

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em História – Mestrado**



**DISSERTAÇÃO**

**Do céu *A Estrela do Norte*, do inferno *Os Carrascos Também Morrem*: A  
ideologia estadunidense no cinema hollywoodiano (1943)**

**MAICON ALEXANDRE TIMM DE OLIVEIRA**

**Pelotas, 2018**

**MAICON ALEXANDRE TIMM DE OLIVEIRA**

**Do céu *A Estrela do Norte*, do inferno *Os Carrascos Também Morrem*: A ideologia estadunidense no cinema hollywoodiano (1943)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em História.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva

Pelotas, 2018

Maicon Alexandre Timm de Oliveira

**Do céu *A Estrela do Norte*, do inferno *Os Carrascos Também Morrem*: A ideologia estadunidense no cinema hollywoodiano (1943)**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para a obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 26 de março de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Gallindo Gonçalves Silva (Orientadora)

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Vinícius César Dreger de Araújo

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Guilherme Carvalho da Rosa

Doutor em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

Prof.<sup>o</sup> Dr.<sup>o</sup> Aristeu Elisandro Machado Lopes

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho a todos que de alguma forma contribuíram para ele, em especial a minha família.

## **Agradecimentos**

Este trabalho foi possível graças ao apoio de inúmeras pessoas, entre elas a minha família que proporcionou todo o apoio preciso, com o claro objetivo que essa jornada fosse cumprida, seja com palavras auxiliaadoras dando força para que a tarefa fosse feita com o mais alto grau de comprometimento, seja nas conversas do dia a dia com meu avô Osmar Oliveira, com meus pais Gilnei Oliveira e Lurdes Oliveira, assim como meu irmão Anderson Oliveira, que sempre estiveram e estarão ao meu lado.

Um agradecimento também ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, que abriu as portas, para a realização deste sonho, não apenas por isso, como também por toda a estrutura disponibilizada, desde seu corpo administrativo ao excelente corpo docente, que durante as disciplinas instigavam a busca para um aprimoramento não apenas pessoal como cognitivo.

Não poderia esquecer meus colegas de curso que durante todo esse tempo constituíram-se como pilares auxiliaadores do desenvolvimento deste trabalho, através de conversas e trocas de ideias, seja em sala de aula, nos corredores ou até mesmo em eventos. Esses momentos deram origem a ótimas discussões. Uma ressalva especial a meu colega Gustavo Ribeiro que auxiliou na obtenção de alguns materiais para a constituição dessa pesquisa e pelas trocas de ideias enriquecedoras proporcionadas. Assim como um agradecimento aos demais amigos que corroboraram para o desenvolvimento desse trabalho.

Agradeço, também, à banca de defesa composta pelo professor Dr. Aristeu Lopes, com quem este projeto teve origem, devido à sua orientação para o processo de ingresso no mestrado, e por suas contribuições durante a qualificação que foram de grande ajuda na culminância do trabalho. Agradeço também ao professor Dr. Guilherme Rosa, inicialmente por participar na banca de qualificação, e pelas suas proposições durante a mesma, que clarificaram alguns pontos até então pouco explorados, assim como o apoio para continuação desse trabalho. Agradeço também ao professor Dr. Vinicius Dreger, que aceitou o convite para a constituição da banca de defesa da dissertação, acredito que suas contribuições serão de grande auxílio e de

grande impacto para o aperfeiçoamento não apenas deste trabalho, como de futuras pesquisas.

Gostaria de deixar um agradecimento em especial a amiga e professora Rita Torres, pelo tempo empreendido nessa jornada, desde o pré-projeto até a constituição desta dissertação.

Por fim, o agradecimento a minha ilustre e querida orientadora professora Dr<sup>a</sup>. Daniele Gallindo que a partir de nosso primeiro encontro de orientação, aceitou e embarcou neste projeto que se transformou. Se antes possuía uma intenção, graças a suas orientações e seus desafios propostos, percorreu caminhos além dos imaginados, atingindo uma plenitude considerável. Todavia esse ganho não ficou restrito apenas ao viés acadêmico já que suas proposições assim como nossas conversas proporcionaram também um crescimento pessoal muito importante, contribuindo e muito para a pessoa que sou hoje. A ela o mais sincero dos meus agradecimentos.

“Cabe aos historiadores, embora não apenas a eles, fazer a sociedade imaginar a história, seja com palavras ou acompanhados de imagens e sons.”

(Rafael Rosa Hagmeyer)

## RESUMO

OLIVEIRA, Maicon Alexandre Timm de. **Do céu A Estrela do Norte, do inferno Os Carrascos Também Morrem: A ideologia estadunidense no cinema hollywoodiano (1943)**. 2018. N.º. Dissertação (mestrado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O cinema, desde sua constituição como arte nos anos finais do século XIX, adentrou na vida das pessoas, servindo inicialmente como meio de entretenimento, porém ao passar dos anos, as narrativas cinematográficas foram observadas pelos líderes de Estado como uma nova forma de difundir suas questões ideológicas, inúmeros seriam os exemplos, para essa questão. O cinema também assumiria um destaque crescente, principalmente após a década de 1970, como fonte para o estudo histórico. Se inicialmente relegado, com o passar do tempo demonstrou sua importância, constituindo assim como uma das novas formas para o crescimento da disciplina. A segunda Guerra Mundial fora um desses momentos em que os cinemas nacionais estavam incumbidos de valorizar ao máximo suas nações. O nazismo constitui um exemplo, de como os filmes se tornaram ótimas fontes de disseminação de ideologias. Entretanto essa particularidade não ficou restrita apenas aos alemães, os Estados Unidos também aproveitaram a estrutura de Hollywood a fim de realizar sua transposição ideológica, para isso analisaremos ao longo deste estudo os filmes *Hangmen Also Die!*, 1943 de Fritz Lang e *The North Star*, 1943 de Lewis Milestone, e também como as narrativas foram utilizadas para realizar determinados objetivos. Entre eles dois podem ser ressaltados: 1. Construir uma imagem negativa frente aos inimigos nazistas, demonstrando toda a sua crueldade, aos demais povos, e 2. O processo de valorização ideológica para com os Estados Unidos, as narrativas cinematográficas apresentam ao longo do filme determinadas referências aos estadunidenses e o papel que teriam como dignos líderes e defensores da paz mundial. Caberia a essa nação com apoio de outras, impor o golpe final e eliminar a ameaça nazista. Baseado nisso o presente estudo tem como objetivo analisar como o governo estadunidense se utilizou do cinema hollywoodiano durante o ano de 1943, para difundir suas proposições ideológicas.

**Palavras-Chave:** Cinema; História; Ideologia; Estados Unidos; Segunda Guerra Mundial.



## ABSTRACT

OLIVEIRA, Maicon Alexandre Timm de. **From Heaven *The North Star*, from hell *Hangmen Also Die!*: The American Ideology in Cinema Hollywood (1943).**2018. Dissertation (Master in History) post-graduation program in history, Institute of Humanities, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

The cinema, since its constitution as art in the late nineteenth century, has entered into people's lives, initially serving as a means of entertainment, but over the years, the cinematic narratives have been observed by the state leaders as a New way of spreading their ideological issues, countless would be the examples, for that matter. The cinema would also take on a growing prominence, especially after the 1970, as a source for the historical study. If initially relegated, over time demonstrated its importance, constituting as one of the new forms for the growth of discipline. The Second World War was one of those moments when national cinemas were tasked with valuing their nations to the utmost. Nazism is an example of how films have become great sources of dissemination of ideologies. However this particularity was not restricted only to the Germans, the United States also took advantage of the structure of Hollywood in order to carry out its ideological transposition, for this we will analyze throughout this study the films *Hangmen also Die!*, 1943 of Fritz Lang and *The North Star*, 1943 Lewis Milestone, and also how the narratives were used to accomplish certain goals. Between them two can be emphasized: 1. Build a negative image against Nazi enemies, demonstrating all their cruelty, to other peoples, and by 2. The process of the ideological appreciation for the United States, the cinematic narratives present throughout the film certain references to the Americans and the role they would have as worthy leaders and defenders of world peace. It would fit this nation with the support of others, impose the final blow and eliminate the Nazi menace. Based on this this study aims to analyze how the American government used the Hollywood cinema during the year 1943, to disseminate its ideological propositions.

