assim como premiavam pessoas que tivessem seu número de bilhete sorteado¹⁶⁰.

Também, as temáticas mudariam substancialmente em relação aos filmes pré-1930. Com o advento do som, o gênero musical se tornou popular, mas os estúdios buscavam outros modos de atrair o público. Temas que eram tabus na sociedade protestante e católica estadunidense foram projetadas nas telas de cinema. Nesse sentido, se os religiosos ensinavam que o sexo era apenas para pessoas casadas e que o assunto não deveria ser discutido, Hollywood agia com atitudes contrárias. Ou seja, os empresários tratavam de utilizar de recursos “apelativos” para fazer com que as pessoas comparecessem nas sessões¹⁶¹.

Segundo Doherty, a questão moral surgiria como um relevante ingrediente para que esse cinema virasse “ouro” no final da década¹⁶². A cinematografia Hollywoodiana entre 1930 e 1934 era constantemente atacada por críticos de cinema, líderes da igreja, diplomatas, e congressistas, devido ao seu conteúdo polêmico, com diversas cenas de violência, de sexo e nudez, da defesa a “causas comunistas”, e até do medo pela representação de estrangeiros como vilões em alguns filmes, dado o caráter isolacionista estadunidense.

Ainda no começo da década de 1920, sobretudo com os impactos sociais causados pela Primeira Guerra Mundial, Hollywood começou a enfrentar diversos processos de censura, seja por conselhos de estaduais e municipais, ou por associações religiosas e conservadoras. Importante destacar que junto a isso ocorreram muitos escândalos envolvendo estrelas e diretores de cinema, além de uma massiva produção de filmes com conteúdo “apelativos” e “imorais”.

Para acalmar a opinião pública, em 1922, William Harrison Hays foi convocado pelos grandes estúdios para se tornar o presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Hays era advogado, conservador, um isolacionista convicto e membro influente do Partido Republicano. Por sua participação ativa na campanha exitosa do presidente Warren G. Harding (1921-1923), acabou sendo nomeado diretor-geral dos serviços postais dos Estados Unidos no começo do mandato do republicano. O conservador era um excelente nome para atuar na linha de frente e defender Hollywood de qualquer ataque em relação aos conteúdos fílmicos¹⁶³. Assim, o advogado tinha como missão na MPPDA acabar com a visão de libertinagem

¹⁶⁰ Cf. BALIO, 1993, p. 27-29.

¹⁶¹ Cf. VIEIRA, 2019, p. 13-15.

¹⁶² Cf. DOHERTY, 1993, p.5.

¹⁶³ Cf. DOHERTY, 1993, p. 6; OLIVEIRA, 2016, p. 65-66.

das obras vigentes, construir um lugar de produções voltadas ao entretenimento familiar e recuperar sua a imagem das *majors* mediante uma eficiente gestão de relações públicas¹⁶⁴.

No final da década de 1920, os escândalos continuavam e os ataques da imprensa e de grupos religiosos passariam a não ser somente em relação às “depravações filmicas”, mas também à figura de Hays que, aos olhos dos conservadores, pouco fazia para melhorar a situação. Nessa conjuntura, a regulamentação do conteúdo fílmico representaria para o MPPDA um caminho para demonstrar a utilidade da instituição perante aos grandes estúdios e ao público¹⁶⁵. Por conseguinte, em 1930, foi formulado o *Production Code*, guia de conduta escrito pelo padre jesuíta Daniel Lord e Martin Quigley, um católico romano e editor do influente jornal *Motion Picture Herald*¹⁶⁶.

Nos princípios gerais do Código é dito que:

1. Nenhum filme será produzido de modo que possa prejudicar os valores morais dos telespectadores. Dessa maneira, a simpatia da audiência nunca deverá pender do lado do crime, dos delitos, do mal ou do pecado. 2. O padrão de vida correto, sujeitos apenas às demandas do drama e do entretenimento, devem ser exibidos. 3. A lei, natural ou humana, não deve ser ridicularizada e nenhuma simpatia será concedida àqueles que a violam¹⁶⁷.

Posteriormente é formulado uma série de aplicações particulares que envolvem temas como: (I) crimes contra a lei, (II) sexo, (III) vulgaridade, (IV) obscenidade, (V) blasfêmia, (VI) vestimenta, (VII) dança, (VIII) religião, (IX) locações, (X) sentimentos nacionais, (XI) títulos e (XII) assuntos repelentes. Destacamos:

(I) crimes não devem se apresentar de modo com que o público crie simpatia pelo criminoso ou inspire o desejo de imitação [...] matanças brutais não devem ser mostradas [...] o tráfico de drogas não deve ser apresentado [...] o consumo de destilados no dia a dia estadunidense, quando não utilizado para descrever um personagem, é proibido [...] (II) a santidade da instituição do casamento e do lar deve ser mantida. Filmes não podem banalizar e sugerir que a promiscuidade sexual é algo normal ou habitual [...] qualquer referência à perversão sexual é estritamente proibida [...] *white-slavery* deve ser proibido [...] a miscigenação, sexo entre brancos e negros, é proibido [...] (V) a blasfêmia, incluindo as palavras, *God, Lord, Jesus, Christ* – a não ser que sejam utilizadas como modo de reverência, *Hell, S.O.B.*¹⁶⁸, *damn, Gawd*, ou qualquer outra profana e vulgar expressão utilizada, é proibida [...] (VI) as cenas de despir devem ser evitadas e nunca utilizadas, exceto caso seja essencial ao roteiro [...] trajes muito reveladores são proibidos [...] (VIII) ministros da religião não podem ser construídos como personagens cômicos ou vilões [...] (X) a história, instituições, pessoas famosas e a população de outras nações devem ser

¹⁶⁴ Cf. DOHERTY, 1993, p. 6.

¹⁶⁵ Cf. BALIO, 1993, p. 46.

¹⁶⁶ Cf. DOHERTY, 1999, p. 6.

¹⁶⁷ ASSOCIATION OF MOTION PICTURE PRODUCERS; MOTION PICTURE PRODUCERS & DISTRIBUTORS OF AMERICA. A Code: regulating production of motion pictures. **Exhibitors Herald-World**. Nova York, p. 12. 5 abr. 1930. Disponível em:

<https://digitalcollections.oscars.org/digital/collection/p15759coll11/id/11876/rec/5>. Acesso em: 26 mar. 2022.

¹⁶⁸ A sigla foi uma adaptação dos censores para não escrever a expressão “*Son of a bitch*” no texto do Código.

apresentadas respeitosamente [...] (XI) títulos lascivos, indecentes ou obscenos não devem ser utilizados¹⁶⁹.

Conforme visto, entre 1930 e 1934, o *Production Code* foi negligenciado pelas *majors* que buscavam atrair a audiência a qualquer custo. Em 1934, o jogo mudaria devido a dois grandes fatores: a chegada do democrata Franklin D. Roosevelt à presidência dos Estados Unidos e a escalada de protestos e boicotes realizados pela Legião Católica da Decência, junto com protestantes e grupos de mulheres, contra as obras das *majors* – sempre no sentido de relacionarem as produções hollywoodianas como sendo “imorais” e “pecaminosas”¹⁷⁰. Um dos problemas dessas manifestações era que, junto à recessão econômica que impulsionou a queda de bilheterias, banqueiros retiraram seus apoios e patrocínios a Hollywood¹⁷¹. Nesse sentido, os estúdios deveriam tanto se antecipar em evitar o rumor de que a gestão Roosevelt pudesse criar uma instituição federal de censura, quanto se livrar das sabotagens que prejudicavam a saúde financeira de sua indústria.

Destarte, a MPPDA criou, em junho de 1934, um novo departamento, chamado de *Production Code Administration* (PCA) e nomeou Joseph I. Breen, um jornalista e católico romano, para ser o responsável em vigiar e censurar as produções das *majors*. Nas mãos de Breen, o *Production Code* se intensificou, mudou todo o empreendimento hollywoodiano e fez com que filmes passassem a ser censurados caso não seguissem o seu conjunto de regras. O *Production Code* é, por muitos especialistas, denominado de “Código Hays”. Entretanto, se Hays tornou-se o nome e figura pública do Código, Breen, era o homem dos bastidores e o grande responsável pela censura em Hollywood.

Toda e qualquer produção hollywoodiana passava por alguns estágios de observação para que seus filmes recebessem um selo de aprovação do MPPDA, concedido por Breen. Os produtores tinham que enviar os roteiros antes de suas gravações para o PCA revisar seu conteúdo. Breen identificava tudo o que pudesse ofender os grupos religiosos, ou provocar a atuação das agências reguladoras governamentais que seriam capazes de exigir cortes em algumas cenas específicas em seus Estados. Para assegurar que os estúdios seguissem o Código, o MPPDA prometeu multar em US\$25 mil dólares qualquer empresa que divulgasse um filme sem o selo de aprovação¹⁷². Os

¹⁶⁹ ASSOCIATION OF MOTION PICTURE PRODUCERS; MOTION PICTURE PRODUCERS & DISTRIBUTORS OF AMERICA. A Code: regulating production of motion pictures. **Exhibitors Herald-World**. Nova York, p. 13. 5 abr. 1930.

¹⁷⁰ Cf. DOHERTY, 1993, p. 37.

¹⁷¹ Cf. CORMACK, 1994, p. 81-82.

¹⁷² Cf. BALIO, 1993, p. 4-5.

estúdios preferiram aderir a essas diretrizes rígidas do Código ao ter que se submeter a um possível órgão estatal de censura, ou continuar sendo atacados pela opinião pública.

Concomitante à criação do “Código Hays”, a gestão de Franklin D. Roosevelt criou uma série de medidas derivadas do programa de recuperação econômica, o *New Deal*. Entre elas estava o *National Industrial Recovery Act* (NIRA), homologado em junho de 1933, que funcionou como tentativa de revitalizar a indústria dos Estados Unidos¹⁷³. Na prática, o governo aceitou renunciar as leis antitruste, sancionando práticas do oligopólio hollywoodiano, pedindo em troca concessões das *majors* em garantir aos seus trabalhadores o direito de negociação coletiva, autorizando a organização sindical, estabelecendo um número máximo de horas na jornada de trabalho e instituindo o salário mínimo¹⁷⁴.

O impacto do NIRA em Hollywood foi enorme, pois, formalizando o conluio de longa data dessa indústria, os oito principais estúdios passaram a contar com apoio direto do governo estadunidense. Essa validação ocorreu após o MPPDA enviar, em novembro de 1933, ao presidente Roosevelt o *Code of Fair Competition*. Esse documento, requerido pelo NIRA, expôs como funcionaria o mercado do cinema nos Estados Unidos. Entre algumas das práticas autenticadas nesse documento estava, por exemplo, o sistema de *block booking*, que obrigava os exibidores a comprarem um pacote de filmes disponibilizados pelas *majors*. Ou seja, para obter as grandes produções, era necessário que o exibidor comprasse também curtas-metragens e filmes de baixo orçamento. Essa prática impedia que filmes de pequenos produtores rodassem nas salas de cinemas devido a enorme quantidade de material fornecida pelas *majors*¹⁷⁵.

Além disso, havia a política de *run-clearance-zone*, que dividia o mercado do cinema em zonas. Os cinemas de *first-run* ficavam localizados nos centros das grandes cidades e eram controlados pelos grandes estúdios. Nesses espaços ocorriam as estreias dos longas-metragens e, mesmo com preços altos, comumente atraía um bom número de público. Após as primeiras exhibições nessas salas, as obras permaneciam por um tempo fora de cartaz antes de serem distribuídas nos teatros de outras áreas loteadas. Era comum um longa-metragem ter uma vida de circulação de pelo menos um ano. De tal maneira, quanto mais afastado do centro, mais demoraria

¹⁷³ Cf. CORMACK, p. 78; SCHATZ, 2015, p. 249.

¹⁷⁴ Cf. BALIO, 1993, p. 18.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

para uma obra ser exibida nos cinemas periféricos e isso garantia aos cinemas afiliados das *majors* a exclusividade das primeiras exibições e conseqüentemente maior parte da bilheteria¹⁷⁶.

O julgamento do NIRA como inconstitucional em 1935, não afetou Hollywood. O oligopólio e o modelo de negócios continuaram a valer, concentrando ainda mais os poderes, alcance e influência das *majors* da metade final da década de 1930 e ao longo dos anos 1940. O *studio system* teve um total e vertical controle de elaboração, distribuição e exibição de suas obras. As *majors*, ao final dos anos 1930, produziram 75% de todo conteúdo filmico nos Estados Unidos, que gerou 90% da renda total de bilheteria. Em relação ao mercado externo, as produções do *studio system* representavam cerca de 65% dos filmes exibidos no exterior e isso concebia, ao menos, um terço da renda dessas empresas¹⁷⁷.

Thomas Schatz afirma que

as regulamentações federais ajudaram a consolidar o poder, padronizar as práticas de produção e criar um sistema mais genuinamente integrado. Mas, ao mesmo tempo, permitiu aos artistas, técnicos e trabalhadores cineastas mais poder – tanto individual quanto coletivamente – dentro do *studio system*. [...] Essa equação não veio da noite para o dia, e cada estúdio tinha sua própria distorção e dependia de seus recursos, correção de mercado, estrutura corporativa e pessoal-chave. Entretanto, uma vez que esse equilíbrio foi alcançado, sinalizou a chegada da maioridade de Hollywood – na verdade, a chegada de sua idade de ouro. No final da década de 1930, o *studio system* de Hollywood atingiu uma estabilidade total, gerando uma notável série de filmes que foram igualmente bem-sucedidos como mercadorias comerciais, entretenimento popular e arte cinematográfica¹⁷⁸.

Por essas razões e com toda estrutura montada da “Era de Ouro” hollywoodiana, o cinema – de indústria oligopolista, de censura baseada na moral cristã, de grandes produções, de notáveis roteiristas e diretores, de ilustres atores e atrizes e de campeões de bilheteria, se tornaria um excelente e sólido veículo para se tornar uma grande máquina de propaganda a ser utilizada pelo governo estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. No início da década de 1940, passado os escândalos de 1920 e a recessão da Grande Depressão, havia um clima otimista no mercado devido a enorme lucratividade e de público abundante conquistados no final dos anos 1930. Os anos de conflitos continuariam a reafirmar o poder e a estrutura de Hollywood. Conforme veremos no próximo tópico, poderia haver até um receio do *studio system* em relação ao seu mercado no exterior, entretanto o mercado doméstico nunca esteve tão robusto.

¹⁷⁶ Cf. BALIO, 1993, p. 18-20; SCHATZ, 2015, p. 297.

¹⁷⁷ Cf. SCHATZ, 1997, p. 15.

¹⁷⁸ Cf. SCHATZ, 2015, p. 299-300.

Portanto, toda essa estrutura deu base para que a propaganda estadunidense se perpetuasse. Em um combate ideológico contra o Eixo era primordial reforçar os valores do *American Way of Life* no plano doméstico e propagá-los fora dos Estados Unidos. O ponto central era transmitir um discurso em prol da democracia, da segurança nacional e do liberalismo, ao mesmo tempo reforçar a moral cristã e desprezar, debochar, demonizar e culpar os inimigos e suas ideologias pela evolução de uma guerra para, ao final, criminalizá-los¹⁷⁹.

Alexandre Busko Valim aponta que Edward Bernays, conhecido como o ‘pai da propaganda moderna’ estadunidense, afirmava que, ainda em 1928, a propaganda deveria ser utilizada como meio de impedir conflitos. Segundo Bernays, o elemento primordial de uma sociedade democrática seria manipular por meio do subconsciente e não de modo direto como faziam os propagandistas nazistas¹⁸⁰. Cabe ressaltar que a sociedade estadunidense, após a atuação do *Committee on Public Information* (CPI) – órgão de propaganda durante a Primeira Guerra, entendia que qualquer movimento do governo no sentido de manipulação direta estaria associado como uma artimanha política e propagação de mentiras¹⁸¹.

Desse modo, reconhecendo as correntes teóricas de propaganda de seu país¹⁸², Roosevelt procurou evitar tal rótulo ao investir em um meio mais aprimorado e complacente com seus cidadãos. O cinema não poderia ser entendido como uma falsificação da realidade, ou como uma estratégia de dominação, mas sim como um suporte educacional e informativo¹⁸³ no convencimento pelos ideais estadunidense¹⁸⁴. Segundo Celso Fernando Claro de Oliveira,

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 Estado¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Cf. VALIM, 2017, p. 92; VALDEZ, 2012, p. 67.

¹⁸⁰ Cf. VALIM, 2017, p. 5.

¹⁸¹ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 33-34.

¹⁸² Ver: OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. Construindo um *Home Front*: Cinema, Propaganda e as relações Hollywood-Washington na Segunda Guerra Mundial. In: 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). Florianópolis: Ufsc, 2016. Cap. 1. p. 33-112.

¹⁸³ De acordo com Virgínia Mara Hinojosa Valdez (2012, p. 53) o sentido de trocar propaganda por informação surgiu ainda durante o governo de Woodrow Wilson (1913 – 1921). Ao defender a “democracia” como um “valor universal”, Wilson justificava a participação dos Estados Unidos na Primeira Guerra e significava a participação de seu exército nos países em conflito.

¹⁸⁴ Cf. OLIVEIRA, 2016 p. 34.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 54.

A primeira iniciativa em direção a uma instituição governamental de propaganda surgiu em 1939, quando Roosevelt criou o *Office of Government Reports* (OGR). Chamado de “OGRE” por seus críticos, o OGR tinha como estratégia central construir uma confiança entre a sociedade estadunidense e o crescente poderio militar de seu país. Lowell Mellet, ex-diretor do *Washington Daily News* e leal apoiador de Roosevelt, se tornou chefe do OGR. A agência sofreu com os congressistas conservadores, que rejeitavam financiar temendo ser um veículo eleitoral do *New Deal*, e Roosevelt teve que usar fundos de seu próprio escritório para que o apelidado “*Mellet’s Madhouse*” funcionasse¹⁸⁶.

Outra organização de grande relevância também surgiu antes dos Estados Unidos aderirem à Segunda Guerra Mundial. Inserida no contexto entre integração hemisférica via Política de Boa-Vizinhança¹⁸⁷, a América Latina e o Canadá se tornaram prioridade nas políticas culturais, educacionais, econômicas e políticas dos Estados Unidos. À vista disso, foi criado o *Office of Commercial and Cultural Relations between the American Republics* (OCCCR-BAR) em 1940, passando a se chamar *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs* (OCIAA) em 30 de julho de 1941.

A agência, que se tornou uma das mais exitosas durante a guerra, foi liderada por Nelson Rockefeller. Dentro da *Communication Division* do OCIAA, foi criado a *Motion Pictures Division* (MPD), responsável por pensar e inserir o cinema nas políticas do *Office* e dirigida por John Hay Whitney inicialmente e, a partir junho de 1942, por Francis Alstock¹⁸⁸.

Segundo Valim, o contato entre o *Office* e Hollywood

se dava por meio de uma instituição criada para este fim, a *Motion Picture Society for the Americas, Inc* (doravante MPA). A organização funcionava como uma importante conexão entre as políticas de propaganda por meio do cinema do *Office* e os interesses comerciais dos principais estúdios de cinema da Costa Oeste dos Estados Unidos. A MPA era presidida por uma mesa diretora composta por grandes empresários do setor: Joseph I. Breen, Hall Wallis, Harry Cohn, H.M. Warner, Fred W. Beetson, Samuel Briskin, Y. Frank Freeman, M.J. Siegel, Darryl Zanuck, E.J. Mannix, Bert Allenberg, David O. Selznick, Samuel Goldwyn, Sheridan Gibney e Kenneth Thompson. Com efeito, era a organização responsável por defender os interesses dos produtores de cinema junto a Washington, DC. A propaganda nunca estava desacompanhada de seu cúmplice mais íntimo, o lucro¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. 51.

¹⁸⁷ Para maior aprofundamento das atividades do OCIAA e da construção da Política de Boa-Vizinhança ver: 2.2.2.1. *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs*: da Política de Boa Vizinhança à atuação da agência em relação ao cinema estadunidense no Brasil.

¹⁸⁸ Cf. VALIM, 2017, p. 24-26.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

Ao entrar oficialmente na Segunda Guerra Mundial em dezembro de 1941, o presidente Roosevelt formalizou a intervenção estatal em Hollywood e iniciou a campanha de propaganda entre o governo e os empresários do cinema. O primeiro passo foi indicar Lowell Mellett como *Coordinator of Government Films*. Em seguida, em junho de 1942, criou o *Office of War Information* (OWI), onde Elmer Davis¹⁹⁰ se tornou diretor do local que concentraria todos os serviços de imprensa e informação do governo¹⁹¹.

Em relação ao cinema dentro do OWI, Roosevelt designou Mellett a comandar o *Bureau of Motion Pictures* (BMP). O ex-diretor da OGR e do *Coordinator of Government Films* agora trabalhava no escritório que ligava os interesses de Hollywood ao governo dos Estados Unidos. Para encarar tal missão, Mellett indicou Nelson Poynter, um jornalista que assim como ele não tinha muita afinidade com mundo empresarial do cinema, mas que também era um apoiador fiel de Roosevelt e estava comprometido com a causa de Mellett. A saber, Poynter trouxe como nome de peso Dorothy Jones, ex-assistente de pesquisa de Harold Lasswell¹⁹² em sua equipe no BMP¹⁹³.

O BMP tinha mais deveres além de servir como ponte entre os hollywoodianos e Roosevelt. O escritório teria de gerar conteúdo informativos, de treinamento e de propaganda em curtas-metragens e revisar e coordenar as atividades cinematográficas de outras agências governamentais, como o MPD do OCIAA por exemplo. Também, procurou garantir que as *majors* distribuíssem os curtas-metragens governamentais¹⁹⁴ em suas salas de cinema, ao mesmo tempo que ajudava

¹⁹⁰ Como diretor do OWI, Elmer Davis declarou: “o modo mais fácil de injetar uma ideia de propaganda na maioria das mentes das pessoas é deixá-la entrar por meio de um filme de entretenimento, quando elas não percebem que estão recebendo propaganda” (KOPPES; BLACK, 1987, p. 64).

¹⁹¹ Cf. DOHERTY, 1993, p. 42-43.

¹⁹² Segundo Oliveira (2016, p. 45), Harold Lasswell foi “o mais influente pensador do campo da comunicação e da propaganda nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX”. Lasswell pontuou três modos fundamentais de ação contra inimigos beligerante: a força militar, as sanções econômicas e a propaganda. Ele qualifica propaganda como sendo o controle da opinião por meio de símbolos, histórias, boatos, reportagens, imagens e outros meios de comunicação social. Em guerra, o papel essencial da propaganda é mobilizar a sociedade contra o inimigo, manter relações amigáveis com os aliados e neutros, converter esses à sua causa e quebrar com a “parede ideológica” do oponente (LASSWELL, 1938, p.9-10).

¹⁹³ Cf. KOPPES; BLACK, 1977, p. 89.

¹⁹⁴ A distribuição de curtas-metragens governamentais se tornou rotina em grande medida devido a boa gestão administrativa do ex-presidente executivo da RKO, George Schaefer, no *War Activities Committee* (WAC). Anteriormente chamado de *Motion Picture Committee Cooperating for National Defense*, o WAC era uma organização que representava os principais estúdios e empresas relacionadas à indústria cinematográfica estadunidense. Em relação à distribuição dos curtas-metragens educacionais, financiados e planejados pelo governo para o público militar e civil, é estimado que a parceria entre o WAC e o BMP projetou essas obras nas mais de dezesseis mil salas de cinema dos Estados Unidos (SCHATZ, 1997, p. 141).

financeiramente esses estúdios na formulação de seus longas-metragens de ficção e documentários sobre a guerra¹⁹⁵.

Entendendo os longas-metragens de ficção e entretenimento como essenciais na política de propaganda, Roosevelt disse a Mellett em carta que esses filmes deveriam permanecer livres na medida em que a segurança nacional pudesse permitir. Em outras palavras, deu a entender que o governo não censuraria as obras feitas por Hollywood. Para os empresários essa era uma boa mensagem, pois indicava que não haveria grandes interferências do governo em seu conteúdo¹⁹⁶. De tal modo, sob a justificativa de “aconselhar” e não “censurar”, o BMP elaborou, em julho de 1942, o manual intitulado *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI), que, de acordo com Clayton R. Koppes e Gregory D. Black, é um documento chave para entender a relação entre o cinema e a propaganda durante a guerra¹⁹⁷.

A cartilha continha a visão dos tomadores de decisão do OWI, que em sua maioria eram de orientação liberal ou de esquerda liberal, sobre os Estados Unidos, a Guerra e o mundo¹⁹⁸. Para eles, algumas questões deveriam ser respondidas por qualquer produtor cinematográfico antes de iniciar seus trabalhos e entre essas a mais importante era: “esse filme pode ajudar a vencer a guerra?”¹⁹⁹.

O documento de cento e sessenta e sete páginas é dividido em seis capítulos sobre temas julgados essenciais pelo governo e buscava fomentar o comprometimento das *majors* no processo de mobilização na luta contra a guerra. Nesses capítulos são apresentados os motivos pelos quais os estadunidenses deveriam lutar; contra quem eles estavam lutando; e com quem estariam no mesmo lado das trincheiras, no sentido de criar empatia com países Aliados, aceitando a União Soviética, a China e os ‘bons vizinhos’ latino americanos. Além disso, é exposto duas partes especificamente sobre o *home front*. Na primeira, há instruções para que os estúdios tanto representassem de modo glorioso os trabalhadores, sobretudo os que participavam da linha de produção de armamentos e os agricultores. Na outra, são feitas indicações sobre como a população poderia contribuir para a vitória. Nesse sentido, os filmes deveriam fazer representações de estadunidenses obedientes às autoridades; da venda de *war bonds*; da participação nas campanhas

¹⁹⁵ Cf. SCHATZ, 1997, p. 141.

¹⁹⁶ Ibid., p. 139

¹⁹⁷ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. 65.

¹⁹⁸ Ibid., 1987, p. 65.

¹⁹⁹ Cf. SCHATZ, 1997, p. 269.

de racionamento; e da compreensão de se alistar em trabalhos voluntários locais. A última parte da cartilha discorre sobre o reconhecimento dos soldados em guerra, que deveriam ser exaltados como heróis, assim como todos os soldados Aliados²⁰⁰.

Com essa manifestação do BMP, Hollywood passaria a operar sob as atenções de duas agências de supervisão, o PCA e o OWI, e com dois códigos de conduta diferentes, o *Production Code* e o GIMMPI. Segundo Thomas Doherty, a perspectiva desses dois sistemas de orientação era compatível na medida em que o PCA ordenava que os filmes hollywoodianos deveriam deixar bem claro que o bem triunfasse sobre o mal. Isso claramente estaria de acordo com a missão do OWI de promoção da causa aliada e estadunidense e de ataque aos inimigos nazifascistas²⁰¹.

No entanto, o “Código Hays” era questionado pelo BMP de afastar Hollywood das necessidades práticas dos esforços na guerra. Além dos argumentos levantados ainda durante o pré-guerra – de barrar a criatividade cinematográfica, dos gastos adicionais devido às constantes reformulação de roteiros e regravação de cenas devido a um conteúdo “imoral”, de por vezes insultar a audiência com racismo e de não levantar questões políticas e sociais, foi adicionado a conduta de Breen críticas de que sua postura atrapalharia a realização de produções que impactariam na mobilização do *home front*. Consequentemente, isso impediria os esforços de guerra e assumiria um teor antipatriótico. Em contraparte, o MPPDA continuou a defender o Código afirmando que ele era mais vital em tempos de guerra do que em paz. Mais ainda, dizia que a indústria cinematográfica era um ativo de guerra tão importante quanto as fábricas de munições²⁰².

Em junho de 1942, em uma entrevista para o *Motion Picture Herald*, Joseph Breen foi perguntado sobre a Guerra e o Código. Breen afirmou que “a Guerra não afeta o Código ou sua aplicação”. Quando perguntado se o aumento da produção sobre filmes com conteúdo da Guerra poderia mudar o jeito de agir na censura do PCA, Breen respondeu: “sempre tivemos filmes de guerra. Sempre tivemos soldados, marinheiros e fuzileiros navais em filmes, e sempre mostramos bases de treinamento, navios de guerra e instalações militares de todos os tipos como cenário [...] a única diferença é que hoje há mais filmes desse tipo”²⁰³. Incrédulos com a ingenuidade das falas

²⁰⁰ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 91-95.

²⁰¹ Cf. DOHERTY, 2007, p. 155-156

²⁰² Cf. DOHERTY, 2007, p. 156.

²⁰³ Ibid., p. 155.

de Breen, indagaram se ele não sabia que uma Guerra estava acontecendo. O censor parecia transmitir que: “sim, mas esse não é meu departamento”²⁰⁴.

Com a chegada do GIMMPI seria a primeira vez após 1934 que uma visão alternativa de censura entraria no cinema estadunidense. Cabe ressaltar que as principais quebras de conduta com o *Production Code* não vieram dos longas-metragens hollywoodianos, mas sim de curtas-metragens e cinejornais que estariam mais ligados à supervisão do governo. Com o patriotismo superando o escapismo, filmagens de militares em combate eram projetadas no cinema e com isso cenas de brutalidade e morte eram exibidas ao público²⁰⁵. A violência exacerbada negada pelo “Código Hays” foi rompida e com ela começou a surgir um público que, na medida em que a guerra avançava, se acostumava com a carnificina nas telas de cinema.

Ao mesmo tempo, a autoridade administrativa de Breen não podia ser desprezada frente às ações governamentais. Ao contrário da equipe de Mellett, Breen conhecia a gramática do cinema e o modelo de negócios da indústria hollywoodiana. Ele sabia como dizer aos produtores não apenas o que era proibido em seu Código, mas como poder contornar o mesmo. Para Breen, a função do Código “não era ser patriótica, mas ser moral”²⁰⁶.

Não fazia sentido para Breen mostrar cenas de violência nos filmes de ficção de Hollywood. Breen buscava “sugerir” uma ação ao invés de representá-la. Os produtores que imaginassem cenas de sadismo do inimigo até poderiam ter cenas dramatizadas sob o pretexto de exposição propagandística. Como exemplo, em *Os filhos de Hitler* (1943), Breen aconselhou ser inaceitável a exposição de Anna quando sua blusa é arrancada e suas costas chicoteadas na cena de tortura em praça pública pelos nazistas. Essa parte passou a ser aprovada pelo PCA quando, com uma imagem que não fosse a de Anna torturada, apenas o barulho da batida do chicote poderia ser escutado²⁰⁷.

De maneira oposta ao relacionamento cordial entre Breen e Hollywood, o BMP de Mellett enfrentou problemas com as *majors* que não deixaram de preocupar em como as ações do órgão estatal poderiam atingir suas produções. Segundo o jornalista do *New York Times*, Bosley Crowther, o *studio system* queria que o BMP seguisse a linha de uma instituição de “conselhos” sobre como agir na guerra e não uma agência de censura²⁰⁸. Em vista disso, Hollywood buscou

²⁰⁴ Cf. DOHERTY, 2007, p. 155.

²⁰⁵ Ibid., p. 162.

²⁰⁶ Cf. DOHERTY, 1993, p. 38.

²⁰⁷ Ibid., 1993, p. 53-54.

²⁰⁸ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. 110.

maneiras de contornar o GIMMPI, evitando utilizar demasiadamente símbolos e referências diretas as propagandas do governo, e contou com a garantia do PCA e as Forças Armadas dos Estados Unidos para que seus filmes chegassem nas salas de cinema²⁰⁹. A posição conservadora do *Production Code* chocava com os ideais liberais do GIMMPI, contudo, o selo de aprovação do PCA ainda era um atestado de que uma produção tivesse valor para circular. Ainda mais, o PCA possuía poderes políticos e econômico sobre Hollywood que o BMP nunca obteve. Os militares, por sua vez, estavam mais interessados em garantir uma circulação de imagem positiva de seus soldados do que averiguar questões relativas aos assuntos civis²¹⁰.

Além do conflito com o PCA, o congresso pressionava o BMP. Os políticos conservadores continuavam com a acusação do local ser uma promoção a um quarto mandato de Roosevelt. Essas intimidações não foram o suficiente para acabar com o BMP, mas fez seu orçamento ser reduzido significativamente em 1943, provocando a demissão de 800 funcionários e fez com que Mellett e Poynter fossem destituídos de seus cargos²¹¹.

A partir da chegada de Stanton Griffiths, presidente executivo da *Paramount Pictures*, o BMP atuou menos com os interesses do *front* doméstico e mais no plano externo. As atividades estrangeiras do OWI se ampliavam ao mesmo tempo em que os Estados Unidos procuravam cada vez mais criar uma imagem positiva de seu país na “guerra psicológica” contra o Eixo²¹². Ulrich Bell, correspondente de Washington no prestigiado *Louisville Courier-Journal* e chefe de um grupo intervencionista, *Fight for Freedom*, que também tinha relações com a indústria hollywoodiana e firmou um forte vínculo e acordos com o *Office of Censorship*²¹³.

O *Office of Censorship*, escritório influente no OWI, emitia as licenças de exportação para os filmes estadunidenses em áreas liberadas e deu ao BMP esse controle de avaliação. Essas obras, especialmente voltadas aos mercados reconquistados na África, na Ásia e na Europa, poderiam ser negados pelo BMP caso não seguissem a ordem do OWI de inclusão dos valores democráticos e de livre-comércio estadunidenses²¹⁴. Segundo Oliveira, “essa posição não somente garantiu algum

²⁰⁹ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 97-98.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹¹ Cf. SCHATZ, 1997, p. 142; OLIVEIRA, 2016, p. 99-100.

²¹² Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 100.

²¹³ Cf. SCHATZ, 1997, p. 142

²¹⁴ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. vii-viii; OLIVEIRA, 2016, p. 100.

poder real à agência, como ajudou a moldar as produções cinematográficas destinadas a fortalecer e preservar a influência política estadunidense no mundo pós-guerra”²¹⁵.

Em resumo, nos anos de guerra Hollywood encarou a interferência de Roosevelt e do Estado na indústria cinematográfica; a aprovação dos militares; e a continuada pressão do PCA. No entanto, nada disso podia intimidar os grandes empresários do cinema como Jack Warner, Harry Cohn, Darryl F. Zanuck e Louis B. Mayer. De acordo com Valdez,

de um país que inicialmente havia adotado a propaganda implícita, as mensagens indiretas passaram a apresentar abordagens muito características de propaganda. Não há como não associar essa mudança a própria política que vinha a mais tempo sendo adotada pela Alemanha, de manipulação das massas. Porém, os EUA estavam passando a fazer naquele momento, notadamente, propaganda de convencimento e não informação. No entanto, houve mais de um diferencial com a Alemanha – que centrou sua propaganda num sentido coletivo, na agitação e controle das massas. Pois a propaganda estadunidense estava associada aos motivos das empresas privadas de criarem e manterem um público consumidor e venderem seus produtos, o que desencadeava a publicidade visando evidentemente o lucro e tinha, portanto, efeito individual, e funcionava após seus anúncios, pois lidava com a sugestão, com o ‘apelo’, que acaba permanecendo no indivíduo, alimentado por sua vontade²¹⁶.

Os hollywoodianos entenderam que ajudar a vencer a guerra, não necessariamente seria ruim para os seus negócios. A censura que temiam perder com a chegada das orientações do GIMMPI, na realidade ajudou a quebrar com a hegemonia da censura de Breen. Ainda que maquiadas e fabricadas na propaganda ideológica da democracia dos Estados Unidos, onde os resistentes e bons cidadãos eram essencialmente brancos, anglo-saxões e protestantes, questões sociais e políticas, juntos com a violência começaram a ser mais recorrentes nas produções do *studio system*. Por fim, pautadas em objetivos de longo prazo, essas empresas também contaram com auxílios financeiros do OWI para que suas produções chegassem aos países estrangeiros logo atrás das tropas estadunidenses. Esses fatos, sem dúvidas, ajudaram a consolidar a hegemonia cinematográfica estadunidense ao redor do mundo no período pós-Guerra.

2.2.1.1 O cinema antinazista hollywoodiano: surgimento, características cinematográficas e circulação no Brasil.

No final dos anos 1930, os conflitos na Europa, os avanços autoritários de Adolf Hitler e a escalada expansionista japonesa na Ásia dividiam a opinião pública nos Estados Unidos entre

²¹⁵ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 100.

²¹⁶ Cf. VALDEZ, 2012, p. 65.

isolacionistas e intervencionistas. Os primeiros acreditavam que os interesses do país seriam melhores resolvidos quando concentrados apenas em seus problemas internos – especialmente devido aos efeitos da Grande Depressão de 1929. Os que pediam ações imediatas contra a escalada dos conflitos, consideravam que caso não houvessem países aliados, e conseqüentemente uma dominação das ideologias de extrema-direita na Europa Ocidental, os estadunidenses poderiam se isolar e perder parte fundamental de seu comércio.

Em 1939, ano marco para o cinema antinazista hollywoodiano, apenas três filmes foram lançados dentro dessa temática. Com o passar dos anos e a evolução da Guerra, essa cinematografia tomou corpo e, ao menos, sessenta obras foram produzidas até 1945. O gênero antinazista procurou misturar gêneros cinematográficos com o uso do cinejornal, do romance, do suspense e dos conflitos da guerra para contar suas histórias e marcou presença no cinema de *home front* estadunidense. Não menos relevante, também conquistou os cinemas em terras estrangeiras, como no caso do Brasil.

Hollywood tinha boas relações com a Alemanha. Durante o auge da República de Weimar, houveram diversos acordos entre os grandes estúdios hollywoodianos e Berlim. Em 1925, o Departamento de Comércio dos Estados Unidos formou uma divisão exclusiva para os negócios cinematográficos na capital alemã e nomeou George Canty como seu delegado comercial²¹⁷. Nesse período escritórios foram instalados por todas as *majors* na Alemanha – algumas até em lugares fora da capital. Firmaram-se parcerias e coproduções com estúdios alemães e, com o advento dos filmes sonoros, supervisionaram as dublagens de filmes estadunidenses em suas versões alemãs, que eram obrigadas a serem feitas localmente²¹⁸. O mercado alemão era um dos maiores do mundo e, após a Grande Depressão, era muito importante para saúde financeira de Hollywood manter sua audiência e seus negócios no país e no continente europeu.

De início, com a chegada do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), Canty mantinha boas relações com o *Reich*. O delegado comercial encontrou com um assistente de Joseph Goebbels, chamado de Mutzenbecher, que lhe disse que os estadunidenses “eram necessários junto com a espécie certa de alemães para ajudar o Partido a desenvolver o cinema até seu justo valor”²¹⁹. Entretanto, algumas preocupações entravam em pauta com o

²¹⁷ Cf. URWAND, 2014, p. 143.

²¹⁸ Cf. DOHERTY, 2013, p. 31-32.

²¹⁹ CANTY, George. **Weekly Report 41**. Commercial Attachés In Germany 1931-1940 – RG 151, National Archives, 8 de janeiro de 1933 *apud* URWAND, 2014, p. 146.

NSDAP no poder. Por exemplo, uma nova lei impedia que instituições de outros locais instaladas no país transferissem o dinheiro de seus lucros para o estrangeiro. É notável dizer que se empresas estadunidenses como a *General Electrics* e a IBM sofriam com tal embargo, a indústria cinematográfica não. O cinema era deveras relevante aos nazistas e, escapando a lei, foi tratado como um produto cultural e não como uma *commodity*²²⁰.

O problema não estava relacionado ao comércio e a questões financeiras. A perseguição aos judeus devido à ideologia racista dos nazistas avançava em todas as esferas, públicas e privadas, alemãs e o cinema não receberia nessa pauta um tratamento diferenciado. A *Universum Film AG* (UFA) começou a demitir diversos roteiristas, diretores, atores e técnicos já em março 1933. Pouco tempo depois, um grupo dentro do Partido Nacional-Socialista – a Associação dos Vendedores, mandou uma carta às empresas estadunidenses para que dispensassem todos os seus funcionários judeus que trabalhassem em solo alemão. George Canty pediu ao Ministério da Propaganda para que revisassem essa postura diante aos estúdios de cinema. O Ministério solicitou um afastamento temporário dos judeus, mas os executivos estadunidenses não cumpriram com essa ordem. Causando irritação aos nazistas, Ben Urwand relata que:

por volta dessa época, Max Friedland – executivo local da *Universal Pictures* e sobrinho predileto de Carl Laemmle – foi tirado da cama em Laupheim e levado à prisão. Ficou lá por cinco horas sem saber qual era a acusação. O executivo da *Warner Brothers*, Phil Kauffman, teve seu carro roubado e levou uma surra de alguns capangas. O executivo da *Columbia Pictures* seria o próximo da lista, então Canty arrumou-lhe documentos de identidade e aconselhou-o a sair da Alemanha. O executivo da *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), Frits Strengholt, também estava se apertando para ir embora, mas Canty disse às autoridades que ele era gentio e ele teve permissão para ficar²²¹.

Com as demonstrações de força e com medo de serem expulsos do mercado alemão, as *majors* cederam às pressões e afastaram quase todos os judeus de suas empresas²²². Diante desse contexto, os estúdios dos irmãos Warner²²³ despontaram como primeiro grande estúdio²²⁴ a romper

²²⁰ Cf. URWAND, 2014, p. 147-148.

²²¹ Ibid., p. 149-150.

²²² Ben Urwand (2014, p. 151-152) relata que George Canty deu uma lista com nomes de vendedores judeus essenciais ao Ministério do Exterior alemão e conseguiu isenções para que essas pessoas pudessem exercer sua profissão na Alemanha. Os nazistas concordaram em oferecer segurança para eles, pois a UFA, em decorrência da demissão de boa parcela de seus funcionários, estava em declínio em número de produção. Os filmes estadunidenses eram um dos modos de manter os cinemas alemães funcionando. Apenas em primeiro de janeiro de 1936 o NSDAP aprovou uma lei para que todos os judeus fossem proibidos de trabalhar nos negócios de distribuição de filmes.

²²³ O nome da instituição, *Warner Bros.*, ou, informalmente, *Warner Brothers*, advém dos quatro irmãos fundadores: Harry, Albert, Sam e Jack Warner. Os irmãos Warner eram judeus migrantes e seu sobrenome era uma adaptação para o inglês de Wonskolaser, nome polonês e local de origem da família.

²²⁴ Esse ato foi seguido pela *United Artists*, *Universal*, *RKO* e *Columbia*. Entretanto, mesmo oficialmente fora da Alemanha, esses estúdios mantiveram contato com o mercado alemão por meio de intermediárias, ao contrário da

com os nazistas, fechando seus escritórios e saindo da Alemanha. Mais ainda, a *Warner Bros.* foi a primeira a quebrar com o “silêncio” em relação à ditadura de extrema-direita europeia. Enquanto as desavenças e perseguições ocorriam na Alemanha, a *Warner Bros.* lançou a animação *Bosko's Picture Show* (1933) que, ainda não contendo toda a sua temática sendo antinazista, ridicularizou a imagem de Adolf Hitler pela primeira vez nos cinemas²²⁵.

Paralelamente às atividades do grande estúdio, pequenas produtoras começavam a produzir obras com conteúdo atacando diretamente os nazistas e Adolf Hitler nos Estados Unidos. Destacamos o fato de que filmes de estúdios independentes eram espaço para experimentações e tinham um certo grau de liberdade que os grandes estúdios não tinham. Melhor dizendo, a censura e o controle do *Hays Office* não eram tão incisivos quanto em relação a grandes produções.

Em 1934, surge de três produtores – Cornelius Vanderbilt Jr., Edward C. Hill e Samuel Cummins, o primeiro filme antinazista estadunidense, *Hitler's Reign of Terror* (1934). Dois anos depois, a *Malvina Pictures*, apresentou *I Was a Captive of Nazi Germany* (1936) e contou a história de uma jornalista estadunidense que vivenciou a ascensão de Adolf Hitler, foi presa pelos nazistas, e passou a denunciar as brutalidades do NSDAP.

No mesmo ano de lançamento de *I Was a Captive of Nazi Germany*, um movimento antinazista estadunidense despertava. Com Attilio H. Giannini²²⁶ como tesoureiro, foi organizado um jantar no Vitor Hugo Café em Hollywood. Judeus, católicos e membros da Frente Popular²²⁷, se reuniram para assistir uma palestra intitulada “A guerra de Hitler contra a civilização”, ministrada pelo padre católico Hubertus zu Löwenstein. A pauta era mostrar que o perigo nazista não estava mais distante e que o grupo estava buscando arrecadar fundos para alavancar essa luta. Entre o público que pagou U\$100 para sentar nas mesas de jantar, estavam figuras notáveis do cinema hollywoodiano como John Ford, Winfield Sheenan, Marc Connolly, Joseph I. Breen, Jack L. Warner, David O. Selznick, Samuel Goldwyn, Irving Thalberg e B. P. Schulberg²²⁸.

Warner Bros. que se retirou totalmente do país. A *Paramount*, *Fox* e *MGM* decidiram por manter suas atividades no país nazista sob a justificativa da perda de lucratividade e competitividade no mercado alemão e, portanto, acatavam com as exigências de *Reich* (DOHERTY, 2013, p. 38).

²²⁵ Cf. DOHERTY, 2013, p. 38.

²²⁶ Attilio Henry Giannini era irmão de Amadeo Giannini, fundador do *Bank of America*.

²²⁷ De acordo com Doherty (2013, p. 99-100), a Frente Popular teve sua origem no período da Grande Depressão nos Estados Unidos. Era um grupo com ampla coalizão de democratas a favor do *New Deal*, de liberais, socialistas e comunistas. Cabe destacar que os comunistas eram quem faziam a linha de frente do movimento e organizavam a maior parte das mobilizações de rua e os trabalhos de escritório.

²²⁸ Cf. DOHERTY, 2013, p. 96-97.

Esse encontro marcou o começo da onda antinazista em Hollywood e deu bases à criação do movimento chamado de *Hollywood Anti-Nazi League* (HANL) – Liga Hollywoodiana Antinazista). Entre 1936 e 1939 a HANL atuou, com diversos artistas e pessoas experientes em mídia, contra o fascismo nos Estados Unidos²²⁹. Com cerca de quatro mil membros, a Liga promoveu reuniões, imprimiu folhetos e propagandeou mensagens em jornais que diziam, por exemplo, que “o regime de Hitler era um regime que massacra, tortura, corrompe e conspira contra o mundo [...] os nazistas estão constantemente organizando traições e assassinatos em outros países”²³⁰. Cabe dizer que essas mensagens e formato de texto eram muitos semelhantes aos que seriam representados pelos resistentes alemães em *Hitler, a Besta de Berlim* (1939).

A HANL também condenava as atividades de alguns cidadãos de origem alemã que, apesar de serem naturalizados estadunidenses, pertenciam a organizações como a *German American Bund* – organização surgida em 1936, com sede central em Nova York e com liderança de Fritz Kuhn²³¹. Os membros da *German American Bund* vociferavam mensagens antissemitas, anticomunistas e eram favoráveis a um ultranacionalismo estadunidense. A legalidade do grupo não durou muito tempo, pois em março de 1938 sua existência seria proibida pelo próprio governo do *Reich*²³².

A *Warner Bros.*, ativa nas ações da HANL, continuava a produzir filmes em oposição ao fascismo e ao racismo. Como exemplos, *Black Legion* (1937), em torno acontecimentos históricos, tem sua trama envolvida acerca de uma organização terrorista supremacista branca, que cometeu cerca de cinquenta assassinatos no interior do país e culminou em um julgamento amplamente divulgado na época²³³; e *The Life of Emile Zola* (1937), filme que conta sobre a vida do escritor francês Emile Zola que defendeu o capitão Alfred Dreyfus no “Caso Dreyfus”, acusado injustamente de traição a França por ser judeu.

²²⁹ Cf. DOHERTY, 2013, p. 98.

²³⁰ PEGLER, Westbrook. The creed of the Nazis. **Anti-Nazi News: a Journal in Defense of American Democracy**. Hollywood (Ca), p. 1. 20 out. 1936. Disponível em: <https://digital-library.csun.edu/in-our-own-backyard/hollywood-fights#>. Acesso em: 22 fev. 2022.

²³¹ Fritz Julius Kuhn foi tenente de infantaria da Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1928, migrou para os Estados Unidos e se naturalizou estadunidense em 1934. Fundou o *German American Bund* em 1936 e se intitulou como o “*American Führer*”. Teve sua naturalização cancelada em 1943 e foi deportado ao final da Segunda Guerra Mundial em 1945.

²³² Todavia, em fevereiro de 1939, 20 mil pessoas, com a intenção de mostrar o “verdadeiro americanismo” participaram de um desfile organizado pela instituição no *Madson Square Garden*. De acordo com Monica Forsthoefel (2020, p. 54), embora a *German American Bund* ser pequena número de integrantes, seus membros possuíam voz e visibilidade na política doméstica estadunidense

²³³ Cf. FEENEY, 2021.

Em 9 de dezembro de 1938, celebridades de Hollywood se reúnem na casa do ator Edward G. Robinson²³⁴ e elaboram a sua mais forte declaração política: a Declaração de Independência Democrática, baseada na Declaração de Independência dos Estados Unidos de 1776. Nessa carta, enviada ao presidente Roosevelt e ao Congresso, exigiam o rompimento de qualquer laço econômico com a Alemanha e intervenção no continente europeu. Para tanto, estrelas hollywoodianas como John Ford, Henry Fonda, Gloria Stuart, Myrna Loy, Melvin Douglas, ratificaram:

Em 4 de julho de 1776, o povo de nosso país abandonou o jugo da tirania e convocou o mundo a testemunhar sua Declaração de Independência [...] hoje, uma nova tirania surgiu para desafiar a herança da democracia. Acusamos os líderes da Alemanha nazista, como acusamos em 1776, de estarem a frente de ‘um projeto que reduz o mundo a um despotismo absoluto’. Eles negam os direitos dos homens. Eles destroem com a liberdade de expressão, a liberdade religiosa, a liberdade de imprensa [...] eles desafiam as leis internacionais, violando tratados e repudiando convenções de paz. Eles trazem o caos e a desunião às nações soberanas e então as capturam e as desmembram. Eles enviam seus membros para nos espionar. Eles organizam *Bunds* para espalhar sua doutrina viciada em estridente desprezo com a nossa Democracia e instituições. Eles exaltam o ‘erro’ ao invés da ‘verdade’, a superstição em cima da ciência, a opressão acima da justiça e a guerra acima da paz²³⁵.

Entre uma das assinaturas estava a de Jack L. Warner e, diante de todos essas ocorrências, não é de surpreender que seu estúdio conceberia o primeiro filme antinazista produzido por uma *major*. Destarte, em 1939, já temendo retaliações e restrições do *Production Code Administration* (PCA)²³⁶, *Confessions of a Nazi Spy* (1939) foi gravado. Com Edward G. Robinson no elenco, a trama foi elaborada a partir de episódios de espionagem nazista dentro dos Estados Unidos que fora identificado pelo *Federal Bureau of Investigation* (FBI), liderado por Edgar Hoover. A obra tinha a intenção dos Warner em alertar os estadunidenses sobre o perigo de Adolf Hitler e seu partido na democracia doméstica e internacional²³⁷. A respeito da equipe de produção de *Confessions of a Nazi Spy*, o diretor Anatole Litvak era judeu e assim como o ator Paul Lukas era imigrante e antifascista²³⁸. Além deles, Andreza Maynard aponta que

²³⁴ Edward G. Robinson, nascido Emanuel Goldenberg em 12 de dezembro de 1893 na cidade de Bucareste na Romênia, era judeu e atuou por anos nos teatros da *Broadway* e nos cinemas dos Estados Unidos.

²³⁵ HOLLYWOOD ANTI-NAZI LEAGUE. **Declaration of Democratic Independence**, 1939. Disponível em: <<https://digital-collections.csun.edu/digital/collection/InOurOwnBackyard/id/166>>. Acesso em: 23 fev. 2022.

²³⁶ Conforme Maynard (2021, p. 204), o *PCA* exigiu da *Warner Bros.* que não deveria gravar nenhuma cena de perseguição ou sofrimento de judeus pelos alemães no filme.

²³⁷ Cf. MAYNARD, 2021, p. 202.

²³⁸ Andreza Maynard (2021, p. 203-204) afirma que tanto Anatole Litvak quanto Paul Lukas eram imigrantes alemães. Entretanto, Litvak era ucraniano, nascido no Império Russo, e Lukas era húngaro, nascido no Império Austro-Húngaro.

o ator Edward G. Robinson e o coescritor John Wexley eram membros da Liga Antinazista de Hollywood. Ainda assim, era preciso manter a cautela. Os nomes dos atores e equipe de produção foram mantidos em segredos por muito tempo. Alguns atores se recusaram a participar do filme, temendo represálias dos nazistas contra parentes que permaneciam na Alemanha. O local das filmagens foi guardado por seguranças contratados; fez-se pouca publicidade e na noite de estreia, em 27 de abril de 1939, os cinemas estavam vigiados por detetives contratados pela *Warner Bros.* para a estreia, que ocorreu em Bervelly Hills (Califórnia/EUA)²³⁹.

Com elementos que misturavam a ficção, um narrador documentarista, cenas dos nazistas retiradas de *Triumph des Willens* (1935) e com arquivos filmicos da *German American Bund*, o longa-metragem pretendia “autenticar” suas representações mostrando a “realidade” para sua audiência²⁴⁰. A partir de *Confessions of a Nazi Spy*, podemos dizer que os nazistas começaram a ser descritos no cinema estadunidense como os principais inimigos a serem derrotados. Nessa obra, eles são caracterizados como mentes manipuladoras e insensíveis que glorificam o ódio e a força bruta.

Com elementos da “grandiosidade”, roubados do filme de propaganda de Leni Riefenstahl, os inimigos são totalmente contra a democracia e igualdade racial. Eles têm a sede pela expansão de seus territórios, pela dominação e por sua influência ao redor do mundo. Não interessava se os estadunidenses não queriam participar desse conflito, os nazistas iriam atacar assim que precisassem. Desse modo, o filme de Anatole Litvak buscava romper com o dilema isolacionista do país da América do Norte e abria portas para que outras *majors* pudessem produzir muitos outros filmes de propaganda antinazista.