**Key words:** Cinema; History; Ideology; United States; Second Mundial War.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Modelo de ficha de análise cinematográfica.....	50
Tabela 2: Relação ator/atriz personagem no filme <i>Hangmen also Die!</i> .....	70
Tabela 3: Relação ator/atriz personagem no filme <i>The North Star</i> .....	133

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotograma 001: (LANG, 1943, 02' 41").....	92
Fotograma 002: (LANG, 1943, 02' 43").....	92
Fotograma 003: (LANG, 1943, 02' 47").....	92
Fotograma 004: (LANG, 1943, 02' 49"0.....	92
Fotograma 005: (LANG, 1943, 51' 06" a 51'31").....	94
Fotograma 006: (LANG, 1943, 03' 18").....	94
Fotograma 007: (LANG, 1943, 03' 23").....	94
Fotograma: 008: (LANG, 1943, 03' 26") .....	95
Fotograma 009: (LANG, 1943, 03' 29").....	95
Fotograma 010: (LANG, 1943, 03' 32").....	95
Fotograma 011: (LANG, 1943, 03' 40").....	95
Fotograma 012: (LANG, 1943, 04' 16").....	96
Fotograma 013: (LANG, 1943, 04' 22").....	96
Fotograma 014: (LANG, 1943, 04' 27").....	96
Fotograma 015: (LANG, 1943, 04' 30").....	96
Fotograma 016: (LANG, 1943, 04' 35").....	96
Fotograma 017: (LANG, 1943, 04' 38").....	96
Fotograma 018: (LANG, 1943, 05' 55").....	98
Fotograma 019: (LANG, 1943, 05' 57").....	98
Fotograma 020: (LANG, 1943, 06' 02").....	98
Fotograma 021: (LANG, 1943, 06'06").....	98
Fotograma 022: (LANG, 1943, 06' 09").....	98
Fotograma 023: (LANG, 1943, 06' 12").....	98
Fotograma 024: (LANG, 1943, 06' 16").....	98
Fotograma 025: (LANG, 1943, 06' 22").....	98
Fotograma 026: (LANG, 1943, 52' 13").....	100
Fotograma 027: (LANG, 1943, 52' 25").....	100
Fotograma 028: (LANG, 1943, 52' 34").....	100
Fotograma 029: (LANG, 1943, 52' 36").....	100
Fotograma 030: (LANG, 1943, 52' 51").....	101
Fotograma 031: (LANG, 1943, 52' 55").....	101
Fotograma 032: (LANG, 1943, 53' 13").....	101

Fotograma 033: (LANG, 1943, 53' 16").....	101
Fotograma 034: (LANG, 1943, 1H, 00' 32").....	102
Fotograma 035: (LANG, 1943, 1H 00' 34").....	102
Fotograma 036: (LANG, 1943, 1H 01' 04").....	102
Fotograma 037: (LANG, 1943, 1H 01' 19").....	102
Fotograma 038: (LANG, 1943, 1H 19' 36").....	104
Fotograma 039: (LANG, 1943, 1H 19' 40").....	104
Fotograma 040: (LANG, 1943, 1H 19' 42").....	104
Fotograma 041: (LANG, 1943, 1H 19' 51").....	104
Fotograma 042: (LANG, 1943, 2H 13' 07").....	105
Fotograma 043: (LANG, 1943, 2H 13' 09").....	105
Fotograma 044: (LANG, 1943, 2H 13' 15").....	105
Fotograma 045: (LANG, 1943, 2H 13' 17").....	105
Fotograma 046: (LANG, 1943, 2H 13' 20").....	105
Fotograma 047: (LANG, 1943, 2H 13' 22").....	105
Fotograma 048: (LANG, 1943, 2H 13' 24").....	105
Fotograma 049: (LANG, 1943, 2H 13' 41").....	105
Fotograma 050: (LANG, 1943, 33' 07").....	106
Fotograma 051: (LANG, 1943, 33' 10").....	106
Fotograma 052: (LANG, 1943, 33' 17").....	107
Fotograma 053: (LANG, 1943, 33' 18").....	107
Fotograma 054: (LANG, 1943, 33' 20").....	107
Fotograma 055: (LANG, 1943, 33' 35").....	108
Fotograma 056: (LANG, 1943, 33' 37").....	108
Fotograma 057: (LANG, 1943, 33' 41").....	108
Fotograma 058: (LANG, 1943, 33' 44").....	108
Fotograma 059: (LANG, 1943, 33' 48").....	108
Fotograma 060: (LANG, 1943, 33' 53").....	108
Fotograma 061: (LANG, 1943, 33' 55").....	108
Fotograma 062: (LANG, 1943, 33' 59").....	108
Fotograma 063: (LANG, 1943, 34' 03").....	109
Fotograma 064: (LANG, 1943, 34' 07").....	109
Fotograma 065: (LANG, 1943, 34' 11").....	109
Fotograma 066: (LANG, 1943, 34' 14").....	109

Fotograma 067: (LANG, 1943, 41' 49").....	110
Fotograma 068: (LANG, 1943, 41' 54").....	110
Fotograma 069: (LANG, 1943, 42' 01").....	111
Fotograma 070: (LANG, 1943, 42'04").....	111
Fotograma 071: (LANG, 1943, 42' 07").....	111
Fotograma 072: (LANG, 1943, 42' 10").....	111
Fotograma 073: (LANG, 1943, 42' 13").....	111
Fotograma 074: (LANG, 1943, 42' 14").....	112
Fotograma 075: (LANG, 1943, 42' 17").....	112
Fotograma 076: (LANG, 1943, 42' 22").....	113
Fotograma 077: (LANG, 1943, 42' 27").....	113
Fotograma 078: (LANG, 1943, 42' 29").....	113
Fotograma 079: (LANG, 1943, 42' 33").....	113
Fotograma 080: (LANG, 1943, 42' 36").....	113
Fotograma 081: (LANG, 1943, 1h 06' 48").....	115
Fotograma 082: (LANG, 1943, 1H 06' 52").....	115
Fotograma 083: (LANG, 1943, 1h 06' 55").....	115
Fotograma 084: (LANG, 1943, 1H 07' 00").....	115
Fotograma 085: (LANG, 1943, 1H 07' 04").....	115
Fotograma 086: (LANG, 1943, 1H 07' 06").....	115
Fotograma 087: (LANG, 1943, 1H 07' 09").....	115
Fotograma 088: (LANG, 1943, 1H 07' 11").....	115
Fotograma 089: (LANG, 1943, 1H 07' 13").....	116
Fotograma 090: (LANG, 1943, 1H 07' 17").....	116
Fotograma 091: (LANG, 1943, 1H 07' 20").....	116
Fotograma 092: (LANG, 1943, 1H 07' 43").....	117
Fotograma 093: (LANG, 1943, 1H 07' 48").....	117
Fotograma 094: (LANG, 1943, 1H 07' 54").....	117
Fotograma 095: (LANG, 1943, 1H 07' 57").....	117
Fotograma 096: (LANG, 1943, 1H 08' 00").....	117
Fotograma 097: (LANG, 1943, 1H 17' 26").....	120
Fotograma 098: (LANG, 1943, 1H 17' 32").....	120
Fotograma 099: (LANG, 1943, 1H 17' 36").....	120
Fotograma 100: (LANG, 1943, 1H 17' 38").....	120