É relevante dizer que *Confessions of a Nazi Spy* não foi um sucesso em bilheteria e sofreu muitas retaliações. A *Warner Bros.* foi processada por Fritz Kuhn, e o governo alemão, por intermédio do embaixador Hans Heinrich Dieckhoff, contestou formalmente a produção da *Warner* enviando uma carta ao Secretário de Estado dos Estados Unidos, Cordell Hull. Ademais, o longa-metragem foi proibido nos locais onde os nazistas tinham domínio e as vidas de Jack Warner e do ator Edward G. Robinson foram ameaçadas de morte²⁴¹. Mesmo com todos esses problemas, outros dois filmes antinazistas surgiram em 1939: *Espionage Agent* (1939), também produzido pela *Warner Bros.* e *Hitler – Beast of Berlin*, da produtora pequena e independente *Producers Picture Corporation* (PPC).

²³⁹ Cf. MAYNARD, 2021, p. 203-204.

²⁴⁰ Cf. FEENEY, 2021; MAYNARD, 2021, p. 207.

²⁴¹ Cf. MAYNARD, 2021, p. 204; MILLER, p. 59.

Em 1940 e 1941, o número de produções antinazistas foram de pelo menos dez filmes, sendo oito no primeiro ano citado e quatro no segundo²⁴². Segundo Brady (2020), um dos motivos para que poucas obras desse gênero fossem realizadas era que ainda havia muita resistência dos políticos isolacionistas de Washington para que os produtores, estúdios e diretores não enfrentassem a Alemanha nazista e dessem suporte aos Aliados²⁴³.

Destacamos dois filmes desse período. Um, o polêmico e satírico filme da *United Artists*, estúdio importante da linha de frente de propaganda filmica antinazista, *The Great Dictator* (1940), dirigido e atuado por Charlie Chaplin. No primeiro longa-metragem falado de Chaplin, o ator e diretor interpreta dois papéis: um barbeiro judeu e um tirano megalomaniaco com feições semelhantes a Adolf Hitler.

As representações de *The Great Dictator* são feitas com vistas a condenar e atacar os movimentos de extrema-direita europeus. Como aponta Clayton Koppes e Gregory Black, por muitas vezes Charles Chaplin e a *United Artists* foram pressionados a cancelarem o projeto. O *Hays Office* indicava que teriam problemas de censura e Chaplin respondia que estava determinado em fazer as pessoas rirem de Hitler. Em 1938, o consul alemão em Los Angeles, Georg Gyssling, escreveu uma carta a Joseph Breen se colocando contrário a realização da obra. Já em março de 1939, do lado dos Aliados, o secretário do *British Board of Film Censors*, Brooke Wilkinson, também foi contrário, pois afirmava que o filme poderia criar uma situação delicada, devido ao seu conselho cinematográfico de impor uma regra rigorosa na qual nenhuma pessoa viva poderia ser representada no cinema sem o seu consentimento escrito²⁴⁴.

Por fim, Joseph Breen concedeu a permissão e o selo para que a obra fosse distribuída nos cinemas. Breen afirmou que o filme era “de um entretenimento esplêndido”. *The Great Dictator* estreou em seis de setembro de 1940²⁴⁵. O discurso do final do filme, em que Chaplin olha diretamente para a câmera por seis minutos e se coloca contrário aos antissemitas fascistas e nazistas europeus, não recebeu nenhuma objeção de Joseph Breen, por, segundo Koppes e Black, o censor ter visto nessas falas uma expressão de paz universal e não um ataque de cunho político e

²⁴² Apesar de poucas obras antinazistas circulando, não havia espaço para filmes pró-nazismo. De acordo com Thomas Schatz (1997, p. 117), filmes dessa característica eram em sua maioria documentários de produções independentes feitos por alemães e com pouquíssima circulação e distribuição. No ano de 1941, essa cinematografia foi extinta do mercado estadunidense que começava a ser dominado por produções dos Aliados e intervencionistas.

²⁴³ Cf. BRADY, p. 26-27.

²⁴⁴ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. 31.

²⁴⁵ Andreza Maynard (2021, p. 239) afirma que *The Great Dictator* chegou a ter sua exibição proibida nos Estados Unidos e foi completamente banida de circulação na Alemanha.

pessoal. Foi um sucesso de bilheteria para a *United Artists* e para Chaplin, um dos mais importantes personagens do cinema mudo, foi um grande triunfo profissional, político e financeiro²⁴⁶.

Outro longa-metragem relevante é *The Mortal Storm* (1940), produzido pela *Metro-Goldwyn-Mayer*. O enredo gira em torno de problemas enfrentados por Viktor Roth (Frank Morgan) com a ascensão de Adolf Hitler e o nazismo na Alemanha. No filme, do diretor Frank Borzage, Roth é um professor universitário que vivia com sua família dividida entre “não arianos” e “arianos” nos Alpes. Com o nacional-socialismo no poder, ele passa a ser perseguido enquanto outros familiares dão suporte ao regime.

A MGM, diferente da *Warner Bros.*, não era um estúdio intervencionista. O estúdio mais rico e um dos mais conservadores entre as *majors*, com a justificativa de temer a perda do mercado alemão, cumpriu com os decretos antijudaicos do regime e dispensou funcionários judeus de suas filiais na Alemanha. Mais ainda, em junho de 1939, o presidente executivo, Louis B. Mayer, concedeu uma visita de “boa vontade” em seus estúdios a dez jornalistas nazistas. O “isolacionismo” da MGM só se romperia após o mercado cinematográfico alemão fechar as portas para produções hollywoodianas²⁴⁷. Esse posicionamento, junto com a *Paramount* e a *Twentieth Century-Fox*, pode ser visto como um reflexo da gradual mudança da opinião pública estadunidense na postura intervencionista em relação aos conflitos europeus. Assim, de um estúdio “parceiro” da Alemanha Nazista, a MGM começaria a se tornar um dos estúdios que mais produziria obras condenando o *Reich*.

Relembramos que a entrada na Guerra por parte dos Estados Unidos, no final de 1941, liberou o governo de Franklin Roosevelt de formalizar a propaganda democrática estadunidense e o *Office of War Information* (OWI) deu suporte para que esse tipo de produção no cinema ocorresse. O *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI) estimulava que os filmes deveriam se concentrar aos esforços aliados e, nesse sentido, os estúdios hollywoodianos passariam a fabricar filmes, seja de entretenimento, educativos, ou informativos, que persuadissem a audiência ao redor do escopo ideológico dos Estados Unidos e com clara mensagem anti-Eixo, difamando o inimigo sempre que possível²⁴⁸.

A partir de 1942, houve um grande aumento no número de longas-metragens em relação ao antinazismo. No primeiro ano de Guerra, pelo menos dezesseis filmes foram feitos – quase

²⁴⁶ Cf. KOPPES; BLACK, 1987, p. 32.

²⁴⁷ Cf. FEENEY, 2020; BRADY, 2020, p. 28.

²⁴⁸ Cf. KOPES; BLACK, 1987, p. 56.

igualando em números totais dos anos anteriores e, em 1943, os filmes hollywoodianos antinazistas atingem o ápice de produções, sendo feitas, ao menos, vinte obras – aproximadamente 32% do total realizado entre 1939 e 1945. Em 1944, a quantidade cai para sete produções e, em 1945, com o fim da guerra se aproximando e com mudanças nas temáticas hollywoodianas, mais direcionadas à construção de uma sociedade pós-guerra, somente três filmes são executados.

O quadro a seguir foi feito como modo de catalogar os filmes hollywoodianos antinazistas. É plausível que tenha sido realizado mais que sessenta e seis produções dentro dessa temática e recorte historiográfico. Como será observado, a grande maioria foi produzida pelas *majors* de Hollywood e é possível que mais filmes de produtoras independentes, que também fizeram sua contribuição na Guerra, não constem nessa lista.

Quadro 1: Cinematografia hollywoodiana antinazista durante a Segunda Guerra Mundial²⁴⁹.

Nome	Nome em Português-BR	Ano de lançamento	Estúdio de distribuição	Gênero
<i>Hitler's Reign of Terror</i>	-	1934	<i>Jewel Productions</i>	Documentário
<i>I Was a Captive of Nazi Germany</i>	-	1936	<i>Malvina Pictures</i>	Melodrama
<i>Confessions of a Nazi Spy</i>	Confissões de um espião nazista	1939	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Espionagem
<i>Espionage Agent</i>	Agente de espionagem	1939	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Espionagem/Suspense
<i>Hitler, Beast of Berlin</i>	Hitler, a besta de Berlim	1939	<i>Producers Releasing Corporation</i>	Melodrama
<i>The Mortal Storm</i>	Tempestades d'alma	1940	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama
<i>Four Sons</i>	Quatro filhos	1940	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama/Guerra
<i>The Man I Married</i>	Casei-me com um nazista	1940	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama
<i>Arise, My Love</i>	Levanta-te, meu amor	1940	<i>Paramount</i>	Melodrama/Comédia
<i>Three Faces West</i>	Fugitivos do terror	1940	<i>Republic Pictures</i>	Melodrama/Aventura
<i>Foreign Correspondent</i>	Correspondente estrangeiro	1940	<i>United Artists</i>	Ação/Romance/Suspense
<i>The Great Dictator</i>	O grande ditador	1940	<i>United Artists</i>	Melodrama/Comédia
<i>Escape</i>	Fuga	1940	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama
<i>So Ends Our Night</i>	Naufrágos	1941	<i>United Artists</i>	Melodrama

²⁴⁹ Cf. DICK (1985, p. 93-94); BRADY (2020, p. 35-36); MAYNARD (2021, p. 232-233); IMDb; *Rotten Tomatoes*.

<i>They Dare Not Love</i>	Proibidos de amar	1941	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Romance
<i>Underground</i>	A voz da liberdade	1941	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Ação/Romance
<i>Man Hunt</i>	O homem que quis matar Hitler	1941	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama/Romance/Suspense
<i>Joan of Paris</i>	E as luzes brilharão outra vez	1942	<i>RKO Radio Pictures</i>	Melodrama/Romance
<i>To Be or Not to Be</i>	Ser ou não ser	1942	<i>United Artists</i>	Comédia
<i>They Raid by Night</i>	-	1942	<i>Producers Releasing Corporation</i>	Melodrama/Ação/Aventura
<i>Invisible Agent</i>	Espião Invisível	1942	<i>Universal Pictures</i>	Sci-Fi
<i>Berlin Correspondent</i>	Correspondente em Berlim	1942	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama/Suspense/Espionagem
<i>Desperate Journey</i>	Fugitivos do inferno	1942	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Ação/Guerra
<i>Hitler, Dead or Alive</i>	-	1942	<i>Ben Judell Productions</i>	Melodrama/Ação
<i>Once Upon A Honeymoon</i>	Era uma lua de mel	1942	<i>RKO Radio Pictures</i>	Melodrama/Comédia Romântica/Mistério
<i>Reunion in France</i>	Uma aventura em Paris	1942	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama/Romance
<i>Commandos Strike at Dawn</i>	Os comandos atacam de madrugada	1942	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Guerra
<i>The Ducktators</i>	-	1942	<i>Warner Bros.</i>	Animação
<i>Casablanca</i>	Casablanca	1942	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Romance
<i>The Pied Piper</i>	Abandonados	1942	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama
<i>Sabotage Squad</i>	Pela pátria	1942	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama
<i>Unseen Enemy</i>	Inimigo secreto	1942	<i>Universal Pictures</i>	Melodrama
<i>Counter-Espionage</i>	Dama em perigo	1942	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Espionagem
<i>Immortal Sergeant</i>	Sargento imortal	1943	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama/Guerra
<i>Edge of Darkness</i>	Revolta!	1943	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama
<i>Hitler's Children</i>	Os filhos de Hitler	1943	<i>RKO Radio Pictures</i>	Melodrama
<i>The Moon is Down</i>	Noite sem lua	1943	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama
<i>Hangmen Also Die!</i>	Os carrascos também morrem	1943	<i>United Artists</i>	Melodrama/Noir/Suspense
<i>Above Suspicion</i>	Insuspeitos	1943	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama/Suspense/Espionagem
<i>This Land is Mine</i>	Esta terra é minha	1943	<i>RKO Radio Pictures</i>	Melodrama

<i>Hitler's Madman</i>	O capanga de Hitler	1943	<i>Producers Releasing Corporation</i>	Melodrama
<i>Appointment in Berlin</i>	Encontro em Berlim	1943	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Ação
<i>Bomber's Moon</i>	Noites perigosas	1943	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama
<i>Hostages</i>	Reféns	1943	<i>Paramount Pictures</i>	Melodrama
<i>The Strange Death of Adolf Hitler</i>	A estranha morte de Hitler	1943	<i>Universal Pictures</i>	Melodrama/Mistério
<i>Paris After Dark</i>	Paris nas trevas	1943	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Melodrama
<i>The North Star</i>	Estrela do norte	1943	<i>RKO Radio Pictures</i>	Melodrama/Romance
<i>Watch on the Rhine</i>	Horas de tormenta	1943	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Suspense/Espionagem
<i>The Cross of Lorraine</i>	A cruz de Lorena	1943	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama/Ação/Guerra
<i>Der Fuehrer's Face</i>	A face do Fuehrer	1943	<i>Walt Disney Studios</i>	Animação
<i>Education for Death</i>	Educação para a Morte	1943	<i>Walt Disney Studios</i>	Animação
<i>Reason and Emotion</i>	Razão e emoção	1943	<i>Walt Disney Studios</i>	Animação
<i>Confusions of a Nutzy Spy</i>	-	1943	<i>Warner Bros</i>	Animação
<i>The last round up</i>	-	1943	<i>Twentieth Century-Fox</i>	Animação
<i>Herr meets Hare</i>	-	1944	<i>Warner Bros</i>	Animação
<i>None Shall Escape</i>	Ninguém escapará ao castigo	1944	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Policial
<i>Passport to Destiny</i>	Ela quase matou Hitler	1944	<i>RKO Radio Pictures</i>	Comédia
<i>None Shall Escape</i>	Ninguém escapará ao castigo	1944	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Policial
<i>Song of Russia</i>	Canção da Rússia	1944	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama/Musical
<i>The Hitler Gang</i>	A quadrilha de Hitler	1944	<i>Paramount Pictures</i>	Melodrama/Biografia/Documentário
<i>Address Unknown</i>	Endereço desconhecido	1944	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama
<i>The Black Parachute</i>	Paraquedas negro	1944	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Ação/Espionagem
<i>The Seventh Cross</i>	A sétima cruz	1944	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>	Melodrama/Suspense/Guerra
<i>Hotel Berlin</i>	Hotel Berlim	1945	<i>Warner Bros.</i>	Melodrama/Ação/Espionagem
<i>Counter-Attack</i>	Alma russa	1945	<i>Columbia Pictures</i>	Melodrama/Guerra
<i>Paris Underground</i>	Paris subterrâneo	1945	<i>United Artists</i>	Melodrama/Suspense

Segundo Celso Oliveira “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.”²⁵⁰. Não à toa, a maioria dos longas-metragens da lista elaborada são “melodramas”.

Esse gênero nasceu por meio do teatro e das contestações de Denis Diderot às tragédias clássicas francesas do século XVIII. Essas tinham como característica central a construção de sua narrativa ancorada na palavra e na poesia de seu texto, não nos aspectos visuais e nas experiências de palco. Diderot propôs um teatro popular em que todas as pessoas poderiam entender qualquer obra atuada. Nesse sentido, os atores e atrizes abusariam das gestualidades, de elementos expressivos e visuais, das ações e das composições de cena. Esse teatro deveria reproduzir as aparências do mundo, onde seria fácil a compreensão as emoções, as diversas situações enfrentadas e, portanto, deixariam os papéis bem definidos, seja ao lado da vilania, ou da vitória das personagens²⁵¹.

Ismail Xavier afirma que,

ai se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Este tem sido, através do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) onde tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação. Destinado ao grande público, o melodrama envolve toda uma pedagogia onde nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude, de sinalização do pecado²⁵².

No cinema clássico hollywoodiano o melodrama se consolidou. Todos os personagens são muito bem definidos. Nesse sentido, como herança do teatro de Diderot, as expressões, roupas, modo de gesticular deixam sempre muito claro o vilão e o herói. No geral, há um protagonista, principal motor de identificação com o público, que é apresentado no começo da narrativa. Em pouco tempo esse principal agente causal envolve-se em algum tipo de problema, ou descobre ter um objetivo específico que deve ser conquistado. Ao final da história, seja por bem, ou por mal, é

²⁵⁰ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 20.

²⁵¹ Cf. XAVIER, 1988, p. 6-7.

²⁵² Cf. XAVIER, 2003, p. 39.

resolvido todas as adversidades encontradas e entra-se em um equilíbrio como no começo da história²⁵³.

David Bordwell resume essa fórmula estrutural em: um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação de um elemento perturbador²⁵⁴. Adiciona-se à questão da trama hollywoodiana clássica duas linhas de enredo²⁵⁵: o romance heterossexual, como o envolvimento de Hans e Elsa em *A besta de Berlim*, e Anna e Karl em *Filhos de Hitler*; e uma outra esfera que envolve relações de trabalho, de guerra, missões, ou relações pessoais. No caso dos filmes antinazistas, percebemos dentro dessas perturbações de ordem o nazismo a ser combatido. Nesse contexto ocorrem as mais diversas ações de resistência dos alemães antinazistas e há uma luta constante para derrotar todo o mau que os vilões representavam.

Entendemos a narrativa clássica como um conforto ao espectador, visto que sempre traz “explicações” e “respostas” às questões sociais determinadas pelo contexto de produção dessas obras. Além de seus personagens quase nunca mudarem de lado, ou se o fazem é deixado claro desde o início uma pré-disposição para isso – como no caso de Karl em *Os filhos de Hitler* (1943), sua montagem e a ordem cronológica de suas sequências tendem a solucionar as mais complexas adversidades, que vão aparecendo em sua trama, mas que são resolvidas e entregam o famoso “final feliz”. Há sempre um moralismo na mensagem final para que a audiência saia das salas de cinema “satisfeitas” com a resposta. Dessa maneira, é um cinema onde o público não é levado a pensar nos problemas de suas narrativas, pois tudo é construído, desconstruído e resolvido.

Ressaltamos que não há espaço para ambiguidade no melodrama de propaganda. Suas mensagens e personagens devem ser muito bem definidos. Esse modo de persuasão é muito eficaz e foi amplamente utilizado no cinema de propaganda estadunidense. Porém, é necessário dizer que não podemos encarar o melodrama como um gênero fechado dentro do cinema hollywoodiano e muito menos dentro da cinematografia antinazista. Os filmes antinazistas são camaleônicos. Suas narrativas melodramáticas se misturam com os gêneros documentais, jornalísticos, de suspense, de guerra e muitos outros.

Por exemplo, em *Os filhos de Hitler* (1943), o professor Nichols é o narrador da trama. Esse recurso documental é utilizado como modo de trazer confiança e autoridade sobre a mensagem que seus produtores desejavam passar. Segundo Andreza Maynard, “é como se estivesse apenas dando

²⁵³ Cf. BORDWELL, 2005, p. 278-279.

²⁵⁴ Ibid., p. 279.

²⁵⁵ Ibid., p. 280.

um testemunho pessoal sobre algo que realmente aconteceu, sem necessariamente realizar um julgamento de cunho histórico ou de qualquer outro tipo. A perspectiva é construída aos olhos do público”²⁵⁶. Já em *Hitler, a besta de Berlim* (1939), há uma sequência onde estampa-se capas de jornais nas telas do cinema. Ao se transformar em um cinejornal, mesmo que por um breve momento, o longa-metragem traz notícias de episódios que estão ocorrendo em seu tempo e evoca a ideia de que narrativa é construída em “fatos verídicos” e que estariam trazendo “informação” para os espectadores.

Diferente da propaganda anti-nipônica, os alemães, caucasianos como os estadunidenses, não sofreram ataques raciais. A saber, os japoneses eram tratados como animais, chamados de “ratos amarelos e fedidos” e “macacos malditos”. Esse confronto entre “humanos” e “animais” não era visto nas produções antinazistas, pois diretrizes do OWI indicavam que o combate deveria ser entre o “bem” *versus* o “mal”. Nesse sentido, os personagens deveriam ser divididos entre os “bons alemães” e os “alemães diabólicos”²⁵⁷.

No caso dos alemães antinazistas, ou dos “bons alemães”, eles representam a resistência, ou, ao menos, uma nítida oposição ao autoritarismo nazista. Eles são as pessoas que sofriam e lutavam contra o nazismo na Europa e, a partir de suas falas ideológicas e valores, criavam uma sensação de empatia com os espectadores do outro lado do Atlântico. Todo nazista era alemão, mas nem todo alemão era nazista nos filmes de propaganda antinazista²⁵⁸.

Representando os valores do *American Way of Life*, os cidadãos alemães da resistência eram honestos e lutavam pela liberdade e democracia no mundo. Comumente, os “bons alemães” eram homens brancos, altruístas e com moral inquestionável, assim como Hans Memling em *A Besta de Berlim*. Havia também espaço para redenção de homens nazistas, como no caso de Karl em *Os filhos de Hitler*²⁵⁹. O papel das mulheres era, de certa maneira, secundário e procurava dar suporte aos protagonistas. Elas ocupam posições de amantes e esposas, como Elsa, ou em um grau menor de hierarquia na resistência, como Anna Wahl – ambas personagens de *A Besta de Berlim*²⁶⁰. Podemos dizer que o protagonismo de Anna Müller em *Os filhos de Hitler*, é uma das exceções das mulheres na resistência e combate ao nazismo. A personagem tem ações da linha de frente

²⁵⁶ Cf. MAYNARD, 2021, p. 208.

²⁵⁷ Cf. SCHATZ, 1997, p. 279.

²⁵⁸ Cf. BRADY, 2020, p. 43-44.

²⁵⁹ Cf. BRADY, 2020, p. 51; MAYNARD, 2021, p. 220.

²⁶⁰ Cf. BRADY, 2020, p. 57.

contra os nazistas. Müller luta e debate contra eles frente a frente. Também, assim como muitos personagens que clamavam a democracia estadunidense contra o nazismo, acabou sendo presa e torturada – sua punição foi ser chicoteada em praça pública.

O antissemitismo é um tema que pouco aparece nos filmes de propaganda antinazista²⁶¹. Conforme será analisado no próximo capítulo, há poucas menções as perseguições aos judeus em *A Besta de Berlim*. Os judeus até faziam parte dos grupos perseguidos, mas o foco da narrativa incidia nos presos políticos, ou melhor, nas pessoas presas pela falta de liberdade de expressão. Esses prisioneiros abrangiam um largo espectro político – comunistas, sociais democratas, liberais, e também incluíam membros da Igreja Católica e Protestante²⁶². Assim sendo, demonstra-se que a ameaça nazista não era o antissemitismo, a questão da raça “ariana”, ou demais valores ideológicos do partido Nacional-Socialista. Essas questões que são base da ideologia nazista, assumem um papel de coadjuvante frente a grande e perseguida democracia liberal estadunidense.

Os “maus alemães”, eram cruéis, brutais, militarizados, totalmente desprovidos de emoções. Os nazistas eram representados cometendo alguns dos pecados capitais como a ira, a soberba e a luxúria, além de serem corruptos, usarem drogas e praticarem métodos de tortura contra homens e mulheres. Como vilões, eram personagens que, por vezes, quebravam com as regras morais do “Código Hays” para salientar não seguiam a conduta cristã estadunidense.

Em termos estéticos, os hollywoodianos não precisaram se esforçar muito em suas pesquisas para montar o vestuário nazista. O já citado *Triumph des Willens* (1935) continha um amplo material visual que serviu de molde nas representações dos nazistas e, conforme observado, isso não mudou tanto entre *A besta de Berlim* (1939) e *The Seventh Cross* (1945)²⁶³.

É considerável apontar que alguns elementos de vilania não eram novidades aos nazistas. Muitas características já eram recorrentes nas representações e criações de personagens inimigos nos melodramas hollywoodianos. Por exemplo, no filme *Orphans of the Storm* (1921), de D.W. Griffith, os aristocratas franceses fazem orgias e esbanjam luxuria em suas festas. Tanto em *A Besta de Berlim*, quanto em *Os filhos de Hitler*, há sequências que remetem aos festejos do alto escalão

²⁶¹ Segundo aponta Maynard (2021, p. 218), em *Confessions of a Nazi Spy* (1939), por exigências do PCA, as cenas de violência contra judeus deveriam ser retiradas. Mercer Brady (2020, p. 60), nessa mesma direção, afirma que por causa do antissemitismo também estar presente nos Estados Unidos, Hollywood preferiu apresentar o nazismo como uma ameaça as liberdades individuais e democracia do que apenas a perseguição judaica. Somente após 1942 as opressões aos judeus se tornaram mais explícitas no cinema hollywoodiano.

²⁶² Cf. BRADY, 2020, p. 51.

²⁶³ Ibid., p. 52.

nazista e a promiscuidade sexual de seus membros. De acordo com Andreas Slane, as representações das ideologias de extrema-direita, no cinema melodramático da Segunda Guerra Mundial, se mostram como um perigo interno e externo da família tradicional que deveria ser protegida. Nesse sentido, a má conduta sexual dos nazistas violaria os valores morais cristãos conservadores. O nazismo hollywoodiano aterrorizava as mulheres – quase sempre não judias, e ameaçava a castidade, o amor, o casamento e a família²⁶⁴.

Em relação à circulação dessa cinematografia, é deveras instigante observar a propagação de mensagens de cunho antinazista e contra o autoritarismo das ideologias de extrema-direita europeias no Brasil. Afinal, como aponta Alexandre Busko Valim, o país liderado por Getúlio Vargas fazia parte do *home front* de guerra, pelo menos em relação às produções cinematográficas, sobretudo entre 1942 e 1945²⁶⁵.

Esse tópico será melhor debatido na próxima subseção do capítulo, contudo, ressaltamos que o Brasil era um local e parceiro estratégico para o governo estadunidense. Adotando o Brasil como *home front* e financiando diversas atividades culturais por meio da “Política de Boa Vizinhaça”, os Estados Unidos buscaram persuadir a sociedade e o governo brasileiro para que cooperassem e lutassem em favor da causa democrática estadunidense.

Para os Estados Unidos era primordial essa relação devido aos interesses nas matérias-primas, na geografia e na liderança brasileira na América do Sul. Mesmo com valores contrários, sendo o Estado Novo uma ditadura centralizadora, corporativista e antiliberal, as produções cinematográficas que passavam nos Estados Unidos e que reforçavam os valores do *American Way of Life*, chegaram em peso no Brasil no período de Guerra²⁶⁶.

Esse conflito pode ser notado quando percebemos que o cinema antinazista não entrou no Brasil no mesmo momento em que era produzido e exibido nos Estados Unidos, pelo menos nos anos iniciais de sua fabricação. De acordo com Maynard, o DIP proibiu a exibição desses filmes e só liberaria esse conteúdo no início de 1942, quando *The Mortal Storm* (1940) foi projetado nas salas de cinema do Rio de Janeiro²⁶⁷. Reforçamos afirmação de Maynard, pois em todas as fontes encontradas sobre os filmes antinazistas, não há menções sobre a circulação dessas obras antes de

²⁶⁴ Cf. SLANE, 2001, p. 43.

²⁶⁵ Cf. VALIM, 2017, p. 31.

²⁶⁶ Cf. BOA VIZINHANÇA: a política de aproximação entre Brasil e Estados Unidos. Entrevistador: Icles Rodrigues. [S. l.]: História FM, 10 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7v4FgMnGXxucsstunUie1?si=423a8da5132d49cb>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

²⁶⁷ Cf. MAYNARD, 2021, p. 247.

1942. Antes de 1942, deparamos apenas com notas sobre alguns desses filmes estarem passando nos cinemas estadunidenses, e com comentários sobre as polêmicas que algumas dessas obras estariam causando.

Junto com *The Great Dictator*, que também chegou somente em 1942, a cinematografia antinazista fez sucesso e causou fortes impressões em sua circulação inicial no Brasil²⁶⁸. Newton Ferreira Couto, em artigo na revista *A Cena Muda*, chamado “O cinema e a guerra”, escreveu que a guerra foi boa para o cinema estadunidense, pois trouxe assunto a Hollywood, que carecia de criatividade²⁶⁹. A mesma revista acabou fazendo uma votação do melhor filme antinazista do ano em 1942 e três desses eram hollywoodianos²⁷⁰.

Mediante a perseguição de alemães com o uso do idioma alemão vetado pelo governo, qual o tamanho do impacto da cinematografia antinazista no Brasil? Conforme será descrito nas resenhas brasileiras de *Os filhos de Hitler*, o longa-metragem foi recebido como uma grande campanha de propaganda contra o nazismo. Nesse sentido, a representação dos alemães antinazista nas telas de cinema não era a parte mais importante da trama e muito menos acarretou em empatia pelos personagens da resistência e do um povo oprimido pelo NSDAP. Na verdade, em primeiro plano, estimulou e persuadiu a audiência em aderir à ideologia estadunidense e realçou o ódio contra os alemães, sendo eles nazistas ou não. Assim, como estudado na seção anterior, a sociedade, já estimulada pelas campanhas nacionais antigermânicas no final da década de 1930, recebeu “munições informativas” para que a violência praticada contra alemães no plano doméstico e a luta nos combates da Guerra se justificassem.

De todos os filmes do Quadro 1, apenas quatro longas-metragens – *Hitler’s Reign of Terror* (1934), *I Was a Captive of Nazi Germany* (1936), *They Raid by Night* (1940) e *Hitler, Dead or Alive* (1942), e as animações da *Warner Bros.* – *The Ducktators* (1942), *Confusions of a Nutzy Spy* (1943), *Herr meets Hare* (1943), e da *Twentieth Century-Fox* – *The Last Round Up* (1943), não encontramos notícias de sua circulação no Brasil. No Anexo A, apontamos as datas e os nomes dos

²⁶⁸ Cf. MAYNARD, 2021, p. 235.

²⁶⁹ Cf. COUTO, 1943 *apud* MAYNARD, 2021, p. 231.

²⁷⁰ Em ordem de votação: *The Mortal Storm* (1940); *Invasão de Barbaros*; *Four Sons*; *The Great Dictator*; *Uma voz nas trevas*. Não podemos medir o gosto nacional mediante a votação da revista *A Cena Muda*, visto que, como reconhece Maynard (2021, p. 241), a maioria do público votante era do Rio de Janeiro. Era preciso preencher uma ficha que vinha na revista, destacar e enviar na redação do veículo de comunicação. A autora também conta relatos de um leitor de Salvador que contou que muitos dos filmes da votação de 1942 só chegaram em sua cidade em 1943 e que por isso não podia dar sua opinião na lista de “melhores filmes de 1942”.

jornais que confirmam a presença em solo brasileiro de todos os outros cinquenta e oito filmes citados no Quadro 1.

Podemos pensar nos grandes sucessos de bilheteria a partir da lista de longa-metragens projetados nos cinemas de Aracaju entre 1942 e 1945 formulado por Andreza Maynard a partir de informações encontradas nos jornais *Correio de Aracaju*, *A Cruzada*, *Sergipe Jornal*, *O Nordeste*, *Diário Oficial do Estado de Sergipe*, e *Folha da Manhã*, e no site do *American Film Institute*. Entre as obras exibidas estão²⁷¹: *Cofessions of a Nazi Spy* (1939), *The Mortal Storm* (1940), *The Man I Married* (1940), *Four Sons* (1940), *Escape* (1940), *The Great Dictator* (1941), *Man Hunt* (1941), *Joan of Pariz* (1942), *To Be or Not to Be* (1942), *Once upon a Honeymoon* (1942), *Casablanca* (1942), *The Moon is Down* (1943), *Five Graves to Cairo* (1943), *Immortal Sergeant* (1943), *Hitler's Children* (1943), *The Strange Death of Adolf Hitler* (1943)²⁷².

Trazer Aracaju para dentro de nosso recorte além de reforçar a força de circulação dos três filmes incluídos na lista de melhores filmes da *A Cena Muda* de 1942, nos indica que, mesmo fora do “grande centro” do cinema brasileiro – a capital Rio de Janeiro e São Paulo, ao menos dezesseis filmes antinazistas circularam em outras regiões e cativaram boa parte da audiência brasileira durante a Segunda Guerra Mundial.

2.2.2 As relações Brasil-Estados Unidos da década de 1930 até a Segunda Guerra Mundial: um breve panorama econômico, militar e diplomático

Getúlio Vargas ascendeu ao poder após a queda de Washington Luís em decorrência de diversos problemas políticos, econômicos e sociais que culminaram na Revolução de 1930. Durante o Governo Provisório (1930 – 1934), o poder executivo começou a se fortalecer, em detrimento das menores centralizações de decisões pelo legislativo. Com isso, o poder político brasileiro gradualmente passaria a se concentrar nas mãos de Getúlio Vargas. Em um primeiro instante, e estendendo até a consolidação do Estado Novo, a presidência canalizou suas preocupações à política doméstica. O Brasil foi diretamente impactado pela turbulência econômica causada pelos juros da dívida externa resultante da Crise de 1929. Também, começava a surgir partidos e movimentos de massa como o comunismo, a Ação Integralista Brasileira, a Aliança

²⁷¹ A autora inclui em sua lista o filme *Wake Island* (1942), porém não acreditamos que esse filme esteja vinculado a temática antinazista. *Wake Island* tem sua história construída ao redor de combates entre estadunidenses e japoneses.

²⁷² MAYNARD, 2021, p. 232-233.

Nacional Libertadora e o Partido Nazista brasileiro que eram inspirados e contavam com financiamento de governos estrangeiros²⁷³.

A partir de 1934, a política externa brasileira se demonstrou mais ativa e o Brasil despontou como um ator importante dentro do sistema internacional – em disputa pelo liberalismo dos países democráticos ocidentais, pelo dirigismo alemão, italiano e japonês, e pelo comunismo soviético. Desse conflito, tanto a Alemanha quanto os Estados Unidos tinham um interesse especial no país correspondente ao potencial fornecimento de matérias-primas brasileiras para além do café, como a borracha e o algodão, sua liderança e influência militar e política no hemisfério sul. A segunda metade da década de 1930 se transfigurou em uma intensa atividade triangular entre esses três países. Os alemães tinham o prestígio das forças armadas – maior pilar de sustentação do governo Vargas, e contavam com uma grande população de descendentes germânicos no país. Os Estados Unidos, que ainda no período entre guerras ocupou o lugar da Grã-Bretanha como maior parceiro econômico do Brasil, com reais preocupações militares sobre o avanço da propaganda alemã e italiana com a possibilidade de que essas colônias pudessem se rebelar contra o Estado brasileiro²⁷⁴.

No tocante ao comércio internacional, os dois assuntos que estavam na diplomática brasileira eram a expansão dos acordos comerciais, visto que o país necessitava diversificar a exportação de suas mercadorias agrícolas para diferentes locais e importar produtos manufaturados com melhores condições de compra, e atrair investimento externo para estabelecer sua própria indústria de base²⁷⁵. Como o Brasil não dispunha de uma moeda forte internacionalmente e não tinha reservas de ouro para financiar seus propósitos, entre 1934 e 1936, foram assinados Acordos de Compensação²⁷⁶ com a Alemanha que fez com que produtos brasileiros atingissem a maior expansão em quantidade de exportação de todo o continente²⁷⁷. Conforme dito na primeira seção do capítulo, as trocas comerciais entre o país europeu e o sul-americano aumentaram significativamente.

²⁷³ Cf. RICUPERO, 2017, p. 343-345.

²⁷⁴ Cf. SEINTENFUS, 1985, p. 68; MOURA, 2012, p. 52; MCCANN, 2019, p. 25-26.

²⁷⁵ Cf. RICUPERO, 2017, p. 347.

²⁷⁶ Segundo Marcelo de Paiva Abreu (2010, p. 10), as exportações para a Alemanha aumentaram substancialmente, sobretudo em produtos como o algodão, lã e couro, o que beneficiou os negócios de produtores de diversas regiões do país. O autor aponta que a interpretação de que os Acordos de Compensação dependeram principalmente dos militares, cativados pela modernidade dos equipamentos de guerra dos alemães, está equivocada. O maior contrato assinado entre o Exército e a Krupp, fabricante de armas, só seria assinado em 1938.

²⁷⁷ Cf. RICUPERO, 2017, p. 348-349; MCCANN, 2019, p. 21.

Aqui, ressaltamos alguns elementos importantes para conter o avanço alemão no Brasil por parte dos Estados Unidos. No campo diplomático, o governo Roosevelt, ainda no início de sua gestão, tomou medidas de modo a “consolidar a paz” no hemisfério e que, por meio da Política de Boa Vizinhança, tentaria deslembrar as intervenções violentas ou encobertas nos assuntos internos de vários países latino-americanos. Em 1936, os Estados Unidos convocaram uma reunião continental, não aguardando a Conferência Pan-Americana esperada para ocorrer no Peru, em 1938. A cidade escolhida foi Buenos Aires, em uma Argentina que ao longo da Conferência se posicionou contrária às posições estadunidenses devido a um receio de dominação imperialista dos Estados Unidos. Ademais, o governo do general Agustín Pedro Justo queria manter sua relação comercial com a Grã-Bretanha e países europeus, e seu exército tinha simpatia aos regimes totalitários do velho continente²⁷⁸.

O governo dos Estados Unidos considerava que os países americanos deveriam ser obrigatoriamente consultados quando ocorresse um conflito dentro hemisfério ou quando houvesse qualquer indicativo de que um país de fora do continente atacasse um de seus territórios. O Itamaraty propôs que, em casos hostis internos ou externos ao continente, as consultas deveriam ser facultativas e não impostas, adquirindo um caráter de recomendação. Com a habilidade mediadora brasileira na mesa de negociação²⁷⁹, é aceito sua sugestão e Washington passou a agir de modo individual com cada nação. No que diz respeito ao Brasil, a “consolidação” da paz viria mediante a projetos de auxílio às forças armadas e pressionar o governo do Rio de Janeiro para que as trocas comerciais com a Alemanha não ganhasse força²⁸⁰.

Os projetos de cooperação entre os militares ocorreram desde o fim da Primeira Guerra Mundial, mas sem êxitos notáveis. Mesmo ao longo das negociações bilaterais na segunda metade da década de 1930, essas iniciativas são fracassadas quando, em 1937, ao oferecer seis contratorpedeiros ao país sul-americano, é instaurada uma crise entre os Estados Unidos e Brasil. Esse acordo de locação, que ocorreu em reuniões secretas a partir de 1935, ao chegar no Congresso estadunidense para ser aprovado foi revelado e instaurou protestos de países latino-americanos,

²⁷⁸ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 125.

²⁷⁹ A Argentina foi completamente contra medidas coercitivas dentro do contexto americano e essa conduta diplomática perdeu até 1944. O Brasil, ao contrário, adotou uma postura mais conciliatória entre os países do continente a fim de que a coesão de decisão fosse unânime entre os países pan-americanos. Entre as razões citadas ao longo do texto, essa postura reflete a importância da liderança do Brasil para os Estados Unidos (SEITENFUS, 1985, p. 125).

²⁸⁰ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 125, p. 126-127.

especialmente a Argentina. Os críticos a esse acordo apontavam que isso poderia estabelecer uma corrida armamentista no continente e, conseqüentemente, o desmantelamento de um possível pan-americanismo. Com a parceria desfeita, os militares brasileiros ficaram indignados e a busca por parceiros mais interessados com a causa de modernização das Forças Armadas continuou sendo a Alemanha um país de desejável colaboração²⁸¹.

Não bastassem as adversidades no campo militar, os Estados Unidos tentaram, ainda antes dos Acordos de Compensação com a Alemanha, viabilizar uma estratégia de plano econômico com o Brasil. O Programa Hull, com características do liberalismo econômico estadunidense, foi uma tentativa de pressionar os brasileiros em adotar a cláusula da nação mais favorecida e fazer com que as transações comerciais fossem feitas em moedas-corrente. De acordo com Rubens Ricupero, “em troca da manutenção da importação livre do café, de outros poucos produtos e da redução pela metade da taxa sobre manganês, mamona e castanha-do-pará, o lado brasileiro comprometia-se a cortar tarifas, especialmente para bens americanos de consumo durável”²⁸². O acordo gerou discórdias no debate público sobre a modernização do país e, mais relevante, não proporcionou um avanço no comércio entre os dois países. A saber, o total das exportações dos Estados Unidos para o Brasil passou de 21,2%, em 1933, para 24,2%, em 1938. Já as exportações brasileiras para o norte, no mesmo período, caíram de 46,7% para 34,3%²⁸³.

Obviamente com a instauração do Estado Novo, em 1937, Washington se preocupou ainda mais com a situação política brasileira. A imprensa estadunidense denunciava o Partido Nazista no Brasil e a ação dos integralistas²⁸⁴. Vargas notou essa preocupação e, mesmo assim, tentou manter a influência de seu país na “unidade” pan-americana e a parceria comercial com a Alemanha em busca da expansão das exportações brasileiras e desenvolvimento de seu parque industrial. Ao mesmo tempo, precisou no plano doméstico agir na expansão dos movimentos que pudessem complicar sua vida política em território nacional e, conforme já escrito, proibiu a existência de partidos políticos nacionais e estrangeiros no país, por intervenção do Decreto-Lei n° 37, de 2 de dezembro de 1937²⁸⁵.

²⁸¹ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 127.

²⁸² Cf. RICUPERO, 2017, p. 348.

²⁸³ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 131

²⁸⁴ Cf. *Ibid.*, p. 132.

²⁸⁵ Cf. MCCAN; FERRAZ, 2011, p. 112.

Com a eliminação da Ação Integralista Brasileira da participação ativa na política nacional e com crise nos laços entre o Brasil e a Alemanha, com o embaixador Karl Ritter se tornando *persona non grata*, Oswaldo Aranha, Ministro das Relações Exteriores, se destacou na aproximação entre o Rio de Janeiro e Washington. Aranha foi embaixador em Washington durante a fase de implementação do *New Deal* e viu as transformações dos Estados Unidos que os alçaram à posição de grande potência global. O chanceler brasileiro, que tomou posse entre outros motivos devido ao seu conhecimento frente aos problemas internacionais e a sua boa relação com os estadunidenses, tornou-se um devoto da democracia liberal e pró-Occidente²⁸⁶.

Se o ano de 1938 é caracterizado, no contexto das relações de política externa entre o Brasil e os Estados Unidos, por uma espera na elaboração de projetos de cooperação em larga escala, em 1939, com a guerra, ainda europeia, iniciada, fez com que esses países estreitassem seus vínculos. Considerando que havia a possibilidade dos estadunidenses quebrarem com o dilema isolacionista, era necessário para o governo Roosevelt ter o Rio de Janeiro como local de fundamental sustentação político-diplomática no continente americano²⁸⁷.

Do lado brasileiro, segundo Marcelo de Paiva Abreu,

a eclosão da guerra impactou fortemente a economia brasileira, com a perda de diversos mercados e a mudança da estrutura das exportações com o deslocamento de produtos não essenciais. Tornou-se difícil importar, não apenas por conta do bloqueio econômico britânico, da guerra submarina alemã e da escassez de divisas, mas porque o esforço de guerra em diversos países afetou as possibilidades de manter o suprimento dos países na periferia da economia mundial. Levou bastante tempo para que a estrutura das exportações brasileiras se adequasse às demandas de guerra²⁸⁸.

Nesse sentido, com a Alemanha perdendo espaço no mercado brasileiro, negociações com os Estados Unidos eram essenciais para o funcionamento da economia brasileira. Entre 1939 e 1942, houveram diversas rodadas de negociações e culminaram, entre outros, no Acordo Interamericano de Café (1940). Este acordo atribuiu uma quota básica aos países exportadores latino-americanos, e no aumento da venda de matérias-primas, em especial o cristal de quartzo, óleo de mamona e a borracha, para o norte devido a sua preparação para a guerra²⁸⁹. Ainda no campo de aproximação entre os dois países, antes de o ataque a Pearl Harbor ter ativado a participação dos Estados Unidos na Guerra, o Brasil já tinha auxiliado a marinha estadunidense a

²⁸⁶ Cf. RICUPERO, 2017, p. 346.

²⁸⁷ Cf. SEITENFUS, 1985, p. 232-233; RICUPERO, 2017, p. 351.

²⁸⁸ Cf. ABREU, 2010, p. 12.

²⁸⁹ Cf. RICUPERO, 2017, p. 351-352.

reabastecer sua frota e permitido construções de bases aéreas, com permissão de voos de aviões do exército em seu território²⁹⁰.

Outra questão relevante para o Brasil foi o financiamento de seu ambicioso projeto siderúrgico. O projeto da construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN) teve suas negociações iniciadas em 1938, sendo a *United States Steel* a empresa elaboradora. A CSN só sairia do papel após a *United States Steels* não assumir a construção como empreendimento próprio e depois do dúbio discurso de Getúlio Vargas em 11 de junho de 1940, três dias após a ocupação alemã em Paris²⁹¹. Sem conhecimento prévio de Oswaldo Aranha, o presidente afirmou que “no limiar de uma nova era”,

passou a época dos liberalismos imprevidentes, das demagogias estéreis, dos personalismos inúteis e semeadores de desordem. À democracia política substitui a democracia econômica, em que o poder, emanado diretamente do povo, e instituído para a defesa do seu interesse, organiza o trabalho, fonte de engrandecimento nacional e não meio caminho de fortunas privadas. Não há mais lugar para regimes fundados em privilégios e distinções; subsistem somente os que incorporam toda a nação nos mesmos deveres e oferecem, equitativamente, justiça social e oportunidades de luta pela vida²⁹².

Mesmo que com breve passagem reafirmando a “solidariedade” aos países americanos em torno da questão da defesa hemisférica, o discurso foi encarado pela imprensa e governo estadunidense como um flerte brasileiro ao fascismo e a um risco real da retomada de aproximação dessa nação com o Eixo²⁹³. O discurso²⁹⁴ é, comumente, atribuído a uma jogada de Vargas para que Washington movesse ainda mais seu poder financeiro em direção ao Brasil, pois, logo após esse episódio, em setembro de 1940, foi assinado um acordo para a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, por empréstimos²⁹⁵ do *Eximbank*. Cabe ressaltar que houve contrapartida

²⁹⁰ Cf. MCCAN; FERRAZ, 2011, p. 121.

²⁹¹ Cf. RICUPERO, 2017, p. 352.

²⁹² BRASIL. Presidente (1930-1945: Getúlio Vargas). **No limiar de uma nova era**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1940.

²⁹³ Cf. MCCANN, 1995, p. 153; RICUPERO, 2017, p. 352-353.

²⁹⁴ Essa pronúncia quase levou a demissão de Oswaldo Aranha do cargo de chanceler. O Ministro decidiu permanecer ao cargo por ver que, em caso de resignação, outra pessoa poderia ocupar seu espaço e fortalecer laços com o Eixo. Ressaltamos que Vargas e Aranha tinham uma relação ambígua. O presidente sabia da integridade do Ministro e de sua confiança com o governo Roosevelt e executivos estadunidenses importantes. Entretanto, Vargas temia que a popularidade e o valor de Aranha, estendendo isso a qualquer outro notável brasileiro, poderia alçá-lo como um líder melhor quisto numa eventual redemocratização do Brasil. Desse modo, Getúlio Vargas por vezes reverenciava o chanceler, como também o deixava em situações hostis como no discurso citado, ou em sua exclusão no encontro com Roosevelt em Natal, ocorrido em 1943 (RICUPERO, 2017, p. 353, p. 357).

²⁹⁵ Nesse mesmo pacote estava a concessão de empréstimo a Companhia Vale do Rio Doce, de economia mista, e a modernização da ferrovia Vitória-Minas (RICUPERO, 2017, p. 352).

por parte dos brasileiros que iriam, a partir de então, colaborar com os esforços militares dos Estados Unidos em território sul-americano²⁹⁶.

Alguns países latino-americanos seguiram o posicionamento dos Estados Unidos com sua entrada na guerra, ou romperam suas relações com o Eixo. Observando os conflitos internacionais e a postura dos países de sua região, pouco menos de um mês dos ataques em Pearl Harbor, Oswaldo Aranha obteve o consentimento de Vargas para realizar a III Reunião de Consulta dos Ministros das Relações Exteriores das Repúblicas Americanas no Rio de Janeiro. A reunião ter sido sediada no Brasil contou com o apoio estadunidense, visto que o país sul-americano presidiria a mesa de negociação. Assim, entre 15 e 28 de janeiro, se submeteu a recomendação, e não imposição, de que os países americanos cortassem seus laços com o Eixo. A medida foi imediatamente acatada pelo Brasil, Equador, Paraguai, Bolívia e Uruguai. O Chile somente se posicionou contra o Eixo um ano depois e a Argentina no início de 1944, quando a derrota dos nazistas já começava a transparecer, bem como o fim da guerra²⁹⁷.

O grande marco da entrada brasileira na Segunda Guerra Mundial é atribuído aos ataques, entre 15 e 19 de agosto de 1942, às sete embarcações brasileiras na costa do nordeste por um *U-boat* alemão. Entretanto, em conformidade com Frank McCann,

é incorreto dizer que a agressão alemã injustificada tenha obrigado o Brasil a tornar-se um beligerante. As políticas de Vargas se desenrolavam levando a essa conclusão lógica. O Brasil havia embarcado em direção à guerra, quando Vargas permitiu o início da construção do programa de desenvolvimento de aeroportos. Lembremos que ele deu a permissão verbal em 19 de janeiro de 1941, nove dias antes de aprovar o rompimento das relações com o Eixo. No entanto, pesando as dúvidas internas em relação a isso e a resistência em unir-se a seus aliados, se os alemães não tivessem atacado, é possível que o Brasil tivesse atrasado a ação e poderia muito bem ter experimentado a turbulência política semelhante à que atingiu a Argentina. O ataque estimulou o apoio público à mobilização e ao alinhamento incondicional com os Aliados a ponto de enviar tropas para a Europa²⁹⁸.

O Brasil se tornou país de ação significativa durante a Segunda Guerra Mundial e um aliado primordial para os Estados Unidos. Bases aéreas foram construídas em Natal e em outros locais do norte e nordeste se tornaram apoio aéreo como estratégia das rotas disponíveis para os aviões estadunidenses que carregavam armas e equipamentos para a África, Oriente Médio e Extremo Oriente. O país foi o fornecedor de matérias-primas essenciais para o funcionamento da máquina de guerra de Roosevelt e recebeu, logo após a Conferência de Chanceleres, empréstimos do

²⁹⁶ Cf. PINHEIRO, 1995, p. 112.

²⁹⁷ Cf. RICUPERO, 2017, p. 358-359.

²⁹⁸ Cf. MCCANN; FERRAZ, 2011, p. 121.

Eximbank, a partir do Programa *Lend-Lease*, para o abastecimento e modernização de equipamentos e armas do Exército Brasileiro²⁹⁹.

Não menos marcante, a partir do encontro entre Roosevelt e Vargas no Brasil, em 1943, iniciou o processo de criação da Força Expedicionária Brasileira, que lutaria na Itália entre 1944 e 1945. Segundo Frank McCann, a presença brasileira na Guerra era fundamental para os dois países, mas por motivos diferentes. Para os estadunidenses, seria a prova de que os brasileiros estariam comprometidos com a Guerra. Para os brasileiros, o sacrifício de soldados de seu país na linha frente dos conflitos em território europeu confirmaria a ligação especial entre as duas nações e que isso poderia trazer benefícios no futuro³⁰⁰.

Ao fim da Guerra, Brasil obteve melhorias em sua malha ferroviária, marítima e aérea. O Exército Brasileiro voltou prestigiado da Europa e se tornou o mais forte e equipado do continente. Embora estivesse com comércio bloqueado com grandes países e mercados globais, o confronto trouxe melhorias para o comércio internacional brasileiro, dado que suas exportações aumentaram substancialmente a outros locais, sobretudo aos Estados Unidos. Isso acarretou grandes reservas em divisas, o que não ocorria desde a crise de 1929³⁰¹. A diplomacia brasileira saiu com muito respeito do conflito, fato observado pela capacidade de liderança e mediação de Oswaldo Aranha que se tornou o responsável por presidir a Assembleia das Nações Unidas, em 1947, e deu início a tradição do Brasil abrir os encontros da instituição até os dias atuais. Entretanto, mesmo com todos os esforços houve uma frustração por parte dos brasileiros que pensavam ter um papel mais relevante no novo contexto global com uma possível cadeira permanente no Conselho de Segurança das Nações Unidas.

Entendemos que ao fazer um breve panorama sobre um período tão complexo da história brasileira implica em decisões que podem colocar de lado outros pontos fundamentais da construção de aliança entre o Brasil e os Estados Unidos. Entretanto, com base nas referências de nosso estudo, consideramos que o Brasil saiu da Guerra maior do que entrou no Sistema Internacional. Isso foi provocado tanto devido à habilidade política dos brasileiros frente aos conflitos no cenário internacional, quanto pela procura do país por outras nações em busca de suas estratégias comerciais, militares e diplomáticas. Se ao longo da década de 1930 os brasileiros e estadunidenses tiveram relações e negociações divergentes, após o bloqueio marítimo britânico a

²⁹⁹ Cf. RICUPERO, 2017, p. 359; MCCANN, 2011, 50.

³⁰⁰ Cf. MCCANN, 2018, p. 7.

³⁰¹ Cf. MCCANN, 2011, p. 50; MCCANN; FERRAZ, 2011, p. 124.

política externa brasileira redirecionou seus esforços às iniciativas dos Estados Unidos. Conforme veremos a seguir, esse foi um longo e engenhoso processo da diplomacia cultural estadunidense, que, não sem adversidades, atraiu o Brasil para o lado dos Aliados.

2.2.2.1 *Office of the Coordinator of Inter-american Affairs*: da Política de Boa Vizinhança à atuação da agência em relação ao cinema estadunidense no Brasil

O desenvolvimento da parceria entre o Brasil e os Estados Unidos ao longo da década de 1930 e início dos anos 1940 deve ser entendido, além dos pontos elencados na seção anterior, a partir da atuação de dominação cultural estadunidense. Nesse sentido, pretendemos nesse tópico observar como as ações dos Estados Unidos voltadas às relações interamericanas, e com escritório dedicado ao cinema, foram essenciais para que o Brasil fosse “persuadido” à causa democrática e à cultura do *American Way of Life*, com conseqüente declaração de guerra ao Eixo.