Fotograma 101: (LANG, 1943, 1H 17' 45").....	121
Fotograma 102: (LANG, 1943, 1H 17' 49").....	121
Fotograma 103: (LANG, 1943, 1H 17' 55").....	121
Fotograma 104: (LANG, 1943, 1H 18' 00").....	121
Fotograma 105: (LANG, 1943, 1H 18' 03").....	121
Fotograma 106: (LANG, 1943, 1H 18' 08").....	121
Fotograma 107: (LANG, 1943, 1H 18' 12").....	122
Fotograma 108: (LANG, 1943, 1H 18' 16").....	122
Fotograma 109: (LANG, 1943, 1H 18' 19").....	122
Fotograma 110: (LANG, 1943, 1H 18' 23").....	122
Fotograma 111: (LANG, 1943, 1H 18' 26").....	122
Fotograma 112: (LANG, 1943, 1H 18' 30").....	122
Fotograma 113: (LANG, 1943, 1H 18' 33").....	122
Fotograma 114: (LANG, 1943, 1H 18' 35").....	122
Fotograma 115: (MILESTONE, 1943, 07' 14").....	146
Fotograma 116: (MILESTONE, 1943, 07' 18").....	146
Fotograma 117: (MILESTONE, 1943, 07' 25").....	147
Fotograma 118: (MILESTONE, 1943, 33' 51").....	147
Fotograma 119: (MILESTONE, 1943, 34' 00").....	147
Fotograma 120: (MILESTONE, 1943, 35' 20").....	148
Fotograma 121: (MILESTONE, 1943, 35' 41").....	148
Fotograma 122: (MILESTONE, 1943, 36' 04").....	148
Fotograma 123: (MILESTONE, 1943, 36' 13").....	148
Fotograma 124: (MILESTONE, 1943, 38' 06").....	149
Fotograma 125: (MILESTONE, 1943, 41' 24").....	150
Fotograma 126: (MILESTONE, 1943, 41' 26").....	150
Fotograma 127: (MILESTONE, 1943, 41' 48").....	150
Fotograma 128: (MILESTONE, 1943, 43' 23").....	151
Fotograma 129: (MILESTONE, 1943, 43' 26").....	151
Fotograma 130: (MILESTONE, 1943, 43' 33").....	151
Fotograma 131: (MILESTONE, 1943, 1H 02' 50").....	153
Fotograma 132: (MILESTONE, 1943, 1H 02' 56").....	153
Fotograma 133: (MILESTONE, 1943, 1H 03' 58").....	154
Fotograma 134: (MILESTONE, 1943, 1H 04' 24").....	154

Fotograma 135: (MILESTONE, 1943, 1H 04' 28").....	154
Fotograma 136: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 00").....	156
Fotograma 137: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 12").....	156
Fotograma 138: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 40").....	156
Fotograma 139: (MILESTONE, 1943, 1H 17' 10").....	156
Fotograma 140: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 10").....	158
Fotograma 141: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 12").....	158
Fotograma 142: (MILESTONE, 1943, 56' 38").....	159
Fotograma 143: (MILESTONE, 1943, 56' 43").....	159
Fotograma 144: (MILESTONE, 1943, 56' 46").....	159
Fotograma 145: (MILESTONE, 1943, 56' 51").....	159
Fotograma 146: (MILESTONE, 1943, 10' 28").....	161
Fotograma 147: (MILESTONE, 1943, 10' 39").....	161
Fotograma 148: (MILESTONE, 1943, 11' 08").....	161
Fotograma 149: (MILESTONE, 1943, 11' 19").....	161
Fotograma 150: (MILESTONE, 1943, 12' 45").....	162
Fotograma 151: (MILESTONE, 1943, 13' 14").....	162
Fotograma 152: (MILESTONE, 1943, 14' 08").....	162
Fotograma 153: (MILESTONE, 1943, 14' 31").....	162
Fotograma 154: (MILESTONE, 1943, 57' 35").....	165
Fotograma 155: (MILESTONE, 1943, 58' 30").....	165
Fotograma 156: (MILESTONE, 1943, 58' 35").....	165
Fotograma 157: (MILESTONE, 1943, 59' 07").....	165
Fotograma 158: (MILESTONE, 1943, 46' 03").....	166
Fotograma 159: (MILESTONE, 1943, 46' 20").....	166
Fotograma 160: (MILESTONE, 1943, 46' 24").....	166
Fotograma 161: (MILESTONE, 1943, 54' 48").....	169
Fotograma 162: (MILESTONE, 1943, 54' 56").....	169
Fotograma 163: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 00").....	170
Fotograma 164: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 06").....	170
Fotograma 165: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 11").....	170
Fotograma 166: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 18").....	170
Fotograma 167: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 40").....	170
Fotograma 168: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 45").....	170

Fotograma 169: (MILESTONE, 1943, 1H 26' 11").....	172
Fotograma 170: (MILESTONE, 1943, 1H 28' 10").....	172
Fotograma 171: (MILESTONE, 1943, 1H 29' 13").....	172
Fotograma 172: (MILESTONE, 1943, 1H 29' 17").....	172
Fotograma 173: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 47").....	173
Fotograma 174: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 51").....	173
Fotograma 175: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 56").....	174
Fotograma 176: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 58").....	174
Fotograma 177: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 03").....	174
Fotograma 178: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 10").....	174
Fotograma 179: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 14").....	174
Fotograma 180: (LANG, 1943, 02' 49").....	179
Fotograma 181: (LANG, 1943, 04' 38").....	180
Fotograma 182: (MILESTONE, 1943, 56' 43").....	180
Fotograma 183: (LANG, 1943, 1H 01' 19").....	182
Fotograma 184: (MILESTONE, 1943, 41' 24").....	183
Fotograma 185: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 10").....	183
Fotograma 186: (LANG, 1943, 42' 13").....	185
Fotograma 187: (LANG, 1943, 34' 14").....	186
Fotograma 188: (MILESTONE, 1943, 10' 28").....	186
Fotograma 189: (MILESTONE, 1943, 14' 31").....	187
Fotograma 190: (MILESTONE, 1943, 46' 03").....	188
Fotograma 191: (MILESTONE, 1943, 44' 44").....	188
Fotograma 192: (LANG, 1943, 1H 18' 16").....	190
Fotograma 193: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 10").....	190



## Sumário

Introdução .....	18
1. “A face da guerra é horrível e não é para jovens!”: a relação entre História e Cinema .....	37
1.1. <i>Cinema e História: (des)construindo as narrativas</i> .....	39
1.2. <i>Cinema como fonte: pensando representação(ões) e ideologia(s)</i> .....	52
2. “Ergam a tocha invisível e a repassem”: <i>Os Carrascos Também Morrem</i> .....	68
2.1. <i>Fritz Lang e Bertolt Brecht: um filme multifacetado</i> .....	75
2.1.1. <i>Da Alemanha aos Estados Unidos: Fritz Lang</i> .....	75
2.1.2. <i>Um alemão em Hollywood: Bertolt Brecht</i> .....	80
2.1.3. <i>Lang e Brecht constroem seu filme</i> .....	83
2.2. <i>Para compreender as construções ideológicas em Os Carrascos Também Morrem</i> .....	91
3. “Não tenho que lembrá-los que somos herdeiros de uma nobre história”: <i>A estrela do Norte</i> .....	128
3.1. <i>O responsável pela aproximação: Lewis Milestone</i> .....	136
3.2. <i>Para compreender as construções ideológicas em A Estrela do Norte</i>	145
4. “Para quando os poderosos invasores tiverem sido expulsos”: diálogos possíveis .....	177
Considerações Finais .....	195
Referências Fílmicas .....	202
Referências Bibliográficas .....	204
Anexos .....	212

## Introdução

As artes sempre estiveram presentes no percurso da humanidade. No final do século XIX, surgiria uma nova forma artística<sup>1</sup>: o cinema, uma invenção creditada aos irmãos Lumière e o seu aparelho chamado cinematógrafo – “A primeira exibição dessa nova arte ocorreu em Paris em 28 de dezembro de 1895” (COUSINS, 2013, p. 23). Essas primeiras narrativas cinematográficas, apesar de conterem poucos segundos, transformariam a forma de ver o mundo. O cinema surgiu em uma época de transformações.

Esse momento deu origem a diferentes processos que ainda marcam presença na sociedade, todavia, não estão presentes na mesma essência de quando foram desenvolvidos, passaram por transformações ao longo das décadas, até assumirem a forma contemporânea. Entretanto existe um fato que deve ser observado no surgimento da modernidade, pois:

A modernidade não pode ser entendida fora do contexto da cidade, que proporcionou uma arena para a circulação de corpos e mercadorias, a troca de olhares e o exercício do consumismo. A vida moderna parecera urbana por definição, contudo as transformações sociais e econômicas criadas pela modernidade remodelaram a imagem da cidade em plena erupção do capitalismo na segunda metade do século XIX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 19-20).

Tudo isso não se deu por acaso, visto que as cidades observavam uma crescente no número de habitantes, isto principalmente porque elas viram “o nascimento de uma ‘sociedade de massa’ que resultou, em parte, do crescimento do capitalismo industrial” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p.21). O grande exemplo disso é a própria Paris – centro de grandes modificações e inovações, local esse onde os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição do cinema. Toda essa nova multidão necessitava de alguma forma de distração ou entretenimento após suas jornadas de trabalhos. São justamente nesse aspecto que o cinema penetra em suas vidas.

Assim, os filmes logo entrariam na vida dos indivíduos. Sua expansão ao longo dos tempos foi se tornando tão notória, que começou a ganhar corpo

---

<sup>1</sup> O cinema inicialmente surgiria como uma forma social, sendo observado como uma arte principalmente após os anos de 1930.

com novos processos, surgimento de escolas cinematográficas e incorporação de inovações tecnológicas. O cinema necessitava, todavia, de mudanças, caso contrário seu efeito impactante não perduraria, pois como afirmado por Cousins:

O público estava ficando cansado das emoções rápidas dos primeiros filmes e, portanto, novas atrações tiveram que ser descobertas. [...] Os diretores interessaram-se por saber quais tipos de truques funcionavam e quais não funcionavam (COUSINS, 2013, p. 36).

Dos primeiros filmes, baseados nos cenários de peças de teatro sem som, passou-se gradativamente para um sistema complexo de circuito de estúdios, que acabou por controlar a nova arte. Transformações em parte também ocorrem no campo da história: métodos e formas de se pensar a disciplina e formas de escrita foram e são repensadas, novos postulados e fontes adentraram ao longo do percurso. Se o cinema teve suas escolas cinematográficas, a história também possuiu as suas na tentativa de manter e reforçar a importância da mesma para as sociedades.

A evolução cinematográfica é marcante e notória: de filmes mudos para falados, do preto e branco para um sistema colorido. Como afirmado por Charney e Schwartz,

Os primeiros filmes de atualidades apresentavam com frequência um simulacro de viagem não apenas ao apresentar paisagens estrangeiras, mas também “passeios fantasmas”, que eram filmados da parte dianteira de trens ou de proa de barcos e que davam aos espectadores, sentados e parados, uma sensação palpável de movimento (CHARNEY; SCHWARTZ, 2010, p. 35).

Outro processo que o cinema observaria seria a transformação em sua narrativa fílmica. Se inicialmente os filmes dos Irmãos Lumière e de George Méliès abordavam assuntos sobre o cotidiano, para os primeiros, e filmes mais teatrais, para o segundo, a grande mudança viria com o cineasta estadunidense David Griffith, que começou a refinar métodos de filmagem e montagem, passando a criar uma narrativa mais abrangente e elaborada, com isso surgia um novo estilo cinematográfico: o Clássico.

David W. Griffith “nasceu em 1875, filho de um político e herói de guerra recentemente empobrecido. Começou sua carreira como ator, experimentou escrever peças de teatro e tentou vender para Edwin Porter. De 1908 a 1913, fez quatrocentos curtas” (COUSINS, 2013, p. 51). Sua produção e estudos foram um dos impulsos para essa nova forma estilística. Outro aspecto

contribuiu para o surgimento do estilo, a constituição de Hollywood como um dos principais centros cinematográficos, essa construção só foi possível, com a aproximação do fim da “Guerra das Patentes”<sup>2</sup>. Isso, principalmente, porque Hollywood começara a ser construída, desse processo surgiria o principal responsável pela ascensão hollywoodiana sendo essa o Star System<sup>3</sup>: “toda essa conjuntura fizeram de 1908-1912 um período fascinante para o cinema americano” (COUSINS, 2013, p. 45). Com esses elementos, o novo estilo possuía toda uma perspectiva favorável.

Contudo, seria Griffith que daria o impulso final ao estilo Clássico com duas produções fílmicas: a primeira delas, *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915)<sup>4</sup> – “[e]ra um filme histórico, uma obra nacional” (COUSINS, 2013 p. 52), já outro filme de Griffith a fazer sucesso foi: *Intolerância* (*Intolerance*, 1916)<sup>5</sup>. Um fato deve ser observado: “Griffith não inventou nenhum dos elementos-chaves do cinema. No entanto, mais do que qualquer outro cineasta, deu aos filmes uma vida humana interior. Aplicou maior sutileza emocional às técnicas de cinema existente” (COUSINS, 2013, p. 51-52). Ele transformou a forma como os filmes eram produzidos durante estas primeiras décadas do cinema, saindo das narrativas sobre o cotidiano dos irmãos Lumière, passando para histórias mais complexas e filmes mais longos, com uma produção mais elaborada:

---

<sup>2</sup> O processo conhecido como Guerra das Patentes iniciou em 1897, quando ocorreu uma série de batalhas judiciais com relação a patentes de diferentes componentes utilizados para a produção dos filmes, desde os furos dos rolos até partes das câmeras, tudo passava por uma disputa judicial. A situação passa a melhorar apenas em 1908, quando esses processos foram sendo concluídos e os primeiros estúdios e empresas cinematográficas americanas começaram a surgir.

<sup>3</sup> O sistema conhecido como *Star System* foi o processo de contratação exclusiva de determinado ator ou atriz para com um único estúdio cinematográfico de Hollywood, processo esse que durou até meados de 1948, quando essa medida foi proibida.

<sup>4</sup> É considerado um dos filmes mais polêmicos já produzidos, devido em muito ao seu caráter racista. Basicamente, o enredo do filme gira em torno de dois momentos da história dos Estados Unidos: a Guerra de Secessão e a morte do Presidente Abraham Lincoln. A narrativa consiste na presença de duas famílias – uma sulista e outro nortista –, ambas são afetadas pela guerra. Todavia, a grande polêmica do filme está no momento em que a Ku Klux Klan surge e incita o ódio contra os negros. Embora considerado polêmico, o filme é inovador para a história do cinema devido às modificações propostas por Griffith na forma de filmar e encadear a narrativa.

<sup>5</sup> Se o filme *O Nascimento de uma Nação* teve um impacto forte na sociedade estadunidense devido a sua radicalidade, em *Intolerância* explora-se a questão da intolerância passando por diferentes períodos históricos tentando de alguma forma refazer a visão deixada pelo filme anterior. Contudo, o grande impacto do filme foi a introdução e a redefinição dos planos de filmagem e a questão da nova montagem advinda desse fato.

A maior contribuição de *Intolerância* para a história do cinema foi ter mostrado ambiciosamente que um corte em planos poderia ser uma ferramenta temática, um sinalizador intelectual pedindo que o público preste atenção – não algo referente à ação ou à história, e sim ao significado da sequência (COUSINS, 2013, p. 54).

Não foram somente essas transformações que deram destaque as narrativas fílmicas, elas também incorporaram para as sociedades modernas uma nova forma de se comunicar não somente com seus cidadãos, mas com o mundo inteiro. Esse fator despertou um interesse específico por parte dos Estados. Como afirmado por Ferro, “os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço” (FERRO, 1992, p. 13). Essa utilização passou a ter mais impacto quando o cinema saiu do meio mais elitizado da sociedade para ser um meio de diversão das massas.