De acordo com Antônio Pedro Tota, a orientação da política externa estadunidense em relação ao continente americano foi pensada ainda no governo do republicano Herbert Hoover. Em seu governo, o presidente viajou para países da América Latina em busca de aproximação e durante um discurso em Honduras disse a expressão “bom vizinho”, que seria usado mais tarde por Roosevelt. Segundo o autor, Hoover, entre visitas não muito calorosas como no Uruguai e na Argentina e bem receptivas como no Brasil, preparou o terreno para que Roosevelt continuasse com esse plano³⁰².

Essa mudança ocorreu por alguns motivos. Os Estados Unidos, no final do século XIX e início do século XX, interferiu diretamente em diversas questões e conflitos latino-americanos, caso os seus interesses estivessem em pauta. A política do “grande porrete” deveria ser negligenciada tendo em vista a crise econômica que o país enfrentava. Um dos modos de enfrentar isso seria mantendo seu mercado com os países da América Latina.

O problema é que a opinião pública dos países latino-americanos tinha uma imagem de arrogância e tirania dos estadunidenses, ao passo que os europeus eram considerados como o centro do conhecimento e o “berço cultural” e “civilizatório”. Segundo Tota, o americanismo havia, no decorrer do tempo, vangloriado o homem branco e protestante como o líder do progresso contra a “selvageria” latino-americana. Nesse sentido, no decorrer dos anos 1920 e 1930, não era estranho

³⁰² Cf. TOTA, 2000, p. 28-29.

a caracterização do Tio Sam como ganancioso e intervencionista em uma América Latina estereotipada, e em posição de “inferioridade” pela não “domesticação” das ideologias estadunidenses³⁰³.

Com a posse de Franklin D. Roosevelt, em 1933, sua política externa de “boa vontade” é direcionada para que os latino-americanos passem a enxergar os Estados Unidos com menos desconfiança e, ao mesmo tempo, que os estadunidenses fossem menos preconceituosos com as pessoas dos países da América Latina. Com o Brasil despontando como liderança, era primordial para Roosevelt preparar ações não intervencionistas como modo de atração. Cabe lembrar que os Estados Unidos procuravam no país um aliado tanto para conter às ideologias do Eixo e países hostis a segurança hemisférica como a Argentina, quanto para o fornecimento de matérias-primas essenciais como a borracha e o manganês³⁰⁴.

No final dos anos 1930, a imagem estadunidense passou a mudar na opinião pública brasileira. Karl Ritter, embaixador que se tornou *persona non grata*, simbolizou o europeu como arrogante, ao passo que Jefferson Caffery, embaixador estadunidense, ganhava respeito por sua cordialidade com o país. Em 1940, em sua campanha para terceira eleição, Franklin D. Roosevelt destacou seus projetos em torno do progressivo trabalho ao redor da cooperação e da defesa hemisférica com a América Latina. Esse planejamento atraiu apoio de certos grupos do Partido Republicado, especialmente de um, não oficial, encabeçado por Nelson Aldrich Rockefeller que doou uma generosa quantia para a campanha do democrata³⁰⁵.

Rockefeller, que se tornaria o 41º. vice-presidente dos Estados Unidos entre 1974 e 1977, era filho de John D. Rockefeller, portanto, membro da família multimilionária e dona da *Standard Oil Company*, que tinha negócios com países da América Latina. As ações filantrópicas dos Rockefeller eram concentradas na *The Rockefeller Foundation*. Na associação, seu modo de operação era por meio da “diplomacia do dólar”, preferível pelos liberais e democratas em detrimento da “política do porrete”. Nesse sistema, os religiosos evangelistas da fundação excursionavam por regiões latino-americanas enfrentando problemas sanitários, levando sua religião e expandindo as bases da companhia³⁰⁶.

³⁰³ Cf. TOTA, 2000, p. 30, p. 39.

³⁰⁴ Cf. VALIM, 2017, p. 32.

³⁰⁵ Cf. TOTA, 2000, p. 43-44.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

A primeira atividade de Nelson Rockefeller foi na área econômica no banco que pertencia à sua família, o *Chase National Bank*, e, pouco tempo depois, com mediação de sua mãe Abby Aldrich Rockefeller, também se estabeleceria como presidente do Museu de Arte Moderna (MOMA) em Nova York. Mediante seus cargos e prestígio familiar, Nelson Rockefeller realizou, ao longo da segunda metade da década de 1930, diversas viagens à América Latina. Desse contato, Rockefeller percebeu que apoiar mudanças sociais e estruturais nesses países seria o antídoto contra o antiamericanismo e, conseqüentemente, os negócios da família prosperariam. Não só dinheiro para melhoria de saneamento básico e envio de médicos e professores ocorreram por intermédio da *The Rockefeller Foundation*, mas também manifestações artísticas latino-americanas seriam exibidas no MOMA³⁰⁷.

Das reuniões da *Junta*, seu grupo republicano, foi articulado um memorando com medidas que apontavam caminhos para impedir o crescimento do Eixo e aumentar as relações comerciais com a América Latina. Nesse sentido, os estadunidenses deveriam apoiar os movimentos nacionalistas, não intervindo diretamente em sua política doméstica, e fomentando a economia desses países de modo a melhorar suas saudabilidades financeiras e, conseqüentemente, a qualidade de vida de sua população. Esse documento da *Junta* chegou às mãos de Roosevelt e de outros secretários de Estado e foi bem recebido devido ao alinhamento de planejamento com a política externa dos Estados Unidos³⁰⁸.

No dia 16 de agosto de 1940, Roosevelt indicou o empresário para dirigir o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*. Aos 32 anos, Nelson Rockefeller foi escolhido para fazer parte da máquina estatal por, além de suas ideias irem ao encontro das pretensões do Estado, ser um republicano. O fato de ele pertencer ao partido rival do Partido Democrata foi decisivo, pois, era um modo de Roosevelt evitar conflitos em sua base de *new-dealers* na disputa pelo cargo e pelo conflito de interesses no direcionamento político da instituição. De acordo com Tota, Nelson Rockefeller seria um nome “neutro” para o exercício dessa função³⁰⁹.

O OCCCR-BAR tinha como carro-chefe de seu programa a questão econômica e o relacionamento comercial com os países da América Latina. Entretanto, com o avanço da guerra na Europa, tanto Nelson Rockefeller quanto Franklin D. Roosevelt sabiam que o poder da

³⁰⁷ Cf. TOTA, 2000, p. 45-46.

³⁰⁸ Ibid., p. 47-48.

³⁰⁹ Ibid., p. 50.

propaganda do modelo de vida estadunidense era uma estratégia política tão fundamental quanto o plano comercial. A partir de 30 de julho de 1941, o OCCCR-BAR passa a se chamar *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA). O Birô Interamericano, como chamado no Brasil, estava associado ao Departamento de Segurança Nacional dos Estados Unidos, tinha poderes de Secretaria de Estado e foi a grande propagadora da Política da Boa-Vizinhança³¹⁰ nos países latino-americanos³¹¹.

O pensamento e elaboração das atividades de propaganda do OCIAA partia tanto nos Estados Unidos, quanto nos países latino-americanos. O *The Rockefeller Center* se tornou centro de excelência na formulação por ser um espaço onde abrigava intelectuais de diversas áreas que cooperavam com o *Office*. Apesar de ter um número de funcionários reduzido devido à grande força de Hollywood, o cinema ocuparia um espaço de privilégio no poder de comunicação nas atividades da instituição durante a Guerra. Como a produção cinematográfica sendo um meio capaz de atingir grandes massas, conquistar a simpatia da audiência e ter enorme potencial de lucratividade, foi criada uma seção, chamada de *Motion Pictures Division* (MPD), dentro da *Communication Division* do OCIAA³¹².

Conforme mencionado anteriormente, a MPD foi administrada até 1942 por John Hay Whitney³¹³ que seria substituído por Francis Alstock e a relação do OCIAA com Hollywood ocorria por intermédio da *Motion Picture Society for the Americas, Inc* (MPA)³¹⁴. Segundo aponta Alexandre Busko Valim,

não faltaram recursos para a montagem desse imenso laboratório propagandístico: o *Office* gastou cerca de 140 milhões de dólares em seis anos de atividades. Empregou 1100 pessoas nos Estados Unidos e mais de 200 no exterior, além de contar com comitês voluntários de cidadãos estadunidenses que davam suporte às suas atividades em vinte países das Américas³¹⁵.

³¹⁰ Segundo Alexandre Busko Valim, o OCIAA tinha inspiração pan-americana e, nesse sentido, o Canadá fez parte da Política de Boa-Vizinhança. No entanto, apesar de alguns estadunidenses mais “exaltados” que pediam a anexação do território canadense junto ao seu, o Canadá não foi o grande alvo de ação dos Estados Unidos. A Política de Boa-Vizinhança se concentrou efetivamente nos países da América Latina (VALIM, 2011, p. 3).

³¹¹ Cf. TOTA, 2000, p. 50-53; MAUAD, 2002, p. 3; VALIM, 2017, p. 24.

³¹² Cf. FREIRE-MEDEIROS, 2004, p. 64; VALIM, 2017, p. 26-27.

³¹³ John Hay Whitney foi um empresário de grande influência no teatro e em Hollywood. Tamanho era seu prestígio que saiu até na capa da revista *Times* em março de 1933. Um de seus grandes sucessos como produtor foi em sua participação no filme *Gone with the wind* (1939). Assim, a escolha de Whitney ocorreu por sua grande influência no setor cinematográfico estadunidense.

³¹⁴ Cf. VALIM, 2017, p. 26.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

A atuação da agência no Brasil começou a ser planejada pouco após sua reformulação em julho de 1941. Mesmo antes de iniciar seus trabalhos com a intensa disseminação de propaganda a partir dos diversos meios de comunicação da época, já contava com uma campanha publicitária pró-Estados Unidos sob supervisão do embaixador Jefferson Caffery³¹⁶. Ademais, tamanha importância do Brasil na Política de Boa-Vizinhança, o primeiro escritório do OCIAA na América Latina seria inaugurado no país. Em setembro de 1941, Berent Friele, relevante empresário estrangeiro com atuação e com uma boa rede de contatos no Brasil, foi designado para ser o diretor³¹⁷ da *Brazilian Division*. Cabe dizer que Friele estava abaixo de Earl C. Givens, presidente da *American Chamber of Commerce* no Rio de Janeiro, na hierarquia administrativa do Birô³¹⁸.

Todas as atividades, participantes, relatórios, viagens não oficiais, atas de reuniões deveriam ser repassadas à Embaixada dos Estados Unidos no Rio de Janeiro³¹⁹. As reuniões iniciais ocorriam na Embaixada e, após dezembro de 1941, começaram a ser realizadas juntamente à Câmara de Comércio dos Estados Unidos, que serviu como ponto estratégico nos negócios do OCIAA em solo brasileiro. Os estadunidenses sabiam que não podiam intervir diretamente das questões da política doméstica da ditadura de Vargas, pois, qualquer passo em falso poderia acarretar revolta contra o seu país e uma aproximação com os países do Eixo e à perda do fornecimento das matérias-primas brasileiras.

Juridicamente, havia em vigência no Brasil o Decreto-Lei nº 383 de 13 de abril de 1938 e o Artigo 116 da Constituição de 1937, que impediam a participação de estrangeiros em caráter temporário na participação de negócios públicos e atividades políticas, e que proibia a organização e financiamento de organizações estrangeiras de caráter político³²⁰. De tal modo, para que a *Brazilian Division* recebesse seu capital de financiamento, os estadunidenses buscaram meios de burlar as leis brasileiras. Uma conta, gerenciada pela Câmara de Comércio dos Estados Unidos no Rio de Janeiro, foi criada para que pequenas parcelas de dinheiro fossem depositadas pelo Departamento do Estado dos Estados Unidos. Ademais, todo funcionário que participasse das atividades do *Office* no país era avisado do risco que corriam em trabalhar com a instituição³²¹.

³¹⁶ Cf. VALIM, 2017, p. 52.

³¹⁷ Friele ocupou o cargo até março de 1944, quando foi substituído por Frank Nattier.

³¹⁸ Cf. VALIM, 2017, p. 56.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 57-58.

³²⁰ *Ibid.*, p. 54.

³²¹ Cf. BOA VIZINHANÇA: a política de aproximação entre Brasil e Estados Unidos. Entrevistador: Icles Rodrigues. [S. l.]: História FM, 10 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7v4FgMnGXxucsstunUie1?si=423a8da5132d49cb>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

Segundo Valim, as principais atividades da *Brazilian Division* seriam: o Programa Informacional – que envolvia os esforços de comunicação na imprensa, no rádio, no cinema e monitoramento da opinião pública; o Programa de Saúde e Saneamento; o Programa de Produção de Alimentos; e o Programa de Operações e Construção de Embarcações de Madeira. Conforme mencionado, os fundos advinham do Departamento de Estado e só chegariam no país mediante sua aprovação no Congresso dos Estados Unidos³²².

Com o Brasil em guerra, a grande estrutura cinematográfica hollywoodiana encontraria, em 1942, uma organização administrativa preparada para lidar com seu material de propaganda. O cinema seria a área de maior importância dentro do Programa Informacional da *Brazilian Division*. Um dos motivos para tal afirmação é que se, entre outubro de 1942 e outubro 1943, a seção de rádio e da imprensa receberam U\$50.000 para operar, no mesmo tempo, o cinema recebeu pouco mais do dobro desse valor³²³.

A *Brazilian Division* não atuaria somente nos grandes centros. Considerada primordial nos esforços do Birô, a *Brazilian Division* foi composta com 13 regionais: São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Belém, Curitiba, Porto Alegre, Natal, Fortaleza, Recife e Rio de Janeiro. Além de Florianópolis, Manaus e Vitória, que não tinham um comitê formalizado, mas que atuariam por meio dos Consulados dos Estados Unidos³²⁴. Desse modo, o cinema estadunidense chegaria durante a Segunda Guerra Mundial em locais que nunca haviam sido projetados filmes no Brasil.

Cabe ressaltar que Getúlio Vargas, ainda em 1934, em seu discurso chamado “O cinema nacional, elemento de aproximação do país”, afirmou que o cinema seria um grande instrumento de instrução do Estado. Sua ideia era orientar os produtores de cinema, não só os de filmes educativos e cinejornais, para uma linha de criação mais propagandística e pedagógica para que o povo brasileiro passasse a se conhecer. Vargas disse que: “O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria”³²⁵.

Com esse episódio em mente, observamos no contexto de circulação que quem mostraria o Brasil para os brasileiros, ainda que carregado de preconceitos e estereótipos, não seria a indústria

³²² Cf. VALIM, 2017, p. 70.

³²³ Ibid.

³²⁴ Cf. VALIM, 2017, p. 63.

³²⁵ BRASIL. Presidente (1930-1945: Getúlio Vargas). **O cinema nacional, elemento de aproximação do país**. 25 de junho de 1934.

de cinema nacional, mas sim o cinema de propaganda dos Estados Unidos. Devido à vasta rede de contatos da *Brazilian Division*, sendo muitos desses adeptos à causa Aliada, os filmes estadunidenses conseguiriam chegar, além das tradicionais salas de cinema, em quartéis militares, sindicatos, clubes e praças nas cidades no interior³²⁶. Nesses locais, filmes eram exibidos gratuitamente no cair da noite. Tamanho era o sucesso dos esforços de propaganda que prefeitos, buscando prestígio, decretavam feriados, fechando escolas e o comércio, para a realização das exposições do OCIAA³²⁷. Destarte, entre 1942 e 1945, o poder de convencimento para a cooperação com os Estados Unidos atingiu tanto autoridades, quanto pessoas analfabetas, ou que nunca tinham visto uma projeção fílmica em suas vidas.

No que diz respeito às produções, esse foi o momento em que importantes cineastas como Walt Disney e Orson Welles vieram para o Brasil em busca de entender o país e realizar trabalhos condizentes com a Política de Boa-Vizinhança. O caso de Disney, melhor explorado no próximo capítulo, é emblemático, pois ele salvou sua companhia de falir por meio do dinheiro que recebeu do governo dos Estados Unidos para realizar obras de propaganda. Seus filmes eram, de acordo com Bárbara Freire-Medeiros, “documentários ficcionais”, que uniam o entretenimento, doutrinação político e informação³²⁸.

A fábrica de imagens hollywoodiana funcionou junto com o governo e também com as elites latino-americanas, que pretendiam mostrar que seus países não tinham mais a estrutura colonial, e, sim, um ar de modernidade integrada ao Sistema Internacional³²⁹. O Brasil se tornou parte das estratégias de *home-front*, não só por receber filmes que reforçavam o *American Way of Life* e disseminavam conteúdo anti-Eixo, mas também por ser esse local que o OCIAA produzia conteúdo com base nos interesses estadunidenses.

Nesse sentido, as obras cinematográficas que eram encomendadas pelo *Office* eram feitas para atingir uma grande audiência com fortes traços civilizatórios. Tinham uma visão não da realidade do Brasil, mas sim com representações preconceituosas das mais diversas situações encontradas no país. Surgiram curtas sobre cuidados com a higiene, a malária e a falta de saneamento básico. De fato, esses eram problemas, mas a preocupação maior era, por exemplo, de

³²⁶ Cf. VALIM, 2017, p. 67.

³²⁷ Ibid., p. 120-121, p. 133.

³²⁸ Cf. FREIRE-MEDEIROS, 2004, p. 67.

³²⁹ Cf. VALIM, 2017, p. 35-36.

mostrar isso para a população residente próxima às bases aéreas do Rio Grande do Norte, onde muitos estadunidenses viviam, como modo de controlar a salubridade de suas tropas³³⁰.

Mas, no jogo de mão dupla, era importante também para o país terem produções que mostravam a modernidade de capitais brasileiras nos cinemas estadunidenses. Nesse aspecto, ainda que Carmem Miranda representasse um modo demasiado caricato de brasilidade, sua presença nos Estados Unidos atraía interesse do público dessa nação pelo Brasil. Segundo Ana Maria Mauad, “o anúncio do sucesso de Carmem Miranda em Hollywood sintetiza o desejo de reconhecimento internacional do Brasil”³³¹.

Sobre a atuação do *Office* no Brasil, Valim pontua que

A relação de hierarquia entre aqueles que projetaram as incontáveis imagens sobre a superioridade estadunidense e os que as assistiram, muitas vezes em condições de total improviso, foi essencial para que aquele cinema fosse tão impactante. O *Office* e seus aliados eram vistos como autoridades que levavam entretenimento, informação e conhecimento para os que não as possuíam e, em muitos casos, que jamais possuiriam de outra forma [...] Os Estados Unidos haviam conquistado, com suas exibições gratuitas e extremamente populares, redes de contatos com as elites nacionais e uma hegemonia política, econômica e cultural sem precedentes. Sem a concorrência dos cinemas europeus em virtude do conflito mundial, coube também a cinematografia estadunidense a apresentação de um Brasil conveniente às classes médias e as elites. De um lado, branco, industrializado, organizado e pujante. De outro, misterioso, inexplorado, quase selvagem e pronto para a ‘modernidade civilizatória e libertadora’ estadunidense³³².

Com orçamento reduzindo ao longo de 1945, a última reunião da *Brazilian Division* ocorreria no dia 11 de outubro do mesmo ano, pouco mais de um mês após a rendição do Japão em decorrência do lançamento estadunidense das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki³³³. No auge da Política de Boa-Vizinhança, período reconhecido como, talvez, o único momento em que a “América” obteve uma imagem conjunta das Américas do Norte, Central e Sul³³⁴, toda a estrutura do então intitulado *Office of Interamerican Affairs* seria desmantelada repentinamente. Suas atividades ou foram extintas ou passadas ao controle da Embaixada dos Estados Unidos no Brasil. Os Estados Unidos conseguiram transformar o Brasil em um local de muita experimentação de sua propaganda que ainda é utilizada em seus meios de comunicação nos dias atuais. Internacionalmente, com o fim da Guerra, o Brasil deixava de ser um aliado estratégico comercial,

³³⁰ Cf. BOA VIZINHANÇA: a política de aproximação entre Brasil e Estados Unidos. Entrevistador: Icles Rodrigues. [S. l.]: História FM, 10 jan. 2022. Podcast. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/7v4FgMnGXxucnsstunUie1?si=423a8da5132d49cb>>. Acesso em: 04 fev. 2022.

³³¹ Cf. MAUAD, 2002, p. 13.

³³² Cf. VALIM, 2017, p. 313.

³³³ Ibid., p. 68, p. 70.

³³⁴ Cf. SADLIER, 2012, p. 2.

político e cultural. Das grandes questões entre os dois países, o fornecimento de matérias-primas passaria a ser realizados em outros locais, sobretudo no leste asiático. Também, a luta antinazista estava liquidada e o novo inimigo, os comunistas, entrava no radar estadunidense.

3 OS FILMES VÃO À LUTA: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DO INIMIGO ALEMÃO NA CINEMATOGRAFIA HOLLYWOODIANA E SUA CIRCULAÇÃO NOS ESTADOS UNIDOS E NO BRASIL

3.1 As atrações, parte A: *Hitler – A Besta de Berlim* (1939)

Hitler – A Besta de Berlim causou muita polêmica antes de estrear nos Estados Unidos em 1939. Com título forte e com sua trama ocorrendo dentro da Alemanha nazista, o filme tipo “B”³³⁵ chegou às salas de exibição em novembro após diversas negociações e censuras de diferentes diretórios estaduais cinematográficos. No Brasil, a obra foi exibida somente no ano de 1945, em um momento em que a sociedade já estava saturada tanto com a guerra, quanto com esse gênero projetado nos cinemas³³⁶. Essa seção do capítulo é dividida em três: na primeira parte é exposto o contexto de produção e a circulação de *A Besta de Berlim* nos Estados Unidos; na segunda será feito a análise do filme; na última seção discutiremos como a obra circulou no Brasil.

3.1.1 Contexto de produção e circulação nos Estados Unidos

Na década de 1930, o cinema de bairro³³⁷ foi um local de refúgio para muitas pessoas. Nesse período, conhecido como a “Era de Ouro” dos filmes “B”, longas-metragens de baixo orçamento, que normalmente escapavam da rigidez do “Código Hays”, serviam como válvula de escape às

³³⁵ Segundo Cardoso (2019), muitas vezes “Filmes B” são comumente rotulados de maneira pejorativa. Com o cinema em crise, no pós-Grande Depressão de 1929, as *majors* buscaram incluir mais filmes em suas programações e, com isso, começou a aparecer incontáveis “Filmes B”, que circulavam em conjunto com os “Filmes A”. Em contraponto as produções principais, os “Filmes B” recebiam baixos orçamentos e agiam como treinamento para novos atores, técnicos e diretores. Personalidades importantes do cinema como John Wayne e Francis Ford Coppola iniciaram suas carreiras dentro dessa cinematografia. É digno apontar que, apesar da baixa qualidade em relação aos “Filmes A” e do estereótipo de inferioridade, as experimentações contidas nos “Filmes B” caíram no gosto popular e trazem pontos de reflexão importantes seja para pesquisadores do Cinema.

³³⁶ A falta de interesse por essa temática não quer dizer que o cinema tenha perdido força no Brasil. De acordo com Valim (2017, p. 296-297), apesar de não ter relatórios do *Office* do ano de 1945 e haver diminuído o número de atrações com a proximidade do final da Guerra, a audiência brasileira, em relação aos filmes estadunidenses, pode haver chegado na casa de 60 milhões de espectadores.

³³⁷ Segundo Yannis Tzioumakis (2006, p. 74-76), os filmes “B” da *Poverty Row* tinham um orçamento que raramente passava de U\$100 mil. Eram gravações rápidas – menos de uma semana de trabalho –, e não se esperava muita qualidade artística nessas obras. Eles eram distribuídos para exibidores independentes que projetavam essa cinematografia em seus teatros de baixo custo. Os cinemas “B” abrangiam um público diferente dos frequentadores de cinema dos grandes estúdios – majoritariamente composto pela classe média e classe média alta urbana. A audiência dos cinemas de bairro incluía pessoas das classes mais baixas, imigrantes, assim como crianças e adolescentes em sessões de matinê.

dificuldades cotidianas causadas pela Grande Depressão, às memórias trágicas da Primeira Guerra e aos conflitos emergentes no exterior³³⁸. Essa cinematografia, com sátiras, suspenses e um linguajar menos refinado que os filmes tipo “A”, ou até mesmo de tipo “B” dos grandes estúdios, era feita, majoritariamente, por produtores e estúdios independentes.

Segundo Michael Pitts, na década na qual os problemas econômicos se agravavam e o rádio triunfava, mais de cinquenta estúdios de cinema operavam em uma área de Hollywood chamada de *Poverty Row*³³⁹. Ali as produções independentes faziam seus trabalhos com pouco recurso e em locais onde se alugavam para gravar tudo em poucos dias. Pitts pontua que as representações dos filmes “B” independentes são capazes de mostrar mais sobre o cotidiano do que os grandes filmes, apesar de proporcionarem um tipo de humor datado e quase não terem um “mérito artístico” para o cinema³⁴⁰.

Com o avanço da guerra no final dos anos 1930, Hollywood se via no meio de um dilema, pois surgira uma cinematografia voltada a esse tema. Filmes de guerra têm um potencial narrativo que normalmente atrai boas audiências e, com essa lógica, diretores, roteiristas, produtores, atores e atrizes sentiram a necessidade de se expressar sobre o assunto seja por razões políticas ou seja por razões humanitárias. Entretanto, os estúdios estavam receosos em lançar esse tipo de material por medo de ofender ou até interferir em questões de política externa, dado que o governo pregava um sentimento isolacionista e distante do conflito. Cabe ressaltar que, além de serem capazes de gerar imbróglios diplomáticos entre nações, as produções de guerra poderiam reduzir substancialmente o alcance mercadológico dos filmes hollywoodianos no exterior. Seria difícil lançar um filme sobre a Primeira Guerra fazendo representações das perdas alemãs para os alemães vivendo no *Reich*, por exemplo. Desse modo, podemos afirmar que, em um primeiro momento, não houve muitos investimentos e interesse nesse gênero por parte dos grandes estúdios³⁴¹.

Não obstante, cabe apontar que havia uma ampla proporção de descendentes de alemães nos Estados Unidos. Na década de 1930 os estadunidenses tinham um certo temor dos teuto-americanos jurarem amor ao Estado alemão e traírem seu país³⁴². De fato, como visto no capítulo

³³⁸ Cf. MILLER, 2006, p. 58.

³³⁹ Cf. PITTS, 2005. P, 8.

³⁴⁰ Ibid., p. 9.

³⁴¹ Cf. ROSTRON, 2002, p.85.

³⁴² Cf. FORSTHOEFEL, 2020, p. 51.

anterior, existia a *German American Bund*, uma organização de extrema direita que explicitamente apoiava Hitler e funcionava de acordo com as diretrizes do Partido Nacional-Socialista.

Em janeiro de 1939, em pesquisa de opinião pública foi perguntado: se houver uma guerra entre a União Soviética e a Alemanha de que lado você ficaria? 83% dos estadunidenses eram a favor de uma vitória soviética³⁴³. Ainda, entre 1931 e 1940, o país começava a sentir os reflexos da opressão do governo alemão. É estimado que 114 mil alemães, em sua maioria judeus³⁴⁴, migraram para os Estados Unidos fugindo da violência e repressão dos nazistas³⁴⁵. Assim, apesar de a extrema direita estadunidense tentar inflamar a opinião pública e causar desconfortos no plano doméstico, a maioria da população dos Estados Unidos se posicionava contra o grupo, ao mesmo tempo em que recebia refugiados alemães³⁴⁶.

Cabe ressaltar que não se deve ignorar que Adolf Hitler era um líder e uma personalidade muito forte, não só dentro da Alemanha, mas também no cenário internacional. A revista estadunidense *Time*, por exemplo, nomeou o ditador como Pessoa do Ano, em janeiro de 1939. De acordo com os critérios do veículo, para o bem, ou para o mal, Hitler foi a pessoa que mais tinha influenciado os eventos internacionais³⁴⁷. Portanto, não seria surpreendente que qualquer manifestação cinematográfica antinazista ou anti-Hitler traria consequências.

É nesse contexto que Ben Judell, veterano da *Poverty Row* como distribuidor de filmes independentes, ousou em lançar *Hitler – A Besta de Berlim*, pouco após a invasão da Alemanha na Polônia, em setembro de 1939. O produtor tinha acabado de fundar a *Producers Pictures Corporation (PPC)*³⁴⁸ e o longa-metragem seria o investimento inicial da produtora³⁴⁹.

Conforme escrito no capítulo anterior, *A Besta de Berlim* não foi o primeiro a explorar a temática antinazista no cinema. Pouco antes do lançamento da PPC, a *Warner Bros.* quebrou com o dilema isolacionista em Hollywood produzindo *Confessions of a Nazi Spy*, em abril de 1939 – que trouxe alguns problemas para o estúdio como retaliações da *German American Bund*; uma nota protesto oficial do embaixador alemão Hans-Heinrich Dieckhoff; e ameaças de morte a Jack

³⁴³ Cf. MILLER, 1989, p. 283-284 apud HOBBSAWM, 1995, p. 116.

³⁴⁴ Entre esses o vencedor do Nobel de Física de 1921, Albert Einstein.

³⁴⁵ Cf. WEIKOP, 2011, p. 262.

³⁴⁶ Conforme Forsthoefel (2000, p. 54), o *German American Bund* não representava um perigo à nação estadunidense, mas essa veracidade não era tão clara naquele período.

³⁴⁷ Segundo a revista, o principal evento que elencou Hitler como o Personagem do Ano foi a apropriação de terras na Áustria e na Tchecoslováquia pelo *Reich* (KLUGER, 2019).

³⁴⁸ No começo da década de 1940, a empresa foi renomeada para *Producers Releasing Corporation*.

³⁴⁹ Cf. BERNSTEIN, 2013, p. 438.

Warner e ao ator Edward G. Robinson, que também faziam parte das organizações antinazistas estadunidenses³⁵⁰. Logo após a estreia do filme da *Warner Bros.*, e mesmo com todos os ataques e repercussões, outros dentro dessa temática logo seriam produzidos em 1939. Entre esses, *A Besta de Berlim* era o único que não tinha sua narrativa em torno da espionagem³⁵¹.

A formulação de *A Besta de Berlim* começou alguns meses antes da invasão nazista na Polônia. Em 15 de maio de 1939, Shepard Traube, escritor do conto *Goose Step* e naquele período membro da independente *B.F. Zeidman Productions*, enviou uma carta a Joseph I. Breen, chefe da *Association Of Motion Picture Producers*, com a seguinte mensagem:

Dando procedimento à conversa telefônica que tivemos hoje de manhã, envio a você uma cópia de *Goose Step* que a minha organização está planejando produzir em um futuro próximo. Como o material é provocativo e eu estou muito ansioso para prosseguir com a redação desse roteiro que devo dirigir, gostaria de uma consulta antecipada do seu escritório para obter conselhos e orientação. Devo dizer que não esperamos a distribuição do filme no exterior para esse tipo de filme. Queremos apenas lançar o filme no mercado doméstico³⁵².

A resposta de Joseph Breen foi endereçada a *B.F. Zeidman Productions*. Breen fez algumas sugestões de mudança no roteiro alertando possíveis censuras. Recomendações como proibir um arrote do advogado Lippert em uma cena³⁵³; cortar o uso da palavra “porco”³⁵⁴; tomar cuidado com o excesso de violência; deixar bem claro que Hans e Elsa estariam deitados bem longe um do outro em uma cena³⁵⁵; e que para gravar a parte que um cachorro apareceria na tela, deveriam entrar em contato com o *Society for the Prevention of Cruelty to Animals* local³⁵⁶. O diretor termina a carta dizendo que o julgamento final de aceitar ou não o filme viria, claro, após o último corte do filme³⁵⁷.

Com U\$100.000 de orçamento e baseado no conto de Shepard Traube, que se tornou roteirista do filme na *PPC*, e com Sam Newfield, diretor e irmão de Sigmund Neufeld³⁵⁸, as gravações de *A Besta de Berlim* começaram em setembro. Ao saber que um filme de propaganda

³⁵⁰ Cf. MILLER, 2006, p. 59.

³⁵¹ Cf. MILLER, 2006, p. 59-60.

³⁵² Cf. TRAUBE, Shepard. [correspondência] 15 mai. 1939. Hollywood [para] BREEN, Joseph I., Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library.

³⁵³ O arrote foi mantido no longa-metragem, pois o ato ajudaria a difamar a imagem de um nazista.

³⁵⁴ A palavra “*swine*”, também foi preservada na edição final. Durante a primeira cena do campo de concentração, durante a vigésima segunda sequência, um oficial nazista pede para um cientista dizer em voz alta que ele era um porco.

³⁵⁵ Pelo *Production Code*, mesmo sendo um casal, um homem e uma mulher não podiam deitar na mesma cama. Era comum nos *sets* de filmagem o casal ter duas camas de solteiro em seu quarto para evitar esse tipo de censura.

³⁵⁶ No filme analisado não foi exposto nenhuma cena contendo cachorros ou violência animal.

³⁵⁷ Cf. BREEN, Joseph I. [correspondência] 17 mai. 1939. Hollywood [para] BF ZEIDMAN Productions, Hollywood. 2f. Margaret Herrick Library.

³⁵⁸ Sigmund Neufeld foi produtor e fundador da *PPC* junto a Ben Judell.

de guerra estava sendo gravado, o editorial do jornal *The Nashville Banner* emitiu que ao tocar nesse tipo de assunto, o longa-metragem inflamaria o povo estadunidense a participar da guerra e, com isso, sua filmagem deveria ser proibida. Também, afirmou que se os responsáveis em Hollywood não tomassem atitudes, o governo estadunidense deveria intervir³⁵⁹. Essa nota indica a preocupação por parte da mídia em relação aos problemas que a obra antinazista poderia trazer durante o período isolacionista dos Estados Unidos. Corroborando com o que foi dito em relação ao *German American Bund*, havia muito medo e incerteza sobre a força desse grupo e seu poder de mobilização.

No dia 19 de setembro de 1939, Joseph Breen escreveu uma carta, não enviada³⁶⁰, para a *PPC* informando que leu o roteiro do filme do dia 12 de setembro. Breen registrou no documento que conversou com Judell Jr., filho de Ben Judell, e Sigmund Neufeld sobre a história e que essa correspondência era um modo de expressar o entendimento do escritório sobre o longa-metragem. No documento está escrito:

Conforme conversei com esses cavalheiros hoje de manhã, nosso julgamento para que esse filme seja lançado é aceitável dentro das determinações do *Production Code*. E, mais importante, a história tem uma produção visual admissível. Entretanto, a publicidade a qual tem sido vinculada com essa história, na qual tem o sugestivo nome de *'Hitler – A Besta de Berlim'*³⁶¹, junto com o material de divulgação nos causa preocupação³⁶².

³⁵⁹ Cf. STALHMAN, James G. This should be stopped. **The Nashville Banner**. Nashville, 13 set. 1939. 2f. Editorial.

³⁶⁰ No canto superior esquerdo de sua primeira página está escrito em lápis “*not sent*”, ou “não enviado”.

³⁶¹ Segundo Cynthia Miller (2006, p.59), o título *Hitler – A besta de Berlim* foi uma aposta de Judell que esperava capitalizar audiência sobre a notoriedade do filme *Kaiser, a besta de Berlim* (1918) que levou seu público a fazer protestos anti-germânicos em diversas cidades.

³⁶² Cf. BREEN, Joseph I. **[correspondência]** 19 set. 1939. Hollywood [para] PRODUCERS Pictures Corporation, Hollywood. 4f. Margaret Herrick Library.



Figura 1: Material de divulgação do filme *Hitler – A Besta de Berlim*, A.

Figura 2: Material de divulgação do filme *Hitler – A Besta de Berlim*, B³⁶³.

Breen constrói o seu argumento indicando que eles não aprovariam o filme caso o título se chamasse *Hitler – A Besta de Berlim*. Mais ainda, não cederia o selo de aprovação caso a PPC continuasse exibindo cartazes como os que usaram na edição do dia 09 de setembro do *Motion Picture Herald* (Figura 1 e 2). Além disso, Joseph Breen afirmou que as mensagens anti-Hitler, chamando-o de “monstro louco da Europa”, não só não representaria a obra cinematográfica em que eles estavam trabalhando, como também se tornaria um material inflamatório que violava a carta de neutralidade escrita por Roosevelt. Fora isso, Joseph Breen solicitou mais algumas alterações no roteiro e sugeriu que o reverendo John J. Devlin, conselheiro técnico autorizado da agência, avaliasse o conteúdo do sermão do padre Pommer, personagem católico do filme.

Além desse cartaz de divulgação, o *pressbook*³⁶⁴ do longa-metragem ainda continha um outro anúncio de exposição para uso nos cinemas. Esse tinha um tom mais escuro e sombrio, com

³⁶³ Com cores pretas, vermelhas e branca o cartaz é construído. Há a presença de letras góticas que remetem à tipografia nazista usadas na época. Com esse material de imprensa, os diretores apelam ao sensacionalismo como modo de convencer as pessoas a assistirem ao filme. A mensagem faz uma provocação ao chamar o homem, que era a Pessoa do Ano, de déspota sanguinário. A própria cor vermelha do rosto de Hitler reforça esse lado mortífero. Além do mais, o conteúdo indica que o longa-metragem seria o primeiro *exploitation* a expor os desastres causados pelo “monstro louco europeu”.

³⁶⁴ De acordo com Rostron (2002, p. 86), os estúdios de distribuição preparavam o *pressbook*, ou “material de imprensa”, que continha o material de marketing de seus filmes. Às vezes chamados de *showman’s kit*, ou *showman’s*

membros da Gestapo segurando um prisioneiro ensanguentado, alguns dos personagens principais, fotogramas com cenas do longa-metragem e com os dizeres “um grito de angústia de uma nação acorrentada! Um drama eloquente de coragem, patriotismo e amor” (Figura 3).

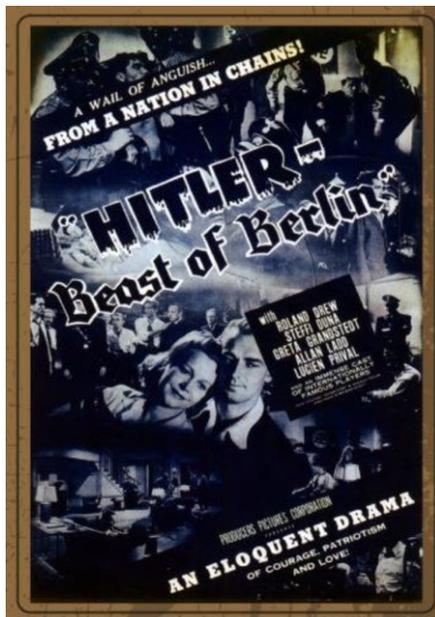


Figura 3: Cartaz *Hitler – A Besta de Berlim*.

Ao mesmo tempo, um artigo escrito pelos produtores acompanhava esse material já exposto no *pressbook*. Eles informavam que o filme não tinha nenhuma intenção partidária ou propagandística³⁶⁵. Suas palavras eram as seguintes: “*Hitler – A Besta de Berlim* não é propaganda. Não é um manifesto contra o nazismo. Não é um editorial visual. Não viola o bom gosto ou é ofensivo”. Os produtores do filme alegavam que o próprio nome da obra não assumia uma manifestação de ódio contra qualquer outro indivíduo, grupo ou nação³⁶⁶. Entretanto, toda a construção panfletária do filme é um ataque explícito a Adolf Hitler. Apesar de rejeitarem qualquer intenção de propaganda, a campanha publicitária do filme era extremamente agressiva e é evidente que ela buscava atrair a audiência pela polêmica.

Ainda, o estúdio também solicitou que cada expositor colocasse pôsteres em posições de destaque em seus teatros com o seguinte texto e com as seguintes palavras em caixa alta: “SEM GUERRA, SEM ÓDIO, SEM PROPAGANDA. Apenas um eloquente e dramático

manual, eram utilizados sobretudo pelos exibidores de filmes em seus cinemas. Desse modo, enquanto os estúdios se empenhavam em promover seus longas-metragens nas mídias nacionais, cada exibidor tinha a tarefa de realizar uma campanha publicitária local com base no *pressbook*. Os exibidores assumiam, então, um papel de intermediário entre os estúdios e os jornais e rádios locais.

³⁶⁵ Cf. ROSTRON, 2002, P. 90.

³⁶⁶ Cf. MILLER, 2006, p. 63.

ENTRETENIMENTO”³⁶⁷. Os exibidores foram aconselhados a pendurar fotos gigantes de Hitler, mapas da Europa e manchetes de jornais com títulos provocantes em seus salões e marquises. A Figura 4 mostra um dos teatros de bairro que seguiu esses conselhos de promoção do filme³⁶⁸. Outras duas sugestões foram: cada teatro deveria contratar um jovem com traços germânicos. Vestido de nazista e com suástica no braço essa pessoa abriria a porta dos carros das pessoas que chegassem para ver o filme; e que se construísse caixas de tortura para emular os terrores cometidos nos campos de concentração. A ideia era levar para o espectador à brutalidade da Gestapo de Hitler³⁶⁹.



Figura 4: Fachada de um cinema de bairro com *Hitler – A Besta de Berlim* em exposição.

Com todo esse material de divulgação e pela própria temática, o filme foi proibido antes de seu lançamento pelos conselhos de censura em Nova York, Nova Jérsei, Virgínia e Chicago que temiam com ataques da *German American Bund*³⁷⁰. Além disso, não foi somente com os censores que a *PPC* sofreu reverses. Segundo Arnie Bernstein, o local de gravação do filme, ao contrário do mundo endinheirado da *MGM* e da *Warner Bros.*, não tinha nenhum aparato de segurança, o que era normal na *Poverty Row*. Quando saiu a notícia de que um filme anti-Hitler estava sendo rodado,

³⁶⁷ Cf. MILLER, 2006, p. 63.

³⁶⁸ A Figura 4 mostra a fachada de um teatro de bairro que exibiu o filme *Hitler – A Besta de Berlim*. Na imagem pode-se ver um nazista torturando uma pessoa que está em cima de uma mesa. Essa ilustração remete à décima sétima sequência do filme em que Hans é chicoteado nessa mesma posição. Ademais, nesse teatro o filme possivelmente não sofreu nenhum tipo de corte ou edição, pois é dito que seria projetado sem nenhum tipo de censura. Isso pode ser verdade devido ao fato do nome do longa-metragem estar completo. Provavelmente os dizeres “Não é noticiário” serviria para apontar que essa era uma obra de ficção e não a realidade. Ainda assim, nos cartazes abaixo, expõem-se fotos com nazistas uniformizados agindo de maneira agressiva.

³⁶⁹ Cf. MILLER, 2006, p. 63.

³⁷⁰ Cf. ROSTRON, 2002, p. 89; DICK, 1996, p. 62-63.

alguns alemães invadiram o estúdio e destruíram todo o *set* de gravação. O que esses sabotadores não contavam é que esse instinto de sobrevivência era comum aos produtores de filme de baixo orçamento em Hollywood. De modo tal, o filme foi gravado em menos de uma semana e seu lançamento programado para o dia 15 de outubro de 1939³⁷¹.

Quando o dia 15 de outubro chegou, Douglas W. Churchill, do *The New York Times*, em sua coluna escreveu que o escritório de Hays negou o selo de aprovação e que *A Besta de Berlim* foi proibido de ser exibido. Porém, Churchill disse:

Isso preocupa muito pouco a Judell. Os teatros com os quais ele faz negócios não se importam nem um pouco com a aprovação do escritório de Hays. Judell ficou surpreso e um pouco decepcionado porque não recebeu nenhum protesto do cônsul alemão. Ele esperava objeções, pois elas não fariam mal para o filme do ponto de vista publicitário³⁷².

No dia 20 de outubro de 1939, Francis Stuart Harmon, assistente de William Hays, enviou um telegrama a Joseph Breen pedindo explicações sobre as negociações referentes ao longa-metragem³⁷³. Três dias depois, Breen respondeu ao assistente se defendendo e explicou o porquê de ter julgado o filme como aceitável.

Breen contou a Harmon que ele, Judell Jr. e Sigmund Neufeld tiveram uma longa e agradável conversa sobre o roteiro de *Goose Step*. Ambos pareciam estar de acordo com tudo o que Breen solicitava³⁷⁴. Entretanto, pouco após essa reunião, Ben Judell ligou para ele perguntando: “o que está acontecendo? Qual o problema com o meu filme?”³⁷⁵. Ben Judell disse que conversou com seu filho e que não estava de acordo com as mudanças de Breen, que não iria trocar o nome do filme e muito menos mudar sua ação publicitária. Joseph Breen então respondeu que não poderia validar o longa-metragem porque o *Advertising Advisory Council* não iria aprovar esse tipo de marketing. É em razão desses problemas que Breen deixou de enviar a carta que tinha redigido para Ben Judell no dia 19 de setembro. Além disso, desde esse dia Breen afirmou que não tinha

³⁷¹ Cf. BERNSTEIN, 2013, 439.

³⁷² Cf. CHURCHILL, Douglas W. “The hunchback” carries the ball in Hollywood. *The New York Times*. Nova York, 15 out. 1939.

³⁷³ Cf. HARMON, Francis S. [correspondência] 20 out. 1939. Nova York [para] BREEN, Joseph Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library.

³⁷⁴ Cf. BREEN, Joseph I. [correspondência] 23 out. 1939. Hollywood [para] HARMON, Francis S. Nova York. 2f. Margaret Herrick Library.

³⁷⁵ Cf. BREEN, Joseph I. [correspondência] 23 out. 1939. Hollywood [para] HARMON, Francis S. Nova York. 2f. Margaret Herrick Library.

mais escutado sobre a produção de *Goose Step*, ou visto alguma submissão de propaganda a Gabe Yorke, um conhecido publicitário de Hollywood³⁷⁶.

No dia 26 de outubro de 1939, William Hays, ao receber os esclarecimentos de Joseph Breen, remeteu uma carta a Mendel Silberberg³⁷⁷ alegando que estava a par da situação da produção de *A Besta de Berlim*. Ele relatou que o longa-metragem poderia ser aprovado se os produtores realizassem algumas modificações nas ações publicitárias e mudassem o nome *Hitler – A Besta de Berlim*, que já tinha sido rejeitado formalmente por duas vezes. Além disso, mencionou as negociações e os problemas envolvendo Breen e Ben Judell. Por fim, relatou que inúmeros protestos relacionados ao filme chegaram no escritório dele e que, enquanto os produtores não tomassem as ações solicitadas, a PPC não receberia o selo de aprovação para *A Besta de Berlim*³⁷⁸. Pela fala de Hays, percebe-se que o problema não era a narrativa, a violência e as atrocidades nazistas do filme em si e sim a construção propagandística contra o *Reich* da produção.

No dia 02 de novembro de 1939, Breen e Harmon realizaram uma análise do filme, já com o título *Goose Step*. O material publicitário indicava que: “Essa é uma história fictícia com elenco completo e com interesses amorosos. Foi baseada no livro *Goose Step*”³⁷⁹. Por fim, é dito nas observações: “Esse filme, antes chamado de *Hitler – A Besta de Berlim*, não recebe o selo de aprovação até seu nome ser trocado para *Goose Step*”³⁸⁰.

Um dia após a análise, Breen envia uma carta a Judell comunicando que o filme estava de acordo com o *Production Code* e que apenas algumas cenas de violência deveriam ser cortadas. Breen reiterou que concederia o selo de aprovação tão quanto eles retirassem algumas imagens; trocassem o nome do filme; registrassem essas ações no *Title Registration Bureau*; e que um novo material de publicidade fosse feito e aprovado pelo *Advertising Advisory Council*³⁸¹. No mesmo dia, Carl E. Williken, diretor do *Title Registration Bureau*, enviou um telegrama a Harry Rathner,

³⁷⁶ Cf. BREEN, Joseph I. [correspondência] 23 out. 1939. Hollywood [para] HARMON, Francis S. Nova York. 2f. Margaret Herrick Library.

³⁷⁷ Mendel Silberberg era um líder comunitário judeu e advogado de destaque na indústria cinematográfica em Los Angeles.

³⁷⁸ Cf. HAYS, William H. [correspondência] 26 out. 1939. Nova York [para] SILBERBERG, Mendel. Los Angeles. 2f. Margaret Herrick Library.

³⁷⁹ Cf. BREEN, Joseph I.; HARMON, Francis S. **Analysis Chart:** *Goose Step*. Hollywood, 02 nov. 1939. 2f. Margaret Herrick Library.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Cf. BREEN, Joseph I. [correspondência] 03 nov. 1939. Nova York [para] JUDELL, Ben. Hollywood. 2f. Margaret Herrick Library.

outro produtor da *PPC*, informando que não aprovaria o nome *Hitler – A Besta de Berlim* e que esperaria por mudanças³⁸².

A estreia ocorreu em Nova York em 18 de novembro de 1939 após o corte de algumas cenas³⁸³ e a mudança de nome para o evento como *Beasts of Berlin (Bestas de Berlim)*. Somente no dia 04 de dezembro de 1939 o longa-metragem, de título *Goose Step*, receberia o selo oficial de aprovação³⁸⁴. Cabe notar que um mês depois, em 24 de janeiro de 1940, o assistente de Hays enviou uma nova carta ao produtor Harry Rathner contando que foi informado que o título *Goose Step* aparecia em letras minúsculas nos cartazes e que a *PPC* continuava usando, em letras grandes, *Beast of Berlin*³⁸⁵. Deveras, os produtores não respeitaram o código e é por isso que o filme assumiu nomes e edições diferentes. Cada censura estadual trabalhou de modo independente para que isso acontecesse – uns aceitavam o nome, outros o trocavam, outros baniam por completo a sua exibição. A Figura 5 mostra a fachada de um local de exibição na Filadélfia, onde o filme não teve nenhum tipo de censura.



Figura 5: Exibição na Filadélfia de *Hitler – A Besta de Berlim*³⁸⁶.

³⁸² Cf. WILLIKEN, Carl E. [correspondência] 03 nov. 1939. Nova York [para] RATHNER, Harry. Nova York. 1f. Margaret Herrick Library.

³⁸³ De acordo com Rostron (2002, p. 89), a cena que mais causou incômodo e que foi cortada foi a de um oficial nazista insultando o presidente Roosevelt.

³⁸⁴ Cf. HARMON, Francis S. [correspondência] 04 dez. 1939. Nova York [para] RATHNER, Harry. Nova York. 1f. Margaret Herrick Library.

³⁸⁵ Cf. HARMON, Francis S. [correspondência] 24 jan. 1940. Nova York [para] RATHNER, Harry. Nova York. 1f. Margaret Herrick Library.

³⁸⁶ Na fachada de um cinema na Filadélfia o rosto de Hitler aparece do mesmo modo que o cartaz da Figura 1 e 2. Ele está entre duas suásticas invertidas, que também aparecem dessa maneira no longa-metragem. Abaixo de Hitler, ao centro, há uma provocação do cinema de Filadélfia em relação à censura praticada em Nova York. A imagem de duas manchetes de jornal de Nova York dizendo que esse Estado tinha vetado a exibição do filme. Em cima dessas, há os

No dia 18 de novembro de 1939, apareceu uma nota no *Motion Picture Herald* informando que, com algumas mudanças, o filme tinha sido aprovado pelo conselho de censura de Nova York. Com essa licença o longa-metragem estrearia no mesmo dia no *Globe Theatre*³⁸⁷. Tão logo foi exibido, as críticas cinematográficas começaram a aparecer. Benjamin R. Crisler, do *The New York Times*, escreveu:

Chegou, qualificadamente como ‘100 por cento propaganda’ e a franqueza disso pode causar desgosto naqueles que têm uma aversão constitucional de se sentirem alienados sob o pretexto de entretenimento. Por outro lado, as pessoas que têm sentimentos anormalmente fortes sobre os temas das minorias perseguidas podem considerar que é um filme melhor do que é, enquanto os membros do *Bund*, presumivelmente, sentirão que é um filme muito pior do que é. Em si, a obra trata com competência o funcionamento de uma oposição clandestina ao governo de Hitler, e tem um certo fascínio de semidocumentário com suas cenas de impressoras funcionando em porões, de folhetos magicamente dispersos pelos rascunhos das chaminés de Berlim, ou até mostrando espões antinazistas infiltrados e cansados da Guarda de Elite e da Gestapo. Depois, é claro, há as buscas noturnas, os espancamentos, os assassinatos legalizados, etc.³⁸⁸.

Charles S. Aaronson, do *Motion Picture Daily*, corrobora com Crisler e também assegurou que o filme era propaganda. Ademais, afirma que ao mesmo tempo em que a obra não seria do gênero documental, foi habilmente executada para mostrar as atrocidades nazistas. Sobre a prisão de Hans no campo de concentração, Aaronson pontuou:

Sua prisão e encarceramento no campo oferecem uma oportunidade, fortemente perturbadora, de mostrar a feroz brutalidade da polícia e dos carcereiros nazistas. Obviamente, a imagem é um material altamente explorável³⁸⁹.

No *The Film Daily*, em resenha sem assinatura, logo abaixo do nome do filme aparece em caixa alta: “Uma franca, direta e poderosa acusação do regime nazista. Um filme de *exploitation*”. A crítica exaltou a causa do longa-metragem e elogiou a fotografia e direção. Nesse sentido, declararam:

Um assunto polêmico, que causou mais comentários do que qualquer outra coisa no mundo hoje, foi lançado e exibido nas telas de cinema. Proibido por algumas diretorias de censura, o filme, anunciado amplamente através dos jornais, deverá encontrar um público receptivo se expositores o explorarem corretamente. O roteiro foi privado de qualquer matéria supérflua e mostra seu ponto de vista implacavelmente: a liberdade foi perdida na Alemanha e as pessoas são escravas de um governo cruel. Surpreendentemente, como um longa-metragem, totalmente à parte de seu aspecto de semidocumentário, é muito bem feito. O elenco é bom, a história é coesa e não há erros grotescos sobre ela [...] Corrupção,

dizeres: “O Diretório Estadual (de Filadélfia) autoriza o filme anti-Hitler” e “Os censores daqui autorizam o filme antinazista”. No lado esquerdo e direito dessas mensagens observam-se fotogramas de cenas de *A Besta de Berlim*.

³⁸⁷ Cf. LEWIS, Charles E.. "Beasts of Berlin" Okay in N.Y. State. **Showmen's Trade Review**. Nova York, p. 6. 18 nov. 1939.