Após 1920, os filmes adentraram em um terreno perigoso e controlador: o político. Tanto que a Escola de Frankfurt cunhou um termo específico para esse processo de incorporação não apenas do cinema, mas das formas de comunicação em geral, por parte dos regimes políticos: originar-se-ia assim a “Indústria Cultural”<sup>6</sup>.

O cinema também adentrou em um terreno fértil, o da história. Contudo, antes dos historiadores foram os cineastas que observaram que a história poderia ser uma ótima fonte de inspiração para seus filmes. O contrário, no entanto, não foi de imediato, já que os historiadores não observaram na nova arte um potencial para seus estudos. A explicação para esta fonte não despertar interesse estaria no seguinte fato:

Historiadores tradicionais, preocupados com o poder político e em mobilizar os cidadãos para as guerras mundiais, e aos marxistas, que buscavam o fundamento do processo histórico na análise dos modos de produção e da luta de classes, essa arte era indiferente (NAVARRETE, 2008, p. 21).

Entretanto, o desprivilegio durou aproximadamente até meados do século XX, quando os primeiros historiadores se debruçaram sobre o cinema. O reconhecimento dessa primeira aproximação do historiador com o cinema

---

<sup>6</sup>O termo Indústria Cultural foi criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer devido à utilização de forma negativa dos meios de comunicação de massas por parte dos Estados, mas não apenas por parte destes como também de outros meios que passaram a utilizar os meios de comunicação para fins variados. Para mais informações consultar ADORNO; HORKHEIMER, 2006.

está encabeçado por Marc Ferro<sup>7</sup> em seu artigo “O filme: Uma contra análise da sociedade” (1970), no qual faz uma explanação de como a fonte fílmica pode ser incorporada à história e qual seria a sua função. O papel de Ferro não ficaria restrito apenas a este processo inicial, uma vez que seguiu desenvolvendo formas e métodos de estudo que interliguem as áreas.

Neste contexto, destacam-se as suas obras seguintes, sendo a principal o livro *História e Cinema* (1992), no qual organiza uma coletânea de textos sobre o cinema e a história construindo não apenas a aproximação, mas dando indicações de formas a se trabalhar nessa relação. Em outros livros ou artigos retoma pontos de destaque da interligação cinema e história, como o faz em seu livro sobre a Segunda Guerra Mundial, do qual o primeiro capítulo trata de realizar um levantamento sobre como o cinema foi utilizado nesse período.

Cabe ressaltar que Ferro dera início a um processo que levou anos para ser introduzido, mas que ainda assim passava por um processo de reconhecimento, os filmes ainda estavam sendo encarados com desconfiança por parte da História. Nesse sentido, Hagemeyer afirma que:

De um extremo a outro, nossa reação pode variar entre o deslumbramento diante das potencialidades que abrem para o aprendizado humano, ou o terror diante das implicações que esse tipo de artifício fantasioso poderia ter no entorpecimento das consciências. Ao longo do século XX, essas duas posturas marcaram os debates acadêmicos em torno do significado da produção audiovisual na sociedade contemporânea (HAGEMEYER, 2012, p. 17).

Conforme o tempo passava, a relação foi se tornando mais amistosa, pois novos pesquisadores entraram em cena. Todavia, as mudanças nos eixos historiográficos e a renovação da corrente historiográfica mostraram-se como um fator decisivo. Neste sentido, Hagemeyer destaca a importância que a Nova História Cultural<sup>8</sup> teve para essa aproximação, pois modificou o eixo

---

<sup>7</sup> Historiador francês nasceu em 1924. Apresenta-se como um dos principais líderes da 3ª Geração da Escola dos Annales, um dos principais movimentos de renovação da corrente histórica.

<sup>8</sup> Para José Barros a História Cultural “em linhas gerais, pode-se dizer que as diversas correntes identificáveis no âmbito da História Cultural relacionam-se a diálogos interdisciplinares mais específicos, envolvendo as relações da História com outros campos de saber, como a Antropologia, a linguística, a psicologia ou a ciência política” (BARROS, 2011, p. 38). A nova História Cultural seria então conforme Peter Burke em seu livro *O que é História Cultural* (2008), a quarta geração desse movimento iniciado no século XIX. As artes seriam em muito contempladas por essa corrente, visto que ganham destaque na história após o ano de 1970-80, momento em que a Nova História Cultural estava renovando a corrente histórica com relação às fontes e aos métodos de pesquisa.

historiográfico, “tomaram-se como fontes e objetos de estudo não apenas as obras de arte consagradas como pintura, mas também gêneros {...} como o próprio cinema” (HAGEMEYER, 2012p. 38). O cinema, essa representação simbólica de algo, passou, assim, a ser encarado como testemunha da história, devido a sua capacidade de representar a sociedade que o produziu.

Assim como o cineasta enfrentou a problemática de se redescobrir no próprio cinema, ou criar novas formas de construir o filme e de manter o público interessado, os historiadores necessitaram de um processo renovador para ter acesso a novas fontes e observar a história por outra perspectiva, no caso a do cinema.

Três eixos fundamentais cujo objetivo visa uma melhor avaliação do cinema como: a) “agente da história”, b) “fonte histórica”, c) veículo para se construir uma nova forma de “representação historiográfica” ou de transmissão do conhecimento histórico. A partir destes eixos o cinema pode ser visto como “agente histórico”, na medida em que interfere direta ou indiretamente na História. Muito utilizado como difusor de ideologias o cinema se mostra um campo investigativo extraordinário para pesquisadores das ciências humanas de um modo geral (JESUS, 2011, p. 3).

A proposta inicial de Ferro encontrara, finalmente, um espaço livre para ser desenvolvida. A fonte cinematográfica abre caminho para novas perspectivas principalmente, pois “o poder da imagem se constituiu cada vez mais como a janela para um mundo temporalmente extinto e que agregava diferentes instâncias de tempo, entrecruzando passado, presente e futuro” (ROSSINI, 1999, p. 16). O cinema apresentasse não especificamente como uma janela para o tempo, mas sim como um dos arquivos do tempo, através do qual os historiadores poderiam buscar suas referências, porque “[o] cinema não se constitui fechado em si mesmo: ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e ao não visível” (FRANÇA, 2002, p. 63). Usar um filme como fonte de pesquisa vai além da simples observação do mesmo: é compreender como o filme representa determinado período ou acontecimento histórico, de que forma isso foi realizado, se cumpria ou não um objetivo para com a sociedade que o produziu.

Assim, o tema da presente dissertação é a relação entre o cinema e a ideologia estadunidense em dois filmes produzidos em 1943: *A Estrela do Norte* (*The North Star*, 1943) dirigido por Lewis Milestone, de origem russa, e

*Os Carrascos Também Morrem* (*Hagmen Also Die!*, 1943) dirigido por Fritz Lang e escrito por Bertolt Brecht.

A relação cinema e ideologia<sup>9</sup> teve origem quando o cinema passou por modificações importantes durante o século XIX: primeiro, ganhou uma nova roupagem com técnicas e estilos novos, segundo, ganhou novas funções, entre elas a já destacada utilização por parte dos Estados. Desta forma, “é preciso examinar a fundo o cinema como veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população e que pode ser utilizado, com plena consciência de causa, como meio de propaganda” (NÓVOA, 2008, p. 25), passando a difundir intenções políticas. Como asseverado por Pereira, “os filmes de propaganda desse período [1900 a 1925] não possuíam ainda o aperfeiçoamento técnico, o fascínio e a eficácia que teriam os produzidos a partir da ascensão dos regimes nazifascistas e da Segunda Guerra Mundial” (PEREIRA, 2004, p. 2). Sendo assim, seria apenas após a Primeira Guerra Mundial que a ideologia nacional seria mais presente no cinema, sendo os responsáveis por essa transformação os russos.