³⁸⁸ Cf. CRISLER, Benjamin R.. At the Globe. **The New York Times**. Nova York. 20 nov. 1939.

³⁸⁹ Cf. AARONSON, Charles S.. Beasts of Berlin. **Motion Picture Daily**. Nova York, 24 nov. 1939.

ganância, brutalidade, horror, antissemitismo, anticristianismo e tudo mais concebível no modo de acusação foram trabalhados no filme [...] DIREÇÃO: Forte. FOTOGRAFIA: Boa³⁹⁰.

Outra opinião, também sem assinatura, foi encontrada no *Motion Picture Herald*. Além de falar sobre a trama, o redator escreveu sobre o comportamento das pessoas na sessão de cinema³⁹¹:

Provavelmente melhor descrito como um típico melodrama. O filme da *Producers Pictures Corporation* é distinto por dispensar o prefácio usual de representação por semelhança: dos vivos, dos mortos ou da pura coincidência. Aqui nomes são nomeados, ou, para ser exato, um nome e uma filosofia: Hitler e o nazismo. A participação do *Führer* no filme se limita a breves tomadas de noticiário, mas a imagem grita constantemente contra o homem como um destruidor da liberdade e um déspota [...] a reação do público mais notável veio sempre que a saudação ‘*Heil Hitler*’ foi feita – riso geral. Uma dispersão de vaias e assobios ocorreu com a breve aparência de Hitler. Em todo o resto, as coisas ficaram quietas³⁹².

Já Morrison Hobe, da revista *Variety*, apostou no sucesso financeiro do longa-metragem. Ele acreditava que o filme tinha um potencial de inflamar a opinião pública, além de atrair muitas pessoas pelo fato de ter sido censurado. Porém, escreveu:

Mas se for um sucesso de bilheteria, o filme é ou será um fracasso artístico, pois seus ataques ao regime nazista apenas arranham a superfície e não sugerem os males fundamentais do hitlerismo. Além disso, seus argumentos são repetitivos e, em qualquer caso, eles já foram apresentados de modo mais eloquente antes como, por exemplo, no filme soviético *Prof. Mamlock*. Portanto, o filme não tem nada de novo ou significativo a dizer e é enquadrado de uma maneira estúpida e nada dramática. Há, sem dúvida, imagens poderosas a serem feitas sobre o tema antinazista, mas este não é um bom exemplo³⁹³.

Ademais, Hobe ainda comparou as atrocidades nazistas com episódios de violência que acontecem dentro dos Estados Unidos. Ele afirmou que isso ocorre dois lugares, ainda que nos Estados Unidos seja de modo velado. O crítico, que destoou dos elogios de todos os outros colonistas, registrou:

Como propaganda, pode ter algum efeito, uma vez que é facilmente compreendido e provavelmente apelará aos ódios. Mas se esse for o argumento mais poderoso contra o nazismo, haverá pouca lógica no desprezo que os civilizados têm pelo atual governo do Reich. Não é a brutalidade dos nazistas que seja seu verdadeiro mal. É o que está por trás dessa crueldade, a razão dela, que faz as pessoas piedosas estremecerem. A brutalidade, como tal, não é nova ou mesmo confinada aos nazistas. Isso já ocorreu e ocorre em maior ou menor grau em todo o mundo. Certamente, não é segredo que a polícia dos EUA pratique todo tipo de crueldade engenhosa em suspeitos, criminosos, para fazê-los

³⁹⁰ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 22 nov. 1939. **Beasts of Berlin**.

³⁹¹ As reações do público ao ver um filme na sala de cinema são muito comuns. Valim (2017, p. 176) mostra que por meio da coluna de Plínio Moraes, um crítico cinematográfico, que o público brasileiro também se manifestava. Na exibição de filmes antinazistas quando apareciam personagens com a cruz gamada o público vaiava e que se não houvesse manifestações, possivelmente, a audiência faria parte das pessoas antidemocráticas. Moraes, ao final de sua nota, pede para quem for assistir os filmes que façam barulho contra o silêncio dos sabotadores. Isso vai ao encontro da afirmação de Valim (2017, p. 177), que assevera que “o cinema também é uma frente de combate”.

³⁹² Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 25 nov. 1939. **Beasts of Berlin**.

³⁹³ Cf. HOBE, Morrison. *Beasts of Berlin*. **Variety**. Nova York, 22 nov. 1939.

confessar, independentemente da teoria de que um homem é inocente até que se prove o contrário. Isso, além dos maus-tratos aos condenados, linchamentos de negros e o terrorismo psicológico da jornada de trabalho, são bem conhecidos. Mas na América esses são os males que se escondem no escuro. Sabemos que eles existem, mas sabemos disso com uma sensação de vergonha nacional. Na Alemanha, porém, eles são a política oficial do governo - esse é o significado e essa é a verdadeira fraqueza, a imoralidade imperdoável da doutrina nazista. Baseia-se em uma política de barbárie porque é oficial e francamente oposta a todas as coisas pelas quais os grandes homens viveram e morreram: liberdade humana; liberdade de pensamento e religião; proteção dos fracos contra os fortes; igualdade racial; liberdade das artes e cultivo da arte de viver. A brutalidade do hitlerismo é apenas um incidente. A filosofia por trás disso que é a desgraça da humanidade. Claro, filme sobre o tema mais abrangente seria muito mais difícil fazer e certamente seria uma tarefa enorme expor de maneira dramática e articulada. Mas, se há um filme a ser feito sobre o tema do antinazismo, ele deve explorar e expressar os fundamentos do assunto, não apenas folhear os pontos mais óbvios³⁹⁴.

Por meio das críticas podemos afirmar que o filme foi muito marcado pela censura causada por seu nome *Hitler – A Besta de Berlim* e material de divulgação. De fato, o que os produtores buscavam era inflamar a opinião pública e as críticas encontradas apontam isso. Os colunistas cinematográficos o consideraram um fracasso artístico, porém um triunfo de divulgação. Além disso, podemos observar que grandes veículos da imprensa não tinham medo de criticar a Alemanha e Hitler e já tinham decidido o seu lado. Outra questão importante é que a tendência de Judell para o *exploitation* e sensacionalismo, junto com a divulgação agressiva de *A Besta de Berlim*, abriu caminhos para que outros títulos com essa temática surgissem após o ataque japonês em Pearl Harbor, em 1941.

Ainda em 1940, Judell foi forçado a fazer novos cortes no filme, pois em alguns lugares o filme continuava sendo censurado. Aliás, foi somente no ano de 1940, pouco antes de completar um ano de sua estreia, que o nome foi trocado para *Goose Step*. Por fim, em 1943, o longa-metragem foi relançado com o título de *Hell's Devils*. Nesse ano, obteve uma bilheteria melhor que a inicial, dado que, além da guerra fazer parte do cotidiano estadunidense, Alan Ladd conquistava sua fama em Hollywood. Em consequência, mesmo que ele tivesse um papel secundário, um filme com o ator despertava as atenções³⁹⁵.

3.1.2 Análise do filme³⁹⁶

³⁹⁴ Cf. HOBE, Morrison. *Beasts of Berlin*. *Variety*. Nova York, 22 nov. 1939.

³⁹⁵ Cf. DICK, 1996, p. 63.

³⁹⁶ Ficha técnica – Estúdio: *Producers Pictures Corporation*; Distribuição: *Producers Distributing Corporation*; Diretor: Sam Newfield (creditado no filme como Sherman Scott); Autor do roteiro e história original: Shepard Traube;

Para a realização da avaliação crítica de *A Besta de Berlim* foi feita a descrição de quarenta e uma sequências, sendo a primeira os créditos iniciais. Os personagens falam em inglês e por vezes forçam um sotaque alemão. Há algumas falas e palavras em alemão, porém não comprometem o entendimento da narrativa, pensando que o filme foi dirigido ao público estadunidense. O drama acontece na Alemanha e nela há uma organização clandestina de resistência ao nazismo como núcleo central do drama. O líder desse grupo é um ex-veterano de guerra alemão, Hans Memling (Roland Drew). Os outros membros importantes da organização são Anna Wahl (Greta Grandstedt), Gustav Schultz (John Ellis), padre Pommer (Frederick Giermann), Karl Bach (Alan Ladd) e Albert Stahlhelm (Hans von Twardowski), que é um integrante infiltrado na polícia nazista. A história pode ser dividida em três partes: a primeira mostra o planejamento e a execução das atividades que o coletivo fazia visando a alertar e mobilizar a população alemã frente aos nazistas. A segunda, após Stahlhelm delatar seus companheiros, projeta a prisão e a tortura de alguns participantes desse núcleo em um campo de concentração. Por fim, com sequências rápidas, é filmado a fuga de Hans do cárcere alemão.

O filme se inicia ambientando o local e o período nos quais a história tem sua narrativa. Em um primeiro momento, apresentam-se imagens de arquivo de desfiles nazistas nas ruas alemãs. A música de fundo é uma marcha forte e ajuda a realçar a força e imponência dos militares alemães³⁹⁷. Após isso, encena-se um desfile militar nos estúdios da *PPC*. Soldados nazistas passam pelos cidadãos que os saúdam com o braço direito erguido. Na cena é exposto um casal, três crianças, um homem com um terno e um jornal e uma mãe com um carrinho de bebê. A ideia indicada no início da sequência é de que as pessoas estavam todas incorporadas ao Estado alemão.

A partir do instante em que os oficiais saem do quadro, a mãe balança a cabeça negativamente. Esse primeiro momento do filme sugere que o povo alemão estaria submisso a suas autoridades, gesticulando e cumprimentando seus oficiais, porém, pelo gesto da mãe, existia uma resistência. As pessoas só cumprimentariam os nazistas por instinto de sobrevivência. Há uma sensação de deboche e indignação em relação à ideologia vigente estampada no rosto da mulher

Produtor: Sigmund Neufeld; Diretor de fotografia: Jack Greenhalgh; Diretores de arte: Fred Preble; Diretor musical: Dave Chudnow; Engenheiro de som: Hans Weeren; Edição: Bob Crandall; Personagens e intérpretes principais: Alan Ladd, Steffi Duna, Roland Drew, Greta Granstedt, Lucien Prival, Vernon Dent, John Ellis, George Rosener, Bodil Rosing, Hans von Twardowski, Willie Kaufman, Hans Joby, Frederick Giermann e Clen Wilenchick; Duração: 1h07min04s; Som: Mono; Cor: Preto e branco; Formato do negativo: 35mm; Ano de produção: 1939; Lançamento: 18 nov. 1939.

³⁹⁷ 51s – 1min46s.

que encerra a sequência. Além disso, mediante o uso de imagens de arquivo, podemos afirmar que o tempo histórico da narrativa do filme é o mesmo do qual ele foi lançado, 1939.

Logo que o desfile acaba, o cotidiano do alemão passa a ser apresentado³⁹⁸. Com uma música alegre e dentro de uma cervejaria lotada, surgem três personagens, Karl Bach, Gustav Schultz e Hans Memling. Nesse local, vê-se uma bandeira nazista com a suástica invertida. Não somos capazes de afirmar se isso foi um erro cênico, ou se teve um propósito de desprezo à bandeira nazista. O fato é que os únicos instantes em que a suástica aparece virada do lado correto (sentido horário) acontecem durante as imagens de arquivo dos desfiles do partido nazista³⁹⁹. Após isso, todas as vezes em que aparece, ela está invertida. Se levarmos em consideração a conduta do “Código Hays”, as bandeiras de todos os países deveriam ser respeitadas quando aparecessem nos longas-metragens, por isso é mais plausível que tenha sido um erro técnico do filme do que um deboche.

Hans, Karl e Schultz começam a falar sobre o encontro clandestino do grupo. Karl, cunhado de Hans, reluta em participar do grupo, porém aceita quando descobre que sua paixão, Anna Wahl, estaria na reunião. Ao entrarem dois oficiais nazistas no bar, Karl começa a ficar com medo, entretanto Hans se levanta rapidamente e declama: “a nova Alemanha nos proporciona uma grande e vital cultura. Sob a liderança de nosso *Führer* vamos substituir todas as artes degeneradas com uma cultura essencialmente alemã”⁴⁰⁰. Schultz também corrobora com essa ideia: “*Jawohl!* Acho que deveríamos queimar todos os museus”⁴⁰¹. Os militares ficam orgulhosos com essas declarações e cumprimentam os personagens. Destarte, com as falas de Hans e Schultz sobre a nova cultura alemã, a narrativa transmite a ideia de que, para sobreviverem, as pessoas se submetiam aos discursos ideológicos do Estado nazista.

Em nova sequência fílmica, Schultz, Karl e Anna Wahl trabalham imprimindo os panfletos dentro do esconderijo dos resistentes⁴⁰². A capa desse material exhibe o seguinte título em

³⁹⁸ 1min47s – 3min21s.

³⁹⁹ Durante a primeira e trigésima quarta sequência.

⁴⁰⁰ 2min46s.

⁴⁰¹ 2min52s.

⁴⁰² 4min57 – 13min28s.

iconotexto⁴⁰³: “como as ‘Democracias’ ameaçam a Nova Alemanha. Uma mensagem vital para todos os alemães. Por Paul Joseph Goebbels”⁴⁰⁴. Na parte principal está escrito:

Para todos os alemães amantes da paz. O Partido Nacional-Socialista está liderando o povo alemão à destruição e à guerra. Hitler e seus assassinos suprimem o verdadeiro estado da opinião mundial sobre o que acontece na Alemanha. O mundo inteiro está horrorizado com as brutalidades que visitam nossa nação outrora civilizada. Essa traição constante do povo pode levar a apenas um fim – a completa aniquilação da nação alemã⁴⁰⁵.

Importante notar que Anna Wahl é uma personagem de representação feminina que não deixa que ninguém ataque o seu gênero. Schultz pontua que domar a máquina de impressão é como conquistar uma mulher. Os homens deveriam ser cuidadosos, nem tão rápidos e nem tão lentos, e só cooperando poderiam tê-las⁴⁰⁶. Ele logo é repreendido por Anna: “e desde quando você é especialista em psicologia feminina Gustav Schultz?”⁴⁰⁷. Anna representa as mulheres não subservientes aos homens e, conforme será visto adiante, as ordens do Estado. Ela age como uma representante de luta na qual as estadunidenses deveriam se espelhar e se portar durante a guerra. Ao mesmo tempo Schultz, que é o personagem humorístico do filme, reforça estereótipos machistas presentes naquela sociedade.

A reunião começa e conta com a presença de um padre católico, Pommer, no seu núcleo. Karl, o personagem que participava de sua primeira reunião, ainda tinha receios sobre sua cooperação. As falas mais importantes de apelo à ideologia estadunidense e da ameaça de Hitler acontecem nessa sequência. Schultz começa a reunião dizendo,

não tem necessidade de fazer vocês perderem tempo com discursos longos. Estamos todos de acordo, ou não estaríamos aqui nesta reunião ilegal. Os campos de concentração estão cheios de pessoas como nós. Devemos aprender a ser inteligentes e não correr riscos desnecessários. Se você achar que está sob suspeita poupe seus esforços por um tempo até sentir que é seguro seguir em frente. A economia alemã não está melhorando. O esforço constante para aperfeiçoar a máquina de guerra está minando os recursos da nação. Hitler deve seguir o curso de *Mein Kampf*. Eventualmente, ele será forçado a mergulhar a Alemanha em uma guerra. Quando essa hora chegar, o povo alemão será lembrado como⁴⁰⁸.

Karl interrompe a fala de Schultz, levanta-se e lhe indaga:

⁴⁰³ De acordo com Valim (2006, p. 201), esse recurso cinematográfico pode surgir, por exemplo, como música, imagens ou textos. No caso da cena analisada, Anna segura o panfleto antinazista e o mostra para a câmera. A audiência passar a ver e ler o que estava contido na mensagem sem precisar de narração ou fala das personagens. Assim, o uso do panfleto com iconotextos causa a sensação de que o próprio espectador era quem o núcleo buscava alertar, pois é como se quem tivesse assistindo ao longa-metragem portasse o papel em sua própria mão.

⁴⁰⁴ 5min13s.

⁴⁰⁵ 5min 37s.

⁴⁰⁶ 6min06s.

⁴⁰⁷ 6min24s.

⁴⁰⁸ 8min20.

Schultz, gostaria de fazer uma pergunta. Por que deveríamos correr o risco de ter reuniões se isso o que você está dizendo for verdade? E eu acho que sua fala é verdadeira. Eu acredito que com o que ele está fazendo, eventualmente, uma crise virá. Pode parecer ingênuo, mas sei pelos meus estudos historiográficos que nenhum tirano jamais governou permanentemente. Napoleão conquistou toda a Europa, mas morreu em Santa Helena. Veja, ele era um déspota, mas o dia chegou e seu poder acabou. E, se Hitler seguir seus passos, seu fim será inevitável. Se Hitler é um capitulo da Alemanha, de acordo com o precedente histórico, ele será obrigado a cair. Não vejo os porquês de todos nós comprometermos nossas vidas com essas reuniões e distribuir propaganda. Se pensarmos a longo prazo, os eventos se desdobrarão e não haverá mais Hitler⁴⁰⁹.

Hans começa a discursar:

Karl, não podemos sentar e esperar. Olhe ao nosso redor. Tudo o que amamos na Alemanha foi destruído. A democracia na Alemanha veio e já se foi. Você tem que alertar as pessoas. Você precisa fazê-los perceber o quão precioso isso é. Nunca houve realmente uma verdadeira democracia na Alemanha. É por isso que as pessoas precisam ser educadas⁴¹⁰.

Karl pergunta: “como poderíamos fazer isso sozinhos?⁴¹¹”. Hans responde:

Não estamos fazendo isso sozinhos Karl. Por toda a Alemanha existem pequenos grupos como este, o que significa que fazemos isso constantemente. Temos amigos em todo lugar. Muitas mulheres acreditam no que nós estamos fazendo: que a Alemanha seja livre. Em Munique, Hamburgo, Dresden e Colônia, é incrível o tanto de vilas em que temos amigos. Sempre se lembre disso Karl⁴¹².

Essa longa sequência, de quase dez minutos de duração e com diálogos muito bem pensados por seus roteiristas, termina quando Stahlhelm, um oficial da Gestapo entra em cena. Ele é um antinazista infiltrado na polícia secreta alemã e ajuda cooperando com informações de dentro do sistema. Todavia, ele conta ter medo de um dia estar bêbado em reunião com seus superiores e contar tudo o que não deveria. Desse modo, essa parte mostra de que lado o grupo de resistência está, o lado da democracia estadunidense. Ainda apresenta as características relevantes de cada personagem: Anna como uma mulher forte, de luta e independente; Pommer como representante dos cristãos; Stahlhelm como um nazista infiltrado e com vícios expostos; Schultz, um homem cômico, porém um articulador político; Karl como o personagem receoso de fazer parte dessa organização; e Hans como um líder respeitável.

O grupo todo trabalha em prol da causa democrática na Alemanha. As sequências cinco, seis, sete, oito e nove do filme mostram como a resistência atua no dia a dia⁴¹³. Panfletos são

⁴⁰⁹ 9min14s.

⁴¹⁰ 10min14s.

⁴¹¹ 10min32s.

⁴¹² 10min33s.

⁴¹³ Respectivamente: 13min20 – 14min47s; 14min48s – 15min03s; 15min04s – 15min27s; 15min28s – 15min47s; 15min48s – 16min30s.

jogados da cobertura de um prédio para que os transeuntes, que passam ao redor do edifício, peguem esse material e leiam seu conteúdo. Anna, enquanto faz suas compras em uma mercearia, explica às clientes os problemas causados pela inflação. Trabalhadores reclamam da exaustiva jornada de trabalho e também dos seus salários. Pessoas escutam no rádio, possivelmente uma estação clandestina, o mesmo manifesto do panfleto do começo do filme. E, por fim, o padre Pommer, em uma missa, discursa:

estamos vivendo em tempos difíceis, mas não tenho medo da terra. Lembrem-se dos velhos tempos, nas palavras inspiradas da sabedoria divina. O Reino dos Céus sofreu com a violência. A necessidade da violência foi enterrada com muito esforço, luta, sofrimento e mortes pela causa da liberdade religiosa. Você está se esforçando, lutando, sofrendo e morrendo para que o conhecimento de Deus e o amor de Deus nunca seja arrancado dos corações dos seus filhos e dos filhos de seus filhos⁴¹⁴.

Essas sequências são conversas diretas entre a narrativa e o público. O roteiro age, como um cinejornal, de modo a informar os estadunidenses dos problemas causados pelos nazistas em relação à religião, ao trabalho e à própria sobrevivência.

Com a atividade política e propagandística, os personagens do grupo mostram que mesmo os que trabalham incansavelmente precisam de uma válvula de escape. Isso é representado em conversa entre Hans e sua esposa Elsa (Steffi Duna). Ele diz:

you are very serious. Elsa, you know the problem that the nazis are. You forgot to laugh. Sunday will be a new free people. I've decided to change my mind. You and I, Anna and Karl, we will go for a picnic. Sunday we will go out and have fun a little⁴¹⁵.

Com o fordismo a todo vapor nos Estados Unidos e com sua classe trabalhadora também forçada a exaustivas jornadas de trabalho, o domingo, nas falas de Hans, é o dia de descanso e uma representação de liberdade. Nessa mesma conversa, Elsa conta a Hans que eles vão ter um bebê. Essa personagem representa as mães e mulheres do lar, contudo também trabalha na resistência antinazista. Elsa indica que os esforços de todos e todas eram necessários para derrubar o inimigo.

Hans volta à cervejaria para encontrar secretamente com Erlich (Henry Zynda), outro membro da resistência⁴¹⁶. Lustig (Vernon Dent), o garçom do bar, também faz parte desse grupo de resistência e os ajuda para que essa reunião aconteça. Entretanto, esses personagens estavam sendo espionados. Erlich e Hans são avisados por Lustig para irem embora do bar. Ao final, dois oficiais da Gestapo entram no recinto, encontram um cigarro aceso na mesa onde estavam Erlich e

⁴¹⁴ 15min48s.

⁴¹⁵ 17min18s.

⁴¹⁶ 18min54s – 21min48s.

Hans e acabam por levar Lustig para ser interrogado. O garçom se manifesta sendo um homem honrado, dado que mesmo sendo torturado não diz nada contra a organização de que faz parte. Stahlhelm, o antinazista infiltrado, faz parte dessa sessão e sofre com cada chicotada que seu amigo recebe⁴¹⁷.

No piquenique programado por Hans dois episódios chamam a atenção⁴¹⁸. O primeiro, é quando Elsa diz ao seu marido:

Hans, você me deu um dia tão lindo. Aqui o mundo parece estar em paz. Essa é a Alemanha que amamos. Não esse lugar ‘puro’ de Hitler e Goebbels. Essa árvore está aqui antes deles chegarem e estará aqui depois que eles se forem. Talvez, se eles pensassem nisso, destruiriam-na⁴¹⁹.

Estar livre e em paz é o lugar em que eles querem estar. Alemanha, nessa fala, poderia ser trocada por Estados Unidos e a árvore é uma clara fala anti-tirânica. O segundo, ocorre com Anna e Karl dialogando. Ela é uma mulher tão envolvida na causa que recusa até o pedido de casamento do seu amado. Anna diz a Karl:

Se nos casarmos, esse lugar exigirá filhos nossos. Isso é o que uma mulher é para a nova Alemanha. Hoje eu consigo administrar nossos negócios sem ser incomodada. E se algum de nós se for, ninguém irá sofrer. Eu quero um filho Karl, mas não quero que eles sofram pelo que eu acredito⁴²⁰.

Cristina Meneguello, ainda que não tenha especificamente estudado *A Besta de Berlim*, fez reflexões que são possíveis de relacionar com a questão levantada pela rejeição de Anna ao pedido Karl. A historiadora assevera que sendo o nazismo identificado como inimigo, os filmes deveriam glorificar os valores ameaçados por essas ideologias. Nesse caso, os valores estão relacionados à estrutura familiar. Anna abrir mão de um casamento e de ter filhos é algo muito forte dentro dessa narrativa. O triunfo do inimigo indicaria uma ruptura das preciosas relações com a família e isso deve ser detido a qualquer custo⁴²¹.

Ao chegarem em casa do passeio, Hans e Elsa descobrem que sua casa foi revistada⁴²². Ao final dessa sequência Hans é levado para um interrogatório. Nesse momento, o interrogador pergunta a Hans: “há quanto tempo você é membro do Partido Comunista?”⁴²³⁴²⁴. Hans responde:

⁴¹⁷ 21min49s – 22min33s.

⁴¹⁸ 22min34s – 24min53s.

⁴¹⁹ 22min42s.

⁴²⁰ 23min33s.

⁴²¹ Cf. MENEGUELLO, 1992, P. 91.

⁴²² 24min54s – 26min36s.

⁴²³ 26min53s.

⁴²⁴ 26min37s – 30min14s.

“sou um democrata”⁴²⁵. O examinador pensativo, com sotaque alemão forçado, diz: “então, devo assumir que você aprova as políticas de nosso *Führer*”⁴²⁶. Hans, com ironia, responde: “eu acredito no que é bom para a pátria”⁴²⁷.

Em resenha sobre o filme, Luiz Nazário afirma que:

o antinazismo adquire, em *Beast of Berlin*, uma forte tonalidade comunista: embora os resistentes se declarem patriotas e democratas, e um padre colabore com eles, o próprio fato de o grupo não abrigar pelo menos um comunista declarado e contrastante já o define como tal: somente a disciplina férrea do Partido capacita vítimas de tortura a nada revelar, assumindo o sacrifício da liberdade e da felicidade pessoal ao projeto da ‘resistência popular’⁴²⁸.

Segundo Bernard Dick, os membros do grupo de resistência são fruto de uma mistura religiosa e política. Uma combinação de judeus e católicos, socialdemocratas e comunistas. É possível que o uso da palavra “camarada”, por alguns participantes, indique que haveria comunistas dentro do núcleo de resistência⁴²⁹. Todavia, no interrogatório Hans é claro e enfático ao dizer que é um democrata. Deveras, na narrativa o personagem era um porta-voz das ideologias estadunidenses e o filme provavelmente teria sido barrado pelo “Código Hays” caso não o fosse. Além do mais, descobre-se que Hans é um veterano condecorado de guerra. Em uma de suas falas ele conta que atuou na força aérea durante a Primeira Guerra Mundial⁴³⁰. Nos Estados Unidos, veteranos de guerra normalmente são tratados com honra e respeito. Visto desse modo, Hans não poderia mentir. Podemos até relacionar os alemães antinazistas do filme com os membros da HANL e da Frente Popular citada no capítulo anterior. Como observado, esses grupos tinham comunistas, liberais e socialistas engajados na luta contra os ideais e líderes nazistas. Portanto, as alegações feitas por Nazário de que Hans e o grupo de resistência eram comunistas estão equivocadas.

Ainda sobre a investigação contra Hans, o interrogador encontra uma Cruz de Ferro na carteira do personagem principal, o que acaba corroborando com as atitudes e a verdade dita pelo personagem. Contudo, antes de ir à sala em que Hans seria torturado, o nazista joga a Cruz de Ferro do personagem em um cinzeiro. Isso indica que, em contraposição aos Estados Unidos, na Nova Ordem alemã os esforços passados de seus heróis não tinham valor.

⁴²⁵ 26min56s.

⁴²⁶ 27min.

⁴²⁷ 27min04s.

⁴²⁸ Cf. NAZARIO, 2013.

⁴²⁹ Cf. DICK, 1985, p. 64.

⁴³⁰ 27min18s.

Após um longo dia de violência contra os desertores, Stahlhelm é convidado a participar de uma festa com seus amigos oficiais da Gestapo⁴³¹. Nesse momento, os nazistas, conversando entre si, engrandecem o poderio bélico do país e Stahlhelm sofre relembrando as cenas de tortura com seu amigo Hans. O membro da resistência, bêbado, acaba morto após delatar todos os nomes de seus companheiros de resistência antinazista.

Depois dessa sequência, mostra-se um caminhão levando presos para o campo de concentração⁴³². Essa é a primeira representação da história do cinema desse local e cabe ressaltar que não se falavam muito sobre esse tema nos Estados Unidos. No longa-metragem, é possível ver edificações parecidas com as do campo de Dachau, localizado próximo a Munique e primeiro campo de concentração construído para prisioneiros políticos.

Entre os presos estão judeus, católicos, cientistas e migrantes. Todos são tratados com sadismo pelos nazistas. Humilhado, um cientista precisa repetir diversas vezes que é um porco⁴³³. No dormitório, o judeu precisa tirar sua vestimenta e o terço do padre Pommer é pisoteado pelo nazista que dá as ordens no local⁴³⁴. Após o oficial sair, Hans, padre Pommer, Schultz e Erlich começam a conversar. Hans, que fora chamado a atenção no pátio pelo coronel Hess, conta aos seus amigos que ele e o coronel lutaram juntos durante a primeira guerra.

Concomitantemente à prisão, Elsa luta para libertar seu marido. Ela recebe de Erlich mil marcos e uma indicação de advogado que poderia ajudá-la nessa missão⁴³⁵. Elsa vai até o escritório de Lippert (Hans Joby)⁴³⁶. Nesse local, com estátuas semelhantes às expostas pelos padrões de arte germânicas da época⁴³⁷, Lippert defende seu *Führer* e todos os valores do Estado nazista. No entanto, ao ouvir que Elsa lhe daria dinheiro, o advogado diz que pode tentar ajudar a liberar Hans. Em cena, Lippert arrota⁴³⁸, consome pílulas que aparentam ser drogas e liga para outro oficial que também aceita o suborno, dizendo que averiguaria o caso de Hans.

A questão das drogas era outro veto do “Código Hays”. Os filmes não poderiam ter consumo de narcóticos ou álcool. Entretanto, essa imoralidade foi atribuída a esse personagem que

⁴³¹ 34min16s – 37min11s.

⁴³² 37min12s – 40min22s.

⁴³³ 38min45s.

⁴³⁴ 41min05s – 43min03s.

⁴³⁵ 43min04s – 43min43s.

⁴³⁶ 43min44s – 46min11s.

⁴³⁷ Esse assunto será debatido com mais profundidade no capítulo 2.

⁴³⁸ Conforme visto na seção 4.1.1., Joseph Breen solicitou aos diretores que cortassem Lippert arrotando. Na versão analisada do filme isso foi mantido.

colaborava com o regime nazista. Possivelmente, isso teria sido cortado caso ocorresse com algum alemão que lutava contra Hitler. Esses personagens não deveriam ter qualquer tipo de questionamento sobre sua moral⁴³⁹.

A narrativa volta para o campo de concentração. Em uma noite, Karl, abalado com sua situação carcerária, inconformado por não ter recebido carta de Anna, e triste por não poder lutar contra o nazismo fora do campo de concentração, tenta fugir desse local⁴⁴⁰. Logo ele é descoberto e morto com dois tiros. Hans, Schultz e padre Pommer lamentam a morte do amigo.

Após Schultz e Pommer serem libertados, Elsa visita Hans na prisão⁴⁴¹. Hans diz em códigos a ela para que o grupo elabore um plano de fuga. Nesse momento, não há mais esperanças de que eles conseguiriam subornar os corruptos alemães. Além do mais, Hans, na vigésima sétima sequência⁴⁴², discute com o coronel Hess, seu antigo companheiro de guerra. Nessa conversa, Hans reafirmou todos os seus valores e orientação política. Ele é repreendido ferozmente pelo comandante. Esse diálogo é um claro confronto das duas ideologias – a livre e democrática estadunidense contra a repressora e ditatorial nazista (Figura 6). Hans é o reflexo de um cidadão íntegro e Hess é o incontrolável e raivoso nazista. Por não ter mais confiança no sistema legal, um plano de evasão seria uma medida extrema de fuga desse local. A justiça não existe na Alemanha de Hitler.



Figura 6: O bom e o mau se encaram (48min35s)⁴⁴³.

⁴³⁹ Cf. MILLER, 2006, p. 60.

⁴⁴⁰ 53min20s – 57min97s.

⁴⁴¹ 57min08s – 59min48s.

⁴⁴² 46min12s – 49min19s.

⁴⁴³ Com plano americano, em angulação normal, de perfil e com luz dura, Hans e o coronel Hess discutem suas ideologias. É possível ver no quadro duas bandeiras nazistas com a suástica invertida e um quadro de Hitler quase ao centro na parte superior. Hitler vigia ao mesmo tempo que dá legitimidade ao pensamento de Hess. Em cena, Hans é chamado pelo coronel, seu ex-companheiro de guerra, para que se declare a favor do Partido Nacional socialista. Possivelmente Hans seria solto se dissesse as palavras que Hess gostaria de ouvir, entretanto, o personagem é

A trigésima quarta sequência funciona como um cinejornal⁴⁴⁴. Por meio de iconotextos – imagens de capas de jornal, a música imponente do início do filme e a mistura de imagens de arquivo e de gravações no estúdio dos desfiles militares –, esse noticiário indica os problemas que os países estavam tendo nas negociações com Hitler. Antes de encerrar essa sequência, há uma imagem com plano fechado no ditador que discursa sem som. Após os informes, o coronel Hess recebe um jornal com a notícia do dia: Roosevelt solicita uma solução pacífica na Polônia⁴⁴⁵. Ao contrário do público, o nazista despreza a imprensa e as soluções de paz. Hess demonstra isso amassando o jornal com raiva.

No fim da narrativa, Hans, com a ajuda de um guarda, escapa do campo de concentração⁴⁴⁶. Após a evasão da prisão, o protagonista é ajudado por Erlich e outros membros da resistência para sair do país. Na Suíça, Hans termina o filme encontrando Elsa e seu filho recém nascido. Nas últimas falas, Hans diz a sua mulher que quer voltar e lutar na Alemanha contra o nazismo. Ela responde que agora a missão deles é avisar ao mundo os males causados pelos nazistas.

Apesar de Paula Broda ter estudado animações, sua percepção atrelada à diferença de tratamento em Hollywood dado aos inimigos é passível de extensão em *A Besta de Berlim*. Algum tempo depois, sobretudo após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, viriam filmes com discurso racial atrelado aos japoneses. Diferente desses, já em 1939, a herança branca partilhada por alemães e estadunidenses fez com que a ameaça nazista seja representada não com racismo e xenofobia, mas, sim, como um problema tanto atrelado a suas ideologias, quanto por uma “possível” uma pré-disposição bélica característica dos seus antepassados prussianos⁴⁴⁷.

Adiciona-se a isso que, segundo Miller, Karl e Elsa seriam personagens característicos do pensamento isolacionista estadunidense. Os dois personagens são simpáticos aos mais exaltados, porém sempre levantam questões sobre a real necessidade de intervenção na Alemanha⁴⁴⁸. Embora esse discurso exista no longa-metragem, o roteiro sempre age de modo a rebater esses argumentos. Hans, Anna e Schultz, em suas falas, expressam que o único meio de combater o nazismo é

combativo e se posiciona contra o coronel e o Estado. Em uma das falas mais expressivas do diálogo o resistente antinazista diz: “Se eu me encontrar em um hospício e ainda estiver lúcido, eu não acredito que me entregaria às regras de um lunático (48min32s)”.

⁴⁴⁴ 1h00min48s – 1h01min16s.

⁴⁴⁵ 1h01min17s – 1h01min47s.

⁴⁴⁶ 1h01min48s – 1h04min24s.

⁴⁴⁷ Cf. BRODA, 2017, P. 84.

⁴⁴⁸ Cf. MILLER, 2006, p. 60.

enfrentando-o de todas as maneiras possíveis. Em uma leitura metafórica, poderiam Karl e Elsa representar as posições da política externa do país e, por outro, Hans, Anna e Schultz representações culturais do povo estadunidense? Se assim fosse, poderíamos afirmar que os três últimos personagens citados não são os “bons alemães”, mas sim representações de sua própria audiência nos Estados Unidos? A imagem que se construiu desses personagens foi projetada para alinhar o público estadunidense e os alemães antinazistas, reforçando a ideia de que os alemães “civilizados” compartilham da mesma ideologia dos estadunidenses e clamam por reforço estrangeiro em face aos horrores do nazismo. Portanto, concorda-se com Miller que o filme constrói um ponto de reflexão de que seria necessária uma intervenção na Alemanha dada essa obrigação moral⁴⁴⁹.

Por fim, como constatou Bernard Dick, o filme até imitou alguns efeitos de *Confessions of a Nazi Spy*, utilizando cenas de cinejornal e cunho propagandístico antinazista, todavia a força de ação do filme foi muito mais agressiva que o primeiro. A história de *A Besta de Berlim* não foi contada de dentro dos Estados Unidos, mas sim com atores encenando a vida cotidiana alemã na Alemanha. Se no longa-metragem da *Warner Bros.* apenas menções aos campos de concentração e a Hitler foram feitas, esse filme da *Poverty Row* foi disruptivo ao mostrar o rosto de Hitler e ao associá-lo aos locais de tortura⁴⁵⁰.

Portanto, *A Besta de Berlim* é um filme significativo dentro da cinematografia da Segunda Guerra Mundial por, além de levantar questões polêmicas em sua época, fez a primeira representação hollywoodiana da vida das pessoas que viviam na Alemanha em 1939. Mesmo com baixo orçamento e alguns diálogos confusos, a narrativa cumpriu com seu objetivo de reforçar a ideologia democrática dos EUA mediante os personagens do núcleo antinazista – os inteligentes, organizados e vítimas de um ditador que odiava a liberdade –, e de eleger o nazismo e Hitler como o inimigo a ser combatido – os corruptos, sádicos e defensores da tortura.

3.1.3 A circulação e recepção do filme no Brasil

Neste tópico, será visto como o filme circulou no Brasil por meio da imprensa brasileira, procurando notar as possíveis semelhanças e diferenças entre o que aconteceu no país sul-

⁴⁴⁹ Cf. MILLER, 2006, p. 63.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 63.

americano e em solo estadunidense⁴⁵¹. O intuito será desenvolver como diferentes situações, lugares e datas de lançamento podem alterar a percepção da audiência. Um dos modos de fazer essa análise de recepção é mediante o papel do crítico de cinema, ainda que seja muito difícil mensurar a influência de um analista sobre o público. Entretanto, de acordo com Valim, a crítica desempenha um papel essencial de mediação entre a narrativa e os espectadores e é fundamental para avaliar o impacto social de um longa-metragem⁴⁵².

Primeiramente, é necessário dizer que a crítica cinematográfica brasileira nasceu e se estruturou sob um viés elitista e conservador que, por décadas, serviu de modelo dominante para os profissionais desse campo. Em sua esmagadora maioria, a crítica era feita por homens e, segundo Maurício Caleiro, muito adepta às produções e narrativas do cinema hollywoodiano⁴⁵³. Outro ponto importante sobre esses críticos é que na primeira parte do século XX era muito difícil precisar quem escrevia essas colunas no Brasil. Isso ocorre, pois, a maioria das pessoas que assinavam as colunas de crítica cinematográfica traziam apenas as iniciais ou os pseudônimos⁴⁵⁴.

Celso Fernando Claro de Oliveira afirma que

é inegável que esses autores podem contribuir para fomentar ou arrefecer o interesse do espectador com relação a um determinado filme. Alguns elementos que podem auxiliar o historiador nessa tarefa são o estudo das formas de avaliação das produções cinematográficas (como o caso do famoso “bonequinho” do jornal *O Globo* ou as “cotações” da revista *A Cena Muda*), a análise dos critérios qualitativos empregados para classificar um determinado título, e a influência do alinhamento político e econômico do veículo da imprensa para o qual o crítico trabalha com os grandes estúdios de cinema⁴⁵⁵.

Em relação ao filme *A Besta de Berlim*, a primeira notícia encontrada no Brasil foi uma nota na revista *Carioca*, do Rio de Janeiro, em 04 de novembro de 1939. Nela o filme é apresentado do seguinte modo⁴⁵⁶:

a mais sensacional novidade da semana é o início das filmagens *Hitler, Beast of Berlin* nos estúdios da Grand National. O film contará a história de um movimento revolucionário em pleno *front* alemão e promete ser sensacional. Encabeçando o elenco veremos Steffi Duna, Roland Drew, Greta Gransted, Allan Ladd e Bodil Rosing, enquanto a direção caberá a Sherman Scott. *Hitler, Beast of Berlin* não é o primeiro film sobre a guerra atual.

⁴⁵¹ Para realizar a pesquisa nos jornais e revistas da época, foram utilizadas as palavras chaves “Hitler, a besta de Berlim”; “A besta de Berlim”; “As bestas de Berlim”; “A fera de Berlim”; “Hitler, *Beast of Berlin*”; “*Beast of Berlin*”; “*Beasts of Berlin*”; “*Goose step*”; “*Hell’s Devils*”; “Shepard Traube”; “Ben Judell”; “Sherman Scott”; “Roland Drew”; “Steffi Duna”; “Greta Granstedt”; “Alan Ladd”.

⁴⁵² Cf. VALIM, 2012, p. 36.

⁴⁵³ Cf. CALEIRO, 2011, p. 5.

⁴⁵⁴ Cf. OLIVEIRA, 2017.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Todas as citações e críticas das épocas serão reescritas no presente trabalho com a mesma grafia utilizada em suas colunas. Esses textos podem conter erros de digitação e tradução, além de que evidenciam as diferenças da escrita com o português brasileiro atual.

Em Londres, Alexander Korda produziu e dirigiu em doze dias apenas um film chamado *Lion Has Wings*, que é a história do bombardeio de Kiel pelos aviões britânicos. *Lion Has Wings* é “estrelado” por Merle Oberon e Ralph Richardson. Na *Republic* prepare-se outro film sobre a guerra, *London Black Out*⁴⁵⁷.

Conforme visto no primeiro tópico desta seção, em novembro de 1939, *A Besta de Berlim* já tinha sido gravado, censurado e estava próximo de estrear oficialmente nos Estados Unidos. Portanto, o autor erra ao dizer que *Lion Has Wings* (1939) seria o primeiro longa-metragem da Segunda Guerra Mundial⁴⁵⁸. Não se descarta a possibilidade de que essa obra poderia ser veiculada nos jornais pouco tempo depois e, portanto, o colunista já começava a aguçar o seu leitor sobre a mesma.

Não se tem notícias da estreia de *A Besta de Berlim* no Brasil durante 1939 e 1940. O filme aparece apenas em breve citação na revista *Vamos Lêr*, do Rio de Janeiro, em 08 de agosto de 1940. Poucas linhas sobre a obra aparecem na notícia de título “Será Mary Beth Hughes uma reencarnação de Jean Harlow?”. A coluna serviu para qualificar positivamente a produção de filmes de guerra e justificar a participação da garota “*blitzkrieg*” em um filme chamado *Four Sons* (1940) que tem sua narrativa pautada na vida precedente à ocupação nazista na Tchecoslováquia. Sobre *A Besta de Berlim* o autor escreveu:

com a segunda Grande Guerra acontece o mesmo. Logo no princípio, uma companhia independente de Hollywood lançou um film sensacional chamado *Hitler, a Besta de Berlim*. Felizmente, o público em geral evitou a película, impedindo, assim, qualquer ameaça a neutralidade americana – então uma realidade⁴⁵⁹.

Apesar do elogio ao filme, ele afirmou que o público estadunidense evitou a película e, conforme visto na seção anterior, isso não é verdade. Mesmo com a censura e modificações de edição em diferentes locais nos Estados Unidos, *A Besta de Berlim* não deixou de atrair o público e muito menos a audiência foi a causadora da condenação do longa-metragem. Aliás, em uma fonte encontrada na matéria no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, o colunista apontou que a censura foi causada pelo *Hays Office*. A notícia, intitulada “Proibido nos Estados Unidos um *film* anti-germanico”, diz:

A censura de Nova York vetou, segunda-feira, a primeira tentativa de propaganda cinematographica contra a Alemanha, como sucedeu durante a guerra mundial. Foi proibida a representação da pellicula filmada em Hollywood, sob o título de *A Fera de*

⁴⁵⁷ Cf. CARIOCA. Rio de Janeiro, 04 nov. 1939. Novidades, boatos e mexericos: serviço de informações, recém-chegado de Hollywood, especial para Carioca, p. 22.

⁴⁵⁸ *Lion Has Wings* estreou em novembro de 1939 no Reino Unido. Assim como *Hitler – A Besta de Berlim*, *Confessions of a Nazi Spy* é um exemplo de um filme abertamente antinazista que estreou antes do filme britânico.

⁴⁵⁹ Cf. VAMOS LER. Rio de Janeiro, 08 ago. 1940. Será Mary Beth Hughes uma reencarnação de Jean Harlow?”, p. 64.

Berlim (Beast of Berlin), cujo conteúdo já se deduz do próprio título. A referida pellicula será também proibida em outros Estados, seguindo o exemplo do Estado de Nova York, pois o *Hays Office*, organização que exerce o controle voluntário sobre todas as pelliculas americanas, negou aprovação ao citado film contra a Alemanha⁴⁶⁰.

O problema dessa notícia está em relação às datas, pois esses episódios de censura aconteceram nos Estados Unidos entre setembro e novembro de 1939 e não entre outubro e novembro 1940 quando a notícia foi circulada para os brasileiros. Ainda sobre o período de 1939 e 1940, foi identificada uma nota no jornal *O Dia*, de Curitiba, em 11 de setembro de 1940, na coluna *Pequenas Notícias*. O jornal imprimiu palavras idênticas as utilizadas na citada revista *Carioca*, em novembro de 1939, sobre o início da produção do filme⁴⁶¹. Cabe dizer que a repetição de notícias era algo comum entre os jornais brasileiros e normalmente faziam parte de ações coordenadas de divulgação.

Não encontramos notícias sobre a circulação de *A Besta de Berlim* nos cinemas brasileiros antes de 1945. Uma possível explicação é que, para além de Shepard Traube explicitar em carta à Associação da *Motion Picture Producers* que o filme seria voltado para o mercado doméstico estadunidense, a censura, as confusões da estreia do filme nos Estados Unidos, a não importação massiva de filmes da *Poverty Row*⁴⁶² e, provavelmente, as censuras do DIP, tendo em vista caráter e antinazista e anti Hitler do filme, são possíveis motivos pela não circulação da obra no Brasil nesse período. Até então, não foram encontradas evidências precisas sobre a censura ao filme por parte do governo brasileiro.

Portanto, com poucas fontes e notícias sobre essa obra, podemos afirmar que não houve planejamento e nem esforços para que *A Besta de Berlim* chegasse no Brasil durante o seu lançamento em 1939, o que reforça a carta de Shepard Traube sobre o filme ser voltado ao mercado doméstico dos Estados Unidos.

Apenas a partir de 1945 foi que o filme passou a ser exibido oficialmente no Brasil. No jornal *O Dia*, em 04 de março de 1945, foi anunciado:

Um só ritmo! Êxitos. A distribuidora Imperial Films comemorando em data de 7 do corrente o seu 5º. aniversário, continua firme pelo caminho do êxito, dando satisfações

⁴⁶⁰ Cf. GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 01 nov. 1940. Proibido nos Estados Unidos um film anti-germanico, p. 5.

⁴⁶¹ Cf. O DIA. Curitiba, 11 set. 1940. Pequenas notícias, p. 6.

⁴⁶² Na realidade, a afirmação sobre a não importação massiva de filmes da *Poverty Row* é hipotética, uma vez que a maior parte da produção importada no cinema brasileiro era das *major*s hollywoodianas. Isso não quer dizer que obras da *Poverty Row* não fossem importadas, entretanto ainda não há pesquisas que apontem como chegava essa cinematografia no Brasil.

aos empresários e emoções aos espectadores, apresentando os maiores sucessos para 1945 [...] *Hytler A besta de Berlim*. Com Allan Ladd e Steffi Duna⁴⁶³.

Aqui ressaltamos que *A Besta de Berlim* integrou o catálogo cinematográfico de distribuição da *Imperial Films*⁴⁶⁴. Com essa fonte, podemos inferir que o longa-metragem chegou no Brasil por meio do sistema de *block booking*, que obrigava os distribuidores a comprarem pacotes contendo diversos filmes, sendo de qualidade ou não, para obter os sucessos do momento.

Apenas no dia 06 de setembro de 1945 que, timidamente, o filme estreou. Na sessão “Cinema – Programas de hoje” do *Correio Paulistano* de São Paulo, *A Besta de Berlim* foi exibido no cinema na São Bento⁴⁶⁵. A revista *Lar Católico*, na coluna “Crítica cinematográfica (pela Associação de Jornalistas Católicos)” do dia 07 de outubro rotula o filme como aceitável para adultos⁴⁶⁶. Assim como em São Paulo, no Rio de Janeiro o longa-metragem apareceu pela primeira vez nos jornais como um dos filmes a serem exibidos no dia, sem nenhuma propaganda ou crítica prévia⁴⁶⁷. Importante ressaltar que na possível data de estreia de *A Besta de Berlim* na capital brasileira, a Segunda Guerra Mundial já havia se encerrado. Esse também é um dos fatos que pode nos indicar as razões pelas quais o filme não teve tamanha divulgação e repercussão.

Um dia após a primeira exibição do filme na cidade carioca, um crítico cinematográfico do jornal *A Noite*, que assinou como “Jonald”⁴⁶⁸ na coluna “A crítica norte-americana e os filmes em cartaz na Cinelândia”, fez uma análise dos lançamentos na Cinelândia daquela semana, contendo semelhanças e diferenças entre suas críticas e as que foram feitas no veículo estadunidense *Motion Herald Pictures, Screen: Romances e Photoplay*. Sobre *A Besta de Berlim*, Jonald registrou que ainda não houvera oportunidade de assistir o filme para poder comparar com a crítica estadunidense. Assim, registrou:

Finalmente, encontramos quatro celulóides que não “escaparam” ao lema de sofríveis: *Cântico do Sarong e Mocidade Destemida*, em foco no Odeon e *A Besta de Berlim*,

⁴⁶³ Cf. O DIA. Curitiba, 04 mar. 1945. Um só ritmo! Êxitos, p. 5.

⁴⁶⁴ Junto com o anúncio da importação de *A Besta de Berlim*, havia outros filmes que não foram produzidos em 1945 como, por exemplo, *The King of Kings* (1927), *The adventures of Tom Sawyer* (1938) e *The Garden of Allah* (1936). De certo modo, a importadora “enganou” o seu leitor ao afirmar que estaria apresentando os “maiores sucessos de 1945”.

⁴⁶⁵ Cf. CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 06 set. 1945. Cinema: programas de hoje, p. 13.

⁴⁶⁶ Cf. LAR CATÓLICO. Juiz de Fora, 07 out. 1945. **Crítica Cinematográfica**.

⁴⁶⁷ Cf. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 09 out. 1945. Cartaz da noite, p. 1.

⁴⁶⁸ Jonald era o pseudônimo do médico e crítico de cinema Oswaldo Marques de Oliveira. Em 1950, foi lançado seu filme como diretor chamado de *Estrela da Manhã*. Segundo Augusto Bounicore (2004), o argumento do filme foi escrito por Jorge Amado e o roteiro foi escrito por Jonald e Rui Costa. Cabe ressaltar que essas pessoas estavam ligadas diretamente ao movimento comunista no Brasil.

Bancando o Cupido, o cartaz duplo do *Pathé*, dos quais somente deparamos com as apreciações do *Motion Picture Herald*, daí não podemos efetuar confrontos⁴⁶⁹.

Conforme descrito anteriormente, a coluna do *Motion Picture Herald*, em 1939, foi favorável ao filme *A Besta de Berlim*, inclusive relatando a participação da audiência na exibição. Não foi encontrado nenhuma outra resenha do mesmo veículo anos depois. Isso é digno de nota, pois “Jonald” havia rotulado o filme como sofrível pela imprensa estadunidense. Dois dias depois, após assistir *A Besta de Berlim*, “Jonald” escreveu a seguinte crítica:

‘*A bêsta de Berlim*’ (*Best of Berlim*). Classe ‘D’. Aos que apreciam reminiscências do passado, tomem nota: a fraquíssima produção conta com cerca de quatro anos de ‘idade’: o início objetivava a resistência interna da Alemanha antes da guerra recém-finda (!) e com a captura dos conspiradores a ação se transforma em drama de presidiários: presenciamos Allan Ladd em um dos primeiros papéis da tela e assim podemos deduzir as origens da primitiva classificação que obteve de ‘vítima’ ou ‘gangster’ pois padece um bocado e torna-se desnecessário insinuar qual o seu fim neste legítimo “ananás”. A direção de Sherman Scott representa o que há de mais detestável no gênero, com falhas gritantes – devem servir de consolo aos produtores de *films* nacionais, pois lá não existem atenuantes de falta de recursos técnicos – agravadas pelos interpretes, inclusive Ladd. Os piores personificadores do livro de Shepart Traube, *Goose Step*, são Roland Drew, Lucien Privat, Greta Grandstedt e até Steffani Duna! (em exibição no Pathé)⁴⁷⁰.

Apesar de não dizer, Jonald, ao comparar a produção de *A Besta de Berlim* com os produtores de cinema no Brasil, trata um filme tipo “B” como uma obra importante por ter sido feita em Hollywood. O cronista se equivoca ao dizer que os melhores recursos técnicos para se fazer um bom filme estavam disponíveis a toda e qualquer pessoa nos Estados Unidos. Além disso, também é incorreta quando conta sobre a idade do filme, pois naquele momento já teriam se passado seis anos de seu lançamento. Podemos dizer que, por a guerra já ter sido encerrada, não faria muito sentido escrever sobre o tema que o longa-metragem propôs. Nesse sentido, boa parte da crítica, mesmo que negativa, é dirigida a Alan Ladd que despontava com um relevante ator na cena hollywoodiana.

No dia 23 de outubro de 1945, a revista de cinema brasileiro *A Cena Muda*, do Rio de Janeiro, deu nota “um” para o filme. A classificação de notas da revista era de um a quatro, sendo a primeira a mínima, chamada de regular, e a outra a máxima, chamada de ótimo. O comentário do longa-metragem, assinado por “D.G.”, conta que “o título diz o assunto. Produção secundária, baseada num livro de Shepard Traube. Bem poderia ter deixado de ser importado”⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ Cf. JONALD. A crítica norte-americana e os filmes em cartaz na Cinelândia. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 5. 10 out. 1945.

⁴⁷⁰ Cf. JONALD. “A Bêsta de Berlim” (Best of Berlim): Classe “D”. **A Noite**. Rio de Janeiro, p. 5. 12 out. 1945.

⁴⁷¹ Cf. D.G. “A Besta de Berlim”. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, p. 32. 23 out. 1945.

Em Recife, o filme chegou com um apelo maior para o público. Foi noticiado por quatro dias que *A Besta de Berlim* iria estrear no cinema Trianon⁴⁷². No dia 19 de janeiro, foi anunciado: “Hoje – ‘*Avant-Première*’ do filme ‘*A Besta de Berlim*’ – com Allan Ladd”⁴⁷³. Pelo material encontrado, podemos afirmar que o filme teve ao menos oito exibições na cidade⁴⁷⁴. O cartaz de divulgação conta com Alan Ladd e Steffi Duna, junto com a sinopse: “um drama forte e impressionante! Um vibrante documento da hora que passa!”⁴⁷⁵. A foto com Alan Ladd mostra que o coadjuvante se tornou o protagonista de divulgação do filme.

Por fim, o filme ainda circulou em Manaus⁴⁷⁶ e Florianópolis⁴⁷⁷ no ano de 1947. Na capital do Amazonas as sinopses do filme eram favoráveis para que a audiência comparecesse a sessão. Dia 05 de fevereiro, no *Jornal do Commercio*, foi escrito: “*A Besta de Berlim*. Gênio ou é megalomaniaco? Quem é ele? Hitler, a Besta de Berlim”⁴⁷⁸. Uma semana depois, publicou: “*Hitler, A Besta de Berlim*. Com Roland Drew, Steffi Duna, Alan Ladd, Greta Grandstert e um imenso *cast* de famosos artistas internacionais. Um eloquente drama de coragem, patriotismo e amor. É a história do moderno Nero que incendiou pela segunda vez o mundo!”⁴⁷⁹. A última notícia de exibição encontrada é do dia 03 de setembro de 1947 na cidade do Rio de Janeiro⁴⁸⁰. Os dizeres do pôster do *Jornal Pequeno* e as chamadas do *Jornal do Commercio* são muito parecidos com as do *pressbook* do filme feito em 1939. Isso nos dá pistas de que algum material de publicação pode ter chegado junto com o filme, porém pelo ano circulado no Brasil essas frases já não fariam muito sentido, sendo que Adolf Hitler já havia cometido suicídio e que “a hora que passa” já não contava com a Alemanha nazista.

Como se pôde observar, a circulação no Brasil ocorreu de modo diferente do que nos Estados Unidos. Se nesse país o longa-metragem serviu para inflamar a opinião pública durante

⁴⁷² Cf. JORNAL PEQUENO. Recife, 15 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 16 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 17 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 18 jan. 1946.

⁴⁷³ Cf. JORNAL PEQUENO. Recife, 19 jan. 1946. P. 9.

⁴⁷⁴ Cf. JORNAL PEQUENO. Recife, 19 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 20 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 22 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 23 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 24 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 25 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 26 jan. 1946; JORNAL PEQUENO. Recife, 28 jan. 1946.

⁴⁷⁵ Cf. JORNAL PEQUENO. Recife, 22 jan. 1946, p. 2.

⁴⁷⁶ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Manaus, 05 fev. 1947; JORNAL DO COMMERCIO. Manaus, 02 mar. 1947; JORNAL DO COMMERCIO. Manaus, 09 mar. 1947.

⁴⁷⁷ Cf. O ESTADO. Florianópolis, 24 jun. 1947. P. 3; O ESTADO. Florianópolis, 27 jun. 1947, p. 6.

⁴⁷⁸ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Manaus, 05 fev. 1947.

⁴⁷⁹ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Manaus, 02 mar. 1947.

⁴⁸⁰ Cf. DIARIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 03 set. 1947. Os programas para hoje, p. 6.

seu período de isolamento em relação aos conflitos europeus, em solo brasileiro chegou apenas após o final da Segunda Guerra Mundial e não causou tanto impacto quanto em solo estadunidense.

Acreditamos que, mesmo que apontado em partes por “Jonald” e “D.G”, o problema do filme não era por ser de baixo orçamento, ou realizado por uma produtora independente, ou até por ter sido feito exclusivamente para o mercado doméstico estadunidense. A grande contrariedade reside em ele ter sido exibido no Brasil após o término da guerra em 1945, ou seja, seis anos após sua turbulenta estreia nos Estados Unidos. Caso houvesse chegado em 1939, em um Brasil no qual havia uma admiração por parte de seu governo pelos nazistas, a circulação da obra possivelmente teria provocado algum tipo de reação.

Além disso, as resenhas de “D.G” e “Jonald” também reforçam o esgotamento dos críticos cinematográficos em relação à temática de guerra em 1945 e revelam um certo fracasso do longa-metragem. Nesse sentido, é evidente que *A Besta de Berlim* perdeu o seu poder de impacto no Brasil. Mesmo assim, *A Besta de Berlim* circulou por dois anos no país e em diversas capitais, o que indica que seu alcance não foi insignificante.

3.2 As atrações, parte B: *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a morte* (1943)

Os filhos de Hitler e *Educação para a morte* foram duas obras cinematográficas baseadas no livro *Educando para a morte: aspecto da educação nazista* (1941), de Gregor Ziemer. O primeiro surgiu como filme “B”, entretanto com o prestígio e bilheteria que arrecadou, se afirmou como um longa-metragem tipo “A” e se tornou um dos maiores sucessos da extinta *RKO Radio Pictures*. Já o segundo surgiu no contexto em que Walt Disney trabalhava junto com o governo estadunidense na formulação de propaganda. No Brasil, ambos estrearam na mesma sessão de cinema, em maio de 1943, e, assim como nos Estados Unidos, também desfrutaram de bons resultados. Este subcapítulo é dividido em cinco para discutir os contextos de produção, as análises e a circulação dessa cinematografia no Brasil. Cada um desses filmes terão dois subtópicos específicos – um voltado para o contexto de produção e outro para a análise cinematográfica. A quinta parte tem como conteúdo uma avaliação conjunta da circulação desses filmes no Brasil, devido ao lançamento simultâneo no país.

3.2.1 *Os filhos de Hitler* (1943): contexto de produção e circulação nos Estados Unidos

Em 1942, ano de início de produção de *Os filhos de Hitler*, os Estados Unidos já participavam oficialmente na Segunda Guerra Mundial. Todos os esforços eram necessários para que o país se saísse vencedor ao lado do bloco dos Aliados. Se nas batalhas militares do lado da Europa ocidental o Eixo atingia seu ápice⁴⁸¹, Hollywood, com todas as adversidades enfrentadas pela falta de materiais de gravação e com muitos funcionários deixando os estúdios para guerrear, também alcançaria o seu auge em relação à quantidade de produções de filmes com a temática da guerra⁴⁸².

A *RKO Radio Pictures* (RKO), nascida como um “titã” em 1928⁴⁸³, na década de 1940 era um dos mais importantes estúdios do cinema de Hollywood. Conforme mostrado no capítulo 1, ao lado da *20th Century-Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Paramount* e *Warner Bros.*, fazia parte dos *Big five* que controlavam grande parte da produção, divulgação, circulação e exibição dos filmes estadunidenses. Assim como seus competidores, a *RKO* tinha seus escritórios de negócios em Nova York e seus estúdios de filmagem em Los Angeles⁴⁸⁴.

A empresa já tinha produzido alguns sucessos como *King Kong* (1933), *Top Hat* (1935), e o ganhador de melhor roteiro original, *Citizen Kane* (1941). Entretanto, antes da guerra, apenas o *Top Hat* havia conseguido mais de U\$1 milhão de arrecadação. No entanto, como veremos nas próximas linhas, o período entre 1942-1943 foi de grande mudança na *RKO*, uma vez que três de seus longas-metragens fizeram muito sucesso, arrecadando juntos mais de U\$3 milhões em um único ano. Entre esses, *Os filhos de Hitler*⁴⁸⁵.

Esse êxito não veio em um período fácil para a *RKO*. Muitos funcionários da companhia trocaram seus empregos pelas fardas militares. O governo estadunidense impôs o racionamento de gasolina, borracha e outros materiais cruciais para a produção de filmes. Além de que, após o ataque

⁴⁸¹ Cf. HOBSBAWM, 1995, p. 39-40.

⁴⁸² Cf. JEWELL, 2016, p. 46; SCHATZ, 1997, p. 131; OLIVEIRA, 2016, 107.

⁴⁸³ Conforme Jewell (2012, p. 61-63), a expressão “a titan is born”, ou “nasceu um titã”, surgiu em 9 de fevereiro de 1929 quando a revista “*Exhibitor’s Herald-World*” estampou em suas páginas elogios em relação à fundação da empresa. A força da *RKO* se dava por conta de seus investidores e do seu modelo de negócios. Jewell (2016, p. 13) aponta que a intenção de adquirir a *RKO* pela *Radio Corporation of America*, principal nome na composição da companhia, foi, além de proporcionar o lançamento de seu equipamento de gravação de áudio para o cinema, o *Photophone*, buscar unir os filmes, o rádio, a música, os *vaudeilles* e até a televisão em um grande conglomerado de entretenimento.

⁴⁸⁴ Cf. JEWELL, 2012, p. 257.

⁴⁸⁵ Cf. JEWELL, 1994, p. 45.

japonês a Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, os rolos de filmes, feitos com celuloide, passaram a ficar escassos devido à economia e ao uso desse material pelo exército dos Estados Unidos. Bem é verdade que a *RKO* possuía uma quantidade adequada para atender às necessidades de seus estúdios e de sua distribuição, todavia seus executivos sofriam com rumores intermináveis sobre a redução de repasse de celuloide em estado bruto para a empresa. Para tentar evitar uma crise, a *RKO*, assim como seus concorrentes, reduziu tanto o número de longas-metragens produzidos no ano, quanto o número de cópias para cada lançamento⁴⁸⁶.

Outras dificuldades surgiram pelo fato da *RKO* não ter um gênero e uma linha editorial de filmes bem definidos⁴⁸⁷. Charlie Koerner⁴⁸⁸, que se tornou diretor geral de cinema e vice-presidente da *RKO* em 1942, enfrentou problemas com roteiristas e diretores dos filmes tipo “A” e “B” ao começar sua trajetória na empresa. Embora seu começo tenha sido complicado, com sua habilidade para os negócios cinematográficos, conseguiu conquistar um ano de excelentes lançamentos⁴⁸⁹.

Para entender esse sucesso, é necessário explicar primeiro o que a empresa considerava como longas-metragens tipo “A” e “B”, pois normalmente há confusões sobre a rotulação de *Os filhos de Hitler*. Conforme visto na seção anterior, filmes “B” se acomodaram em 1930, em um momento em que muitas sessões de cinemas de bairros incluíam essas obras cinematográficas em sua programação. A *RKO* sabia que a cinematografia “B” era importante, dado que poderia funcionar como plataforma para lançar novos talentos. Diversos diretores, roteiristas e atores e atrizes renomados da empresa começavam suas carreiras na empresa atuando nesses filmes. No tocante às produções, a *RKO* classificava como “B” obras com aproximadamente sessenta minutos e com custos muito inferiores do que os de tipo “A”⁴⁹⁰. Já os longas-metragens mais caros, normalmente tinham mais de setenta e cinco minutos de duração e apresentavam as maiores estrelas do estúdio⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ Cf. JEWELL, 2016, p. 47-48.

⁴⁸⁷ Além das produções serem muito diversificadas em relação ao gênero cinematográfico, a *RKO* não tinha uma identidade própria em seus filmes como as outras *majors*. Segundo Waldo Finler (2003, p. 209), isso é um reflexo das diversas trocas de gestão e dos problemas financeiros do estúdio. Esse autor afirma que essa é uma das grandes razões, e diferente dos outros grandes estúdios, pelas quais a *RKO* teve vida curta. A *RKO* encerrou suas atividades cinematográficas em 1957.

⁴⁸⁸ Charlie Koerner é lembrado por ter sido a pessoa que demitiu Orson Welles da *RKO*. Apesar de despedir seu maior talento, ao assumir a vaga de Joseph Breen como diretor geral da empresa em 1942, Koerner teve muito sucesso com seus lançamentos entre 1942 e 1946.

⁴⁸⁹ Cf. JEWELL, 2016, p. 48-49.

⁴⁹⁰ Cf. JEWELL, 2012, p. 259.

⁴⁹¹ Cf. JEWELL, 1994, p. 41.

Mesmo com tais características, Richard B. Jewell, professor de Cinema e especialista da história da *RKO*, afirma que na realidade essa dicotomia entre uma obra ser “A” e “B” só existia, na prática, nos níveis de distribuição. Nos filmes tipo “A”, a *RKO* alugava para os exibidores por uma porcentagem da bilheteria geral. Os filmes tipo “B” eram alugados por uma taxa fixa. Por causa disso, houve muitas confusões entre a *RKO* e os exibidores. Em alguns casos, principalmente com sua produção de *westerns*, a *major* rotulava a maioria dessa produção de baixo orçamento como sendo “A” e os expositores insistiam que eram “B”⁴⁹². A *RKO* buscava explorar ao máximo os ganhos de suas produções. Essas distinções são importantes de ressaltar porque, apesar de *Os filhos de Hitler* surgir com elenco e diretor não tão conhecido, com baixo orçamento – aproximadamente US\$205 mil –, e iniciado sua produção com *status* de filme “B”, ao ser finalizado o longa-metragem se mostrou apto pela direção da *RKO* para ser tratado e distribuído como “A”⁴⁹³.

O início da formulação de *Os filhos de Hitler* ocorreu com o produtor independente Edward A. Golden, que comprou os direitos do livro *Educando para a morte: aspectos da educação nazista*⁴⁹⁴, de Gregor Ziemer⁴⁹⁵, e levou essa proposta para a *RKO*⁴⁹⁶. Charlie Koerner sentiu-se atraído por esse projeto. O diretor definiu o início da produção e rotulou o filme como sendo do tipo “B”⁴⁹⁷. Para Edward A. Golden essa parceria com o estúdio era vantajosa, em razão de sua

⁴⁹² Cf. JEWELL, 1994, p. 41.

⁴⁹³ Cf. JEWELL, 1994, p. 41.

⁴⁹⁴ Lançado em 1941, o livro é um relato pessoal referente aos diversos episódios vividos por Gregor Athalwin Ziemer. Como professor na *American School*, em Berlim, entre 1928 e 1939. Em *Educando para a morte* Ziemer faz uma série de relatos sobre a educação e ao nazismo daquele tempo e essa é a base dos filmes *Os filhos de Hitler* e *Educando para a morte*.

⁴⁹⁵ Gregor Ziemer nasceu no dia 24 de março de 1899. Se formou em Inglês na Universidade de Illinois. Em 1942, Ziemer era comentarista da rádio *WLW* de Cincinnati. De acordo com a notícia da revista “*Broadcasting*”, o ex-professor recebeu honraria de sua universidade pelo seu trabalho de lançamento de *Educando para a morte*. Cf. BROADCASTING. Nova York, 26 jan. de 1942. Illini Honors Ziemer, p. 20.

⁴⁹⁶ O *Motion Picture Daily*, em sua edição do dia 04 de fevereiro de 1942, estampou que a *University Film Productions, Inc.*, cujo presidente era Edward A. Golden, tinha comprado os direitos de *Educando para a morte* e que seria feito um filme baseado nesse livro chamado de *Os filhos de Hitler*. Esse episódio também foi noticiado pelo *Motion Picture Herald*, *Showmen’s Trade Review*, *The Exhibitor* e *The New York Times*. Cf. MOTION PICTURE DAILY. Nova York 04 fev. 1942; MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 07 fev. 1942. Edward Golden acquires “Education for death”, p. 14; SHOWMEN’S TRADE REVIEW. Nova York, 07 fev. de 1942. Golden gets Film Rights to “Education for Death”, p. 8; THE EXHIBITOR. Nova York, 11 fev. de 1942. Crosstown, p. 6; THE NEW YORK TIMES. Nova York, 26 jun. 1942. Screen news here and in Hollywood.

⁴⁹⁷ A coluna de Ralph Wilk em *The Film Daily*, de 29 de junho de 1942, é a primeira fonte encontrada que conta sobre a parceria entre a *RKO* e Edward Golden. Em nota é escrito que a *RKO* iria distribuir o filme baseado em *Educando para a morte*, no qual Edward Golden tinha os direitos de produção. Cf. WILK, Ralph. Hollywood speaking. **The Film Daily**. Nova York, 29 jun. 1942, p. 8.

participação nos lucros. Além disso, o longa-metragem seria supervisionado e bancado por Koerner e a *RKO*⁴⁹⁸.

Ralph Wilk escreveu em sua coluna, no *The Film Daily*, que as filmagens de *Os filhos de Hitler* começariam no dia 10 de agosto de 1942⁴⁹⁹. No dia 05 de setembro de 1942, o *Motion Picture Herald* informou que Irving Reis era o diretor da obra⁵⁰⁰. Com o longa-metragem já em gravação, o *Variety*, de 28 de outubro de 1942, noticiou que Irving Reis deixou o posto de diretor em razão de problemas de saúde⁵⁰¹. Jewell aponta que, segundo Koerner, o diretor vinha desenvolvendo “um caso extremo de nervosismo” e por isso foi removido do posto⁵⁰². Reis foi substituído por Edward Dmytryk⁵⁰³. Assim, observamos que houve uma mudança na direção enquanto o filme estava sendo rodado.

Edward Dmytryk começou sua carreira no cinema aos quinze anos. Em sua trajetória iniciou como projetorista, passando para editor e depois assumiu o posto de diretor – até então, havia produzido alguns filmes do tipo “B” para a *Paramount*, *Columbia* e a própria *RKO*⁵⁰⁴. Com *Os filhos de Hitler* finalizado em novembro de 1942, e antes de sua estreia ter sido programada, a *RKO* vislumbrava o sucesso de Dmytryk e lhe ofereceu um contrato de longo termo pelo serviço realizado⁵⁰⁵. Em sua autobiografia, Dmytryk falou sobre o longa-metragem:

Fiz vários filmes, um dos quais, *Os filhos de Hitler*, que se tornou meu passaporte para a fama e fortuna (uma frase difícil de escrever com uma cara séria), e outros filmes tipo

⁴⁹⁸ Cf. JEWELL, 2016, p. 49.

⁴⁹⁹ Cf. WILK, Ralph. Hollywood speaking. *The Film Daily*. Nova York, 29 jun. 1942, p. 8.

⁵⁰⁰ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 05 set. 1942. Herbert Marshall is signed by *RKO*, p. 40.

⁵⁰¹ Cf. VARIETY. Nova York, 28 out 1942. Hollywood, p. 50.

⁵⁰² Cf. JEWELL, 2016, p. 49.

⁵⁰³ De acordo com David L. Dunbar (2015), em outubro de 1948, o *House Un-American Activities Committee (HUAC)* convocou uma audiência na cidade de Washington, D.C., para investigar roteiristas, diretores e produtores que compactuavam com ideais de esquerda ou que eram comunistas. A pergunta do comitê era simples: “você é membro do Partido Comunista?”. Os que confessavam tinham a chance de delatar seus companheiros e recuperar sua reputação frente às autoridades estadunidenses e poder continuar trabalhando em Hollywood. Dmytryk fez parte do chamado “*Hollywood ten*”. Esse grupo de dez pessoas, roteiristas ou diretores em Hollywood, ficou conhecido por se recusarem a cooperar com o comitê, com base na Primeira Emenda (liberdade de expressão, direito de união e liberdade de associação). O diretor Edward Dmytryk, condenado à prisão e multado em US\$1 mil, fugiu para a Inglaterra, onde faria dois filmes. Ao voltar aos Estados Unidos, em 1951, Dmytryk foi preso e seu encarceramento durou apenas quatro meses, pois disse que se arrependeu de ter feito parte do movimento. Em abril do mesmo ano, ele voltou às audiências do HUAC, admitiu ter sido membro do Partido Comunista entre 1944 e 1945 e revelou o nome de outros vinte e seis membros do partido. Saído da lista proibida de Hollywood, ressurgiu como diretor e trabalho até metade da década de 1970. Após encerrar sua carreira, passou a ensinar Cinema e Direção na Universidade do Texas e na Universidade do Sul da Califórnia.

⁵⁰⁴ Cf. JEWELL, 2016, p. 49.

⁵⁰⁵ Cf. SHOWMEN’S TRADE REVIEW. Nova York, 14 nov. 1942. Program notes from the studios: Siegel to produce next Lamour vehicle; editing “Hitler’s Children”; “American empire” producer credit for Dickson, p. 22; MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 14 nov. 1942. Salary rules cause no dislocations, p. 35.

“A”. O filme foi um dos grandes “*sleepers*”⁵⁰⁶ da história de Hollywood. Ele custou cerca de US\$ 100.000 e obteve, segundo alguns relatos, uma receita de setenta e cinco vezes esse montante⁵⁰⁷.

Em relação aos atores, o *Motion Picture Herald*, do dia 26 de setembro de 1942, foi a primeira fonte identificada que enunciou o nome dos protagonistas⁵⁰⁸. Tim Holt, intérprete do nazista arrependido Karl Bruner, era conhecido por ter atuado em diversos filmes *westerns* tipo “B”⁵⁰⁹. Bonita Granville foi a escolhida para ser Anna Muller, a estrela do longa-metragem⁵¹⁰. Granville começou sua carreira cedo e, aos catorze anos, já tinha recebido uma nomeação de melhor atriz coadjuvante no Oscar por sua atuação em *These Three* (1936). Frank Kent Smith⁵¹¹, que iniciou sua profissão nos teatros da *Broadway*, engatinhava no cinema. Em sua quarta atividade cinematográfica, foi escalado para interpretar o professor Nichols – personagem inspirado em Gregor Ziemer.

O *tradeshow*⁵¹² de *Os filhos de Hitler* ocorreu em Nova York, em Los Angeles e em Cleveland, nas sedes da *RKO*, no dia 28 de dezembro de 1942⁵¹³. Logo após essas sessões, as críticas começaram a aparecer na imprensa estadunidense. Em coluna assinada por Char, no *Variety*, é contado que não havia um elenco consagrado em *Os filhos de Hitler*, entretanto o seu valor de entretenimento e *exploitation* poderiam trazer bons resultados para a *RKO*. Em relação ao nazismo, o crítico enfatizou que a produção agiu de modo muito inteligente ao realizar as cenas que mostravam os horrores do regime nazista. Char elogiou as performances de Tim Holt e Bonita Granville, mas disse que H.B. Warner, que fez o papel do bispo, foi quem mais se destacou⁵¹⁴.

⁵⁰⁶ A expressão em inglês “*sleepers*” é utilizada para filmes, livros, peças de teatro, por exemplo, que alcançam um sucesso repentino e inesperado. Normalmente, são obras que se popularizam e que não tiveram tanto investimento e divulgação para o seu lançamento.

⁵⁰⁷ Cf. DMYTRYK. 1996, p. 22.

⁵⁰⁸ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 26 set. 1942. “Land is mine” to be first for Nichols, p. 57.

⁵⁰⁹ Tim Holt se alistou no *American Air Corp* durante as gravações de *Os filhos de Hitler*. Logo que sua participação no longa-metragem chegou ao fim, o ator foi ao Pacífico como *Bombardier* e, entre 1943 e 1945, a bordo de um B-29, chamado de *The Reluctant Dragon* participou da guerra. Cf. THE NEW YORK TIMES. Nova York, 16 fev. 1943. Tim Holt, western film star who made 149 pictures, dead, p. 42.

⁵¹⁰ A atriz parou de atuar em 1947 e recebeu uma estrela na Calçada da Fama por suas contribuições na indústria cinematográfica por ter atuado como produtora de entretenimento de sucesso em Hollywood. Cf. FOLKART, Burt A.. Bonita Granville Wrather dies of cancer. **Los Angeles Times**. Los Angeles, 12 out. 1988.

⁵¹¹ Esse seria o segundo filme de Kent Smith pela *RKO*. Sua estreia na empresa foi em *Cat People* (1942).

⁵¹² *Tradeshow* é uma exibição previa que os estúdios fazem para pessoas da indústria cinematográfica como modo de promover seus filmes antes da estreia.

⁵¹³ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 26 dez. 1942. *RKO announces Trade Shows on 2 filmes*, p. 68; *SHOWMEN’S TRADE REVIEW*. Nova York, 26 dez, 1942. *RKO sets Trade Shows for two new pictures*, p. 5; *THE EXHIBITOR*. Nova York, 30 dez. 1942. *RKO screens two*, p. 12; *VARIETY*. Nova York, 30, dez. 1942.

⁵¹⁴ Cf. CHAR. *Hitler’s Children*. *Variety*. Nova York, 30 dez. 1942.

A resenha do *Harrison's Report* afirmou que o filme era um drama que todos os estadunidenses deveriam assistir, pois, mostrava todas as atrocidades cometidas pela ideologia na qual os Estados Unidos estavam em guerra. De acordo com a crítica, mesmo *Os filhos de Hitler* tocando em um assunto muito delicado, ele foi feito com muita dignidade e sem nenhum teor ofensivo. Além disso, a direção e as atuações foram descritas como de “primeira classe”⁵¹⁵.

O *The Film Daily* fez uma chamada forte para introduzir sua resenha: “uma tremenda bilheteria virá com essa dramática trovoadá antinazista”⁵¹⁶. Eles rotularam como um “filme poderoso” e que foi além de qualquer outro produzido pela *RKO*. Também elogiaram o trabalho do elenco e dos produtores, afirmando que era um dos melhores longas-metragens sobre a temática nazista feita por Hollywood. Eles classificam a direção como “boa” e a fotografia como “esplêndida”⁵¹⁷.

O crítico Red Kann, do *Motion Picture Herald*, classificou o longa-metragem como “excelente” e similarmente aos outros destacou a atuação dos personagens. Ele ainda classificou o filme como: “uma vibrante e dramática documentação da verdade. Essa história precisava ser contada”⁵¹⁸. O *Showmen's trade review*, foi mais enfático. Ao final de sua resenha escreveram: “se assistirem ao filme, vocês nunca mais farão a pergunta: por que estamos lutando?”⁵¹⁹. Ainda manifestaram que se tratava de uma poderosa e convincente obra de propaganda. Ao final provocam: “que ações deverão ser tomadas para ‘deshitlerizar’ os filhos de Hitler?”⁵²⁰. Nessa mesma da crítica, o *Showmen's Trade Review* exibiu uma imagem contendo uma carta escrita por Gregor Ziemer endereçada ao produtor Edward Golden (Figura 7). O título indica o tamanho e o valor que a obra teria, “o filme é melhor que o livro”.

⁵¹⁵ Cf. HARRISON'S REPORTS. Nova York, 02 jan. 1943. “Hitler's Children” with Tim Holt, Bonita Granville and Otto Kruger, p. 4.

⁵¹⁶ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 06 jan. 1943. “Hitler's Children”, p. 5.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Cf. KANN, Red. Hitler's Children: anti-nazi drama. **Motion Picture Herald**. Nova York, 02 jan. 1943.

⁵¹⁹ Cf. SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 02 jan. 1943. Hitler's Children, p. 9.

⁵²⁰ Ibid.

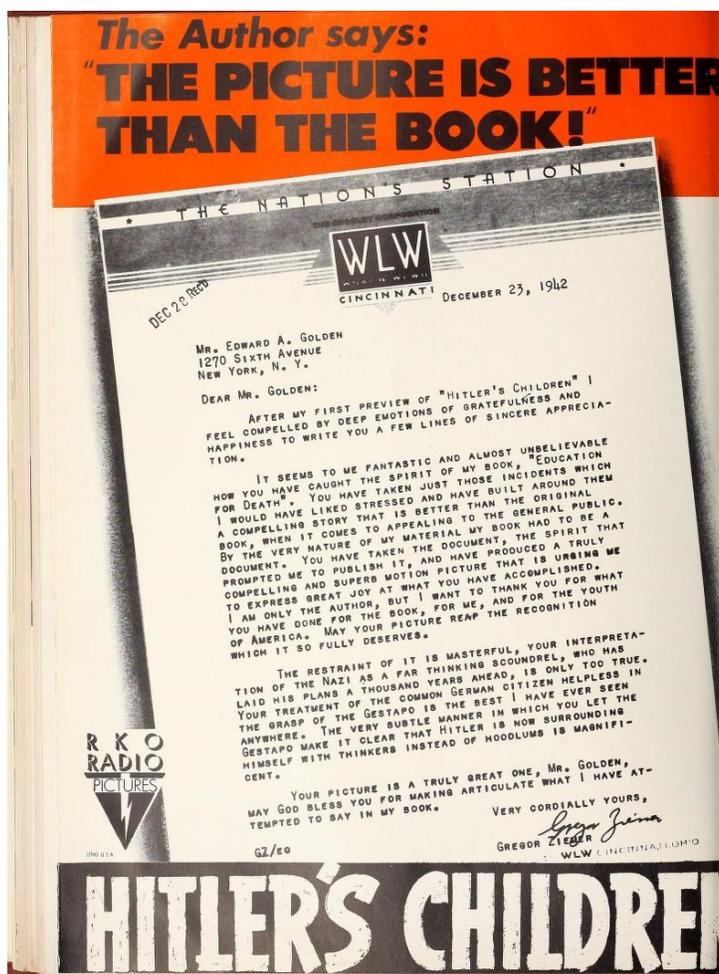


Figura 7: Carta de Gregor Ziemer elogiando Edward Golden no *Showmen's Trade Review*⁵²¹.

A ilustração mostra que, em carta enviada no dia 28 de dezembro de 1942, Gregor Ziemer estava muito feliz com o resultado porque o longa-metragem conseguiu transmitir o espírito de seu livro *Educando para a morte*. O escritor ainda afirma que gostou do tratamento dado aos civis alemães que sofriam nas mãos da Gestapo e que a obra deixou bem explícito que Hitler estava cercado de pessoas inteligentes e não de bandidos. Portanto, com todas as críticas positivas e o próprio reforço da mensagem de Ziemer, era esperado que *Os filhos de Hitler* teria calorosas e receptivas exibições.

O *The Film Daily*, do dia 04 de janeiro de 1943, noticiou que a RKO faria uma estreia “sem precedentes na história do cinema”⁵²². Conforme essa coluna, *Os filhos de Hitler* foi programado para ser projetado simultaneamente em 50 cidades dos Estados Unidos, no dia 14 de janeiro de

⁵²¹ Cf. SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 16 jan. 1943, p. 12.

⁵²² Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 04 jan. 1943. 50-City premiere set for “Hitler's Children”, p. 1-2.

1943. A *première* seria patrocinada pela rádio *WLW* de Cincinnati, na qual Gregor Ziemer era comentarista. A programação feita pela rádio para a preparação da estreia contaria com cenas do filme, além das participações de N. Peter Rathvon⁵²³, Ned E. Depinet⁵²⁴, Charles Koerner, Robert Mochrie⁵²⁵, S. Barret McCormick⁵²⁶, Nat Levy, Walter Branson⁵²⁷, Edward Golden, e de integrantes do elenco da obra⁵²⁸.

As figuras 8 e 9 a seguir mostram fotos com algumas dessas pessoas durante os eventos ocorridos em Cincinnati para a divulgação e o lançamento do filme. No primeiro quadro, da esquerda para direita, estão: Ike Libson, dono de um teatro de exibição da *RKO*; James D. Shouse, vice-presidente da *WLW*; Ned E. Depinet; Paul M. Herbert, governador de Ohio; e Robert Mochrie. Na foto da mesa de jantar (Figura 9), da esquerda para a direita, estão: H.B. Warner, Bonita Granville, Edward A. Golden e Gregor Ziemer.

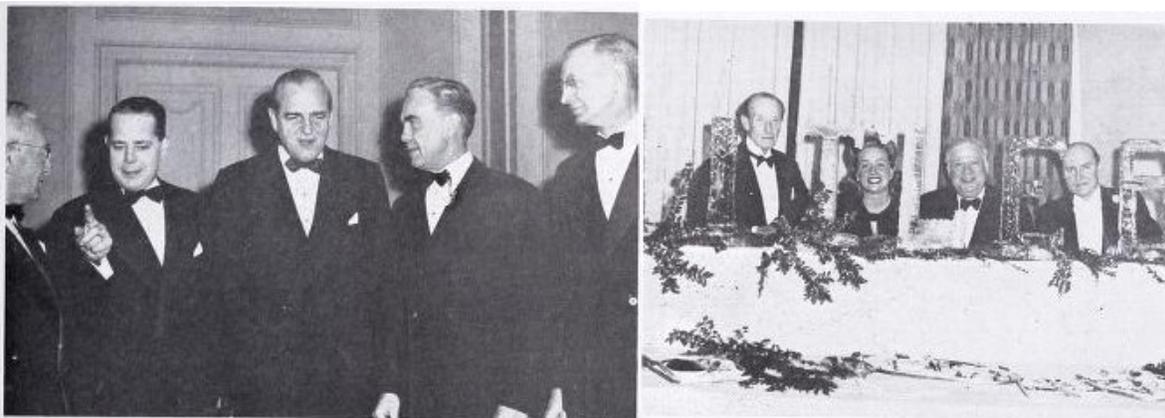


Figura 8: Produtores e políticos durante a divulgação de *Os filhos de Hitler* em Cincinnati⁵²⁹. Figura 9: Elenco durante a divulgação de *Os filhos de Hitler* em Cincinnati⁵³⁰.

Um dia antes da grande estreia, no dia 13 de janeiro de 1943, a revista *The Exhibitor* expôs sua crítica dizendo que “a crueldade desapegada, a fria brutalidade mental e física, a infiltração insidiosa das mentes dos jovens, tudo isso são as razões pelas quais os nazistas devem ser derrotados”⁵³¹. Nesse mesmo dia o *Variety* apontou que a escolha de Cincinnati como centro de

⁵²³ Nathaniel Peter Rathvon foi presidente da *Radio-Keith-Orpheum Corporation* entre 1942 e 1949.

⁵²⁴ Ned E. Depinet foi presidente da *RKO Radio Pictures*, no setor cinematográfico da companhia, entre 1942 e 1952.

⁵²⁵ Robert Mochrie era diretor geral de vendas da *RKO*.

⁵²⁶ S. Barret McCormick trabalhava como chefe de publicidade da *RKO*.

⁵²⁷ Walter Branson era assistente de vendas da *RKO*.

⁵²⁸ Cf. *THE FILM DAILY*. Nova York, 04 jan. 1943. 50-City premiere set for “Hitler’s Children”, p. 1-2; *MOTION PICTURE DAILY*. Nova York, 04 jan. 1943. “Children” openings planned in 50 cities, p. 2.

⁵²⁹ Cf. *THE EXHIBITOR*. Nova York, 27 jan. 1943, p. 17.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ Cf. *THE EXHIBITOR*. Nova York, 13 jan. 1943. *Hitler’s Children*, p. 1187.

todos os eventos era singular, dado que a maioria da população da cidade era de descendência alemã⁵³².

As revistas nos revelam que o evento programado foi extremamente bem-sucedido. *Os filhos de Hitler* teria atingido em sua *première* uma audiência de 250 mil pessoas, batendo recordes de bilheteria da *RKO*, especialmente na cidade de Cincinnati⁵³³. Segundo a nota da *The Film Daily*, o filme já estaria faturando 300% acima da média dos outros lançamentos. O próprio presidente da empresa, Ned E. Depinet apontou que tudo indicava que seus estúdios teriam uma das melhores bilheterias dos últimos anos⁵³⁴.

A imprensa também enalteceu o uso do rádio na promoção do longa-metragem⁵³⁵. É apontado que o sucesso do filme ocorreu devido aos esforços da *WLW*. Um dos exemplos desse empenho aconteceu um dia antes da estreia, quando a rádio fez uma apresentação do filme por 30 minutos e contou com a presença de Bonita Granville⁵³⁶ e H.B. Warner no programa⁵³⁷. Outra estratégia foi patrocinar um *show* de talentos durante uma hora e ter Gregor Ziemer fazendo seu programa diário de quinze minutos no cinema *Albee*. Além disso, o elenco também participaria nas sessões de cinema desse dia⁵³⁸. Essa junção com a rádio era importante para a *RKO*, pois desde o nascimento da empresa seus empresários buscavam unir os diferentes meios de comunicação em um grande conglomerado de entretenimento.

Em resenha empresarial, o *Harrison's Reports* escreveu sobre uma coluna de Billy Wilkerson no *Hollywood Reporter*. Em sua reportagem, Wilkerson apontou que, mesmo com baixo orçamento e cronograma apertado, a ideia de Charlie Koerner trouxe tanto lucro que deixava *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) parecendo ser um filme tipo “B”. Billy Wilkinson afirmou que o sucesso Koerner era uma prova concreta de que uma liderança empresarial robusta venderia mais

⁵³² Cf. VARIETY. Nova York, 13 jan. 1943. *RKO sounds out Cincy's large German population on "Hitler's Children" bow*, p. 16.

⁵³³ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 15 jan. 1943. *Report 250,000 see "Hitler's Children" debut*, p. 2; THE FILM DAILY. Nova York, 18 jan. 1943. *"Hitler's Children" in 50-City Biz clean-up*, p. 3; VARIETY. Nova York, 20 jan. 1943. *"Hitler's Children" wow in Cincy*, 25g, p. 16.

⁵³⁴ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 22 jan. 1943. *"Hitler's Children" biz up to 300% above average*, p. 2.

⁵³⁵ Cf. VARIETY. Nova York, 20 jan. 1943. *Radio application to film exploitation proves potent force for RKO in Cincy*, p. 36; BROADCASTING, Nova York, 15 fev. 1943. *RKO official sees Radio, Movie unit*, p. 58.

⁵³⁶ A revista *"Showmen's trade review"* publicou no dia 12 de fevereiro de 1942 que devido ao sucesso e performance, a *RKO* ofereceu um contrato de longo-termo à atriz. Cf. SHOWMENS TRADE REVIEW. Nova York, 13 fev. 1943. *Bonita's Granville RKO pact*, p. 23.

⁵³⁷ Cf. BROADCASTING. Nova York, 25 jan. 1943. *Radio did job: "Hitler's Children" premiere breaks records*, p. 43.

⁵³⁸ Cf. THE EXHIBITOR. Nova York, 20 jan. 1943. *"Hitler's Children" has mid-western bow*, p. 6.

bilhetes que qualquer estrela nas telas de cinema. O colunista do *Harrison's Reports* disse que Wilkinson esqueceu de outro empresário importante na produção do longa-metragem: Edward A. Golden. Para o escritor *Harrison's Reports*, “Eddie” foi o responsável tanto pela ideia original, quanto pelos negócios em relação a distribuição do filme na *RKO*. A ele deveria ser atribuído o sucesso de *Os filhos de Hitler*⁵³⁹.

Em relação ao *pressbook*, foram encontrados panfletos de jornais de diferentes cidades compilados pelo *The Exhibitor* (Figura 10). Esses cartazes contêm mulheres sofrendo nas mãos de nazistas. As frases são feitas do seguinte modo: uma é direta às estadunidenses. É escrito: “você mulher que é livre para amar, tome cuidado. Veja o que pode acontecer com você através dessa exposição do *nazi way of life*”. Outras três sentenças são feitas pelo nazista direcionadas à mulher punida: “todos os bebês pertencem ao Estado!”; “nós sabemos o que fazer com mulheres que não estão preparadas para ser mães nazistas”; e “hoje você vai receber a surpresa de sua vida”. Um outro panfleto traz fala a mulher: “eu não terei um bebê nazista”. Além das mensagens e ilustrações, observa-se que há em todos os lugares programações que acompanhavam o longa-metragem. Em Saint Louis, MO, é dito que Bonita Granville e H.B. estariam presentes na sessão. Em Detroit, MI, há uma performance que é apresentada como “para rir e relaxar: Lady Bodyguard”. Ainda que Alexandre Valim esteja focado nas sessões do Brasil, podemos estender sua reflexão a essa apresentação de Lady Bodyguard na exibição de *Os filhos de Hitler*. Produções “leves” serviam como modo de acalmar os ânimos e tensões causadas pelas mensagens duras de seus dramas. Assim, as pessoas voltariam para casas com as questões difíceis interiorizadas e “escondidas” sob o riso do entretenimento⁵⁴⁰.

⁵³⁹ Cf. HARRISONS REPORTS. Nova York, 20 fev. 1943. Let us give credit where credit is due, p. 32.

⁵⁴⁰ Cf. VALIM, 2017, p. 87.

22 THE EXHIBITOR

YOU WOMEN WHO ARE FREE TO LOVE... TAKE WARNING!

See what could happen to YOU... in this outstanding episode of the Nazi way of life... this one, dramatic motion picture that dares to tell the unexpurgated truth about... absolute enslavement and degradation of motherhood... this drama that drives its terror right into your heart!

HITLER'S CHILDREN

ON STAGE!
IN PERSON...
BONITA GRANVILLE & H. B. WARNER
TODAY - FRIDAY - SATURDAY

AMASSADOR - TODAY!

30-CITY NIGHT PREMIERE

PALMS STATE

I WON'T HAVE A NAZI BABY!

Hitler's Children

FOR LAUGH RELIEF!
"Lady Bodyguard"

RKO PALACE - TODAY 8:45!

THE BOOK THAT BLASTS THE MASK FROM HITLER'S SECRET CHAMBER OF HORRORS!

You'll say it's the **MOST SENSATIONAL PICTURE** you've ever seen!

... Amazing, astounding, shocking facts revealed... facts about leaders who can say things like:

WE KNOW WHAT TO DO TO WOMEN WHO ARE NOT FIT TO BE NAZI MOTHERS!

HITLER'S CHILDREN

MISSOURI-NOW!

"ALL BABIES BELONG TO THE STATE!"

Hitler's Children

GREGOR ZIEMER'S "EDUCATION FOR DEATH"

Manly WOOLLEY • Ida LUPINO

"LIFE BEGINS AT EIGHT-THIRTY!"

TODAY YOU WILL GET THE SHOCK OF YOUR LIFE!

Hitler's Children

IN PERSON... The Rhumba King

XAVIER CUGAT AND HIS ORCHESTRA

featuring **Lina Romberg - The East Coast - Swing Choir** and **PAUL & EVA REYES**

HENNY YOUNGMAN

PARAMOUNT

NEW YORK

DENIAL OF MOTHERHOOD

Hitler's Children

XAVIER CUGAT - HENNY YOUNGMAN

PARAMOUNT

HINTS ON NEWSPAPER ADVERTISING

No. 259—"Hitler's Children" (RKO)

In the newspaper advertisements reproduced above, we have endeavored to select those not adhering strictly to press book material. The sensational aspects of the picture are readily discernible from a glance at all of the copy, including that of the Paramount, New York. The punch lines used are particularly forceful. Note how space is allowed for stage show and co-features with the line used by the Detroit house "Plus—For Laugh Relief" outstanding.

CHICAGO
SAINT LOUIS
SAINT LOUIS
DETROIT
NEW YORK

March 3, 1943

Figura 10: Pressbook de *Os filhos de Hitler*⁵⁴¹.

Uma das informações mais consideráveis desses panfletos é o fato de ter nos cartazes de Nova York o cinema da *Paramount* como local de exibição. O longa-metragem, lançado oficialmente ao redor dos Estados Unidos em fevereiro, foi o primeiro da *RKO* a ser exibido em uma sala da concorrente⁵⁴². Com todo o sucesso de público, no dia 24 de fevereiro de 1943, *Os filhos de Hitler* estreou oficialmente em Nova York⁵⁴³.

⁵⁴¹ Cf. THE EXHIBITOR. Nova York, 03 mar. 1943.

⁵⁴² Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 30 jan. 1943. RKO Delays Release Dates, p. 48.

⁵⁴³ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 28 jan. 1943. "Hitler's Children" to B'way Paramount, p. 1-2; SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 30 jan. 1943. "Hitler's Children" to follow "Rhythm" at the Paramount, p. 6.

Um dia após essa sessão na cidade, Bosley Crowther, crítico de cinema do *The New York Times*, destoou de todos os críticos anteriores e emitiu uma resenha negativa do longa-metragem. Ele escreveu:

os aspectos sombrios e aterrorizantes da perversão nazista da juventude alemã - os males da desumanização em massa por meio da qual uma máquina de guerra cega e brutal foi construída - foram apenas sugeridos de modo limitado e foram vagamente percebidos em *Os filhos de Hitler* [...] essa ficção é um melodrama convencional e óbvio [...] mostrando um ou dois detalhes da brutalidade absoluta [...] algo antigo para aqueles que leem os jornais [...] o filme, ao contar sua história, é tão rigidamente teatral que esbanja seus parcos efeitos. Edward Dmytryk, o diretor, definiu tudo em um estilo oratório e lhe deu a qualidade de um filípico, ao invés de uma história digna de crédito [...] Kent Smith mostra um temperamento melancólico como o narrador levemente envolvido na história. HB Warner exibe uma dignidade solene em uma breve cena como o bispo antinazista e Otto Kruger mostra seus dentes de maneira bastante astuta no papel do coronel nazista. Em geral, *Os filhos de Hitler* é uma ótima oportunidade para mostrar os temerosos significados da degradação para a qual a juventude alemã foi atraída. Tardiamente e não com tanta eficácia, ele abrange praticamente o mesmo terreno que foi coberto três anos atrás por filmes como *The Mortal Storm* e *Pastor Hall*. Mas agora o interesse mudou mais para efeito do que para causa. A questão pertinente hoje é como as "crianças" anestesiadas com os mitos de Hitler reagirão à derrota, à desilusão e aos planos de um futuro mundo pacífico⁵⁴⁴.

Apesar disso, *Os filhos de Hitler* continuou a ter sucesso em sua circulação. Um dos exemplos foi quando Robert Mochrie reportou que a bilheteria em *Hillstreet* e no *Pantages*, dois cinemas de Los Angeles, tinha ultrapassado recordes de filmes anteriores em 80% na primeira casa e 55% na segunda e que, por causa disso, a exibição não teria data para sair de cartaz nesses cinemas⁵⁴⁵. O *Variety* também creditou o êxito do longa-metragem ao uso do rádio. Em notícia do dia 17 de março de 1943, informou que esse meio de comunicação o transformou-o de um filme de baixo orçamento e tipo “B” em um sucesso “A” de bilheteria⁵⁴⁶.

As sessões de *Os filhos de Hitler* também serviram como modo de impulsionar a venda de selos de guerra. A estreia no dia 15 de fevereiro no *Indiana Theatre*, em Indiana Harbor, teve uma exibição especial organizado pelo *Victory Comittee* local. Para assistir, cada pessoa deveria realizar a compra de US\$500⁵⁴⁷ em selos de guerra. Nesse evento, a bilheteria foi esgotada uma semana antes do lançamento⁵⁴⁸. A figura a seguir mostra um dos submarinos japoneses capturados em Pearl

⁵⁴⁴ Cf. CROWTHER, Bosley. “Hitler's Children”, fictionized version of “Education for Death”, makes its appearance at the Paramount Theatre. **The New York Times**. Nova York, p. 27. 25 fev. 1943.

⁵⁴⁵ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 06 mar. 1943. Holdovers Big on “Hitler's Children”, p. 24.

⁵⁴⁶ Cf. VARIETY. Nova York, 17 mar. 1943. RKO Credits radio with boosting class B film into class A grosses, p. 1.

⁵⁴⁷ O valor desse montante é digno de nota, pois, por meio do *US Inflation Calculator*, constatamos que US\$500 em 1942 custaria aproximadamente US\$9.089,29 em 2022. Isso nos ajuda a realçar a importância no envolvimento do cinema nos esforços da sociedade estadunidense durante o combate na Segunda Guerra Mundial.

⁵⁴⁸ Cf. SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 20 fev. 1943. War effort benefits from bond premiere of “Hitler's Children”, p. 18.

Harbor em frente a um cinema que exibia o longa-metragem. Na legenda da foto, o *Motion Picture Herald* escreveu que milhares de pessoas compraram os selos de guerra para ter a experiência de entrar no submarino.

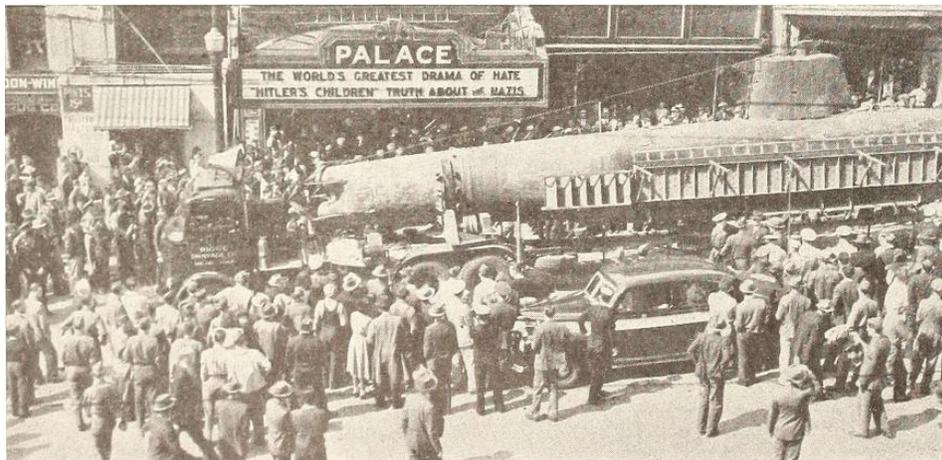


Figura 11: Exibição de *Os filhos de Hitler*⁵⁴⁹.

A percepção dos proprietários de cinema sobre o filme é digna de nota. Na coluna chamada, “O que o filme fez por mim”, do *Motion Picture Herald*, os exibidores podiam comentar sobre suas projeções. Um dono de um cinema tipo “B” contou que o longa-metragem era mais um entre tantos outros, mas que devido à publicidade sua casa recebeu muitos novos rostos⁵⁵⁰. Outro, identificado com o nome de L.V. Bergtold, disse que era a aberração de bilheteria do ano. Para Bergtold, *Os filhos de Hitler* não tinha uma boa produção, mas sua arrecadação foi uma das dez maiores de seu cinema. Thomas di Lorenzo, do *New Paltz Theatre*, de New Paltz, NY, seguiu a mesma linha de Bergtold, apontando que nem todo mundo gostou do conteúdo, mas que trouxe excelentes resultados⁵⁵¹. Wilson T. Cottrel, do *Carolina Theatre*, localizado em Oxford, NC, também afirmou que os negócios foram bem e que a narrativa não era o que ele esperava. Em suas palavras, escreveu: “nós sulistas chamamos isso de ‘um grande dramalhão’⁵⁵²”⁵⁵³. Por fim, Harland Ranking, do *Plaza Theatre*, de Tilbury, no Canadá, e Frank Raspa, do *State Theatre*, de Rivesville, na Virginia, teceram elogios ao longa-metragem. O primeiro lamentou o filme não ser mais longo e o segundo reforçou o poder de atração causado pelo *marketing*⁵⁵⁴.

⁵⁴⁹ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 10 abr. 1943.

⁵⁵⁰ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 03 abr. 1943.

⁵⁵¹ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 17 jul. 1943.

⁵⁵² A expressão original em inglês foi “another tear jerker”.

⁵⁵³ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 03 jul. 1943.

⁵⁵⁴ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 31 jul. 1943; MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 10 jul. 1943.

Em relação à percepção da audiência, apenas duas informações foram encontradas. A primeira foi a realização de um concurso em uma escola, em que os alunos do ensino médio deveriam escrever uma redação sobre o tema: “Por que eu sinto orgulho de estar em uma escola estadunidense?”⁵⁵⁵. Durante esse período, a biblioteca da instituição pendurou cartazes escritos: “A Alemanha proíbe muitos livros famosos. Por que? Veja *Os filhos de Hitler*”⁵⁵⁶. A segunda é uma carta da leitora J. W. Strickland, da Cidade de Oklahoma, enviada a *Screenland*. Ela relatou que foi assistir ao filme com seus amigos e que ninguém tinha boas expectativas, porém todos foram surpreendidos. Strickland afirmou que apesar do elenco não ter nenhuma grande estrela, a performance de Tim Holt e Bonita Granville foram excelentes. Ao final escreveu:

O filme nos fez pensar sobre nossos garotos que continuam lutando contra a disseminação da “educação para a morte”. No caminho de casa, alguém começou a cantar *God Bless America*, e percebemos que cada um de nós fomos poupados de ser liderados por um tirano como Hitler. Deus abençoou a América⁵⁵⁷.

Podemos afirmar que o filme foi um sucesso. Com todo o triunfo alcançado, Edward A. Golden vendeu os direitos do filme para a *RKO* por U\$850 mil. Essa quantia foi baseada no total adquirido pela distribuição mundial do longa-metragem – U\$3 milhões. Golden afirmou que achou que era conveniente fazer isso para liquidar seus interesses sobre o filme. O acordo não afetava os planos da *RKO* continuar contando com os serviços de Golden⁵⁵⁸.

3.2.2 *Os filhos de Hitler* (1943): análise filmica⁵⁵⁹

Para a realização da análise de *Os filhos de Hitler* foi feita a descrição de trinta e seis sequências, sendo a primeira os créditos iniciais. O idioma está em inglês e há poucas falas em alemão. O filme se passa em Berlim antes e depois do início da Segunda Guerra Mundial e gira em torno de três personagens: o professor Nichols (Ken Smith), que leciona em uma escola

⁵⁵⁵ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 10 abr. 1943. Essay contest launches “Hitler’s Children”, p. 48.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Cf. SCREENLAND. Los Angeles, agosto de 1943, p. 15.

⁵⁵⁸ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 17 jul. 1943. “Children” rights sold, p. 9; VARIETY. Nova York,

⁵⁵⁹ Ficha técnica – Estúdio: *RKO Radio Pictures, Inc.*; Distribuição: *RKO Radio Pictures, Inc.*; Diretor: Edward Dmytryk; Autor do roteiro: Emmet Lavery; Produtor: Edward A. Golden; Produtor associado: Robert S. Golden; Música: Roy Webb; Diretor musical: Constantin Bakaleinikoff; Diretor de fotografia: Russel Metty; Efeitos especiais: Vernon L. Walker; Diretores de arte: Albert S. D’agostino, Carrol Clark; Decoração de *set*: Darrel Silvera, Harley Miller; Figurino: Renié; Câmera: Roy Meadows; Edição: Joseph Noriega; Personagens e intérpretes principais: Tim Holt, Bonita Granville, Ken Smith, Otto Kruger, H.B. Warner, Lloyd Corrigan, Erford Gage, Hans Conried, Gavi Muir, Nancy Gates; Diretor assistente: Sam Ruman; Duração: 1h22min05s; Som: Mono (*RCA Sound System*); Cor: Preto e Branco; Formato do negativo: 35mm ; Ano de produção: 1942; Lançamento: 14 março 1943.

estadunidense na capital alemã; Anna Muller (Bonita Granville), nascida na Alemanha, entretanto por ser filha de estadunidenses e ter vivido nos Estados Unidos por quase toda sua vida e se identifica como estadunidense; e Karl Bruner (Tim Holt), nascido nos Estados Unidos, todavia filhos de alemães e integrado à juventude hitlerista⁵⁶⁰. Quem narra a história é o professor Nichols, personagem inspirado em Gregor Ziemer – autor do livro em que a obra cinematográfica foi baseada.