Recém-saídos de sua revolução socialista necessitavam de formas para dar legitimidades ao seu modo de governo, utilizando-se para isso do cinema. Essa relação entre mídia e política é apontada por Pereira, quando esse afirma que “a história da propaganda política moderna está intimamente ligada ao desenvolvimento da política, da sociedade e da cultura de massas, consolidada a partir da década de 1920, com o avanço tecnológico dos meios de comunicação” (PEREIRA, 2011, p. 2). O cinema passou a ser um dos construtores e legitimadores dos novos regimes, pois “foi uma seção particularmente importante, sendo digno de atenção devido a sua grande capacidade de penetração ideológica” (FAZIO, 2009, p. 294). Os filmes e os cineastas foram incumbidos do papel de agregar aliados para as causas nascentes, visto que “o filme reproduz valores e ideologemas que atingirão de forma direta ou indireta o público a que o assiste” (VIANA, 2009, p. 7). As narrativas cinematográficas, pós 1920, demonstrariam que a ideologia está sempre a escapar pela obra cinematográfica, uma vez que um filme “pode, sem intenção do cineasta, revelar zonas ideológicas e sociais das quais ele não

---

<sup>9</sup> O conceito será melhor elucidado no capítulo 1.1.2 Cinema como fonte: pensando representação(ões) e ideologia(s).



tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado” (BARROS, 2008, p. 84).

A União Soviética pode ser encarada como um dos berços da ideologia política nas produções cinematográficas. Esse impacto foi enorme, tanto que a própria a Escola de Montagem<sup>10</sup> russa liderada por Sergei Eisenstein adentrou na construção de filmes com uma visão politizada e ideológica, sendo dois filmes do próprio Eisenstein, exemplares para elucidar a questão: O *Encouraçado Potemkin*<sup>11</sup> (1925), um filme sobre a revolução de 1905, uma exaltação ao novo regime, e *Outubro*<sup>12</sup> (1927), filme produzido em homenagem aos dez anos da revolução socialista.

Nóvoa considera que “o “nazi-fascismo” e o “stalinismo” seriam exemplos de fenômenos históricos que utilizaram exaustivamente o cinema como instrumento difusor de sua visão de mundo” (NÓVOA, 2008, p. 33). Se os russos deram origem ao cinema ideológico moderno, o nacional-socialismo elevou a utilização do cinema por um regime político a um novo nível, uma vez que não o utilizou apenas para retratar suas intenções políticas, usando-o também para exaltar sua figura principal, no caso Hitler. Essa utilização é um dos principais fatores para conectar as pessoas à imagem de seu líder e, principalmente, dar legitimidade a ele. A utilização dessa imagem é considerada uma das melhores formas de difundir a ideologia. Outra estratégia utilizada é o ataque aos considerados inferiores. Para tanto,

[o] cinema nazista elegeu os judeus, os ingleses e os russos como os principais inimigos da Alemanha. Os judeus eram retratados como conspiradores, inimigos de “raça inferior” e “sub-humana”, sendo iguais aos ratos, insetos, cogumelos venenosos, cobras e doenças (PEREIRA, 2004, p. 7).

O cinema nazista além de impulsionar os ideais do partido, também fomentou a criação de um elo entre os indivíduos e a causa nazista. Nos Estados Unidos, a relação cinema e política governamental apresentavam-se

---

<sup>10</sup> A Escola de Montagem surgiu na Rússia no começo dos anos de 1920, seu principal teórico foi Sergei Mikhailovitch Eisenstein. No capítulo 1, a Escola de Montagem será mais discutida.

<sup>11</sup> O filme aborda a revolução de 1905 na Rússia Czarista, esse levante ocorre em um navio que dá nome ao filme “Potemkin”, uma revolução que estaria interligada mais tarde à Revolução de 1917. O filme ganhou destaque não apenas por sua narrativa, mas também por causa de elementos ideológicos que ressaltam a transformações políticas na Rússia.

<sup>12</sup> O filme aborda os acontecimentos do ano de 1917, na então Rússia Czarista, e trata de todos os acontecimentos desde a queda da monarquia até o fim do governo provisório no mesmo ano. O grande destaque do filme é seu papel de reforço da ideologia socialista estabelecida com a Revolução de 1917.

de maneira mais flexível. Hollywood se consolidara completamente nas décadas de 1920 e 1930 sem a necessidade de uma interferência direta do governo, principalmente na questão econômica. Hollywood possuía uma relativa autonomia, seguindo apenas um código interno. Isso não significa que não existisse certo controle do Estado norte-americano sobre o cinema, fato que se revelaria com a entrada dos americanos na Segunda Guerra Mundial, visto que utilizaram o cinema para legitimar e reafirmar a necessidade da guerra.

Todavia, antes do estopim da guerra para os americanos, os estúdios hollywoodianos, possuíam um acordo com o regime nazista<sup>13</sup>, através do qual deveriam evitar a produção de filmes desmerecendo a imagem alemã ou nazista e, em troca, assegurava-se o acesso ao mercado cinematográfico alemão. Esse pacto vigorou até meados de 1941 (URWAND, 2014), poucos filmes foram produzidos fora dessa linha. Destaca-se, contudo, *The Great Dictator* (*O Grande Ditador*, 1940) de Charles Chaplin: um filme satírico que ataca diretamente o regime nazista e sua principal figura Hitler. Através da forma caricata do ditador interpretada por Chaplin, essa narrativa fílmica quase causou um incidente diplomático, pois o acordo entre os nazistas e Hollywood ainda tinha legitimidade.

A máquina cinematográfica hollywoodiana modificou sua postura de forma drástica após o ataque japonês a Pearl Harbor e a declaração de guerra por parte da Alemanha. A partir desse momento, era necessário justificar a entrada dos EUA no conflito, para isso Roosevelt se utilizou da sua melhor arma: o cinema. Ferro afirma que “[u]ma vez declarada guerra, Roosevelt deu instruções preciosas no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o

---

<sup>13</sup> Este acordo ficou conhecido como o Artigo 15º entrou em vigor em meados de 1932, surgiu de uma preocupação dos nazistas para com o cinema estadunidense, pois havia o temor que o mesmo pudesse ser utilizado de forma ostensiva contra a nova Alemanha de Hitler. Sendo assim, na tentativa de evitar isso, os nazistas compreenderam que teriam que atacar no único ponto fraco dos estúdios hollywoodianos: a questão financeira. Isto porque esse artigo traria grandes sanções aos estúdios hollywoodianos. Caso fugissem das indicações nazistas, que se baseavam na não produção de qualquer espécie de filme sobre a nova ou a antiga Alemanha que representasse os mesmos de forma negativa ou pejorativa, mesmo que indiretamente, as autoridades nazistas poderiam evocar o Artigo 15º e, assim, impor suas sanções econômicas aos estúdios de Hollywood. Se o artigo vigorasse, poderiam ter um grande prejuízo, visto que perderiam acesso ao mercado alemão que estava se tornando um dos principais mercados da época com relação à cinematografia. Para mais informações cf.: URWAND, 2014.

justo direito e os valores americanos”(FERRO, 1992, p. 32). A máquina cinematográfica começava a se impor.

No entanto, é importante apontar que no caso das democracias liberais houve, em geral, a preocupação de orientar a instrumentalização política do cinema de forma que a mensagem propagandística não fosse apresentada de forma tão direta, explícita e agressiva, como ocorreu com o cinema de propaganda produzido pelos regimes políticos de massas europeus e latino-americanos, já que numa *democracia* moderna, de tipo ideal, os meios de comunicação mantêm-se plurais, a fim de escapar a uma tutela política única, e o direito de liberdade de expressão é garantido (PEREIRA, 2011, p. 4).

Uma observação deve ser realizada nesse momento, pois mesmo que a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial tenha sido ocasionada pelo ataque japonês ao solo estadunidense no Havaí, a indústria cinematográfica hollywoodiana, focará sua atenção mais na luta contra o nazismo, isso pode ser visto na profusão de filmes estadunidenses que abordavam a questão da luta contra Hitler e seus seguidores. A grande questão era que a guerra contra o Japão significaria um conflito de revanche, já a luta contra os nazistas constituiria o embate contra uma dos maiores inimigos que surgiria, e nesse contexto toda a proposição ideológica dos estadunidenses poderia ser posta em prática, referendando a luta desses como defensores da liberdade e da democracia.