De modo mais amplo, o longa-metragem pode ser dividido em quatro partes e Anna, personagem que representa as ideologias estadunidenses, é quem está no centro dos conflitos da narrativa. A primeira parte acontece antes de 1939, durante o Ensino Médio de Karl e Anna. Os dois estudam em escolas diferentes – ele no colégio alemão e ela no estadunidense. O segundo momento, ocorre após os conflitos que iniciaram a Segunda Guerra Mundial em 1939. Anna, que já era professora assistente da mesma escola, é capturada pelos nazistas por ter nascido no país e ser considerada cidadã alemã pelo *Reich*. Durante o desaparecimento de Anna, Nichols procura ajuda para identificar o local onde estaria sua ex-aluna. Ele descobre que ela estaria trabalhando em um “campo de trabalho” em Rheinsberg. O terceiro episódio começa após Anna se rebelar contra o Ministro da Educação. Karl havia recomendado Anna ao Ministério devido a ter desempenhado um bom trabalho no campo e por querer que ela vivesse próxima a ele. Anna retorna ao campo e recebe punições mais severas por suas convicções e por sua fuga. Um dia ela escapa do local e esse é o início do episódio que encadeia o final de todo o enredo. A narrativa mostra a paixão e os conflitos desses dois personagens antagônicos, que no fim, após a conversão de Karl, são mortos pelos nazistas devido aos seus ideais.

A primeira imagem do filme mostra a tradicional torre de transmissão da *RKO*. Com trompetes tocando ao fundo, a torre emite uma música forte com as mesmas notas da Sinfonia n.º 5 de Ludwig van Beethoven⁵⁶¹. Alicia Pearlette James explica que essas quatro notas formam a

⁵⁶⁰ Segundo Ana Maria Dietrich (2011, p. 1-2), o valor dos jovens para o regime nazista era enorme. Adolf Hitler e o Partido Nacional-Socialista não pouparam esforços para trazer os jovens para dentro de suas ideologias. Nas escolas, por exemplo, foram introduzidas disciplinas de eugenia e ciência racial, além de longas jornadas de atividade física. Para servir como braço do partido, foi criado, em 1926, a *Hitler Jugend* (Juventude Hitlerista), cujas tarefas iam de montagens de acampamentos e fogueiras e canto de hinos até treinamento militares. Em seu apogeu chegou a ter oito milhões de membros. O equivalente feminino da Juventude Hitlerista foi a *Bund Deutscher Mädel* (Liga das Moças Alemãs). Ainda de acordo com a autora (2011, p. 2), a organização, criada em 1930, era um local onde as jovens aprendiam como se comportar como uma “mãe e mulher ariana”.

⁵⁶¹ 00s – 1min20s.

letra “V” no código morse⁵⁶². Essa letra era utilizada como símbolo na campanha de propaganda “V de vitória” amplamente utilizada pelos aliados britânicos e estadunidenses⁵⁶³.

Antes dos créditos, livros são queimados e do meio deles se sobrepõe a obra na qual o filme foi baseado, *Educando para a morte* de Gregor Ziemer. Esse fogo vira a chama de uma fogueira enorme que fica ao centro do círculo da juventude hitlerista durante o “Festival do Sol”⁵⁶⁴. Essa celebração ao mesmo tempo que inspira, amedronta e, como em um ritual pagão, esses jovens são orientados por seus líderes como adorar o seu *Führer*.

Podemos dizer que essa cena foi construída ao redor das técnicas de *Triumph des Willens* (1935), de Leni Riefenstahl. No entanto, ao invés de enaltecer, o modo Riefenstahl de fazer cinema é utilizado contra o próprio regime. O uso iconoclasta dos símbolos nazistas mais as filmagens em *contra-plongée*, em que os meninos estão embaixo da grandiosa plataforma dos líderes, indicam que essa ideologia, desde a formação de sua juventude, é corruptora da inocência. O filme, que inicia com um juramento dessas crianças a Adolf Hitler, revela como suas representações serão feitas daqui em diante: Hitler é um falso Deus, o nazismo é anticristão por excelência e a juventude alemã é doutrinada por seus líderes.

Após a celebração, imagens de arquivo da cidade de Berlim são exibidas enquanto o professor Nichols narra o que acontece no país. As cenas agem como transição entre o antes e o depois da ascensão de Hitler. A capital alemã é exposta como uma cidade desenvolvida – tal qual outras de médio e grande porte estadunidense –, com carros, trens e pessoas andando livremente pelas ruas. A partir da tomada de poder pelo Partido Nacional-Socialista, a suástica, os soldados, a não tolerância com negócios de judeus⁵⁶⁵ passam a ser comuns no dia a dia.

Duas músicas podem ser escutadas durante essa sequência: uma versão mais animada de *Artist's Life* de Johann Strauss II e uma outra do tipo polca enquanto pessoas bebem cervejas em um restaurante. Na construção do bem e do mal, a Alemanha pré-nazismo é a Alemanha das artes, de Goethe que será citado no longa-metragem, de uma sociedade afável e com cidades modernas. As roupas, os carros, os restaurantes, os cafés, os parques, tudo é parecido com o ambiente nos Estados Unidos. A Alemanha é um país que tem muito a oferecer ao mundo e os estadunidenses se

⁵⁶² Ponto, ponto, ponto, barra.

⁵⁶³ Cf. JAMES, 2003, p. 106.

⁵⁶⁴ Não foi encontrado nenhum tipo de celebração oficial nomeada de “Festival do Sol” pelos nazistas.

⁵⁶⁵ Aos 3min01s um jovem oficial coloca uma placa em frente a uma mercearia. É possível ler as palavras “*bei Juden*” que mostra que aquele local era controlado por judeus.

orgulham de serem descendentes. Contudo, há um elemento que os diferem: o nazismo. É por isso que esse local necessita ser urgentemente restaurado pelos Aliados⁵⁶⁶.

Na terceira sequência, o professor da escola estadunidense em Berlim e narrador do filme, Nichols, aparece em cena⁵⁶⁷. Ele observa a confusão entre os alunos de seu colégio e os do *Horst Wessel Schule*⁵⁶⁸. Durante essa briga, os dois personagens principais, Anna e Karl, aparecem em quadro e são apartados após Nichols, sem apoio do professor nazista Dr. Schmidt, pedir a atenção dos estudantes.

A sequência cinco do filme exhibe a diferença educacional entre a escola alemã e a escola estadunidense⁵⁶⁹. O professor alemão é autoritário. Sua aula não estimula nenhum pensamento crítico por parte dos alunos. O conteúdo é que as humilhações sofridas pela Alemanha na Primeira Guerra trouxeram Hitler, que construirá uma nova Alemanha. Em cena, há um quadro de Hitler que observa atentamente todos naquele local, onde não há barulhos ou perguntas (Figura 12). Esses jovens nazistas são disciplinados e sempre fazem a saudação “*Heil Hitler*” quando ordenados a realizar alguma tarefa. Eles são estátuas e parece que são reproduzidos em série com as mesmas roupas, expressões, cortes de cabelo e porte físico. O único que olha para fora de seu local é Karl, que observa o que acontece do outro lado da rua. Ele age como estivesse distraído do caminho de Hitler e o único que presta atenção fora de sua doutrina.



Figura 12: Sala de aula nazista (5min37s)⁵⁷⁰.

⁵⁶⁶ Cf. JAMES, 2003, p. 106.

⁵⁶⁷ 3min14s – 5min12s.

⁵⁶⁸ Horst Ludwig Wessel foi membro do Partido Nacional-Socialista e transformado como um mártir após ter sido baleado por membros do Partido Comunista Alemão. Horst Wessel dá o nome ao hino oficial do partido *Horst Wessel Lied*.

⁵⁶⁹ 5min13s – 8min31s.

⁵⁷⁰ Em plano médio e com luz dura, o professor alemão se situa ao centro de uma sala onde alunos, de costas para a câmera e sentados, assistem sua aula. Os estudantes se vestem igualmente e têm um corte de cabelo semelhante. Há uma lousa com um mapa da Alemanha e alguns países vizinhos. No contexto de cena o educador conta os problemas gerados pelo tratado de Versalhes após a Primeira Guerra Mundial, por isso é possível observarmos a palavra Versailles

Na representação da escola estadunidense os estudantes ficam livres no pátio da escola. Ao contrário da escola nazista, há homens e mulheres que se divertem e jogam baseball⁵⁷¹. O professor aceita a sugestão dos alunos para realizar a aula ao ar livre. Ele se mostra como um educador muito próximo aos alunos e sua classe inicia com esses sentados ao redor de uma mesa improvisada (Figura 13).



Figura 13: Sala de aula da *American Colony School* (7min17s)⁵⁷².

Anna, sempre que pode, mostra-se defensora dos valores de liberdade e democracia de seu país. Um aluno critica os esforços de cooperação da Liga das Nações⁵⁷³ dizendo que instituições como essa nunca funcionaram e nunca funcionarão⁵⁷⁴. Anna responde que era um engano deixar que cada um cuidasse de sua vida e que os países deveriam se juntar para cuidar do mundo⁵⁷⁵. A construção fílmica trabalha para realçar as distinções dos personagens, uma vez que quando um estudante emite sua opinião, a câmera passa a mostrar ele sozinho em quadro, reforçando a sua

escrita com letras maiúsculas na parte superior a direita do quadro. Em cima da lousa, há um de Adolf Hitler que parece observar todos os presentes naquele local.

⁵⁷¹ De acordo com Michael Shull e David Wilt (2006, p. 151), o baseball era um símbolo patriótico e utilizado pela propaganda estadunidense. Segundo esses autores, Hollywood utilizava tanto o baseball quanto a Coca-cola como signos do espírito estadunidense no tempo de guerra.

⁵⁷² Em plano médio e com luz difusa, Nichols leciona a aula de geografia no pátio de sua escola. Ele está em pé, em frente a um mapa da Europa semelhante ao do quadro na escola alemã. Porém, diferente dessa, a de Nichols está com os nomes em inglês, há mais países desenhados e a Polônia tem seu espaço delimitado. Os alunos se vestem de modo diferente e sentam espalhados ao redor de uma mesa de tênis de mesa. Em cena a discussão gira em torno dos problemas e virtudes da cooperação internacional.

⁵⁷³ Convém dizer que apesar da criação de a Liga das Nações ter tido como base o plano dos Quatorze Pontos defendido pelo presidente dos Estados Unidos, Woodrow Wilson, em 1918, o país nunca se tornou membro da organização. Naquele tempo, com o intuito de assumir posição mais isolacionista em relação aos conflitos envolvendo países europeus, fez com que o senado estadunidense, sobretudo membros do Partido Republicano, não ratificasse o tratado. O filme aponta por meio de alguns estudantes que ainda existiam pessoas que acreditavam que uma instituição de cooperação internacional não teria nada a oferecer. Se entendermos Anna como um reflexo do pensamento da política externa estadunidense de 1943, podemos observar o caminho que o governo viria a ter com o fim da Segunda Guerra Mundial e seu protagonismo durante a criação da Organização das Nações Unidas.

⁵⁷⁴ 7min27s.

⁵⁷⁵ 7min42s.

individualidade e manifestação de pensamento. Ademais, ao contrário dos estudantes alemães, todos se vestem com roupas diferentes. Desse modo, a narrativa marca as distinções entre a escola que ensina sem espaço para o questionamento, a alemã, e a outra que estimula a cidadania e a participação política, a estadunidense.

Karl começa a demonstrar interesse por Anna quando, escondido, escuta-a tocar piano. Anna o esnoba, mas não se mostra fechada ao diálogo com o nazista. A partir de então, inicia uma relação afetiva entre os dois personagens ideologicamente opostos. Conforme dito no início, Karl, é nascido nos Estados Unidos, porém viveu a vida inteira na Alemanha. Anna é nascida na Alemanha, apesar disso morou toda a sua vida nos Estados Unidos. Karl se converte aos poucos às convicções de Anna, contudo, por vezes age com comportamentos de um nazista, como quando questiona com machismo a habilidade musical da personagem⁵⁷⁶.

Conforme narra Nichols, os três – o professor, Anna e Karl, acabam se aproximando e: “assim, as brigas terminaram, e os piqueniques começaram. Quase sempre, Karl conseguia escapar para participar deles. Então, acabamos nos conhecendo melhor nas belas montanhas ao sul de Berlim”⁵⁷⁷. Tal qual a sequência com as imagens de arquivo de Berlim, a cena do piquenique reforça a ideia de “antiga” Alemanha, e com cultura próxima à estadunidense, contra a nova Alemanha hitlerista. O professor Nichols cita Goethe e Anna acha lindo. Já Karl acredita que quem escreveu essa passagem foi um “profeta americano e sonhador”⁵⁷⁸. Logo ele é desmentido por Anna contando que Goethe é alemão⁵⁷⁹. Livros como o do escritor alemão não têm espaço na nova Alemanha e é por isso que Karl, com a educação que recebeu, não é capaz de reconhecer o autor⁵⁸⁰.

A “antiga” Alemanha é o lugar onde homens e mulheres aproveitam estar livremente no parque descalços e onde crianças podem ser crianças. Ao fim dessa sequência⁵⁸¹, Anna e Karl, brincando de pega-pega, encontram uma criança uniformizada amarrada na selva. A narrativa apresenta que os meninos nazistas não brincam como crianças normais. Eles são ensinados a serem soldados, a sobreviverem na selva e a sacrificarem a sua vida pelo *Führer*. Alicia James, em sua dissertação, formula uma questão pertinente: “o quanto Anna, e por extensão o público, está

⁵⁷⁶ Na sequência seis (10min02s – 14min12s) Karl vai até o escritório de Nichols e pede sua ajuda, pois tinha se machucado brigando na escola. Durante a conversa com o professor, o estudante escuta Anna tocando piano em outra sala. Ele se dirige a Nichols dizendo: “ela toca muito bem para uma garota (10min52s)”.

⁵⁷⁷ 14min13s.

⁵⁷⁸ 15min43s.

⁵⁷⁹ 15min53s.

⁵⁸⁰ Cf. JAMES, 2003, p. 62.

⁵⁸¹ 14min13s – 18min14s.

disposta a se sacrificar para manter vivo o sonho de liberdade de Goethe? Os filhos de Hitler parecem dispostos a sacrificar suas vidas. As pessoas que amam a liberdade estão prontas para fazer o mesmo?”⁵⁸². É justamente a provocação que a obra de propaganda faz o tempo inteiro ao manifestar os horrores nazistas.

Para fazer a transição entre o período em que Anna e Karl são crianças e o momento em que eles se tornam adultos, é usado, como um cinejornal, eventos ocorridos na Alemanha. Nessa sequência⁵⁸³ um narrador com voz radiofônica anuncia episódios que ocorreram entre 1933 e 1939. Um outro narrador, que fala com sotaque alemão, rebate as acusações feitas pelo primeiro locutor. A cada acontecimento e ano que passa o locutor alemão fica mais furioso em sua fala. Discorda-se de James quando a autora afirma que as cenas dessa parte do filme foram extraídas de *Triumph des Willens*⁵⁸⁴. O longa-metragem de Riefenstahl foi lançado em 1935 e as imagens dessa seção são, em sua maioria, de eventos após essa data, como por exemplo Hitler recebendo Mussolini em Munique em 1937 (Figura 14).



Figura 14: Hitler Mussolini: Munique 1937 (19min38s)

Além do mais, o filme de Riefenstahl gravou a convenção de Nuremberg de 1934 e grande parte dos desfiles exibidos em *Os filhos de Hitler* ocorrem na cidade de Berlim. É possível ver na Figura 15 que ao fim da avenida, que hoje é conhecida como *Straße des 17 Juni*, localiza-se a *Siegessäule* (Coluna da Vitória)⁵⁸⁵. Já a Figura 16, com um pedaço do cavalo que fica em cima do Portão de Brandemburgo à vista, mostra a atual *Pariser Platz* e a avenida *Unter den Linden*.

⁵⁸² Cf. JAMES, 2003, p. 62.

⁵⁸³ 18min15s – 20min06s.

⁵⁸⁴ Cf. JAMES, 2003, p. 166.

⁵⁸⁵ O monumento foi colocado nesse local em 1937 e ali permanece até os dias atuais. Devido à Segunda Guerra Mundial, suas paredes, no memorial logo abaixo da Coluna da Vitória, permanecem com marcas de tiros do confronto.

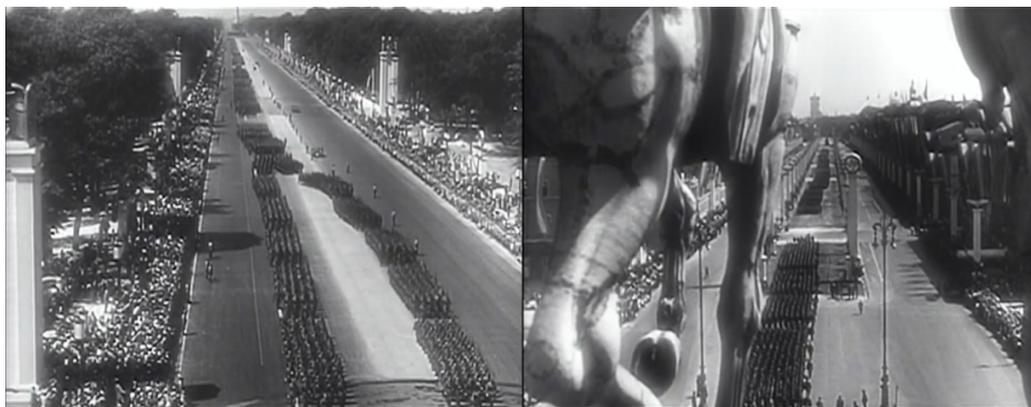


Figura 15: Desfile na *Straße des 17. Juni* (19min54s). Figura 16: *Pariser Platz* (20min02s).

Apesar disso, há de se concordar com a autora quando afirma que os cineastas hollywoodianos usavam essas filmagens de tipo documental para autenticar os seus filmes de ficção⁵⁸⁶. A junção das constantes exibições do poderio militar com a fala autoritária do narrador de sotaque germânico e os barulhos de guerra, provocam sensações de medo e desespero na audiência que clama por um desfecho glorioso e “feliz”.

Dez anos se passam desde a última vez que Karl, Anna e Nichols se reuniram. A raiva e a guerra encontram refúgio e paz nos alunos e alunas da escola estadunidense, que se posicionam de modo simbólico como um “V de vitória” e cantam o *America (My country, 'Tis of Thee)*⁵⁸⁷, enquanto Anna recita o *Gettysburg Address*⁵⁸⁸ durante a celebração do *Memorial Day*⁵⁸⁹ (Figura 17). A ideia de juntar esses elementos, pode ter sido um modo dos criadores conectarem os ideais da União durante a Guerra de Secessão com a causa dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial⁵⁹⁰. Durante o ato, a Gestapo surge no pátio da escola. Os oficiais pedem para pararem de cantar, mas são ignorados até o final do hino. A polícia vem com a intenção de remover todos os “impuros” e aqueles que têm sangue alemão, que é o caso de Anna. Desse modo, mesmo que a personagem seja cidadã dos Estados Unidos, os nazistas alegam que por ter nascido na Alemanha

⁵⁸⁶ Cf. JAMES, 2003, p. 166.

⁵⁸⁷ Música patriótica e um dos hinos dos Estados Unidos do atual *The Star-Spangled Banner*. *America* foi escrita por Samuel Francis Smith em 1831.

⁵⁸⁸ É o discurso mais famoso de Abraham Lincoln, proclamado no dia 19 de novembro de 1863. Anna inicia a sequência recitando: “*we here highly resolve that these dead shall not have died in vain; that this nation, under God, shall have a new birth of freedom; and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth* (20min27)”. “Que nós aqui afirmemos que esses mortos não morreram em vão; que esta nação, sob Deus, haja um renascimento de liberdade; e que o governo do povo, pelo povo, para o povo, não pereça na Terra”.

⁵⁸⁹ Feriado nacional nos Estados Unidos. Acontece anualmente na última segunda-feira de maio e homenageia todos os militares estadunidenses que morreram em combate.

⁵⁹⁰ Cf. JAMES, 2003, p. 107.

e ter descendência germânica, ela deveria cumprir com suas obrigações no Estado nazista. Cabe lembrar que Anna não era mais aluna da escola e sim uma professora.



Figura 17: *Memorial Day* (20min09s)⁵⁹¹.

Hollywood não se preocupou em diferenciar as diversas organizações nazistas. Nesse sentido, em conformidade com Shull e Wilt, os policiais da Gestapo, nos filmes de propaganda antinazista em geral, usam roupas pretas como as utilizadas pela *Schutzstaffel* (SS)⁵⁹². Na realidade os policiais da Gestapo eram civis e não usavam uniforme. No entanto, fazia sentido para os propagandistas hollywoodianos que esses personagens utilizassem uniformes pretos, considerando a associação da cor com a periculosidade, o azar e ao mal⁵⁹³.

O professor Nichols e Anna vão até a sede da instituição policial para tentar livrá-la desse abuso do Estado alemão⁵⁹⁴. Ao chegarem no local, Karl, que responde como tenente, trata-os com indiferença. Anna é levada pelos nazistas e o professor Nichols começa seus esforços para encontrá-la e salvar a sua vida.

A primeira tentativa do professor é um encontro com o embaixador estadunidense na Alemanha que diz que não há muito o que fazer⁵⁹⁵. Na segunda, Nichols envia cartas para Anna, porém todas são retornadas em sua caixa de correio⁵⁹⁶. Após isso, o personagem vai até a casa dos avós de Anna (Elsa Janssen e Egon Brecher) que parecem ser prisioneiros dentro de seu lar. As

⁵⁹¹ Com plano aberto, em ambiente que remete ser externo e luz dura vindo da direita para a esquerda, alunos e alunas se posicionam formando a letra V. Anna e Nichols estão próximo a um mastro com a bandeira dos Estados Unidos no topo. Esse mastro inicia a ponta inferior da letra V. Atrás deles, pode-se ver a fachada da *American Colony School*. O fotograma é retirado no momento em que todos em cena cantam o hino *America (My country, 'Tis of Thee)* durante o *Memorial Day*.

⁵⁹² Cf. SHULL; WILT, 2006, p. 221.

⁵⁹³ Cf. JAMES, 2003, p. 109.

⁵⁹⁴ 22min19s – 23min56s.

⁵⁹⁵ 23min57s – 24min22s.

⁵⁹⁶ 24min23s – 24min33s.

barras do portão, o leve ângulo da câmera em *plongée* e o próprio plano fechado causam essa sensação de desânimo, claustrofobia e temor do casal (Figura 18)⁵⁹⁷.



Figura 18: Prisioneiros (25min05s)⁵⁹⁸.

Os dois têm medo de conversar com o professor, mesmo sabendo que sua neta corre risco de vida. A avó dela diz que seus vizinhos, os Rumann, perguntaram sobre o paradeiro do neto deles que trabalhava no exército e após isso foram levados pelo Estado. A senhora Muller fala:

eles levaram os Rumann. Disseram que estavam doentes. Muito doentes. Nunca mais voltaram (25min31s) [...] disseram que eles morreram no hospital. Mas eu sei o que aconteceu. Eles os sedaram no hospital. O sono eterno com gás. Eles os mataram por serem muito velhos e por fazerem muitas perguntas⁵⁹⁹.

Não são só as crianças que são castigadas pelo regime, os idosos também são castigados pela ditadura nazista. Nesse trecho, indivíduos estão presos dentro de casa e não podem falar a verdade porque o sistema no qual estão inseridos irá persegui-los e pode os levar à morte. Consequentemente, o povo estadunidense não poderia tolerar um regime com tamanha crueldade. Aqui se manifesta uma vez mais o teor da propaganda antinazista: a liberdade estadunidense contra a opressão de Hitler.

Nichols busca a ajuda de seu amigo jornalista Franz Erhardt (Lloyd Corrigan). Essa sequência⁶⁰⁰, pode ser dividida em duas partes que são importantes para ilustrar o sofrimento do povo alemão. A primeira parte é quando uma assistente social nazista entra em cena e vai conversar com a vizinha de Franz. A oficial não está preocupada com a situação precária e emocional da

⁵⁹⁷ 24min34s – 26min13s.

⁵⁹⁸ Com plano médio, levemente em *plongée*, de nuca e com luz dura, Nichols conversa com os avós de Anna. Eles estão separados pela grade do portão da casa dos avós. Nichols está ao lado de fora e o Sr. e Sra. Muller dentro, causando a sensação de que eles estão presos em sua casa. Em cena, Nichols procura informações do paradeiro de Anna. Seus avós pouco dizem, em razão de temerem estar sendo vigiados pelo Estado alemão.

⁵⁹⁹ 25min39s.

⁶⁰⁰ 26min14s – 30 min11s.

senhora. Ela busca saber se seus filhos estão bem e fica feliz tanto com as respostas em tom bélico das crianças, quanto com a quantidade de descendentes que ela tem. A assistente diz: “não se preocupe. Tendo o quinto filho, não deverá mais nada ao Estado. Não precisará devolver o dinheiro que lhe fora emprestado. Sua dívida será cancelada”⁶⁰¹. A narrativa corrobora que no nazismo as mulheres só servem para dar novos filhos a Hitler.

A segunda parte é a conversa entre Franz e Nichols. O jornalista também sente medo quando lhe é falado que a Gestapo está por trás do sumiço de Anna. Além disso, Franz não pode dizer o que pensa dentro de casa perto de seus filhos, uma vez que fazem parte da juventude hitlerista e juram lealdade ao Estado, não aos pais. Outra constatação é que o jornalista tem receio de se expressar e isso pode sugerir que a imprensa na Alemanha é censurada, o que não aconteceria em um país democrático e livre. Antes de terminar a sequência, Erhardt acaba contando que Anna possivelmente se encontraria em um campo de trabalho e que sendo professor Nichols, talvez, poderia obter permissão do Ministério da Educação para visitar o lugar. Destarte, mais uma vez a trama deixa claro que o inimigo não é o povo alemão e sim a ideologia nazista, que não só destrói a juventude, os idosos, as mães, como também a imprensa.

Nichols se dirige até o Ministério da Educação e conhece Dr. Graf⁶⁰² (Hans Conried)⁶⁰³. O ministro lhe concede permissão para visitar um campo de trabalho. Na saída do escritório, Nichols e Dr. Graf encontram o coronel Henkel (Otto Kruger), que é introduzido por Graf como sendo um oficial que estudou em Oxford, e Karl⁶⁰⁴, subordinado do coronel, que é indicado para acompanhar o professor em sua visita ao campo.

Karl e Nichols chegam no campo de trabalho e encontram Anna exercendo algumas atividades no local⁶⁰⁵. Ela é convocada a ser a guia de visita no campo. No primeiro momento em que tem uma conversa privada com o professor, Anna rejeita a sua ajuda. Logo, até a personagem símbolo da ideologia estadunidense acaba, por um curto instante, se subordinando às ordens do Estado nazista para sobreviver. Em seguida, os três passam a caminhar e é possível ver os trabalhos entre as cuidadoras e as futuras mães⁶⁰⁶ dos filhos de Hitler.

⁶⁰¹ 27min57s.

⁶⁰² Bernhard Rust foi o Ministro da Ciência, Educação e Cultura Nacional do *Reich*. Sua representação cinematográfica possui o bigode e uma repartição no cabelo semelhante.

⁶⁰³ 30min12s – 31min38s.

⁶⁰⁴ 30min44s.

⁶⁰⁵ 35min21s – 38min49s.

⁶⁰⁶ Ao contrário dessa representação cinematográfica em que mulheres somente serviam para procriação no regime, Wendy Lower (2014. p.17-18) afirma que as mulheres ocupavam baixas e altas posições na hierarquia do Partido. A

No meio da visitação, Nichols pergunta a Anna: “o que o Estado lhes dá em troca de casa e marido?”⁶⁰⁷. Anna sugere que o professor converse com uma das mulheres que está recebendo cuidados no campo. Eles se aproximam de Magda que responde à pergunta do professor, sobre se ela prefere ter um marido e uma casa ou viver sob os cuidados de Hitler, dizendo: “eu terei um filho para Hitler. É mais nobre do que tê-lo para uma casa e um marido”⁶⁰⁸. É significativo notar que o roteiro, mesmo apontando indiretamente os nazistas como machistas, tratando mulheres apenas como seres reprodutores, realça os valores da família patriarcal estadunidense com a pergunta de Nichols.

Apesar disso, Magda, com seu voto de fecundidade, demonstra que há pessoas que aceitam e se integram com o discurso fanático de Hitler. Nesse sentido, a guerra só poderia ser considerada ganha quando os mais fervorosos adeptos de Hitler fossem reeducados nos caminhos da liberdade e da democracia. Portanto, destruir somente a força militar alemã não seria suficiente. Era necessário acabar com o próprio nazismo⁶⁰⁹.

Ao final desse momento da visitação no campo de trabalho, Karl se diz orgulhoso dos esforços de Anna e conta que fez uma recomendação ao Ministério da Educação para ela estudar Geopolítica em Berlim⁶¹⁰. Ela ordena para que retire a ordem e diz que mentiu a Nichols porque não quer que ele morra por causa dela⁶¹¹. Anna afirma que prefere a morte do que estudar para compactuar com o regime no futuro⁶¹². Karl responde que é tarde demais, pois a indicação já foi feita⁶¹³.

Na seguinte sequência⁶¹⁴, Anna rejeita a oferta de estudar em Berlim. Ela diz: “não farei parte desse novo mundo doentio que planejam. Eu morreria para provar isso”⁶¹⁵. Dr. Graf, Ministro da Educação, ao ouvir esse posicionamento grita furiosamente. Já Henkel, o coronel formado em

Cruz Vermelha Alemã treinou 640 mil mulheres e, aproximadamente, 400 mil serviram na guerra. Além do mais, Lower (2014, p. 33) pontua que com “o aumento de prisioneiras significava um aumento de guardas femininas, recrutadas na Organização de Mulheres do Partido Nazista, equipes médicas femininas também eram enviadas para os campos; no final da guerra, cerca de 10% do pessoal dos campos era feminino. Pelo menos 35 mil mulheres foram treinadas como guardas de campos de concentração [...] o uniforme era imponente, o salário era bom e a perspectiva de exercer poder era sedutora”.

⁶⁰⁷ 36min13s.

⁶⁰⁸ 36min36s.

⁶⁰⁹ Cf. JAMES, 2003, p. 90.

⁶¹⁰ 37min35s.

⁶¹¹ 37min53s.

⁶¹² 38min26s.

⁶¹³ 38min31s.

⁶¹⁴ 38min50s – 43min24s.

⁶¹⁵ 39min19s.

Oxford, tem uma posição cordial. Ele fala a Anna: “quem falou em morrer? Não se trata de escolher entre viver e morrer. Morrer é um luxo hoje. Todos nós devemos viver e trabalhar. Aqueles que não trabalham com a mente serão empregados de acordo com suas capacidades”⁶¹⁶.

Ao fim, Anna é levada sob custódia e Karl é repreendido com violência verbal por Dr. Graf. O ministro entende que punições severas devem ser aplicadas ao tenente. Henkel diz para dar uma segunda chance para o oficial, visto que ele poderia estar apaixonado pela garota⁶¹⁷.

Esse momento expõe outro problema do país inimigo e não democrático: o conflito interno no Partido Nacional-Socialista. Em conversa privada, antes de Karl entrar no escritório do Dr. Graf, Henkel diz ao ministro: “seus temores são típicos da velha guarda do Partido [...] espero que deixe de admirar a violência bruta. Para sobreviver, o Partido precisa de jovens inteligentes”⁶¹⁸. O filme quer mostrar que mesmo dentro do Partido considerado incorruptível, coeso e sólido, há fricções e conflitos⁶¹⁹.

Nesse sentido, Dr. Graf, como afirmou Henkel, representa a ala mais antiga do Partido. Ele não consegue controlar as suas emoções como Henkel e Karl. O Ministro da Educação bate na mesa, grita e manifesta sua raiva quando Anna o contradiz. Dr. Graf. crê que os “experimentos” educacionais, a calma e a inteligência de membros novos do Partido, como Henkel, podem causar a destruição do nazismo⁶²⁰.

Anna é condenada a viver como prisioneira no campo de trabalho. Sua função como desertora é procriar e caso ela rejeite a cooperar com o Estado, seu destino é a castração e linchamento em praça pública. A vigésima segunda sequência⁶²¹ se passa em uma clínica médica, onde doutores e enfermeiras esterilizam mulheres. O professor Nichols faz uma visitação no local junto a Karl e Henkel.

Diferente das outras sequências do filme, essa possui uma música de fundo tensa e causa suspense. Somado às fortes cenas nas quais são exibidas mulheres entrando para serem violadas, Henkel apresenta os métodos da clínica para o professor de modo frio, calmo e racional. Nessa significação, o comportamento de um homem culto imoraliza ainda mais o regime nazista, visto

⁶¹⁶ 39min27s.

⁶¹⁷ 41min08s.

⁶¹⁸ 40min46s.

⁶¹⁹ De acordo com João Fábio Bertonha (2010), ao contrário da ideia que se tem do Estado nazista ter sido o mais eficiente e coeso que existiu, estava longe de ser hierárquico e centralizado. Havia muitos membros e organizações competindo por poder e influência nas mais diversas instituições do Estado.

⁶²⁰ Cf. JAMES, 2003, p. 126-127.

⁶²¹ 45min58s – 48min33s.

que causa espanto uma pessoa formada em uma das melhores universidades do mundo aceitar esse tipo de conduta⁶²².

Anna, durante uma festa em que os oficiais nazistas “conquistam” e “seduzem” as mulheres presas do campo de trabalho, foge do local⁶²³. Ela se esconde em uma carroça que no dia seguinte, sem o motorista saber, transporta-a para uma cidade próxima. Após as perversões nazistas no sistema educacional, familiar, legal, médico e familiar, apenas a degradação da Igreja é o que resta para completar o enredo maligno. É nessa instituição que Anna busca sua proteção⁶²⁴. O padre (Harry Byron Warner) proclama em seu discurso:

queridos irmãos, não falarei hoje do Evangelho. Hoje, o Evangelho fala por si. Em vez disso, falarei de um evangelho muito diferente. O evangelho segundo Hitler. Porque chegou a hora em que devem escolher de uma vez por todas entre o Evangelho de Cristo e o de Hitler. Sem meio-termo entre o bem e o mal porque o mais forte nem sempre tem razão. Nem mesmo sendo ele alemão. Porque não há leis para os alemães e outras leis para o resto do mundo. As leis são as mesmas para todos no mundo. Devemos amar a Deus com toda a nossa alma e nosso coração. E ao próximo como a nós mesmos. Agora, mais do que nunca, nós, que acreditamos na vida eterna, em uma vida depois da morte, estamos diante do problema. Não resolvemos nada fugindo dele. Nossa vida deve ser coerente com nossos ideais. Se temos de morrer por eles [...] queridos amigos se viver por minhas ideias é morrer por minhas ideias, então, deixe-me morrer enquanto ainda me orgulho de ser alemão⁶²⁵.

Em seguida, a personagem é descoberta por oficiais da Gestapo que entram armados dentro da Igreja e interrompem o seu cerimonial. Eles não têm pudor algum de entrarem com força e belicosidade dentro da casa de Deus.

Na sequência subsequente⁶²⁶, Anna e o padre estão no escritório de um major (Gavin Muir) do Partido. Esse membro, após interrogar a fugitiva, pune-a com dez chicotadas em praça pública e diz que depois ela seguirá para um tratamento de infertilização na clínica médica de Berlim. O bispo até tenta defender Anna, mas não consegue se impor sobre o major. Em seguida, quando ela deixa o escritório, o padre e o major entram em um diálogo forte e as dualidades aparecem: um representa a Igreja que dura mais de mil anos e outro o *Reich* que tem pretensões de ficar por esse tempo na governança; o presbítero é o defensor da verdadeira fé – o cristianismo –, e o major da falsa fé – o nazismo –, um usa um crucifixo, o outro a suástica; um crê em Deus e o outro em Adolf Hitler⁶²⁷.

⁶²² Cf. JAMES, 2003, p. 100.

⁶²³ 48min34s – 57min12s.

⁶²⁴ 57min13s – 1h00min57s.

⁶²⁵ 57min37s; 59min33s.

⁶²⁶ 1h00min58s – 1h06min34s.

⁶²⁷ Cf. JAMES, 2003, p. 133-134.

O major é vigiado por Hitler assim como as crianças na sala de aula (Figura 19). Com câmera em contra-*plongée*, engrandecendo o personagem, o major diz: “você não pode me enganar com suas perguntas. Entre o cristianismo e o Estado, escolho o Estado. O cristianismo teve sua chance e fracassou. Quando chegar a hora, romperemos com ele de uma vez por todas”⁶²⁸. A onipresença do *Führer* faz parecer que ele participa e tolera todos os atos brutais que estão sendo praticados por seus oficiais⁶²⁹.



Figura 19: Hitler observa a lealdade do representante do Estado nazista (1h04min22s)⁶³⁰.

O bispo se posiciona contando:

é uma pena que os bárbaros não conheçam a história. Você já ouviu falar de Atila? Atila, o huno? O rei infame dos hunos que assassinou seu irmão. Que arrasou a Ásia e a Europa a sangue e fogo. Que governou com mãos manchadas de sangue este mesmo país que hoje chamamos de Alemanha. Bem. Atila e seus bárbaros se foram, mas a Igreja permanece. A Igreja permanece. Ela é eterna. É a vontade de Deus. Nenhum homem pode mudar isso. Agora irei fazer uma oração especial por nossa rápida destruição nas mãos de nossos inimigos⁶³¹.

De acordo com Shull e Wilt, um sinal de que Deus está ao lado das democracias é a frequência e exposição benéfica de figuras clericais nos filmes. Esses cristãos, em seus papéis, participam ativamente dos esforços de guerra e lutam não só pela democracia, mas por uma cruzada moral contra as forças do mal⁶³². Assim como em *A Besta de Berlim*, a presença de um membro da Igreja é importante para indicar que o nazismo não tem futuro, pois Deus não está ao lado deles.

⁶²⁸ 1h04min21s.

⁶²⁹ Cf. JAMES, 2003, p. 133.

⁶³⁰ Em primeiro plano, contra-*plongée*, 3/4, luz direta e semi-difusa, o major discute com o bispo católico. No fotograma observa que a angulação escolhida engrandece tanto o oficial, quanto Hitler que aparece com rosto sério e atento em um quadro atrás do major e posicionado quase ao centro da composição cênica. O ditador parece observar e dar respaldo à fala de seu subordinado.

⁶³¹ 1h05min35s.

⁶³² Cf. SHULL; WILT, 2006, p.155.

Para os nazistas Deus é Hitler. Hitler odeia e persegue o cristianismo, e, conseqüentemente, logo isso se refletirá contra estadunidenses.

O filme chega a uma de suas cenas mais emblemáticas, pois, a imagem de Anna, ou a de uma mulher sendo chicoteada, foi uma das figuras mais reproduzidas e circuladas na imprensa⁶³³. Segundo Bernard Dick, uma grande diferença entre o vilão *gangster* estadunidense e o vilão nazista no cinema se deu por meio do tratamento em relação às mulheres. Um *gangster* poderia até bater ou cortar mulheres, mas os nazistas vão além disso⁶³⁴. Anna tem suas mãos amarradas e sofre abuso quando sua camisa é rasgada pelas costas. Ademais, após a humilhação pública da personagem, sua punição seria a esterilização. Os *gangsters* poderiam não olhar as mulheres com respeito o tempo todo, porém até eles sabiam traçar um limite. Os nazistas não⁶³⁵.

Na cena, um oficial olha seu relógio ansiosamente pelo início da tortura⁶³⁶. Assim que Karl chega ao local o evento se inicia. Ao receber as primeiras chicotadas, Karl rompe com sua lealdade ao Partido, rouba o chicote das mãos do justiceiro e aplica golpes em seu ex-companheiro. Nesse momento, Karl quebra com o feitiço do mal e agora luta o combate do bem. Além do mais, ao fazer isso, ganha o amor de Anna e, conseqüentemente, do público⁶³⁷.

Karl e Anna são presos e, enquanto conversam em suas celas, Dr. Graf, o major e Henkel escutam o que os dois falam⁶³⁸. O Ministro da Educação fuma em uma sala com uma placa escrito “*Nicht Rauchen*⁶³⁹”, ao mesmo tempo em que os três decidem quais ações tomar em relação aos dois amantes. Henkel sugere uma audiência pública, com transmissão ao vivo para todo o povo alemão, a fim de que Karl possa se desculpar por seus atos. O coronel acredita que com a fala de Karl, de modo espontâneo, sem ensaios ou gravações, a verdade emergiria. Isso poderia ajudar a motivar a juventude hitlerista a não cometer erros e se comprometer ainda mais com suas obrigações dentro do regime. Dr. Graf tem a certeza de que isso não dará certo.

Hans e Franz jogam xadrez e escutam a audiência pelo rádio⁶⁴⁰. Isso acontece por pouco tempo, pois dois policiais da Gestapo entram no local falando que o professor será deportado e que seu voo partirá em uma hora. Enquanto os dois chegam ao aeroporto, o julgamento de Anna e Karl

⁶³³ 1h06min35s – 1h10min16s.

⁶³⁴ Cf. DICK, 1985, p.188.

⁶³⁵ Cf. JAMES, 2003, p. 143.

⁶³⁶ 1h08min19s.

⁶³⁷ Cf. JAMES, 2003, p. 144-145.

⁶³⁸ 1h11min33s – 1h13min42s.

⁶³⁹ “Proibido fumar”.

⁶⁴⁰ 1h13min43s – 1h15min07s.

acontece e há uma multidão acompanhando o caso⁶⁴¹. Karl, após iniciar seu discurso enaltecendo Hitler, afirma:

e minha fé amigos, é a fé do grande Goethe. ‘Se um dia eu pudesse ver no mundo as pessoas se alçarem livres, em uma terra livre, então nesse momento eu diria: pare um pouco para contemplar sua beleza’. ‘Para contemplar sua beleza’⁶⁴² [...] à juventude alemã eu digo: esta é minha lição. É a lição da vida. Mas não o que aprendem hoje na Alemanha. Não aprendem a lição da vida⁶⁴³ [...] estão sendo educados para a morte. Vocês não vivem dia após dia. Vocês morrem todos os dias. Viver é ser livre e vocês não querem ser livres. Vocês têm ideia do que significa ser livre? Eu fui livre. Quando sente o gosto da liberdade ninguém pode tirar de você. É uma lufada de ar fresco que dura para sempre. Viva os inimigos da Alemanha⁶⁴⁴.

Karl finalmente conquista o amor de Anna ao denunciar o nazismo em rede nacional. Ela passou toda a narrativa se afastando por causa de sua ideologia. Agora, ela pode aceitar o seu amor, mesmo que isso signifique a sua morte. O amor de Anna e Karl é fruto do tempo em que os dois eram livres. Isso é representado pela repetida citação de Goethe vinda de Karl. É desse modo que o personagem se rende e busca sua absolvição política. Ao morrer junto a Anna, enfim a audiência pode perdoá-lo, dado que ele se sacrificou em nome da liberdade e da democracia. Karl adere à causa aliada sabendo que morreria por isso⁶⁴⁵.

Outro fator que ajuda nessa construção da causa aliada antinazista, é que o ator que interpreta Karl, Tim Holt, era conhecido por seus trabalhos em filmes *westerns* de baixo orçamento da *RKO*. Para o público estadunidense, os *cowboys* eram personagens que exalavam confiança⁶⁴⁶. Nesse sentido, um ator desse porte ajudava a validar a mensagem política por meio de seu personagem⁶⁴⁷.

Mais um elemento importante dessa sequência é o uso da transmissão via rádio. Henkel impôs uma transmissão ao vivo para contar a “verdade” e foi isso o que Karl fez. Por toda a Alemanha, jovens, adultos, idosos, homens e mulheres, ouviram um de seus melhores oficiais denunciando o nazismo e abraçando a liberdade democrática. Dessa maneira, a narrativa faz o uso o meio de comunicação favorito de Hitler para informar a população contra ele. Dr. Graf estava

⁶⁴¹ 1h15min42s – 1h20min27s.

⁶⁴² 1h17min55s.

⁶⁴³ 1h18min31s.

⁶⁴⁴ 1h18min47s.

⁶⁴⁵ Cf. JAMES, 2003, p. 156.

⁶⁴⁶ O público dos cinemas das *majors* eram em sua maioria branca, de classe média, classe média alta. Em filmes *westerns* daquela época, os *cowboys* eram representados por indivíduos brancos e de origem europeia. Ainda que perseguissem os nativos em seus filmes, os *cowboys* eram lembrados tanto por sua luta contra os vilões baderneiros, quanto por seu código de honra.

⁶⁴⁷ Cf. JAMES, 2003, p. 157.

certo ao dizer que os experimentos de Henkel trariam problemas para o Partido. A arrogância do coronel não lhe permitiu considerar a possibilidade de que Karl o estivesse enganando.

Por fim, no aeroporto, Nichols e Franz escutam o discurso e o barulho dos tiros que mataram Anna e Karl. Ao se despedirem o jornalista diz:

Sabe meu amigo, eu tive um sonho ontem à noite. Era sobre Napoleão e Beethoven⁶⁴⁸ [...] não foi um pesadelo. Napoleão escrevia muitos discursos. Discursos sobre a guerra e batalhas. Enquanto isso, Beethoven compunha música. Então o sonho mudou e eles morreram. Muitos anos se passaram e adivinhe o que aconteceu? O mundo ainda ouvia a música de Beethoven, mas ninguém recitava os discursos de Napoleão. Como explica isso, amigo? É possível que certas coisas durem mais do que os ditadores?⁶⁴⁹

Franz cita Beethoven, que tem suas notas da Sinfonia n.º 5 tocadas no início do filme. A obra termina com a narração de Nichols sobre as imagens da primeira sequência do filme com a juventude hitlerista no “Festival do Sol”. O professor profere:

essa noite, quando saí da Alemanha, pensei que muitas coisas tinham mudado. É verdade que ainda se viam fogueiras nas montanhas e que os filhos de Hitler ainda juravam morrer por ele. Mas eu acho que o fogo já não brilhava tanto e que as vozes não pareciam tão ameaçadoras. Talvez as pessoas na Alemanha estivessem se fazendo as mesmas perguntas que vocês farão ao voltarem para casa. Podemos deter os filhos de Hitler antes que seja tarde demais? Pelo menos eu e você sabemos a resposta a esta pergunta. Enquanto tivermos rapazes como Karl e garotas como Anna, a luz sempre brilhará mais que a escuridão. Como diziam os profetas de antigamente: a memória da virtude é imortal e temos uma grande, grande memória⁶⁵⁰.

O filme do diretor Edward Dmytryk deixou bem claro a divisão entre “nós”, os Aliados estadunidenses, e “eles”, os nazistas. Mediante numerosas repetições, que glorificam os valores patrióticos e ideológicos dos Estados Unidos e degradam o nazismo e Hitler, é que a obra propagandística tomou o seu formato e ajudou seu país a enfrentar a guerra. De tal modo, a ideia de que o bem vence o mal, embora passageira, é muito atrativa e faz com que a audiência se sinta esperançosa ao final dessa sessão de cinema.

3.2.3 *Educação para a Morte (1943): contexto de produção e circulação nos Estados Unidos*

Falar sobre os contextos de produção de um filme da Walt Disney por si só renderia um capítulo, ou até uma pesquisa inteira. Para entender essa complexidade, será examinado como as animações podem impactar seu público; descreverá a trajetória e influência de Walt Disney nos

⁶⁴⁸ 1h19min33s.

⁶⁴⁹ 1h19min40s.

⁶⁵⁰ 1h20min28s.

Estados Unidos; levantará acontecimentos importantes acerca dos laços entre a política governamental estadunidense e os estúdios *Disney*; e, por fim, será exposto como o curta-metragem, *Educação para a Morte*, surgiu e circulou em seu país de origem.

Em artigo de 1996, Ana Maria Mauad escreveu uma frase sobre a fotografia, que pode ser adaptada para iniciar este bloco em relação ao cinema de animação. A historiadora afirmou que “não importa se a imagem mente; o importante é saber porque mentiu e como mentiu”⁶⁵¹. No cinema de animação tudo pode ganhar vida: animais são capazes falar; objetos andam por conta própria; bombas podem frear antes de tocar o chão e deixar de explodir. Nessa técnica, registrada fotograma a fotograma, as ilustrações são capazes de transmitir os mais diferentes sentimentos, podendo alcançar um poder de abstração maior do que os filmes de *live action*⁶⁵². Em outras palavras, as animações fazem com que pessoas, de diferentes faixas etárias e gêneros, se identifiquem com personagens como uma esponja do mar, um pica-pau ou até mesmo um pequeno e simpático rato. Neal Gabler afirma que “na animação, pode-se pegar o inanimado e trazê-lo para a vida, ou para uma ilusão de vida. Na animação, pode-se exercer o poder de um deus”⁶⁵³.

Segundo Nayara Régis Franz (2019),

a animação não possui as limitações dos olhos e ouvidos humanos e pode ser facilmente gravada em qualquer língua que se queira. Além disso, a animação, como muitas vezes se lê, não é um gênero, e sim uma técnica cinematográfica que pode, então, ser produzida em diversos gêneros. Apesar de ser comumente conhecida como entretenimento infantil, é importante dizer que a animação não surgiu com esse objetivo e não se limita a esse fim. Inclusive, durante a primeira metade do século XX, algumas produções foram destinadas especificamente ao público adulto. Mas, em geral, o cinema de animação foi quase sempre pensado para todas as faixas etárias, como mais uma estratégia para não impor limitações à técnica. Assim, a animação pode ser produzida sob a forma de comédia, romance, drama, suspense, documentário, ou qualquer outro gênero desejado, e na maioria das vezes visando um público amplo⁶⁵⁴.

Trazendo essa discussão para o contexto de guerra, o poder das animações consiste na sua capacidade de caricaturar o inimigo de modo extremo. Por meio delas, é possível trabalhar de modo pedagógico, ensinando a audiência a odiar um alvo pré-definido, utilizando-se da própria comédia e leveza do desenho animado⁶⁵⁵. Com tais características, não é muito difícil entender o porquê de os desenhos de Walt Disney serem tão aproveitados como recurso de propaganda durante a Segunda Guerra Mundial.

⁶⁵¹ Cf. MAUAD, 1996, p. 15.

⁶⁵² Cf. NOGUEIRA, 2010, p. 59.

⁶⁵³ Cf. GABLER, 2013, p. 13.

⁶⁵⁴ Cf. FRANZ, 2019, p. 32.

⁶⁵⁵ Cf. BRODA, 2017, p. 55.

Antes de apresentar os esforços de Walt Disney durante a Segunda Guerra Mundial, será elaborado um breve retrospecto sobre a vida e o início dos estúdios do autor, pois sua trajetória está imbricada com a própria construção dos valores estadunidenses no início do Século XX. De acordo com Neal Gabler, um de seus principais biógrafos, Walter Elias Disney nasceu em 5 de dezembro de 1901, no meio-oeste, coração dos Estados Unidos, e em uma época e local de transição entre o passado agrícola e o futuro tecnológico. Viveu como estadunidense de classe média e personificou a súbita ascensão do anonimato para o sucesso⁶⁵⁶.

Em seu percurso buscou firmar ainda mais a lógica individualista de que era possível, usando o próprio esforço, alcançar o sucesso⁶⁵⁷. Em conformidade com Franz, “com Disney não se trata de fugir da realidade, mas de permitir que nos aproximemos dela a partir do imaginário”⁶⁵⁸. Destarte, Disney foi um “legítimo” *self-made man* e o sincronismo entre as idealizações de seu estúdio e os valores dos Estados Unidos foi sua marca. Suas obras representam o *American Way of Life* nas telas de cinema.

De acordo com Paula Broda,

é à *Disney* que são atribuídas diversas técnicas de animação, como o *pencil test* (isto é, desenhar primeiro a sequência à lápis antes de produzi-la no acetato), a introdução do som nos desenhos, em 1928, o primeiro uso do *Technicolor*, em 1932, o uso de storyboards para o planejamento dos desenhos e o *multi-plane camera*, quando se usa figuras e fundos desenhados em três superfícies distintas, o que causa maior sensação de profundidade no desenho⁶⁵⁹.

Além dessas inovações, a empresa se tornou emblemática devido a uma lógica de produção industrial equivalente à dos grandes estúdios de Hollywood. Em seus filmes, havia uma disciplina social pela qual o conflito se desenrolava na certeza de que seu resultado traria uma valiosa lição de moral⁶⁶⁰. Com esses entendimentos, retirando qualquer mérito, ou demérito em relação à arte e conteúdo de suas obras, não se pode negar que *Disney* se tornou um sinônimo de animação dentro dos Estados Unidos⁶⁶¹.

⁶⁵⁶ Cf. GABLER, 2006, p. 13.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

⁶⁵⁸ Cf. FRANZ, 2019, p. 33.

⁶⁵⁹ Cf. BRODA, 2017, p. 62.

⁶⁶⁰ Cf. WELLS, 2002, p. 15.

⁶⁶¹ Cf. NOGUEIRA, 2010, p. 67.

Durante as décadas de 1920 e 1930, os estúdios *Disney* tiveram grande sucesso⁶⁶². De acordo com Gomery, um em cada três habitantes do planeta já tinha visto um filme da *Disney*⁶⁶³. Entretanto, sua ambição e seus gastos elevados com a produção de *Fantasia* (1940), instauraram uma crise trabalhista e financeira na companhia. Em 1941, os estúdios *Disney* tiveram uma dívida de quase três milhões de dólares⁶⁶⁴. Também, uma greve geral dos cartunistas foi iniciada, com alegações de que Walt Disney conduzia as produções de maneira autoritária, de que os salários eram baixos e que seus nomes não eram creditados nas animações – constantemente somente o nome do chefe aparecia nas telas⁶⁶⁵.

Como o dono de uma das mais importantes companhias de animações dos Estados Unidos poderia tirar sua empresa de sua maior crise financeira e trabalhista? Ajudando o seu país a combater na guerra. Se Walt Disney era visto com um árbitro que moldava os debates sobre temas relacionados a comportamentos, identidades e sociabilidades nos Estados Unidos, agora ele usaria essa força para trabalhar em conjunto com o governo estadunidense⁶⁶⁶. Assim, Disney se tornou embaixador e representante da cultura de seu país mediante contratos firmados com o *Office*. Entre 1941 e 1946, produziu uma quantidade significativa de filmes relacionados com a guerra, mesmo que, às vezes, de forma indireta⁶⁶⁷. Essas obras tiveram papel fundamental na mobilização no *home front* e no *front*⁶⁶⁸. Estima-se que os estúdios *Disney* realizaram mais de 200 filmes relacionados à Guerra⁶⁶⁹. A Segunda Guerra Mundial salvou a empresa de falir⁶⁷⁰.

Apesar de todo o êxito, Walt Disney estava desanimado em relação aos filmes que estava sendo “forçado” a fazer. Ele sabia que a criação dessas obras era vital tanto para o funcionamento de sua empresa, quanto para reforçar o seu patriotismo. Entretanto, a produção de animações educacionais e de treinamento o irritava. Disney tinha receio aos danos que poderiam ser causados à sua imagem por ser rotulado como um propagandista. Isso era algo que vinha acontecendo, visto

⁶⁶² Entre os principais lançamentos estão: *Steamboat Willie* (1928); *Flowers and Trees* (1932); *Three Little Pigs* (1933); e *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937).

⁶⁶³ Cf. GOMERY, 1994, p. 74

⁶⁶⁴ Cf. FRANZ, 2019, p. 175.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁶⁶ Cf. VALIM, 2017, p. 183.

⁶⁶⁷ Cf. VALIM, 2017, p. 75; FRANZ, 2019, p. 175

⁶⁶⁸ Além da cinematografia, a forma simbólica ideológica de Mickey e dos outros personagens da *Disney*, foi utilizada tanto como bonificações de guerra, quanto como insígnias militares.

⁶⁶⁹ Cf. FREIRE-MEDEIROS, 2004, p. 66.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

a quantidade de reclamações que o estúdio recebia pelo correio, sobretudo após o lançamento de *The New Spirit* (1942)⁶⁷¹.

Isso não impediu Disney de continuar auxiliando o governo na luta anti-Eixo. Henry Morgenthau⁶⁷² e John Hay Whitney ofereceram uma boa quantia monetária para que Walt Disney realizasse uma série que atacasse diretamente os inimigos. Assim, outra frente de batalha começaria a ser confeccionada pelos estúdios *Disney*: a luta contra o “nazi-nipo-fascismo”.

No tocante aos alemães, de acordo com Broda:

ideologicamente, a Alemanha nazista era um inimigo perfeito para Hollywood. A partir de reduções dicotômicas entre democracia e liberdade x ditadura e escravidão; cidadão patriota x super-homem militar, etc., a Alemanha nazista foi se construindo nas telas. Nos filmes, o homem nazista era fisicamente forte, mas mentalmente falho⁶⁷³.

O início do cruzamento entre o livro de Gregor Ziemer e a animação de Disney se iniciou em fevereiro de 1942, quando a *Reader's Digest* publicou uma versão condensada da obra literária *Educando para a morte: aspectos da educação nazista*⁶⁷⁴. A publicação de Ziemer já havia recebido algumas premiações e o autor vinha sendo prestigiado naquele período. Em março do mesmo ano, a pedido de Jock Whitney, Walt Disney viajou para Nova York e visitou o escritório da revista para discutir filmes que poderiam ser patrocinados por ela. Os editores da empresa ofereceram a realização de um curta-metragem com base na obra do ex-professor⁶⁷⁵.

Em junho de 1942, com o apoio financeiro do *Office*, Walt Disney deu um passo adiante na sua linha propagandística e iniciou a produção do desenho *Educação para a morte*. Junto com essa animação surgiram outras três sob o mesmo tipo de contrato e temática anti-Eixo: *Chicken Little*, *Reason and Emotion* e *Der Fuehrer's Face*⁶⁷⁶. A figura a seguir mostra o cartaz de *Educação para a morte*. Nele podemos observar a presença majoritária da cor vermelha que remete à Alemanha como sendo o inferno. Na parte superior da direita do material, há um líder com o braço direito erguido e ele é rodeado por soldados que seguram tochas. Essa imagem é vista na sétima e última sequência do curta metragem. Em baixo do superior, há crianças e soldados que marcham com

⁶⁷¹ Cf. GABLER, 2006, p. 389.

⁶⁷² Henry Morgenthau Jr. foi o 52º. Secretário do Tesouro dos Estados Unidos (1934-1945). Ele foi um dos responsáveis por formular a política dos *war bonds* (selos de guerra).

⁶⁷³ Cf. BRODA, 2017, p. 84.

⁶⁷⁴ Cf. THE READER'S DIGEST. Nova York. Fev. 1942.

⁶⁷⁵ Cf. GABLER, 2006, p. 390.

⁶⁷⁶ Segundo Ribera (2016, p. 227), Disney recebeu U\$14 mil por cada filme pagos pelo *Office*. Além disso, *Der Fuehrer's face*, que conta por meio de um sonho do Pato Donald como é viver na pele de um nazista na Alemanha, ganhou o Oscar de melhor curta-metragem de animação de 1943.

passo de ganso e a maioria também ergue o braço direito fazendo a saudação nazista. As letras estão nas cores branca, preta e amarela. Cabe dizer que as cores vermelha, amarela e preta também podem estar relacionadas com as cores da Alemanha. Por fim, o livro de Gregor Ziemer aparece todo em amarelo no canto inferior direito.

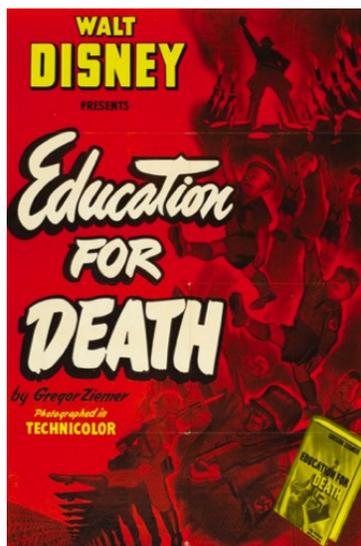


Figura 20: Cartaz de *Educação para a Morte*.

A primeira fonte de imprensa encontrada sobre a produção do curta-metragem é da *Motion Picture Daily*, do dia 03 de setembro de 1942. A nota pontua que Walt Disney estaria produzindo um desenho baseado no livro de Gregor Ziemer, assim como a produção de *Os filhos de Hitler* da RKO⁶⁷⁷. Em outubro, a mesma revista e a *Showmen's Trade Review* afirmam que as quatro obras de propaganda estariam perto de ser finalizadas. Ambas as notas são positivas e dão um certo respaldo ao estúdio no que concerne o lançamento desse conteúdo⁶⁷⁸. O sentido é que os estadunidenses deveriam aceitar as mensagens veiculadas pelas novas animações de *Disney*, em razão de estar “contra a saída envenenada de Joe Goebbels”⁶⁷⁹.

No final de novembro de 1942, o *Variety* anunciou que o desenho *Educação para a morte*, o primeiro inteiramente com conteúdo de propaganda da *Disney*, foi enviado a Washington para receber a aprovação dos oficiais de governo⁶⁸⁰. No dia 09 dezembro, o filme foi exibido junto com

⁶⁷⁷ Cf. MOTION PICTURE DAILY. Nova York, 03 set. 1942. Coast Flashes, p. 2.

⁶⁷⁸ Cf. MOTION PICTURE DAILY. Nova York, 27 out. 1942. Disney One-Reelers for next 12 months finished, p. 11; SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 17 out. 1942. Disney morale builders nearing completion stage, p. 4.

⁶⁷⁹ Cf. SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 7 nov. 1942. Walt Disney completes output of One-Reel subjects for year, p. 22.

⁶⁸⁰ Cf. VARIETY. Nova York, 25 nov. 1942. May lengthen “Saludos” for top dates, p. 6.

*Saludos Amigos*⁶⁸¹ e *Der Fuehrer's Face* em uma sessão especial, que contava com a participação de Walt Disney, membros do OCIAA e diversos cônsules latino-americanos⁶⁸², no *The Museum of Modern Art*⁶⁸³. Os participantes saíram muito entusiasmados com as atrações⁶⁸⁴.

Os críticos de cinema puderam assistir ao filme antes de sua estreia, ocorrida no dia 15 de janeiro. As resenhas escritas no *Showmen's Trade Review*⁶⁸⁵, *Motion Picture Herald* e *The Film Daily* apontam que, mesmo Disney fazendo explicitamente propaganda, o curta-metragem era de extrema importância para o conhecimento do público estadunidense. Nesse sentido, o colunista do *The Film Daily* afirmou que por meio do desenho as pessoas que vivem em terra livre e democrática poderiam ver os horrores da cultura nazista. Ele arremata: “a animação é esplendidamente executada. Encare-a como algo revelador e de um jeito que só a *Disney* consegue fazer”⁶⁸⁶.

O teor humorístico e pedagógico também é elogiado. O escritor de iniciais J. S. Jr. do *Motion Picture Herald* disse que, em *Educação para a morte*, Hitler era um Siegfried burlesco que despertou uma Alemanha opera e cômica para as maravilhas do nazismo. No entanto, esse encanto era na realidade um desprezo à religião, à educação e à liberdade⁶⁸⁷.

Podemos afirmar que *Educação para a morte* teve um conteúdo de propaganda estadunidense, muito bem alinhado com o governo, e que atacava a doutrinação nazista. Os Estados Unidos, com ajuda de Disney, atacaram a propaganda nazista fazendo o uso dessa mesma arma. Assim visto, a animação *Disney* e a crítica apontam que, mesmo em um país que tratava a propaganda explícita com desconfiança⁶⁸⁸, naquele momento da Segunda Guerra Mundial ela era

⁶⁸¹ O estreitamento de laços entre os estadunidenses e as nações latino-americanas era essencial para o bom andamento da guerra. Disney fortaleceu a Política de Boa Vizinhança, principalmente em relação ao Brasil, com o lançamento dos longas-metragens *Saludos Amigos* (1943) no qual nasceu o personagem Zé Carioca e *The Three Caballeros* (1945). Do lado brasileiro, era de interesse do governo Vargas aproveitar essa chance para a construção de uma imagem positiva a investidores e turistas estrangeiros. Cf. FREIRE-MEDEIROS. 2004, p. 68; RANKIN. 2009, p. 173-174; VALIM. 2017, p. 182-184.

⁶⁸² Os anfitriões do evento, além de Walt Disney, foram N. Peter Rathvon, Ned E. Depinet e Phil Reisman da *RKO*; Francis Alstock, coordenador da Divisão Cinematográfica do *OCIAA*; e John Abbott, diretor do museu. Entre os cônsules estavam presentes Conrado Traverso, da Argentina; Anibal Jara, do Chile; Rafael Compres Prez, da República Dominicana; Teddy Hartman, da Bolívia; Oscar Correia, do Brasil; Alfredo Lozano, da Colômbia; Javier Cortes, da Costa Rica; S. E. Duran-Ballan, do Equador; Francisco Alvarado Gallegos, de El Salvador; Ives Zerman, do Haiti; Juan Funes, de Honduras; Pardo de Zela, do Peru; Santiago Rivas Costa, do Uruguai; Nicolas Velos, da Venezuela; Rafael de la Colina, do México; e Roberto de La Guardia, do Panamá. Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 19 dez. 1942. Latin-american consuls see “Saludos Amigos”, p. 48.

⁶⁸³ Cf. THE EXHIBITOR. Nova York, 16 dez. 1942. Consuls guests at “Saludos”, p. 18; MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 19 dez. 1942. Latin-american consuls see “Saludos Amigos”, p. 48.

⁶⁸⁴ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 10 dez. 1943, p. 4.

⁶⁸⁵ Cf. SHOWMEN'S TRADE REVIEW. Nova York, 19 dez. 1942. Education for death, p. 23.

⁶⁸⁶ Cf. THE FILM DAILY. Nova York, 22 dez. 1943, p. 4. Shorts: Education for death. *RKO Radio-Disney*, p. 6.

⁶⁸⁷ Cf. MOTION PICTURE HERALD. Nova York, 19 dez. 1942. Education for death (*RKO-Disney*), p. 67.

⁶⁸⁸ Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 33.

crucial. Todo esforço e sacrifício era necessário em nome da “liberdade” e democracia estadunidense.

Em entrevista na revista *Fortune*, intitulado “Walt Disney: *Great Teacher*”, Disney foi perguntado como eles poderiam combinar a seriedade desses assuntos com suas produções. O autor afirmou que seus personagens poderiam ajudar a conectar o público com o assunto de seus desenhos animados. Assim, mesmo com toda a magnitude e complexidade da situação de guerra, havia coisas simples a se fazer e até personagens como Dunga conseguiriam ajudar⁶⁸⁹.

Diante de todo esse contexto, constata-se que os estúdios *Disney* foram um grande aliado de guerra e Walt Disney sabia do poder de seu meio. A partir de toda criatividade, técnica audiovisual e personagens, Disney acentuou suas ideologias e ganhou muito dinheiro trabalhando com o governo dos Estados Unidos. O paradoxo é que o empresário passou os anos de guerra produzindo desenhos de cunho pedagógico, ao mesmo tempo que, conforme será visto na análise de *Educação para a morte*, tipificou abertamente a educação do inimigo como destrutiva. Mais ainda, o curta-metragem ilustrou como o nazismo e toda sua estrutura poderia colocar a educação estadunidense em risco. Sendo assim, não haveria problemas em fazer propaganda, pois ela seria empenhada em causa da democracia estadunidense.

3.2.4 *Educação para a Morte* (1943): análise filmica⁶⁹⁰

Educação para a morte, será analisado a partir de oito sequências, sendo a primeira dessas os créditos iniciais que escrevem na tela: “Essa é a história de um dos ‘filhos de Hitler’. Uma adaptação do livro *Educação para a morte – a fabricação de um nazista*, de Gregor Ziemer”⁶⁹¹. O desenho conta a trajetória de Hans, que representa os meninos alemães, na educação hitlerista. Seu conto inicia com o seu nascimento, passa por toda a sua infância e termina com sua morte causada por toda a doutrinação nazista. Com exceção do conto de fadas, a animação é ambientada na Alemanha e todos os personagens falam alemão perfeito e claro⁶⁹².

⁶⁸⁹ Cf. FORTUNE. Nova York, ago. 1942. “Walt Disney: *Great Teacher*”, p. 91.

⁶⁹⁰ Ficha técnica – Estúdio: *Walt Disney Productions*; Distribuição: *RKO Radio Pictures, Inc.*; Diretor: Clyde Geronimi; Animadores: Milt Kahl, Herbert Ryman, Frank Thomas e Ward Kimball; Produtor musical: Oliver Wallace; Vozes: Arthur Gordon Smith, Charles Judels, Stephen Muller e Lucille La verne; Duração: 10min08s; Som: Mono (*RCA Sound System*); Cor: Colorido (*Technicolor*); Formato do negativo: 35mm; Ano de produção: 1942; Lançamento: 15 março 1943.

⁶⁹¹ 05s.

⁶⁹² Não foi encontrada nenhuma divergência entre as falas em alemão com os atos das cenas e traduções feitas pelo narrador.

A animação inicia com o pai e a mãe de Hans em busca de registrar seu filho⁶⁹³. Para isso, eles têm que provar ao oficial que são da “raça pura”. Os pais mostram, por meio dos passaportes e certidões de nascimento deles e dos avós de Hans, que são nascidos na Alemanha. As silhuetas dos civis e do oficial do Estado alemão são projetadas contra a parede. Os pais de Hans são pequenos, estão na parte inferior a esquerda, e não ocupam um quarto de tela. Já o nazista, em sua mesa, ocupa quase a metade direita do quadro e olha os cidadãos de cima para baixo. Assim, o desenho aponta que os cidadãos são subordinados dentro do sistema de Hitler.

Ainda nesse momento, o pai e a mãe têm que escolher o nome de seu filho. Com iconotextos, um documento com “*Verboten*” escrito no título, indica a “lista proibida” de nomes que não podem ser dados aos futuros “filhos de Hitler”. Entre eles estão os primeiros nomes dos líderes do bloco aliado (Winston e Franklin) mais o líder da União Soviética (Joseph). Outros nomes na lista advêm de profetas do Antigo Testamento. Como bonificação pelo filho, os pais recebem o “*best-seller*”, “*Mein Kampf*”, de Adolf Hitler.

Em seguida, como acontece com muitas crianças enquanto crescem, um conto de fadas é narrado. Clyde Geromini nos transporta para dentro de “A Bela Adormecida”⁶⁹⁴. Entretanto, o ponto de vista é a partir da ideologia da nova Alemanha. Na fábula nazista, a democracia é representada pela bruxa malvada. A Alemanha é uma mulher obesa, cantora de ópera e bêbada. O príncipe é um atrapalhado Adolf Hitler, que não tem seu nome citado pelo narrador, e que expulsa a bruxa democracia do castelo. A Alemanha é “despertada” e atraída pelos discursos inflamados de Hitler. Quanto maior a irritação do *Führer*, maior é o desejo da cantora de ópera beberona.

O *Führer* está vestido com uma armadura e luvas. Em certo momento, dois chifres aparecem na testa de Hitler e sua língua sai de sua boca como se fosse uma cobra. A única coisa que se pode entender de seu discurso é a raiva, pois as palavras são ininteligíveis. Essa representação é uma clara associação do líder alemão com o diabo. O falso profeta é o anticristo, a

⁶⁹³ 39s – 1min43s.

⁶⁹⁴ Clyde Geromini nasceu em Chiavenna, Itália, em 1901. Em 1931, iniciou seus trabalhos nos estúdios *Disney* produzindo curtas-metragens. Dez anos depois, ganhou o Oscar de Melhor Curta-Metragem de Animação com *Lend a Paw*. Durante a Segunda Guerra Mundial, além de *Educação para a Morte*, contribuiu na realização de filmes de propaganda como *The Three Caballeros*, *Victory Through Air Power* e *Chicken Little*. Foi nesse contexto que Geromini, precisamente em 1943, se tornou diretor de longas-metragens dentro da empresa. No pós-Segunda Guerra Mundial, merece destaque o fato de que o diretor foi responsável por grandes sucessos da *Disney* como *Cinderella* (1950), *Alice in Wonderland* (1951), *Peter Pan* (1953), *Sleeping Beauty* (1959) e *One Hundred and One Dalmatians* (1961).

serpente a ser combatida⁶⁹⁵. Além disso, seu nariz é avermelhado e seus olhos estão com olheiras, ou seja, Hitler é um líder cansado, um palhaço furioso (Figura 21). Essa sequência termina com Hitler tendo dificuldades para domar a Alemanha e colocá-la em seu cavalo. Todavia, ao final ele é ajudado por raios e assim consegue conquistar a Bela Adormecida e sair de cena⁶⁹⁶.



Figura 21: Hitler com chifres (2min54s).

Ao final, até a natureza do local se curva diante a Hitler. Os galhos das árvores se levantam fazendo o gesto de saudação para o nazista. Nessa sequência é possível ver que os animadores, diferente dos longas-metragens analisados anteriormente, ridicularizam o povo alemão, criando estereótipos por meio de *A Bela Adormecida*. Em relação ao líder, são feitas caricaturas que representam traços em comum com os filmes explorados nessa pesquisa: um furioso anticristão que doutrina a Alemanha mediante discurso de ódio e força militar.

A sequência quatro se inicia com uma reprodução do quadro de Hubert Lanziger⁶⁹⁷, *Der Bannerträger* (1934) (Figura 22; Figura 23). A obra exhibe Hitler, um cavaleiro medieval messiânico, que porta a bandeira nazista e traz com ele a esperança de um futuro melhor para a Alemanha. Diferente de Lanziger, Hitler está com o nariz empinado reprodução do desenho. Isso transmite um significado de que o mensageiro é arrogante, medíocre, abominável e que se sente o dono do mundo. É a partir dessa obra que Hans sai das fábulas infantis e cresce construindo a figura de Hitler como um ser superior. Hans não tem discernimento para saber se o que ele faz é certo ou errado. No entanto, para que a “educação para a morte” seja efetiva, desde os passos iniciais ele

⁶⁹⁵ “O grande dragão foi lançado fora. Ele é a antiga serpente chamada Diabo ou Satanás, que engana o mundo todo. Ele e os seus anjos foram lançados à terra” (BÍBLIA, Apocalipse, 12, 9).

⁶⁹⁶ O símbolo da *Schutzstaffel* são dois S em formato de raio, assim a organização passou a ser associada a essa imagem. Portanto, podemos pensar que essa representação indica que Hitler precisou dessa força paramilitar para controlar a Alemanha na animação.

⁶⁹⁷ Hubert Lanziger nasceu em Innsbruck, Áustria, em 9 de outubro de 1880. Lanziger se formou na Academia de Belas Artes em Viena e foi pintor de guerra durante a Primeira Guerra Mundial. Se tornou artista propagandístico do Partido Nacional-Socialista e *Der Bannerträger* foi sua obra mais aclamada.

deve venerar seu *Führer*. Desse modo, junto com seus colegas de sala, Hans passa seus dias fazendo saudações para o quadro do cavaleiro Hitler com o braço direito erguido e repetindo as falas “*Heil Hitler*” e “*Sieg Heil*” incansavelmente.

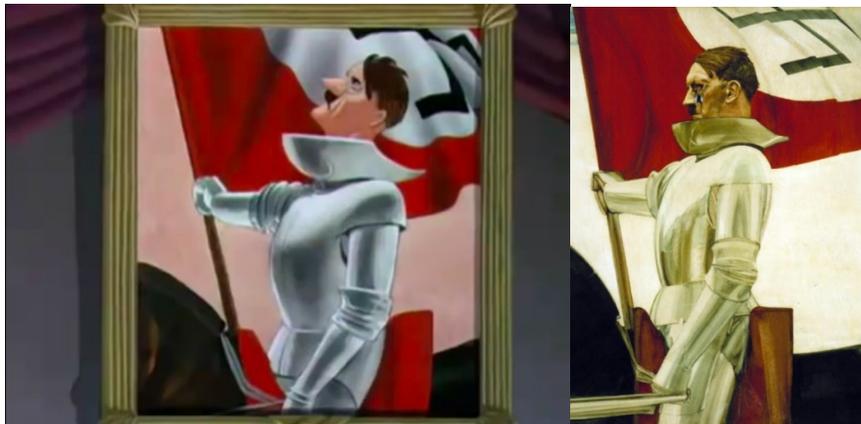


Figura 22: Hitler, o cavaleiro (4min04s). Figura 23: *Der Bannerträger*⁶⁹⁸.

Um dia, o pequeno personagem adoece e sua mãe fica preocupada, pois crianças que não têm o físico e a saúde perfeita podem ser tomadas pelo Estado e dadas como “desaparecidas”⁶⁹⁹. Para ilustrar essa situação um oficial visita a casa da mãe de Hans e chega impondo ordem. Sua voz é de fúria e não deixa a mãe dizer palavra alguma. Ele está em contra-*plongée* e está sombreado, reforçando sua superioridade amedrontadora, além de dar a impressão de que fala com uma audiência infantil⁷⁰⁰.

Em outro instante, sua sombra recobre todo o corpo da mãe e de Hans, e demonstra mais uma vez que a voz do Estado nazista devora sua população⁷⁰¹. Nesse instante, o narrador chama o oficial de “super-homem”. Aqui, a animação diz que os nazistas se acham seres superiores a qualquer outra raça no mundo e que só eles, os mais fortes, são dignos de viver. Nem um alemão, ou melhor, nem uma criança alemã doente será perdoada. A “raça ariana pura” não tem espaço para pessoas deficientes.

⁶⁹⁸ O quadro, feito em pintura a óleo com dimensões de 160x160cm, foi exposto pela primeira vez na Grande Exibição de Arte Alemã em Munique, 1937, e correspondia às diretrizes ideológicas do nazismo. A obra foi muito reproduzida e acabou virando até cartão postal. A pintura original foi doada a Hitler para expor no *Führermuseum* em Linz, porém o museu acabou não sendo construído. Após o fim da guerra, em 1945, um soldado furou o rosto de Hitler com sua baioneta. A pintura, com a sua danificação intacta, está em posse do *U.S. Army Center of Military History*, em Washington, D.C.

⁶⁹⁹ 4min15s – 5min13s.

⁷⁰⁰ 4min51s.

⁷⁰¹ 4min56.

A fase escolar continua e as crianças continuam sendo obrigadas a saudar seu líder⁷⁰². Durante a aula de ciências naturais, após a história da raposa comer o coelho, apresenta-se o conceito darwinista de seleção natural das espécies de modo manipulado. Quando Hans é perguntado pelo professor a moral desse conto, ele fica com pena e diz que quer ajudar o coelho. O aluno é advertido pelo professor que se enraivece e fica vermelho, tal qual todo nazista quando é controvertido nas representações estadunidenses.

Nessa construção pedagógica alemã, os alunos não têm espaço para errar e são repreendidos com gritos e fúria⁷⁰³. Hans vai para o canto da sala enquanto os outros alunos proferem a resposta que o professor gostaria de ouvir: “o mundo pertence aos fortes”⁷⁰⁴; “o coelho é um covarde e merece morrer! Cuspa no coelho!”⁷⁰⁵. Hans, para fazer parte desse grupo e vendo o comportamento de todos, resolve falar com o mesmo tom de seus colegas. Ele começa a gritar em alemão e é traduzido pelo narrador da animação: “ele odeia o coelho. Não há lugar para os fracos. Hans está aprendendo rápido. Que efetivo, como ele odeia aquele coelho”⁷⁰⁶. Ou seja, o jovem não muda sua concepção por meio da construção de um pensamento crítico, mas pelo fato de querer pertencer e ser aceito em seu círculo social.

Por fim, importante expor que as figuras de Hermann Göhring e Joseph Goebbels aparecem durante essa sequência. Os representantes do alto escalão do Estado alemão são também caricaturados e ridicularizados no desenho. Goebbels, por exemplo, parece um vampiro pronto para atacar quem o vê. Isso corrobora com a ideia de desumanização de todo integrante do nazismo.

A sequência que fecha o filme começa com a cena de seu cartaz: um oficial, em *contre-plongée*, rodeado por seus pares que seguram tochas. O céu é vermelho e faz com que o local se pareça o inferno. Livros, pinturas e partituras musicais são queimados pelos soldados nazistas e quatro nomes aparecem como iconotextos: Voltaire, Einstein, Espinoza e Mendelssohn⁷⁰⁷.

A animação é muito sutil ao mostrar o antissemitismo com nomes bíblicos judeus na lista proibida e com três judeus famosos “queimados” no final. Há, sem dúvidas, uma perseguição maior em relação a religião e a moral cristã. Na sequência final isso é claramente representado quando

⁷⁰² 5min14s – 8min10s.

⁷⁰³ Isso é constatado tanto em *Os filhos de Hitler*, quanto em *Educação para a morte*.

⁷⁰⁴ 6min55s.

⁷⁰⁵ 7min02s.

⁷⁰⁶ 7min20s.

⁷⁰⁷ Albert Einstein, Espinoza e Felix Mendelssohn eram judeus e pode ser que esses nomes tenham sido escolhidos por fazer uma associação em relação ao antissemitismo. Já Voltaire, defensor da ciência, da racionalidade e liberdade de expressão, inspirou a independência dos Estados Unidos, em 1783.

ocorre sobreposições em que o livro de Hitler ganha o lugar da bíblia; o crucifixo se transforma numa espada com a suástica; e a vidraça da igreja é quebrada com uma pedra e suas paredes pichadas com a suástica.

É nesse ambiente que Hans termina o seu ensino superior. Ele e todos os jovens alemães crescem com essa fúria intolerante. Como cães encoleirados e com focinheiras, a juventude hitlerista é ensinada a odiar, a matar e a morrer. Todo o caminho pedagógico de Hitler leva a um só caminho: a morte. Como diz o narrador no final da história: não há espaço para o riso, esperança, tolerância ou misericórdia⁷⁰⁸.

O que foi proposto pela animação é que, ao ver todas essas representações, seria mais digerível ao público o sentimento de que ir para guerra era necessário. Batalhar e matar pessoas com as ideologias nazistas era aceitável, visto todos os problemas que causariam na formação da esperança do futuro da nação, as crianças. Em outros termos, eram os estadunidenses contra o diabo, o bom contra o mau, a educação para a morte contra a educação para a vida, maniqueísmo explorado até os filmes atuais quando surgem ameaças aos valores dos Estados Unidos.

A animação faz do entretenimento a ridicularização e desumanificação do inimigo nazista e reforça os valores estadunidenses como, por exemplo, a liberdade, a democracia e a religião. Entretanto, não dá para negar a ambiguidade do desenho, pois, conforme Broda, “ainda que o objetivo da animação fosse criticar o governo alemão do período, ele acaba colocando em primeiro plano muitos símbolos e práticas nazistas”⁷⁰⁹. Além de que, é bem paradoxal a rotulação das animações dos estúdios *Disney* como sendo educacionais. Disney, na encruzilhada ideológica do entretenimento, da educação e da política, alertava os males da propaganda nazista enquanto a usava em prol de sua causa⁷¹⁰.

Nesse sentido, os valores reforçados são aqueles pertencentes à elite branca, anglo-saxã e protestante, hegemônica nos Estados Unidos. Os que sofrem na Alemanha de Hitler – a mãe de Hans, dona do lar; a professora Anna, seus avós e o jornalista Franz de *Os filhos de Hitler*; o ex-veterano de guerra Hans Memling de *A Besta de Berlim*; os padres, são personagens que representam essa parcela da sociedade estadunidense. Conforme escrito pela crítica já citada de Morrison Hobe, no *Variety*, sobre *A Besta de Berlim*, as desumanas jornadas de trabalho e a violenta repressão e maus-tratos aos negros e aos migrantes latinos era, e ainda é, um fato constante, grave

⁷⁰⁸ 9min04s.

⁷⁰⁹ Cf. BRODA, 2017, p. 58.

⁷¹⁰ Cf. RIBERA, 2016, p. 202.

e estrutural no país da América do Norte. Isso é velado nos filmes de propaganda, pois somente os alemães nazistas fazem o mal. Os personagens ligados aos estadunidenses, defensores da liberdade, da religião (ou de uma religião) e da democracia liberal, reforçam o seu “*way of life*”, o jeito de viver, transmitindo uma imagem positiva por meio da resistência contra o *Reich*.

3.2.5 A circulação e recepção do filme e da animação no Brasil

Nesta última parte, será examinada a circulação do longa-metragem *Os filhos de Hitler* e do curta-metragem *Educação para a morte*⁷¹¹. Isso será feito em conjunto, pois no Brasil as duas obras estrearam na mesma sessão de cinema. Era comum animações, dramas e cinejornais fazerem parte da programação cinematográfica no país. Os desenhos, com seu teor humorístico e leve, eram uma excelente maneira de validar o ponto de vista proposto pelos longas-metragens mais pesados e violentos. Segundo Valim,

as exhibições no Brasil procuravam seguir o modelo adotado comercialmente pelos estúdios estadunidenses [...] as primeiras produções deveriam ser cinejornais com atualidades da guerra, notícias sobre o *front*, e outras informações de interesses dos aliados [...] em seguida, filmes técnicos ou sobre pontos não relacionados com o conflito e, para finalizar, desenhos animados [...] as últimas produções a serem exibidas na mesma sessão deveriam ser algo leve, de modo a aliviar a tensão inicial. Assim, utilizando sessões com imagens do *front* e desenhos animados, esse tipo de programação procurava fazer com que as pessoas interiorizassem os desafios necessários para superar os horrores causados pelos inimigos, mas retornassem para as suas casas entretidos, confiantes e relativamente tranquilos, mesmo que tais desenhos animados estivessem conectados ao esforço de guerra⁷¹².

A primeira notícia encontrada sobre *Os filhos de Hitler* é uma pequena nota no *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, no dia 06 de abril. Com manchete chamativa, dizia que o filme “mais sensacional de todos os tempos”, extraído do livro *Educando para morte*, iria estrear em breve na capital⁷¹³. No dia 13 de abril, tanto o *Jornal do Commercio*, quanto o *Diário Carioca* divulgaram a mesma nota:

A *RKO* vem determinar o filme mais sensacional de todos os tempos. Trata-se de *Os filhos de Hitler* baseado no livro de Gregor Ziemer *Educando para a morte*. O filme é de um realismo impressionante e mostra com clareza toda a infâmia praticada pelo nazismo contra a mocidade alemã. *Os filhos de Hitler* será apresentado muito brevemente ao

⁷¹¹ Para realizar a pesquisa nos jornais e revistas da época, foram utilizadas as palavras chaves “Os filhos de Hitler”; “*Hitler’s Children*”; “Edward Dmytryk”; “*Education For Death*”; “Educação para a morte”; “Tim Holt”; “Bonita Granville”; e “Gregor Ziemer”.

⁷¹² Cf. VALIM, 2017, p. 87.

⁷¹³ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 06 abr. 1943.

público brasileiro e então poderemos ver com os nossos próprios olhos as monstruosidades praticadas pela nefanda ‘nova ordem’⁷¹⁴.

Entre 20 de abril e 10 de maio, data de estreia, a imprensa fez uma ampla campanha de divulgação, buscando engrandecer essa cinematografia, conforme exemplo acima. Ressaltou-se que, ao assistir aos filmes, o público seria informado sobre as atrocidades que os nazistas estavam cometendo. Os jornais e revistas que realizaram essas exposições foram os dois já citados, mais o *Jornal dos Sports*⁷¹⁵, *Dom Casmurro*⁷¹⁶, *Gazeta de Notícias*⁷¹⁷, *O Jornal*⁷¹⁸, *A manhã*⁷¹⁹, *Diário Carioca*⁷²⁰, *Diário da Noite*⁷²¹ e *A Cena Muda*⁷²², todos do Rio de Janeiro. Os escritos e imagens se repetem, o que demonstra que a ação foi coordenada. A figura a seguir é um exemplo desse material e remete à cena em que Anna é violada em praça pública. Na ilustração há um nazista com um chicote na mão e sua posição é de superioridade em relação à mulher que está deitada no chão com medo de sua punição. A frase que acompanha a figura é irônica ao dizer que os “métodos nazistas” eram “suaves”.

⁷¹⁴ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 13 abr. 1943; DIARIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 13 abr. 1943.

⁷¹⁵ Cf. JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 16 abr. 1943; JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 23 abr. 1943; JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 02 mai. 1943; JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 04 mai. 1943; JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 05 mai. 1943; JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 07 mai. 1943.

⁷¹⁶ Cf. DOM CASMURRO. Rio de Janeiro, 24 abr. 1943. “Os filhos de Hitler”, p. 7.

⁷¹⁷ Cf. GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, 25 abr. 1943. As próximas estreias, p. 7; GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, 07 mai. 1943. “Os filhos de Hitler”, p. 7; GAZETA DE NOTICIAS, Rio de Janeiro, 09 mai. 1943. Amanhã “Os filhos de Hitler”, p. 7.

⁷¹⁸ Cf. O JORNAL. Rio de Janeiro, 04 mai. 1943.

⁷¹⁹ Cf. A MANHÃ. Rio de Janeiro, 02 mai. 1943, p. 5; A MANHÃ. Rio de Janeiro, 07 mai. 1943. De um livro sensacional foi feito um filme ainda mais sensacional, p. 5; A MANHÃ. Rio de Janeiro, 8 mai. 1943. Grande missão destina Hitler às mulheres alemãs: mães de filhos ilícitos, p. 5.

⁷²⁰ Cf. DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 27 abr. 1943. Próximas estreias, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 30 abr. 1943. Próximas estreias, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 01 mai. 1943. Uma raça superior e pensa, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 05 mai. 1943. Próximas estreias, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 06 mai. 1943. Próximas estreias, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 07 mai. 1943. Próximas estreias, p. 6; DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 08 mai. 1943. Próximas estreias, p. 6.

⁷²¹ Cf. DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 05 mai. 1943; DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 06 mai. 1943.

⁷²² Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 27 abr. 1943, p. 19; A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 04 mai. 1943, p. 19;



Figura 24: Divulgação *Os filhos de Hitler*⁷²³.

O primeiro a anunciar o dia em que estrearia o filme foi o *Diário de Notícias*, no dia 23 de abril. Nessa chamada constata-se que *Educação para a morte*, dos estúdios *Disney*, faria parte do programa que seria exibido nos cinemas Plaza, Astoria, Olinda e Ritz⁷²⁴. Na mesma data, saiu a primeira resenha do filme. O crítico Elio Rodrigues, de *O Jornal*, escreveu que era um filme para todos, mas em especial à juventude. Nesse sentido, comentou com teor moralista e patriarcal:

Os nossos rapazes e as nossas moças que o assistam para sentirem no romance angustioso de Karl e de Ana, duas flores queimadas pelo fogo do ódio dos bárbaros, como aqui são felizes aqueles que têm um pai que conhecem, um pai que os ama, e que, os eduquem para a nobre missão da vida⁷²⁵.

O autor também participa do maniqueísmo presente no filme entre o lado do bem e o do mau. Se os filhos brasileiros, assim com os estadunidenses, eram educados para “a nobre missão da vida” os filhos de Hitler seriam:

saídos dos ‘haras’ de reprodução humana, da cruz bestial de um macho e de uma fêmea ignorados, eles serão entregues ao grande pai espúrio que os enviará para alimento dos obuzes e entulho das infundáveis valas-comuns. Filhos de Hitler, nascidos sob o signo da cruz gamada, vivendo sob o tacão das botas do partido, morrendo sob as engrenagens dos ‘tanks’ retorcidos! É este destino da juventude hitlerista, juventude triste e sem amor⁷²⁶.

Na edição do *A manhã*, do dia 26 de abril, foi encontrado o primeiro anúncio com informações mais detalhadas sobre o filme *Educação para a morte*. A manchete de nome “Também Walt Disney fez um filme baseado no livro *Educando para a Morte*”, expôs que a *Disney* cresceria ainda mais com seus filmes de propaganda antinazista e elogiou o seu trabalho:

⁷²³ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 27 abr. 1943.

⁷²⁴ Cf. DIARIO DE NOTICIAS. Rio de Janeiro, 23 abr. 1943. Próximos cartazes, p. 7.

⁷²⁵ Cf. RODRIGUES, Elio. Os filhos de Hitler. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 23 abr. 1943.

⁷²⁶ Ibid.

É preciso ver a maneira extraordinária com que ele, inspirando-se no livro *Educando para a morte*, fez o seu desenho *Educação para a morte*. É um filme admirável esse, que vale mais do que centenas de artigos vibrantes, escritos contra o infame regime nazista. Esse desenho de *Disney* acompanhará o filme que vem sendo aguardado com interesse invulgar, *Os filhos de Hitler*⁷²⁷.

Como parte da divulgação de *Os filhos de Hitler*, o *Diário da Noite*, no dia 05 de maio, noticiou que nos próximos dias lançaria uma novela condensada com base no roteiro do longa-metragem da *RKO*. Dessa maneira, seis capítulos, contendo trechos exclusivos com as falas dos personagens principais, foram escritos para atrair e instigar a ida da audiência ao cinema⁷²⁸. A maioria dos diálogos dessa “novela” de *Os Filhos de Hitler* veiculado pelo *Diário da Noite* são idênticos aos do roteiro original.

Enquanto, no dia 09 de maio, o *Correio da Manhã*⁷²⁹, o *Diário Carioca*⁷³⁰, o *Diário de Notícias*⁷³¹, a *Gazeta de Notícias*⁷³², o *Jornal do Commercio*⁷³³ e o *Jornal dos Sports*⁷³⁴ anunciavam que os dois filmes estreariam no dia seguinte, uma coluna intitulada “A verdade sobre os ‘filhos de Hitler’”, escrita por Amy Gold, apareceu no *O Jornal*. Na primeira parte de sua resenha, Amy registrou que os abusos cometidos pelos nazistas já aconteciam antes da Segunda Guerra Mundial começar. Ela aponta que os judeus chegavam ao Brasil e relatavam as brutalidades e problemas que enfrentavam na Alemanha, como, por exemplo, a queima de livros de autores do povo hebreu. A autora ainda afirmou que *Os filhos de Hitler*

não se trata de mais um filme de propaganda como poderíamos pensar, mas de um documento, que passará á história da cinematografia como um dos mais vitais e verídicos produzidos pela indústria. É uma narração ilustrada pela mais admirável atuação dramática, de concepção empolgante⁷³⁵.

Ao final da resenha, após contar algumas cenas e atuações do elenco no longa-metragem, há uma exposição digna de nota acerca de uma possível censura do *Hays Office* em relação à roupa utilizada por Bonita Granville no longa-metragem:

⁷²⁷ Cf. A MANHÃ. Rio de Janeiro, 28 abr. 1943. Também Walt Disney fez um filme baseado no livro “Educando para a morte”!, p. 5-6.

⁷²⁸ Cf. DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 05 mai. 1943. O nome dos capítulos e os dias de exposição foram: I – Prelúdios da Tragédia (06 mai. 1943); II – Amores de Estudantes (07 mai. 1943); III – O plano diabólico de Karl (08 mai. 1943); IV – Uma Cruel Alternativa (10 mai. 1943); V – Quem Possui fé não fraqueja (11 mai. 1943); VI – O Amor vence tudo (12 mai. 1943).

⁷²⁹ Cf. CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943.

⁷³⁰ Cf. DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943, p. 9.

⁷³¹ Cf. DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943. Estreias amanhã, p. 3.

⁷³² Cf. GAZETAS DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943. Amanhã, “Os filhos de Hitler”, p.7.

⁷³³ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943. Cinemas: “Os filhos de Hitler”.

⁷³⁴ Cf. JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943.

⁷³⁵ Cf. GOLD, Amy. A verdade sobre os “Filhos de Hitler”. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943.

Espera-se que o ‘Hais Office’ ditador da censura cinematográfica, deixe passar as cenas onde Bonita Granville e muitas outras pequenas aparecem de ‘swater’ no filme *Os filhos de Hitler* (*Educando para a morte*). Como se sabe, Mr. Hays banuiu a ‘swater’ por acha-la imoral, mas nesse filme, para se obter maior veracidade, foi necessário usar essa peça, pois ela é usada pelas moças alemãs que vivem nos famosos ‘campos de trabalho’⁷³⁶.

Segundo Kelsey McKinney, os papéis femininos nas telas e nos bastidores caíram bastante após as regras de padrões morais impostas por Hays e é um fato que as diretrizes do código vetavam a nudez ou a própria sugestão da nudez⁷³⁷. Não foi possível descobrir quem era a escritora⁷³⁸ e tampouco foi encontrada alguma fonte que indique o possível banimento da vestimenta de Anna pelo “Código Hays”. É provável que a resenhista tenha criado esse exemplo como modo de contestar os padrões de vestimenta impostos às mulheres tanto na cinematografia quanto no cotidiano.



Figura 25: Cartaz no *Correio da Manhã*, dia 09 de maio de 1943⁷³⁹.

⁷³⁶ Cf. GOLD, Amy. A verdade sobre os “Filhos de Hitler”. O Jornal. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943.

⁷³⁷ Cf. MCKINNEY, 2015.

⁷³⁸ Conforme dito anteriormente, o uso de pseudônimos era comum nas críticas de cinema. Não é comprovado, porém, mediante o fato de a coluna ter sido assinada por uma mulher, “Amy Gold”, e por ter abordado a questão da roupa utilizada por Bonita Granville, levanta-se a hipótese de que a resenhista em questão possa ser Yvonne Jean da Fonseca. Cabe dizer que, segundo Ana Paula Tavares Teixeira (2018), no início de 1940, a autora saiu da Bélgica fugindo do nazismo e se refugiou no Brasil. Yvonne Jean exercia a profissão de jornalista e escreveu colunas de arte, cinema e música nos principais jornais do Rio de Janeiro naquele período.

⁷³⁹ O cartaz divulgado um dia antes do lançamento do filme no Brasil é semelhante aos utilizados nos Estados Unidos. Ele ilustra dois oficiais nazistas de preto segurando a força uma mulher com cara de desespero e camisa rasgada.

Diferente da nota baixa dado a *A Besta de Berlim*, o resenhista com assinatura de “C.K.”⁷⁴⁰, do jornal *A Noite*, concebeu ao *Os filhos de Hitler* a nota “A”. Ele começou contando sobre o sucesso do livro de Gregor Ziemer para depois dizer suas impressões sobre o longa-metragem. “C.K.” relatou:

vi, em ‘*avant-première*’, esse *film*, que é uma produção da R.K.O [...] há, desde logo, o dualismo de mentalidades: a dos que presam a liberdade e a dos que se orgulham da submissão [...] o que domina toda a produção é seu sentido social. É preciso que a vida seja respeitada. *Os filhos de Hitler* constituem um libelo tremendo contra a filosofia educacional nazista que destrói esse sentido de vida e o substitue pelo fanatismo. A impressão que o *film* causa, pela violência das cenas e pela malícia e perversidade dos propósitos, é a de que nenhum mundo poderia ser criado, nenhum mundo poderia viver, nenhum mundo poderia prosperar sem a condição essencial e precípua aos povos cultos: o respeito à liberdade! Antes de assistir a esse *film*, tivemos ocasião de apreciar um desenho animado de Walt Disney com o mesmo título e a que já nos referimos em comentário anterior. Que sátira fina e penetrante a do criador genial do desenho animado! Para quem crê, como eu, nas possibilidades imensas desse gênero de cinema e o domínio que ainda poderá vir a ter sobre os outros, o confronto de duas produções sobre o mesmo assunto é deveras curioso. *Os filhos de Hitler* servem de lema à produção de Dmytryk e de Disney. Em cada qual os recursos são diversos, mas o desejo de fixar, criticar e destruir a política educacional dos nazis é o mesmo⁷⁴¹.

“C.K.” corrobora com o lado ideológico estadunidense fazendo uma resenha que vai ao encontro de toda a propaganda veiculada por esses dois filmes. Além disso, elogiou a animação e ressaltou a importância dessa técnica cinematográfica. Um fato importante de sua resenha é o seu relato sobre a ordem de exibição entre o longa e o curta-metragem. Conforme a citação de Alexandre Valim, no início dessa seção, normalmente as animações encerravam a programação para validar e relaxar o espectador após o drama. Entretanto, nessa pré-estreia, o desenho foi projetado antes de *Os filhos de Hitler*.

Um dia após a estreia, dia 11 de maio, Celestino Silveira, da revista “A Cena Muda”, escreveu um manifesto sobre a importância de filmes com a temática de guerra. Com o título de “O Cinema e a guerra total”, primeiro Celestino realçou os benefícios que o cinema poderia trazer durante a Segunda Guerra Mundial. Ele escreveu:

Hollywood deixou de ser a terra da fantasia, da mentira dourada, do sonho, para converter-se nessa arma poderosa, eficiente e nobre que estamos vendo, numa arrancada viril contra o inimigo comum. Andaram muito acertados os *yankees* mobilizando também o seu

Conforme visto, o tratamento inadequado as mulheres foi tema recorrente na divulgação do filme *Os Filhos de Hitler*. Em baixo do cartaz, com assinatura de Walt Disney, há a informação de que o curta-metragem, *Educação para a morte*, seria exibido na mesma sessão. Há um desenho com crianças marchando em “passos de ganso” e fazendo o gesto nazista com a mão direita erguida.

⁷⁴⁰ Não foram encontrados fontes que indicam sobre quem possa ter sido a pessoa por trás desse pseudônimo.

⁷⁴¹ Cf. C.K.. “Os filhos de Hitler”: Classe “A”. A próxima estréia do Plaza. **A noite**. Rio de Janeiro, 10 mai. 1943, p. 5.

cinema, porque de par com suas Forças Armadas, existe agora também a arma destruidora, porque esclarece, manejada pelos operadores de filmes [...] está o cinema a serviço da guerra. Na tela e fora da tela. Nos estúdios e nos campos de batalha. Esses comentários vêm a propósito do filme *Os filhos de Hitler*⁷⁴²!

Nesse mesmo dia, diversos veículos noticiaram a estreia bem sucedida de *Os filhos de Hitler* e tanto o *Diário da Noite*, quanto o *Jornal do Commercio*, ressaltavam que quem fosse assistir ao longa teria a oportunidade de assistir à animação “irmã gêmea” de *Der Fuehrer’s Face*, que tinha como personagem principal o Pato Donald⁷⁴³.

No dia 25 de maio, a revista *A Cena Muda* soltou a resenha e a nota do filme: três (muito bom). Em sua crítica escreveu:

Aqui está um dos mais convincentes e impressionantes filmes [...] para esclarecer as multidões dos países livres sobre os perigos em que esses povos incorreriam se não se estrangulasse a hidra de mil cabeças que é a trindade maldita do Eixo. [...] o filme serve ainda para elucidar-nos sobre a delirante educação que o nazismo dá às crianças, educando-as verdadeiramente para serem, mais tarde “bucha de canhão” e tem um “clímax” de grande realismo, revelando o internato das mulheres que vão ser mães por imposição de Hitler e seus asseclas. Trata-se de um esplêndido espetáculo no seu gênero, não tanto como divertimento, mas como ensinamento. E dentro desse aspecto, não o devem perder. É útil⁷⁴⁴.

No dia 22 de junho de 1943, ainda na revista *A Cena Muda*, com o título “Os filmes antinazistas e a realidade”, “A. Wolf”⁷⁴⁵ escreveu suas impressões sobre a importância, as “verdades” e as “mentiras” dos filmes de Hollywood. “A. Wolf” contou que filmes com a temática antinazista eram seu gênero favorito por lhe recordar os anos em que ele viveu na Alemanha como estudante, entre 1929 e 1937. Por meio desses filmes ele relembra das atrocidades cometidas pelo Partido Nacional-Socialista, além de poder presenciar seus melhores amigos se tornando feras e inimigos mortais por consequência das diferenças políticas. Sobre o cinema ele escreveu:

E afinal o que vemos agora nos filmes anti-nazistas? Nada disso, francamente. Quasi sempre aparece o soldado nazista, que no final da história se sacrifica e põe-se ao lado do direito e da democracia. Na realidade, nós só vimos o contrário na Alemanha. Vimos o indivíduo de bom caráter, transformar-se em fera e nunca a fera abrandar sua fúria [...] ainda encontramos por aqui gente que admite como simples efeitos cinematográficos,

⁷⁴² Cf. SILVEIRA, Celestino. O cinema e a guerra total. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 11 mai. 1943, p. 1.

⁷⁴³ Cf. DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 11 mai. 1943; JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 11 mai. 1943.

⁷⁴⁴ Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 25 mai. 1943. *Os filhos de Hitler* (RKO), p. 28.

⁷⁴⁵ Levanta-se a hipótese de que “A. Wolf” seja Alexandre Wulfes, ou, em outra grafia, Alexandre Wolfe. Alexandre Wulfes foi diretor e responsável pela fotografia de alguns filmes brasileiros como “Lampião, o rei do Cangaço”, de 1959 e era dono da FAN-Film. Além do mais, de acordo com Vítor Oliveira Cortês (2020, p. 20), Wulfes estava em um setor de cinema muito próximo ao cinejornal. Ele colaborou na revelação, copiagem e trucagem de noticiários feitos pelo DIP. Apesar da semelhança de nome, a chance de “A. Wolf” ser Alexandre Wulfes é mínima. Durante a década de 1930 ele estava atuando no cinema brasileiro, logo não era estudante na Alemanha como anunciado na coluna. Soma-se a isso que não há evidências de que ele atuava como crítico cinematográfico na imprensa brasileira.

exagêro, ficção, artifício, as cenas terríveis de *Os filhos de Hitler* – e no entanto tais cenas não passam de uma gôta no oceano das crueldades perpetradas pelo nazismo facinora e hediondo, nas pessoas indefesas. A maioria de suas bestialidades nem sequer pôde mostrar-se num filme. Seria mais que impróprio [...] infelizmente os estúdios de Hollywood insistem em mostrar em cada filme desse gênero, pelo menos uma figura nazista com traços de nobreza e bom caráter. Nisso consiste a falsificação da verdade. Quem, na Alemanha, de fato possui traços de nobreza de caráter, não usou nunca o uniforme das legiões de Hitler mas poderá deixar-se matar e ha de lutar sempre pelas idéias de justiça, como o fazem os soldados das Nações Unidas. Ainda não se fez um filme antinazista perfeito e só o gênio de Walt Disney, baseado na obra *Educando para a morte*, mostrou o verdadeiro estado de coisas naquele infeliz país. O Hans alemão, inocente como um recém-nascido, vira, nas garras da educação nazista, um nazista perfeito até á morte por ideais que nunca tinha compreendido, praticando crueldades, injustiças e assassínios como uma féra das selvas, que só conhece um meio para viver: matando os outros. Esse é o essencial que o cinema deve mostrar⁷⁴⁶.

Não se sabe se o autor de fato morou na Alemanha ou se a revista criou um personagem para contar uma história ao público da revista. Entretanto, é uma resenha relevante por alguns motivos: primeiro, ele critica Hollywood por não mostrar a real violência nazista. Todos os outros analistas realçam o teor “realista” das agressões presenciadas em *Os filhos de Hitler*. Segundo, por ele escrever que somente Disney fez uma obra que mostra a “verdade”. Para “A. Wolf”, não existia bom nazista, ou nazista arrependido, apenas nazistas como Hans, que nasciam e eram programados para matar. O crítico ignora toda a complexidade de um país em que existiam pessoas consideradas caronas, outras que foram coagidas e forçadas a participar do regime e muitas outras que resistiam. Assim, nesse momento de guerra, as palavras do autor serviam mobilizar ainda mais os brasileiros, estigmatizando os alemães e os transformando em inimigo a ser vencido.