Era chegado o momento de colocar toda essa indústria a favor das pretensões estadunidenses. Desse movimento surgiram inúmeros filmes com os mais variados assuntos referentes à presença dos Estados Unidos na guerra. Os dois filmes selecionados aqui para análise, *Os Carrascos Também Morrem (Hagmem Also Die!)* e *A Estrela do Norte (The North Star)* surgem desse deslocamento do cinema hollywoodiano para uma valorização e divulgação da ideologia nacional.

A constituição da ideologia estadunidense passou por diferentes momentos, desde a luta contra a coroa inglesa (1775 -1783), ocasião que pode ser observada como uma das fundadoras do que mais tarde seriam os princípios defendidos pelos americanos, entre elas a constante luta pela liberdade tanto de seu povo como para com os demais povos. Esses fatores ganhariam destaque quanto mais o regime estadunidense se consolidasse no cenário mundial, exemplo notório se daria após a Primeira Guerra Mundial quando os Estados Unidos ascendem como uma das principais potências do

mundo. Se a busca pela liberdade de todos já era observada, a questão da influência democrática dos estadunidenses passara a se impor também.

Os Estados Unidos desde seu surgimento pautaram-se em determinadas proposições ideológicas as de mais destaque seriam as proposições de liberdade e da luta pela democracia. Exemplo notório para essa observação é a própria Constituição dos estadunidenses, que defende esses princípios, mas não apenas ela como outros documentos oficiais visam reforçar essa visão ideológica, tanto para um contexto interno como externo. Ao longo da análise dos filmes selecionados será possível observar como a ideologia estadunidense encontrou espaço para se difundir.

A escolha por estes dois filmes adentra em uma série de fatores, dentre eles podemos destacar: 1. pertencem ao estilo Clássico, 2. são produzidos no circuito hollywoodiano, 3. não apresentarem referências direta ao nacionalismo estadunidense e 4. os diretores dos filmes são estrangeiros, o que torna possível observar suas representações em relação aos americanos.

Como observamos anteriormente, o período de 1908 a 1912 foi um dos mais importantes para constituição de Hollywood, visto que uma vez consolidado como grande espaço de produção passou a se impor frente aos outros centros cinematográficos. Isso devido a algumas características, a principal delas o surgimento do estilo Clássico com o cineasta David Griffith e suas novas proposições fílmicas. Contudo, o estilo se constituiria de forma mais eminente principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Este estilo cinematográfico possuiu algumas particularidades, dentre elas podemos destacar duas: 1. *Mise en Scène* e 2. Narrativas. O primeiro aspecto é talvez o de maior destaque, visto que a constituição dos filmes clássicos se pauta nas questões de cenários, iluminação, entre outros aspectos. Desde o surgimento do cinema diferentes foram as modificações que envolveram os aspectos encadeados a *Mise en Scène*; as proposições de Griffith deram origem a narrativas mais coesas.

O segundo aspecto importante do estilo Clássico está voltado à questão da narrativa fílmica – talvez essa seja a principal característica que deu destaque ao estilo, isso porque passaram a conter um tempo linear, ou seja, teriam um começo, seguidos por um meio e conseqüentemente um final. Tudo isso bem definido por causa de outra característica existente: a introdução de

um ou mais personagens principais que seriam o centro de atenção dos espectadores. Esses personagens, após ter um início feliz, passam por situações complicadas ao longo do filme e retomam a tranquilidade no final. Essa característica é uma das principais marcas do estilo Clássico hollywoodiano. Além disso, a escolha do estilo Clássico se interliga aos outros processos que definiram a escolha das fontes de uma forma coesa como estará exposto a seguir.

Trabalhos históricos que se baseiam na relação cinema e valorização ideológica, seja qual for o regime, escolhem geralmente os filmes cujo tema central seja o país em questão, poderia se pensar então em utilizar os filmes de Frank Capra, *Porque Lutamos?*<sup>14</sup> (1942-1945), para apresentar o tema cinema ideológico estadunidense, mas a produção cinematográfica dos Estados Unidos no período é tão vasta que possibilita aos historiadores abrirem novos leques quando a questão é cinema ideológico americano na Segunda Guerra Mundial.

Marc Ferro apresenta uma proposição um tanto quando controversa e fechada, pois para ele:

É impossível não observar que nos Estado Unidos os filmes antinazistas e os de exaltação da solidariedade patriótica só tiveram sucesso mediante duas condições: não glorificar a resistência nos países ocupados, nem a luta contra as instituições legais da Alemanha; não questionar a livre iniciativa de cada empresa sobre o pretexto de coordenar melhor a produção de acordo com o apelo de Roosevelt (FERRO, 1992, p. 15).

A fala de Ferro cria um ambiente desfavorável a filmes que se propõem a trabalhar com essa temática de solidariedade patriótica. Todavia, o estudo da história através do cinema não se apresenta de maneira tão fechada, com essa relação é possível observar relações das mais variadas, mesmo que um filme não tenha o devido sucesso.

Os pesquisadores que trabalham com cinema recorrem a Ferro por ser um dos pioneiros a apresentar as primeiras noções para este trabalho, e que, de alguma forma, podem ter sido influenciados por essa visão, procurando fazer suas pesquisas sobre cinema ideológico focando em filmes mais

---

<sup>14</sup> Um total de sete filmes documentários que abordam diferentes aspectos desde o surgimento da Segunda Guerra Mundial até a entrada dos Estados Unidos no conflito. Trata-se de uma das primeiras superproduções do cinema estadunidense que busca justificar a entrada na guerra. Além disso, os filmes são reconhecidos pelo grande impacto propagandístico para o período.

conhecidos nos quais questões nacionalistas saltem aos olhos. Todavia, o que se busca realizar segue na linha inversa, uma vez que se procura demonstrar que, até mesmo, as narrativas fílmicas menos reconhecidas apresentam uma importância para explicar os acontecimentos da época, isso por que:

[na] abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registro fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades vistos como meio de representação da história, refletem, contudo, de forma particular sobre esses temas. Isto significa que o filme pode tornar-se um documento para a pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Esta definição é o ponto de partida que permite retirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. Os vários elementos da confecção de um filme – a montagem, o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação, a utilização ou não da cor – são elementos estéticos que formam a linguagem cinematográfica, conferindo-lhe um significado específico que transforma e interpreta aquilo que foi recortado do real (KORNIS, 1992, p. 240).

Outro fator da pesquisa é utilizar filmes que abordem temas distintos do viés nacional, mas que mesmo assim possam ser usados para demonstrar as intenções cinematográficas norte-americanas na difusão de sua ideologia. Mais uma questão importante está relacionada aos diretores dos filmes que não sejam americanos, demonstrando, assim, qual a representação que esses estrangeiros fazem da imagem do ser americano e de sua importância para a guerra.

Este trabalho tem, portanto, por finalidade analisar como o governo norte-americano se utilizou do cinema como um meio para difundir suas ideologias políticas e sociais. A Segunda Guerra Mundial observou uma profusão cinematográfica muito grande, diversos são os temas ou formas de se abordar o conflito, que pode ser observado pela visão dos nazistas, dos estadunidenses, dentre outros. Inicialmente as narrativas hollywoodianas, refletiam uma postura de isolamento para com o conflito, mas houve a mudança de postura: o cinema passaria a justificar e reafirmar a necessidade dos estadunidenses entrarem no conflito mundial. Com o ataque japonês a base de Pearl Harbor, o cinema reconduz sua postura por completo passando a defender a guerra e o fim das nações causadoras do conflito. O período da

Segunda Guerra Mundial apresenta-se, assim, como um dos principais momentos da difusão ideológica dos Estados pelo cinema, por isso a escolha pelo período. Um segundo fato deve ser levado em questão nesta pesquisa, não será contemplado todo o período do conflito mundial, mas focaremos a análise especificamente no ano de 1943, ano de lançamento dos filmes propostos como fontes.