Se nos Estados Unidos categorizar algo como propaganda era visto como desconfiança, no Brasil não era. Um artigo na revista *Careta*, explicitou isso ao falar da relevância do cinema na educação antinazista.

Um dos fatores mais importantes de vitória, na guerra moderna, é a preparação psicológica das populações civis. Se isso é importante nos países do Eixo, maugrado todos os recursos da violência e da compreensão de que eles dispõem, ainda o é mais, sem dúvida, nos países democráticos, onde é a opinião pública que estimula, controla, e conduz a guerra. Daí o papel transcendente que a Inglaterra e os Estados Unidos teem atribuído à propaganda contra o Eixo e à educação do povo para a luta e para a vitória. O rádio, o livro, a imprensa e o cinema são as grandes armas dessa campanha. E nenhum desses elementos tem feito mais, em matéria de educação e propaganda, no terreno da guerra contra o nazi-nipo-fascismo, do que o cinema norte-americano [...] como excelente no sentido e na feitura foi *Os filhos de Hitler*, dramatização do ‘best-seller’ de Gregor Ziemer – ‘Educada para a morte’, com Tim Holton e Bonita Granville [...] todos esses filmes fizeram uma util, uma bela e oportuna propaganda, não só contra o nazi-nipo-fascismo, suas violências e ridículos, mas também da conduta correta dos povos oprimidos e dos povos em luta.

⁷⁴⁶ Cf. WOLF, A.. Os filmes antinazistas e a realidade. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 26 jun. 1943.

Enfim, a contribuição do cinema, por esse meio, para a luta e para a vitória, é considerável, e merece os louvores e a gratidão de todos os espíritos livres do mundo⁷⁴⁷.

Todos os críticos levantaram questões acerca da defesa da liberdade e da democracia evidenciadas nas obras. Entretanto, cabe lembrar que o Brasil estava em um regime ditatorial sob o Estado Novo de Getúlio Vargas. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que os analistas cinematográficos reforçam essas ideologias estadunidenses, com a Constituição de 1937 a imprensa desempenhava suas funções atreladas ao Estado brasileiro⁷⁴⁸. Desse modo, com a criação do DIP, em 1939, o governo não só censurava matérias de oposição ao regime, como também pressionava política e financeiramente a imprensa brasileira⁷⁴⁹. Portanto, a contradição é que os ideais defendidos pelos críticos cinematográficos não estavam conectados com o controle de Vargas na imprensa. Em relação a esse controle da mídia, segundo Maria Helena Capelato, o varguismo seria melhor associado ao fascismo italiano⁷⁵⁰.

É difícil precisar qual foi o real impacto que o filme teve no público brasileiro. Na coluna “*Cocktail de Cinema e Rádio*”, da revista *A Cena Muda* foi dito que haveria uma certa balbúrdia no lançamento dos filmes antinazista já que seriam lançados todos ao mesmo tempo. O autor dessa coluna contou que: “parece-nos que seria mais proveitoso intercalar esses filmes com os de outro gênero. Mesmo porque atacar o nazismo não é uma campanha em estilo guerra-relâmpago. Deve ser sistemática, permanente e muito bem dirigida!”⁷⁵¹.

Há a possibilidade de que a expressão “filhos de Hitler” tenha ficado como xingamento na época. Nos jornais era comum usar essa expressão direcionada para atacar alguém. Existem fontes como a do *Jornal Pequeno*, de Recife, de 19 de janeiro de 1946, que estampou em sua capa: “Presidente Roosevelt é o nome”. Nessa reportagem, o jornalista relatou que o nome correto e popular da avenida e que, portanto, deveria ser oficializado era “Presidente Roosevelt”. Porém, escolheram o nome “10 de novembro”. Com isso, o jornalista escreveu: “chamar aquilo de ‘10 de novembro’, só mesmo na boca dos filhos de Hitler que desgovernam Pernambuco. O batismo pertence ao povo que tudo pode”⁷⁵².

⁷⁴⁷ Cf. CARETA. Rio de Janeiro, 30 out. 1943. O Cinema: elemento de propaganda e educação anti-nazista, p. 20-21.

⁷⁴⁸ Cf. CAPELATO, 1999, p. 174.

⁷⁴⁹ Cf. CAPELATO, 1999, p. 175.

⁷⁵⁰ Ibid., p. 176.

⁷⁵¹ Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 25 mai. 1943, p. 23.

⁷⁵² Cf. JORNAL PEQUENO. Recife, 19 de janeiro, 1946, p. 1.

Outras duas fontes de cartas de leitores enviadas à revista *A Cena Muda* merecem ser brevemente discutidas. Em sua coluna “Fala Amigo Fan”, um “fã” escreveu: “*Filhos de Hitler*, baseado em *Educando para a morte* decepcionou; é preciso muito cuidado na adaptação de um livro, e seus realizadores não o tiveram”⁷⁵³. Outra seguidora da revista, que era aluna do Colégio Estadual do Rio de Janeiro, contou que promoveu uma votação dos dez melhores filmes e artistas do ano. Nessa eleição, *Os filhos de Hitler* ficou em nono lugar⁷⁵⁴.

Aliás, a própria revista, em sua lista de melhores do ano de 1943, mostrou que longa-metragem marcou aquele ano. O filme ficou em 24º. lugar em uma lista contendo 37 nomes⁷⁵⁵. Portanto, com todos os esforços de divulgação pode-se afirmar que o longa-metragem fez muito sucesso no Brasil e impactou a sociedade durante a guerra⁷⁵⁶.

Além disso, por meio das fontes pesquisadas, constata-se que a circulação dessas cinematografias chegou em todas as regiões do Brasil. O *Correio Paulistano*, de São Paulo (SP); *A Ordem*, de Natal (RN); *O Imparcial*, de São Luís (MA); *O Diário da Tarde* e *O Dia*, de Curitiba (PR); o *Jornal do Commercio*, de Manaus (AM); o *Lavoura e Comercio*, de Uberaba (MG); *O Estado do Mato Grosso*, de Cuiabá (MT); *Correio de Aracaju*, de Aracaju (SE) e o *Diário de Pernambuco*⁷⁵⁷ e o *Jornal Pequeno*, de Recife (PE), são exemplos de jornais que estamparam os dois filmes em cinemas de sua região. As manchetes eram muito semelhantes ou iguais as do Rio de Janeiro. A última exibição encontrada de *Os filhos de Hitler* ocorreu em Curitiba, no dia 18 de outubro de 1944⁷⁵⁸.

Já a animação dos estúdios *Disney* acabou por circular por mais tempo no país, dado que ela foi usada de modo “pedagógico” em ações coordenadas do *Office*. Um ano após a estreia do curta-metragem, o *Jornal do Commercio* informou que no clube Botafogo haveria uma exibição cinematográfica patrocinada pelo *Office* e contaria com a seguinte programação: “notícias do dia; *Educação para a morte* – desenho Walt Disney; Espírito de luta e Primeira Patrulha”⁷⁵⁹. Em São Paulo ações como essa também aconteceram. O *Correio Paulistano*, do dia 21 de junho, com

⁷⁵³ Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 04 jul. 1944. Sucessos, fracassos, obras primas e decepções, p. 30.

⁷⁵⁴ Cf. A Cena Muda. Rio de Janeiro, 03 out. 1944. Um concurso, p. 33.

⁷⁵⁵ A título de nota, os longas-metragens mais votados foram: *Now, Voyager* (1942), de Irving Rapper; *Casablanca* (1942), de Michel Curtiz; e *Kings Row*, de Sam Wood.

⁷⁵⁶ Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 18 abr. 1944. Os melhores de 43, p. 4.

⁷⁵⁷ Em nota divulgada no dia 30 de maio de 1943, o jornal anunciou que faria uma radiofonação do filme *Os filhos de Hitler*. Desse modo, não só pessoas que foram ao cinema puderam acompanhar essa narrativa. Isso aponta que o longa teve um alcance ainda maior.

⁷⁵⁸ Cf. O DIA. Curitiba, 18 out. 1944, p. 5.

⁷⁵⁹ Cf. JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 11 mai. 1944.

chamada “Filmes educativos norte-americanos”, comunicou que o *Office* em cooperação com o Centro Cultural Brasil-Estados Unidos realizaria sessões cinematográficas no Instituto de Pesca e no Hotel Internacional, e no Hotel dos Bandeirantes. Na programação seriam exibidos filmes educativos estadunidenses como *Educação para a Morte*⁷⁶⁰. A última informação encontrada da circulação do desenho foi no *Estado de Goiaz*, do dia 9 de novembro de 1944. O jornal avisou que em Uberlândia o desenho faria parte da programação de um Curso de Extensão Cultural promovido pelo governo dos Estados Unidos⁷⁶¹.

Não encontramos em nenhuma fonte algum tipo de adversidade no tocante aos nazistas e brasileiros favoráveis a Hitler no Brasil. Seria muito difícil encontrar algum material com tal característica, pois, diferente do que poderia ocorrer anos antes, no momento da sua primeira exibição, em 10 de maio de 1943, já não existia um cinema alemão concorrente, o Partido Nacional-Socialista já estava proibido há pouco mais de cinco anos e o Brasil já tinha escolhido oficialmente lutar ao lado dos Aliados.

Portanto, *Os filhos de Hitler* e *Educação para a morte* desfrutaram de uma boa recepção e circulação em solo brasileiro e são filmes que foram para a batalha e ajudaram a vencer a guerra. Alguns pontos foram vitais como, por exemplo: a produção ter sido feita por grandes estúdios (*RKO Radio Pictures* e *Disney*); a coordenação de ações planejadas de divulgação e exibição no Brasil com o apoio do governo dos Estados Unidos; e sua estreia no tempo certo de sua produção. Conforme exposto, diversos jornais trabalharam nessa publicidade e muitos com o mesmo texto e figuras do *pressbook* estadunidense. Também, foi constatado que sua difusão ocorreu para além do cinema, atingindo leitores, ouvintes de rádios e frequentadores de clubes importantes.

⁷⁶⁰ Cf. CORREIO PAULISTANO. São Paulo, 21 jun. 1944. Filmes educativos norte-americanos, p. 10.

⁷⁶¹ Cf. ESTADO DE GOIAZ. Uberlândia, 9 nov. 1944. Campanha anti-nazista: um cinema ambulante para o povo, p.1.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os filmes antinazistas foram fundamentais nas estratégias de combate durante a Segunda Guerra Mundial. Com os holofotes da pesquisa voltados às sociedades do Brasil e dos Estados Unidos percebemos que essa cinematografia obteve, além de grande número em quantidade de produções, bons resultados de audiência e bilheteria. Com base nas três obras analisadas na presente dissertação constatamos que os nazistas, os vilões das histórias de Hollywood da época, eram antagônicos aos ideais dos Estados Unidos. As representações cinematográficas do inimigo alemão foram feitas de modo a chocar o público e alertar que o avanço do nazismo colocaria em risco a vida dos estadunidenses. Nesse sentido, apesar de por vezes aparecerem perseguições aos judeus, aos ciganos, à ciência e citar a questão da superioridade da raça ariana, os nazistas hollywoodianos invadiam e atacavam igrejas, blasfemavam contra Deus e Jesus Cristo, cometiam pecados capitais, eram contrários à noção de democracia, família e liberdade de expressão e pensamento, além de se comportarem de maneira sádica e completamente militarizada.

Esta dissertação, além de ter analisado o contexto de produção, a narrativa e a circulação de *Hitler, a besta de Berlim* (1939), *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a morte* (1943) nos Estados Unidos, trouxe o Brasil para a discussão. Em um primeiro momento, buscamos entender como os alemães e os inimigos nazistas estavam organizados e viviam em terras brasileiras. Apontamos que houve aproximações entre Adolf Hitler e Getúlio Vargas, mas que mesmo o Partido Nazista tendo o maior número de afiliados fora da Alemanha no Brasil, sua força política no país não era tão grande quanto o medo e um certo entusiasmo que sua propagação militar e ideológica causava. Os nazistas pretenderam mediante as políticas culturais criar laços com os brasileiros e existiu um esforço na área do cinema para que isso ocorresse. No entanto, mesmo com os acordos comerciais e todo o investimento cultural alemão ao longo da década de 1930 – sendo o segundo país em número de exhibições nas salas de cinema brasileira e construído um “palácio cinematográfico”, o *UFA-Palast*, os nazistas perderam gradualmente qualquer tipo de força e ação no país com a proibição do partido, em 1938, com o bloqueio marítimo britânico que impediu a importação de filmes da Alemanha, e com a conseqüente escalada dos conflitos europeus a partir de 1939. No período de entrada do Brasil na Guerra, em 1942, não havia mais produções cinematográficas alemãs em circulação em solo nacional.

Do outro lado, o cinema estadunidense que já era hegemônico no Brasil na década de 1930, no momento da Guerra viu suas produções conquistarem mais espaços nos teatros e na imprensa, atingindo recordes de lucros e obteve uma verdadeira vitória ideológica e cultural. Não foi um caminho fácil para tal conquista. A indústria cinematográfica hollywoodiana encontrou adversidades financeiras no pós Crise de 1929 e foi muito questionada por grupos conservadores sobre o teor de suas narrativas. Temendo sofrer repressões e censuras do governo Franklin D. Roosevelt, recém empossado em 1933, o *Motion Picture Producers and Distributors of America* – organização que buscava garantir a viabilidade do oligopólio das *majors*, pressionou para que o *Production Code* fosse levado a sério pelos estúdios e nomeou Joseph I. Breen para ser o administrador da censura em Hollywood.

Com a ajuda da retomada econômica do *New Deal*, com o oligopólio “legalizado” pelo governo, com de mecanismos de *block booking* e de *run-clearence-zone*, e com histórias pautadas pelos valores morais do “Código Hays”, os grandes estúdios lançaram filmes que, além de terem conquistado grande audiência e lucratividade na época, tornaram-se clássicos do cinema estadunidense. Ao mesmo tempo, produtores, atores e executivos da indústria cinematográfica começavam a se manifestar contra o nazismo, organizando-se coletivamente com a *Hollywood Anti-Nazi League* e quebrando com o dilema isolacionista dos Estados Unidos.

Notamos que a primeira produção antinazista não partiu de uma *major*, mas sim de uma produtora independente, em 1934, com o *Hitler's Reign of Terror*. Julgamos esse episódio esperado, dado que as produções independentes eram menos vigiadas pelo *Production Code* e, portanto, tinham mais liberdade de roteiro. Entretanto, não podemos menosprezar as ações da *Warner Bros.*, que sempre se posicionou contra o nazismo e foi o primeiro grande estúdio hollywoodiano a lançar um filme antinazista com *Confessions of a Nazi Spy* (1939).

O gênero do cinema antinazista foi primordialmente o melodrama. Nesse cinema, os heróis e os vilões são muito bem demarcados e o cinema estadunidense utilizou desse artifício para construir a imagem que queria dos símbolos e personagens de resistência e de opressão. Também, constatamos que o cinema antinazista não trabalhou o melodrama como gênero fechado. Era comum a mistura de gêneros como o documentário e o cinejornal para trazer a “veracidade e informação dos fatos”, além de usar recursos de suspense e violência para causar espanto na audiência. Com a entrada dos Estados Unidos na Guerra, os estúdios tiveram que lidar tanto com as pressões de Breen, quanto com a cartilha de orientação criada pelo órgão estatal, *Bureau of*

Motion Pictures, subordinado do *Office of War Information*. Nesse espaço, entre uma censura e outra, os estúdios souberam lidar com ambas as agências, e começaram a contornar elementos de censuras que antes ocorriam na pós formalização do *Production Code* e desfrutaram de muitos ganhos financeiros no período entre 1942 e 1945.

No Brasil, essa cinematografia começou a circular após o país declarar guerra ao Eixo e ter aval do DIP para ser exibida. Como constatamos, a parceria entre o Brasil e os Estados Unidos começou com desconfiança ao longo da década de 1930. Conforme os conflitos na Europa evoluíram em direção à Guerra, os dois países se aproximaram de modo nunca visto em suas relações. Para o Brasil era essencial escoar suas matérias-primas para um mercado diferente do continente europeu, além de reforçar sua posição de liderança latino-americana. Já os Estados Unidos temiam com um avanço das ideologias de extrema-direita no país e também necessitavam dos produtos brasileiros para alimentar sua máquina de guerra.

Nesse contexto, os estadunidenses, em uma política de “os fins justificam os meios”, burlando leis brasileiras em relação à atuação de instituições governamentais estrangeiras no país, transformou o país em um grande laboratório de propaganda. A disseminação do *American Way of Life* foi um sucesso no país, do ponto de vista estratégico da diplomacia cultural de Roosevelt. Por intermédio do OCIAA, verificamos que o cinema estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial foi um produto de persuasão e que atingiu não só os grandes centros do Brasil, mas também locais que nunca tinham projetados filmes em suas cidades.

O segundo capítulo teve como objetivo aprofundar ainda mais os contextos historiográficos da concepção de *Hitler, a Besta de Berlim* (1939), *Os filhos de Hitler* (1943) e *Educação para a morte* (1943). Ademais, desenvolvemos uma análise cinematográfica e verificamos suas exibições nos Estados Unidos e no Brasil. A finalidade do capítulo foi trabalhar na prática a construção do inimigo alemão por meio de três obras da cinematografia hollywoodiana antinazista e entender os diferentes significados atribuídos durante suas circulações.

Nos três filmes, com todas as ponderações discorridas, elencamos diversos elementos da propaganda cinematográfica estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial e reafirmamos a posição do cinema como uma forte munição de guerra. Para Hollywood o principal inimigo não era o povo alemão e sim Hitler e um nazismo antagônico aos seus ideais. Por compartilhar uma ligação histórica com a Alemanha, os estadunidenses miraram em uma “pré-disposição” bélica dos germânicos e no autoritarismo. Afirmamos que a propaganda contida nesses longas-metragens agiu

para que a audiência, especialmente a classe média, alta e branca do país da América do Norte, pudesse se enxergar por meio dos personagens alemães resistentes. Assim sendo, as perseguições que os alemães contrários ao regime nazista receberam nos filmes, estão relacionadas aos valores ideológicos dos Estados Unidos: o cristianismo, a família, a liberdade, a democracia, a educação e até o sistema médico e legal. A moral da história era resgatar e salvar os bons alemães de Hitler e de seus “filhos” nazistas.

Em relação à circulação, ficou evidente em *Hitler, a Besta de Berlim* que filmes podem não ter os mesmos resultados esperados e são capazes de terem seus sentidos ressignificados. *A besta de Berlim* foi criado com a intenção de causar polêmica no mercado doméstico estadunidense. No Brasil, chegou somente ao final da Guerra em 1945 e recebeu uma crítica muito negativa. Seu conteúdo não foi tão impactante quanto tinha sido nos Estados Unidos em 1939 e observamos que os autores brasileiros que comentaram o longa-metragem o rotularam como um filme de baixo orçamento que deveria ter deixado de ser exportado. Apesar disso, mesmo sendo uma obra que possivelmente integrou o sistema de *block booking*, ou seja, que fez parte de um pacote de filmes que os distribuidores eram obrigados a comprar para adquirir as grandes obras, *A besta de Berlim* circulou nos cinemas fora do eixo Rio-São Paulo. Isso nos indica que não se pode menosprezar seu impacto por meio do alcance de sua exibição no país.

Diferentemente de *A besta de Berlim*, o filme da RKO, *Os filhos de Hitler*, e o curta-metragem de animação de Walt Disney, *Educação para a morte*, ambos inspirados no livro *Educando para a morte: aspectos da educação nazista* (1941), de Gregor Ziemer, tiveram ações coordenadas e se tornaram obras de grande sucesso. O primeiro filme foi feito por uma *major* que trabalhou sua divulgação com campanhas feitas na rádio e, mesmo com baixo orçamento, se tornou uma produção tipo “A” da RKO, sendo um dos mais lucrativos da história da empresa até então. Durante as exibições de *Os filhos de Hitler* identificamos diversas ações para que o público se engajasse durante a Guerra, como no caso de cobrar, em selos de guerra, para que pessoas visitassem um submarino japonês capturado em Pearl Harbor na entrada do cinema.

Já em *Educação para a morte*, constatamos que a obra fez parte da encomenda de algumas animações do *Office* junto a *Disney*, o que de certa maneira ajudou a salvar o estúdio de declarar falência. Com forte caráter propagandístico, *Educação para a morte* circulou junto com *Os filhos de Hitler* nos programas de cinema dos Estados Unidos e do Brasil. No país sul-americano as duas obras chegaram pouco depois da estreia nos Estados Unidos. No calor da Guerra, em 1943, houve

uma recepção positiva pelos brasileiros. Mesmo sendo difícil precisar o sucesso de filmes somente por meio dos críticos da época, mostramos que esse conteúdo de propaganda circulou em todos os Estados brasileiros e permaneceram por um bom período de tempo nas salas de cinema, o que denota o triunfo da disseminação ideológica estadunidense no país. Sendo assim, consideramos que se as obras antinazistas nos Estados Unidos foram feitas de modo que o nazismo representava uma ameaça real à democracia estadunidense, no Brasil essas produções trabalharam para, mais do que incitar ódio aos alemães, aproximar-nos da ideologia estadunidense.

Temos a percepção de que a escrita historiográfica é fruto da subjetividade e das experiências do autor, amparadas por muitos trabalhos de diferentes autores e autoras. Sendo o cinema, de acordo Alexandre Busko Valim, “a peça mais importante no quebra-cabeças propagandístico de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial”⁷⁶², buscamos colocar mais algumas peças, no meio de um infinito, na construção do conhecimento acerca do tema e, sobretudo, do gênero antinazista hollywoodiano. Mesmo com todos os apontamentos que surgiram a partir do estudo de três produções, a grande quantidade de filmes antinazistas encontrada ao longo de nossa investigação nos conduz a realizar mais questionamentos acerca de nossas concepções sobre a criação do vilão nazista em Hollywood. Por esse ângulo, ter explorado apenas três obras, entre sessenta e seis descobertas dentro dessa temática, limita o nosso alcance em examinar outros nomes de diretores, atores e atrizes, e estúdios partes desse processo e contexto historiográfico. Acreditamos que temas relacionados ao papel das mulheres nesse gênero e a constante omissão do antissemitismo em reforço aos valores cristãos, poderão ser melhores explorados conforme novas pesquisas acerca dessa cinematografia forem sendo realizadas.

Por fim, conforme afirma Marlene de Fáveri (2020, p. 172), “nos tempos atuais a intolerância e o ódio estão visíveis na sociedade”. É necessário realçar nossa concordância com a autora no sentido de, mesmo com todos os esforços do passado, os ideais de supremacia racial, o nacionalismo exacerbado e o ultraconservadorismo de extrema-direita continuam a se manifestar e não são incomuns notícias de apologia ao nazismo no Brasil e no mundo hoje em dia⁷⁶³. Assim,

⁷⁶² VALIM, 2017, p. 312.

⁷⁶³ Ver: GUIMARÃES, Elian. Cliente com símbolo nazista em bar provoca indignação em cidade de Minas. **Estado de Minas**. Belo Horizonte, 15 dez. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/12/15/interna_gerais,1108482/cliente-com-simbolo-nazista-em-bar-provoca-indignacao-em-cidade-de-min.shtml. Acesso em: 20 dez. 2021; BBC. Após referência a Goebbels, secretário de Cultura Roberto Alvim diz que semelhança com discurso nazista foi 'coincidência retórica'. **BBC**. São Paulo, 17

entendemos que a luta cinematográfica antinazista hollywoodiana durante a Segunda Guerra Mundial, mais serviu de contribuição às políticas de *home-front* dos Estados Unidos e como modo de reforçar o *American Way of Life*, do que para, problematizar e rejeitar a ideologia nazista ao longo do tempo. Em entendimento com os diversos autores e autoras citadas ao longo da dissertação, concluímos que os inimigos presentes no cinema hollywoodiano foram e são fabricados de acordo com os interesses e os contextos políticos de sua época. Isso significa dizer que, se no período estudado o vilão a ser combatido era o nazista, da metade do século XX até os dias atuais a vilania é ressignificada de acordo com o mau vigente, antagônico ao Ocidente, a ser combatido.

jan. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51149261>. Acesso em: 20 dez. 2021; O GLOBO. Polícia identifica homem e apreende bandeira nazista após vídeo circular nas redes sociais. **O Globo**. Rio de Janeiro, 19 maio 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/policia-identifica-homem-apreende-bandeira-nazista-apos-video-circular-nas-redes-sociais-25024855>. Acesso em: 20 dez. 2021. De acordo com o parágrafo primeiro do Art. 20 da **Lei N.º 9.459, de 13 de Maio de 1997, há pena de reclusão de dois a cinco anos e multa para quem “§ 1º Fabricar, comercializar, distribuir ou veicular símbolos, emblemas, ornamentos, distintivos ou propaganda que utilizem a cruz suástica ou gamada, para fins de divulgação do nazismo”**. BRASIL. **Lei N.º 9.459, de 13 de Maio de 1997**. Brasília, 13 maio 1997. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9459.htm#art1 >. Acesso em: 20 dez. 2021.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcelo de Paiva. **A economia brasileira 1930-1964**. 2010. Disponível em: <https://ideas.repec.org/p/rio/texdis/585.html>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. 1947. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.
- BALIO, Tino. **Hollywood as a modern business enterprise**: 1930-1939. Nova York: Charles Scribner's Son, 1993. 457 p.
- BELL, Leland V.. The Failure of Nazism in America: the German American Bund, 1936-1941. **Political Science Quarterly**, [S.L.], v. 85, n. 4, p. 585-599, dez. 1970. Wiley. <http://dx.doi.org/10.2307/2147597>.
- BERNSTEIN, Arnie. **Swastika Nation**: Fritz Kuhn and the rise and fall of the German-American Bund. Nova York, Ny: St. Martin'S Press, 2013. 368 p.
- BERTOLLI FILHO, Claudio. **Hollywood contra o Nazismo**: A construção cinematográfica do "inimigo alemão". 2016. Disponível em: <http://www.relici.org.br/index.php/relici/article/view/93>. Acesso em: 22 dez. 2020.
- BERTONHA, João Fábio. O Império de Hitler: a “nova ordem” nazista na Europa, 1939-1945. **Tempo**, [S.L.], v. 14, n. 28, p. 239-244, jun. 2010. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1413-77042010000100011>.
- BOMENY, Helena M. B.. Três decretos e um ministério: a propósito da educação do estado novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 137-166.
- BRADY, Mercer. **Resistance made in Hollywood**: american movies on Nazi Germany, 1939-1945. 2020. 86 f. Tese Sênior - Curso de História, University Of North Carolina, Chape Hill, 2020.
- BRODA, Paula de Castro. **“This is our fight!”**: as animações de hollywood utilizadas como propaganda política durante a ii guerra mundial. 2017. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2017.
- BUONICORE, Augusto. Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950. **Vermelho**. Mar. 2013. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2013/03/07/comunistas-cultura-e-intelectuais-entre-os-anos-de-1940-e-1950/>. Acesso em: 17 dez. 2021.
- CALEIRO, Mauricio. A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro. **VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 8., 2011, Guarapuava (PR): Unicentro, 2011. p. 1-14.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fgv Editora, 1999. p. 167-178.

CARDOSO, Carlos. **Clássicos do baixo orçamento**: o que são filmes b. o que são filmes B. 2019. Disponível em: <https://tecnoblog.net/meiobit/414745/classicos-do-baixo-orcamento-o-que-sao-filmes-b/>. Acesso em: 05 ago. 2022.

CONRAD, Sebastian. **What is Global History?** Princeton: Princeton University Press, 2016.

CORMACK, Mike. **Ideology and Cinematography in Hollywood: 1930-1939**. Londres: The Macmillan Press, 1994.

DAY, Meagan. Quando os nazistas tentaram cooptar o Dia do Trabalhador. **Jacobin Brasil**, maio 2021. Disponível em: <https://www.dmtemdebate.com.br/quando-os-nazistas-tentaram-cooptar-o-dia-do-trabalhador/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DICK, Bernard F.. **The Star-Spangled Screen**: he american World War II film. Kentucky: The University Press Of Kentucky, 1996.

DIETRICH, Ana Maria. **Nazismo Tropical**: o Partido Nazista no Brasil. 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10072007-113709/pt-br.php>. Acesso em: 22 dez. 2020.

_____. Narrativas orais da Juventude Hitlerista e Neonazista no Brasil: breve análise comparativa. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Anpuh, 2011. p. 1-21. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300553634_ARQUIVO_2dietrichanpuh2011.pdf. Acesso em: 19 dez. 2021.

DMYTRYK, Edward. **Odd man out**: a memoir of the Hollywood Ten. Carbondalle: Southern Illinois University Press, 1996.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Projections of War**: Hollywood, American culture and World War II. Nova York: Columbia University Press, 1993.

_____. **Pre-Code Hollywood**: sex, immorality and insurrection in american cinema 1930-1934. Nova York: Columbia University Press, 1999.

_____. **Hollywood's censor**: Joseph I. Breen and the Production Code Administration. Nova York: Columbia University Press, 2007.

_____. **Hollywood and Hitler**: 1933 – 1939 . Nova York: Columbia University Press, 2013. 449 p.

DUNBAR, David L.. The Hollywood Ten: the men who refused to name names. **The Hollywood Reporter**. Online, 16 nov. 2015. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/lists/hollywood-ten-men-who-refused-839762>. Acesso em: 26 fev. 2021.

EPPLE, Angelika. CALLING FOR A PRACTICE TURN IN GLOBAL HISTORY: practices as drivers of globalization/s. **History And Theory**, [S.L.], v. 57, n. 3, p. 390-407, set. 2018. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1111/hith.12071>.

FÁVERI, Marlene de. **Memórias de uma (outra) guerra**: cotidiano e medo durante a segunda guerra em santa catarina. 2002. 392 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/82826>. Acesso em: 20 dez. 2021.

_____. Violência política em tempo de guerra. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**, n. 36, p. 151-174, 18 dez. 2020. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.edu.br/index.php/FRCH/article/view/11149> >. Acesso em: 20 dez. 2021.

FEENEY, Megan. Notebook Primer: Hollywood anti-fascism during World War II. **Mubi**, Online, 06 maio 2021. Disponível em: <https://mubi.com/pt/notebook/posts/notebook-primer-hollywood-anti-fascism-during-world-war-ii>. Acesso em: 18 fev. 2022.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FINLER, Joel W.. **The Hollywood Story**. 3. ed. Nova York, Londres: Wallflower Press, 2003.

FORSTHOEFEL, Monica. The German-American Community during World War II. **Armstrong Undergraduate Journal Of History**, [S.L.], v. 10, n. 1, p. 51-63, 1 abr. 2020. Georgia Southern University. <http://dx.doi.org/10.20429/aujh.2020.100104>.

FRANZ, Nayara Régis. **Fantasia**: uma história social do cinema de animação. 2019. 322 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Diplomacia em Celulóide: Walt Disney e a Política de Boa Vizinhança. *Transit Circle*: Revista Brasileira de Estudos Americanos. Niterói, ISSN 1517-0152, v. 3, 2004, p. 60-79.

FURHMANN, Wolfgang. **A UFA no Brasil**: cinemas, empresários, e audiências. In: SOCINE. Anais do textos completos do XXII encontro da SOCINE 2018. São Paulo: Socine, 1084-1089, 2019. Disponível em: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/182936/1/Fuhrmann_SOCINE.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

_____. **Der Weg Nach Rio in Brazil**: Histoire Croisée, Public Diplomacy and Film-historical Research. *TMG Journal for Media History* 23 (1-2): 1–27, 2020. DOI: <http://doi.org/10.18146/tmg.590>

_____. Guter Ruf und große Pläne: die ufa in lateinamerika 1919-1942. In: STIASNY, Philipp; KASTEN, Jürgen; LANG, Frederik (org.). **Ufa international: ein deutscher filmkonzern mit globalen ambitionen**. Munique: Edition Text + Kritik, 2021. p. 73-90. Disponível em: shorturl.at/iqB24. Acesso em: 20 dez. 2021.

GABLER, Neal. **Walt Disney: the triumph of the american imagination**. Nova York: Knopf, 2006.

GERTZ, René E. **Integralismo, nazifascismo e “neonazismo” no sul do Brasil**. In: Mesa Redonda Integralismo, Nazismo e Neofascismo, Ciclo de Conferências e Seminários sobre o Fascismo e seus Impactos no Brasil e no Mundo, 90 anos após a Marcha sobre Roma, UNIRIO, Rio de Janeiro, agosto/setembro 2012. Disponível em: <https://www.renegertz.com/arquivos/baixar/REG.Unirio.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2021.

_____. A Segunda Guerra Mundial nas regiões de colonização alemã no Rio Grande do Sul. **Revista Acadêmica Licencia&Acturas**, Ivoti, v. 3, n. 2, p. 15-25, jul/dez, 2015.

GOETZINGER, Camila. **Conexões Brasil-Hollywood: o mercado cinematográfico brasileiro e as majors na associação brasileira cinematográfica (1930-1944)**. 2020. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/216034/PHST0696-D.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 dez. 2021.

GOMERY, Douglas. Disney's business history: a reinterpretation. In: SMOODIN, Eric Loren. **Disney discourse: producing the magic kingdom**. Londres.: Routledge, 1994. p. 71-86.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. DP&A, 2005. Disponível em: https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

HOBBSAWM, Eric J.. **Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 478 p. Disponível em: shorturl.at/rDFK5. Acesso em: 22 dez. 2020.

IERVOLINO, Ana Paula. **A participação de teuto-brasileiros na FEB (1944-1945): memória e identidade**. 2011. 186 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-31052012-124148/publico/2011_AnaPaulaIervolino_VOrig.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

ISOLAN, Flaviano Bugatti. **Filmabsatzgebiet Brasilien: die rezeption des deutschen films in brasilien in den 1920er und 30er jahren**. 2011. 221 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Technische Universität Berlin, Berlin, 2010. Disponível em: <https://depositonce.tu-berlin.de/handle/11303/3063>. Acesso em: 19 dez. 2021.

_____. **História Comparada, História Transnacional e Cinema: diálogos e um estudo de caso**. 2016. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/3375>. Acesso em: 22 dez. 2020.

_____. Cinema alemão no Brasil nos anos 1920 e 1930: percursos de uma política cultural exterior. **Iberoamericana**, XX, v. 18, n. 69, p. 175-206, 2018. Disponível em: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/2349/0>. Acesso em: 22 dez. 2020.

JAMES, Alicia Pearlette. **Wickedness in high places**: a rhetorical analysis of the film Hitler's Children. 2003. 202 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Professional And Technical Communication, Department Of Humanities And Social Sciences, New Jersey Institute Of Technology, Nova Jérсия, 2003.

JEWELL, Richard B.. RKO Film Grosses, 1929–1951: the C. J. Tevlin Ledger. **Historical Journal Of Film, Radio And Television**, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 37-49, jan. 1994. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/01439689400260031>.

_____. **RKO Radio Pictures**: a titan is born. Berkeley, Los Angeles: University Of California Press, 2012.

_____. **Slow fade to black**: the decline of RKO Radio Pictures. Oakland: University Of California Press, 2016.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001. 454 p.

KLUGER, Jeffrey. 130 Years After Hitler's Birth, He Continues to Live as a Symbol of Evil. **Time**. Nova York, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://time.com/5573720/hitler-world-influence/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D.. What to Show the World: the office of war information and hollywood, 1942-1945. **The Journal Of American History**, [S.L.], v. 64, n. 1, p. 87, jun. 1977. Oxford University Press (OUP). <http://dx.doi.org/10.2307/1888275>.

_____. **Hollywood goes to war**: how Politics, Profits, and Propaganda shaped the World War II movies. Nova York: The Free Press, 1987.

LASSWELL, Harold D.. **Propaganda Technique in the World War**. Nova York: Peter Smith, 1938.

LOWER, Wendy. **As mulheres do nazismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1, p. 73-98, 1996.

_____. As três Américas de Carmem Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da boa-vizinhança. **Revista Brasileira de Estudos Americanos**, Rio de Janeiro, v. 1, 2002.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz. **De Hollywood a Aracaju: antinazismo e cinemas durante a segunda guerra mundial**. Rio de Janeiro: Autografia, 2021. 282 p.

MCCANN, Frank D.. **Aliança Brasil-Estados Unidos: 1937-1945**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1995. 394 p.

MCCANN, Frank D.. As relações Brasil-Estados Unidos: perspectiva histórica. In: MUNHOZ, Sidney J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos xx e xxi**. Maringá: Uem, 2011. Cap. 1. p. 25-64.

MCCANN, Frank D.; FERRAZ, Francisco César Alves. A participação conjunta de brasileiros e norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. In: MUNHOZ, Sidney J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos xx e xxi**. Maringá: Uem, 2011. Cap. 3. p. 103-164.

MCKINNEY, Kelsey. Hollywood's devastating gender divide, explained. **Vox**. Nova York, p. 1-1. 26 jan. 2015. Disponível em: <https://www.vox.com/2015/1/26/7874295/gender-hollywood>. Acesso em: 19 fev. 2021.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de Estrelas: o cinema Hollywoodiano na mídia nos anos 1940 e 1950**. 1992. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281493>. Acesso em: 22 dez. 2020.

MENEZES, Albene Miriam. Tensão política entre o Brasil e a Alemanha, o pulsar dos acontecimentos em 1938. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Anpuh, 2011. p. 1-17. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308160109_ARQUIVO_TENSAOPOLITICAENTREBRASILEAALEMANHAversaocorrigidaem15dejunhode2011.pdf. Acesso em: 19 dez. 2021.

MILLER, Cynthia J.. The "B" Movie Goes to War in Hitler, Beast of Berlin (1939). **Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies**, [S.L.], v. 36, n. 1, p. 58-64, 2006. Project Muse. <http://dx.doi.org/10.1353/flm.2006.0015>.

MORAES, Luís Edmundo de Souza; GAK, Igor. O Partido Nazista e o mito da Quinta Coluna no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos Estratégicos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 197-236, jun.-dez., 2015.

MORALES, Fábio Augusto; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. O convite da história global. **Esboços: histórias em contextos globais**, [s.l.], v. 26, n. 41, p.7-13, 30 jan. 2019. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2019v26n41p7>.

MOURA, Gerson. **Relações Exteriores do Brasil 1939-1950**. Mudança na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. **A Besta de Berlim**. Diário Cinematográfico. 2013. Disponível em: <https://meucinediario.wordpress.com/2013/05/19/a-besta-de-berlim/>. Acesso em: 23 jan. 2021.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: gêneros cinematográficos**. Covilhã: Labcom Books, 2010.

NYE, Joseph S. Soft Power. In: **Bound to Lead: The Changing Nature of American Power**. Nova Iorque: Basic Books, 1990.

NYE, J. **Soft Power: The Means to Success in World Politics**. New York: PublicAffairs, 2004. 191p.

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)**. 2016. 493 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Cultural, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/173028> . Acesso em: 22 dez. 2020.

_____. **Uma História Social da crítica cinematográfica brasileira**. Café História: história feita com cliques, 2017. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/historia-social-do-cinema/#_ftn5. Acesso em: 20 dez. 2020.

PERAZZO, Priscila Ferreira. Prisioneiros, direitos e guerra no Brasil de Vargas (1942-1945). **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 16, n. 22, p. 41-54, 17 set. 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. Cinema e propaganda no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo. **História: Debates & Questões**, Curitiba, v. 1, n. 38, p.101-131, jan, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>. Acesso em: 23 dez. 2020.

_____. **Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo**. 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>. Acesso em: 22 dez. 2020.

_____. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na europa e na américa latina (1933-1955)**. 2008. 439 f. Tese (Doutorado) - Curso de História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-29092008-172531/pt-br.php>. Acesso em: 17 dez. 2021.

_____. Cinema e política na Era Roosevelt: O “American Dream” nos filmes de Frank Capra (1933 – 1945). 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300881347_ARQUIVO_TEXTODEWAGNERPINHEIROPEREIRAANPUH2011.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

PETROPOULOS, Jonathan. **The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany**. Oxford e Nova York: Oxford University Press, 2000, 320 pp.

PITTS, Michael R.. **Poverty Row Studios, 1929-1940: an illustrated history of 55 independent film companies, with a filmography for each.** Jefferson, Nc: McFarland & Company, 2005.

PINHEIRO, Letícia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. In: **Revista USP.** São Paulo, n 26, jun/agos 1995, p. 108-119. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/revusp/article/viewFile/28153/29964>. Acesso em: 22 fev. 2021.

PUTNAM, Robert D.. Diplomacia e política doméstica: a lógica dos jogos de dois níveis. **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, p. 147-174, Não é um mês valido! 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/qZDV3KMBGGt7RQNCR37Ymkk/?lang=pt>. Acesso em: 6 dez. 2021.

RAHMEIER, Andrea Helena Petry. As relações diplomáticas entre Alemanha e Brasil, no período de 1937 a 1942. **História Unisinos**, Porto Alegre, p. 168-178, maio 2013. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2013.172.08>. Acesso em: 24 dez. 2021.

RANKIN, Monica. ¡México, la patria!: propaganda and production during World War II. 2009.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia Cultural: seu papel na política externa brasileira.** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. 128p. Disponível em: http://funag.gov.br/loja/download/824-Diplomacia_Cultural_-_Seu_papel_na_Politica_Externa_Brasileira_2011.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

RIBERA, Robert Douglas. **Between patriotism and pacifism: Jacob Lawrence, John Huston, Bill Mauldin, and Walt Disney during World War Two.** 2016. 280 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, School Of Arts And Sciences, Boston University, Boston, 2016.

RICUPERO, Rubens. **A diplomacia na construção do Brasil: 1750-2016.** Rio de Janeiro: Versal, 2017.

ROSTRON, Allen. “No War, No Hate, No Propaganda” Promoting Films about European War and Fascism during the Period of American Isolationism. **Journal Of Popular Film And Television**, [S.L.], v. 30, n. 2, p. 85-97, jan. 2002. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/01956050209602843>.

ROZENFELD, Cibele Cecílio de Faria. **Crenças sobre uma língua e cultura-alvo (alemã) em dimensão intercultural de ensino de língua estrangeira.** 2007. 197 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2007. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~ppgl/defesas/013.pdf>. Acesso em: 22 de dez. de 2020.

SADLIER, Darlene J.. **Americans All: good neighbor cultural diplomacy in world war ii.** Austin, TX: University Of Texas Press, 2012.

SANTOS, Cátia Cilene dos. As representações da América Latina no Cinema Hollywoodiano. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana: Gepiadde, v. 7, n. 4, p.159-172, jan-jun, 2010.

Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/1774>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SANTOS JÚNIOR, João Júlio Gomes dos; SOCHACZEWSKI, Monique. História global: um empreendimento intelectual em curso. **Tempo**, [s.l.], v. 23, n. 3, p.483-502, dez. 2017. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/tem-1980-542x2017v230304>.

SCHATZ, Thomas. **Boom and bust: the american cinema in the 1940s**. Nova York: Charles Scribner's Sons. Marmillan Library Reference Usa., Nova York, 1997.

_____. **The genius of the system: hollywood filmmaking in the studio era**. Nova York: Henry Holt And Co., 2015.

SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **O Brasil de Getúlio Vargas e a formação dos blocos: 1930-1942**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. 511 p. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/470/1/GF%2022%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2021.

SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 199-228.

SHULL, Michael S.; WILT, David E.. **Hollywood War Films, 1937-1945: an exhaustive filmography of american feature-length motion pictures relating to World War II**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2006.

SILVA, Rogério Souza. A política como espetáculo: a reinvenção da história brasileira e a consolidação dos discursos e das imagens integralistas na revista anauê!. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 61-95, dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/b8GrnG568MzyQX9R3FwgJdc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 dez. 2021.

SOUZA, José Inácio de Melo. **O Estado contra os meios de comunicação: 1889-1945**. São Paulo: Annablume, 2003. 229 p.

TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. **Uma cosmopolita nos trópicos: a trajetória de yvonne jean no jornalismo carioca (1940-1950)**. 2018. 166 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de História, Política e Bens Culturais, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/27415/Ana%20Paula%20Tavares%20Teixeira%20Dissertac%cc%a7a%cc%83o%20Mestrado%20Acade%cc%82mico%20dez%20018%20Yvonne%20Jean.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 01 mar. 2021.

THOMPSON, John B.. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2011. Disponível em: <https://dennisdeoliveira.files.wordpress.com/2015/10/thompson-ideologia-e-cultura-moderna.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.

THORPE, Margaret Farrand. **America at the movies**. New Haven: Yale University Press, 1939. Disponível em: <https://archive.org/details/americatmovies00marg/page/116/mode/2up?ref=ol&view=theater>. Acesso em: 25 mar. 2022.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TZIOUMAKIS, Yannis. **American independent cinema: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

URWAND, Ben. **A colaboração**. São Paulo: Leya, 2014. Tradução: Luis Reyes Gil.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Campinas: Papirus Editora, 2002.

VALDEZ, Virgínia Mara Hinojosa. **Além da segurança hemisférica: diplomacia, propaganda e política nas relações entre Brasil e Estados Unidos (1937-1946)**. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/106735>. Acesso em: 22 dez. 2020.

VALIM, Alexandre Busko. “Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível História Social do Cinema”. **História Social**, Campinas, nº 11, pp. 14-40, 2005.

_____. **Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da guerra fria, 1945-1954**. 2006. 325 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busko-S.pdf. Acesso em: 17 fev. 2021.

_____. Os gêneros cinematográficos nas relações entre o cinema e a História. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói: Eduff, 2013. p. 22-38.

_____. **O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhaça durante a II Guerra Mundial**. São Paulo: Alameda, 2017.

VIEIRA, Mark A.. **Forbidden Hollywood. The Pre-Code Era (1930-1934): when sin ruled the movies**. Nova York: Running Press, 2019.

VINCENT, Richard. Global Communication, and Propaganda. In: LEARNING, Cengage. **Global communication**. 2. ed. Belmont: Wadsworth Publishing Co, 2006. Cap. 11. p. 232-270. Disponível em: https://www.academia.edu/4041459/Global_Communication_and_Propaganda. Acesso em: 21 fev. 2021.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Pagina Aberta, 1993. 191 p.

WEIKOP, Christian. The British reception of Brücke and German Expressionism. In: WEIKOP, Christian (ed.). **New Perspectives on Brücke Expressionism: bridging history**. Nova York, Londres: Routledge, 2011. p. 237-271.

WELLS, Paul. **Animation and America**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005. 420 p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, hollywood, cinema novo, nelson rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 384 p.

ZIEMER, Gregor. **Educando para a morte: aspecto da educação nazista**. Rio de Janeiro: Editorial Calvino Limitada, 1942

FILMOGRAFIA

EDUCATION for death. Direção de Clyde Geronimi. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1943. 10 minutos.

HITLER – the beast of Berlin. Direção de Sam Newfield. Estados Unidos: Producers Releasing Corporation, 1939. 87 minutos.

HITLER’S children. Direção de Edward Dmytryk. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, Inc, 1943. 83 minutos.

ANEXO A – FONTES DAS CIRCULAÇÕES DE FILMES ANTINAZISTAS NO BRASIL

1. Confissões de um Espião nazista. *Confessions of a Nazy Spy*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, quarta-feira, 29 de abril de 1942, segunda seção, p. 8.
2. Agente de Espionagem. *Espionage Agent*.
O JORNAL. Rio de Janeiro, quarta-feira, 3 de abril de 1940, p. 9.
3. Hitler, a besta de Berlim. *Hitler, Beast of Berlin*.
O DIA. Curitiba, domingo, 04 de março de 1945, p. 5.
4. Tempestades d'alma. *The Mortal Storm*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, quarta-feira, 4 de março de 1942, segunda seção, p. 8.
5. Quatro filhos. *Four Sons*.
O JORNAL. Rio de Janeiro, terça-feira, 20 de outubro de 1942, p. 11.
6. Casei-me com um Nazista. *The man I married*.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, quarta-feira, 16 de fevereiro de 1944, p. 9.
7. Levanta-te, meu amor. *Arise, My Love*.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, sábado, 18 de abril de 1942, p. 5.
8. Fugitivos do terror. *Three Faces West*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, terça-feira, 20 de janeiro de 1942, primeira seção, p. 6.
9. Correspondente estrangeiro. *Foreign Correspondent*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, quinta-feira, 12 de dezembro de 1940, segunda seção, p. 8.
10. O grande Ditador. *The great dictator*.
O JORNAL. Rio de Janeiro, quarta-feira, 12 de agosto de 1942, p. 9.
11. Fuga. *Escape*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, terça-feira, 25 de agosto de 1942, p. 9.
12. Naufragos. *So ends our night*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, sábado, 13 de junho de 1942, p. 7.
13. Proibidos de Amar. *They Dare Not Love*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, quarta-feira, 8 de abril de 1942, segunda seção, p. 8.
14. A Voz da liberdade. *Underground*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, sábado 21, de agosto de 1943, p. 6.
15. O homem que quis matar Hitler. *Man Hunt*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, terça-feira, 4 de agosto de 1942, segunda seção, p. 8.
16. E as luzes brilharão outra vez. *Joan of Paris*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, terça-feira, 5 de maio de 1942, p. 10.
17. Ser ou não ser. *To Be or Not to Be*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, quinta-feira, 7 de janeiro de 1943, segunda seção, p. 8.
18. Espião Invisível. *Invisible Spy*.
DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, terça-feira, 1 de junho de 1943, p.2.
19. Correspondente em Berlim. *Berlin Correspondent*.
DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, domingo, 16 de maio de 1943, primeira seção, p. 5.
20. Fugitivos do Inferno. *Desperate Journey*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, quinta-feira, 23 de dezembro de 1943, p. 14.
21. Era uma lua de mel. *Once Upon a Honeymoon*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, terça-feira, 15 de junho de 1943, p. 1.

22. Uma aventura em Paris. *Reunion in France*.
DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, sexta-feira, 14 de abril de 1944, p. 9
23. Os comandos atacam de madrugada. *Commandos Strike at Dawn*.
DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, quarta-feira, 6 de outubro de 1943, p. 7.
24. Casablanca.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, sexta-feira, 1 de outubro de 1943, p. 7.
25. Sargento Imortal. *Immortal Sergeant*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, domingo, 5 de setembro de 1943, p. 10.
26. Revolta. *Edge of Darkness*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, quarta-feira, 10 de maio de 1944, p. 7.
27. Os filhos de Hitler. *Hitler's Children*.
DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 09 de maio de 1943, p. 9.
28. Abandonados. *The Pied Pier*.
DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, sábado, 14 de agosto de 1943, p. 7.
29. Noite sem lua. *The Moon is down*.
O JORNAL. Rio de Janeiro, terça-feira, 1 de fevereiro de 1944, p. 15.
30. Os carrascos também morrem. *Hangmen Also Die!*
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, terça-feira, 28 de março de 1944, p. 12.
31. Pela pátria. *Sabotage Squad*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, sábado, 6 de março de 1943, p. 6.
32. Inimigo secreto. *Unseen Enemy*.
A CENA MUDA. Rio de Janeiro, terça-feira, 15 de setembro de 1942, p. 22.
33. Insuspeitos. *Above Suspicion*.
A MANHÃ. Rio de Janeiro, sábado, 22 de abril de 1944, p. 8.
34. Dama em perigo. *Counter-espionage*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, sexta-feira, 19 de novembro de 1943.
35. Esta terra é minha. *This land is Mine*.
DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, sexta-feira, 5 de novembro de 1943, p. 5
36. O capanga de Hitler. *Hitler's Madman*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, quinta-feira, 6 de julho de 1944, p. 14.
37. Encontro em Berlim. *Appointment in Berlin*.
DIARIO DE PERNAMBUCO. Recife, quarta-feira, 23 de agosto de 1944, p. 6.
38. Noites perigosas. *Bomber's Moon*.
JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro, sexta-feira, 14 de abril de 1944, p. 2.
39. Reféns. *Hostages*.
GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, domingo, 4 de junho de 1944, p. 6.
40. A estranha morte de Hitler. *The Strange Death of Hitler*.
CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, sábado, 18 de dezembro de 1943, p. 10.
41. Paris nas Trevas. *Paris after Dark*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, terça-feira 11 de abril de 1944, p. 7.
42. Estrela do norte. *The north star*.
CORREIO PAULISTANO. São Paulo, sábado, 19 de maio de 1945, p. 6.
43. Horas de Tormenta. *Watch on the Rhine*.
DIARIO DA NOITE. Rio de Janeiro, sexta-feira, 30 de junho de 1944, p. 9
44. A Cruz de Lorena. *The Cross of Lorraine*.
DIARIO DA MANHÃ. Recife, domingo, 29 de outubro de 1944, p. 2.
45. A face do Fuehrer. Vida de Nazista. Pato Donald na Nazilândia. *Der Fuehrer's face*.

- A MANHÃ. Rio de Janeiro, sexta-feira, 7 de maio de 1943, p. 5.
46. Educação para a morte. *Education for Death*.
- DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 09 mai. 1943, p. 9.
47. A vitória pela força aérea. *Victory Through Air Power*.
- DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, quinta-feira, 27 de julho de 1944, p. 6.
48. Razão e emoção. *Reason and emotion*.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, domingo, 10 de setembro de 1944, p. 6.
49. Ela quase matou Hitler. *Passport to Destiny*.
- CORREIO PAULISTANO. São Paulo, quarta-feira, 4 de outubro de 1944, p. 6.
50. Ninguém escapará ao castigo. *None Shall Escape*.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, quarta-feira, 11 de outubro de 1944, p. 12.
51. Canção da Rússia. *Song of Russia*.
- CORREIO PAULISTANO. São Paulo, domingo, 27 de maio de 1945, p. 10.
52. A quadrilha de Hitler. *The Hitler Gang*.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, quinta-feira, 14 de junho de 1945, p. 7.
53. Endereço Desconhecido. *Address Unknown*.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 de outubro de 1944, p. 9.
54. Paraquedas negro. *The Black Parachute*.
- CORREIO PAULISTANO. São Paulo, terça-feira, 22 de outubro de 1946, p. 8.
55. A sétima cruz. *The Seventh Cross*.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, domingo, 3 de junho de 1945, p. 25.
56. Hotel Berlim. *Hotel Berlin*.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, quinta-feira, 13 de dezembro de 1945, p. 11.
57. Alma russa. *Counter-Attack*.
- DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, quinta-feira, 8 de novembro de 1945, p. 6.
58. Paris subterrâneo. *Paris Underground*.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1946, p. 11.