A escolha pelo período da Segunda Guerra Mundial, mas mais especificamente 1943, dá-se justamente por ser o momento em que a guerra passa por uma recondução, após os anos iniciais de vitórias alemãs, o exército nazista passa a sofrer derrotas, outro aspecto a ser ressaltado para a escolha deste ano gira em torno da participação mais decisiva dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. Entretanto, não apenas por isso, mas também devido à indústria cinematográfica hollywoodiana estar incumbida de estreitar as relações com os demais países, principalmente os que apresentavam um potencial na contribuição do esforço de guerra norte-americano, visto que precisavam de aliados na empreitada. Dois exemplos são interessantes e contemplam a escolha por essas fontes: o primeiro ato do cinema seria estreitar relações com os soviéticos, já o segundo exemplo seria conectar os europeus, mais precisamente os movimentos de resistência ao nazismo.

Para os primeiros, a importância atribuída era militar, uma vez que era necessária a aliança com os soviéticos pelo fato de o poder militar russo ser capaz de conter a investida dos nazistas e conseguir resistir a uma pressão contínua, assim como ter força suficiente para reverter a situação e passar a uma investida contra as forças nazistas e assim, junto aos americanos, eliminar essa ameaça. Outro fator importante dessa influência sobre a Europa era tentar reforçar o impacto que as ações da resistência possuíam, mesmo que suas práticas sejam ínfimas, qualquer ataque causado ao nazismo era uma forma de ajudar na vitória aliada.

O primeiro dos filmes a ser analisado é *Os Carrascos Também Morrem*<sup>15</sup>. Lançado em 1943 dirigido por Fritz Lang e escrito por Bertolt Brecht,

---

<sup>15</sup> Nesta parte constaram apenas algumas informações sobre o filme, uma vez que ele será analisado de forma mais detalhada posteriormente no Capítulo 2: “Ergam a tocha invisível e a repassem”: para uma análise do filme *Os Carrascos Também Morrem*.

o filme aborda o assassinato de Reinhard Heydrich<sup>16</sup>. Após a invasão da Tchecoslováquia, Heydrich é indicado por Hitler a assumir o controle da região e passa a ser reconhecido como o carrasco por causa da violência contra as pessoas. Na narrativa, Heydrich aparece apenas no começo do filme cobrando medidas drásticas contra as sabotagens nas fábricas tchecas – provocadas pela resistência – e que atrasavam a entrega de munição e armas. Após relatar a incompetência dos nazistas, cobrando medidas drásticas, ao ir para uma fábrica, acaba sendo assassinado por um membro da resistência tcheca.

O filme gira em torno da tentativa de descobrir o assassino e causar o desmembramento da resistência na região da Tchecoslováquia. Após a morte de Heydrich, os alemães endurecem a relação com as pessoas em retaliação ao ocorrido, disso surge um endurecimento no regime. As leis contra os tchecos se tornam rígidas e agressivas, como consequência disso um grupo com quatrocentos cidadãos são levados para um campo de concentração na tentativa de intimidar a população a entregar o assassino. Todavia, a resistência tenta impedir isso e ainda causar um grande golpe na Gestapo, criando evidências de que o assassino de Heydrich é um aliado do nazismo na região.

A escolha por esta narrativa fílmica também entra na questão do tripé estrutural do tema da pesquisa: primeiro o filme não aborda uma questão relacionada aos Estados Unidos, segundo seu diretor é estrangeiro, que fugiu do regime nazista, e, ainda, como Lang, juntamente com Brecht, escolhe representar os americanos e, terceiro, se encaixa na questão da ideologia pró Estados Unidos. Nesse filme, a questão não é legitimar uma aliança com determinado país, estando a sua proposta mais relacionada à exaltação dos americanos através de pequenos elementos e sua importância para o término da guerra. O filme é uma forma de ressaltar a importância da resistência, bem

---

<sup>16</sup>Reinhard Tristan Eugen Heydrich foi um dos nazistas mais conhecidos do período da Segunda Guerra Mundial, um dos líderes da SS. Heydrich teve grande destaque durante o governo de Hitler, o principal deles foi ser nomeado como interventor da Boémia e Morávia. Era conhecido por sua crueldade para com os inimigos, foi também um dos idealizadores da Questão Judaica. Controlou a região de praga e arredores com mãos de ferro, acaba sendo assassinado pela resistência Tcheca em 1942, chegando ao final seu legado de terror para com a região. Informações obtidas do site <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/Heydrich.html> Acessado em 15/10/2016 as 14h34min.



como denegrir a imagem dos nazistas como seres que utilizam métodos inescrupulosos para atingir seus objetivos.

A outra narrativa fílmica será *A Estrela do Norte*<sup>17</sup>, um filme estadunidense, produzido em 1943, dirigido pelo russo Leib Milstein, cujo nome artístico assumido em Hollywood seria Lewis Milestone, um dos criadores da Liga Anti-Nazi de 1936, um movimento preocupado com o crescimento da influência nazista, e que passa a incentivar a criação de filmes contra o nazismo. O filme de Milestone aborda a questão da invasão de uma aldeia soviética localizada na Ucrânia por tropas nazistas. Não existe um personagem principal, sendo a aldeia e as pessoas como um todo importantes. A história se passa durante o ano de 1941. Na aldeia, os dias transcorrem tranquilamente, a rotina só se transforma quando ocorre o primeiro ataque surpresa de aviões nazistas à aldeia.

A tônica da história está na forma como os soviéticos resistem ao nazismo: todos contribuem independentemente da idade ou sexo. Se for preciso, sacrificam-se por seu país, como o grupo de crianças que se arriscam ao transportar armas para a resistência por estradas tomadas de nazistas, ou ainda o grupo de homens que enfrenta os nazistas sem armas apenas na força física, bem como as senhoras de idade que destroem a sua própria casa para que não vejam o mal predominar nas suas terras.

A escolha por este filme se apresenta pelo fato de que:

A partir do ano de 1943, iniciaram-se então produções que mostravam os russos, seu país e alguns aspectos de sua forma de governo de forma positiva e supostamente “esclarecedora”. As produções anticomunistas dos mesmos estúdios de Hollywood que haviam começado a surgir ainda no final da década de 10 foram deixadas de lado e novas e surpreendentes temáticas com relação à Rússia foram levadas ao cinema (HALL; SILVA, 2010, p. 271).

Um bom fator a ser interpretado, pois anos antes da entrada dos Estados Unidos na guerra eram produzidos filmes como *Sky Patrol* (1940) dirigida por Howard Bretherton, o qual denigre a forma soviética de governo e sua população conformista. Dentro das intenções da pesquisa, o filme se mostra importante por se encaixar no tripé que rege a escolha da temática da pesquisa: primeiramente, o filme não aborda questões relacionadas aos

---

<sup>17</sup> Nesta parte constam apenas algumas informações sobre o filme, visto que ele será analisado de forma mais detalhada posteriormente no capítulo 3. “Não tenho que lembra-los que somos herdeiros de uma nobre historia”: *A Estrela do Norte*.

Estados Unidos, mesmo sendo americano; segundo, seu diretor é um estrangeiro e, por fim, há elementos de uma valorização inconsciente pró Estados Unidos.

Este filme seria uma das primeiras produções cinematográficas hollywoodianas a revisar a visão estadunidense para com a União Soviética após a revolução Socialista. Isso o torna ainda mais importante para compreender como ocorreu a redefinição e a importância dos russos em um momento de crise, bem como um russo representa para seus compatriotas a forma de pensar e ser do americano. Acrescenta-se o fato de no ano de lançamento do filme, 1943, os soviéticos conseguirem dar um fim a batalha de Stalingrado, esse seria o momento adequado para uma aliança Washington-Moscou: o filme poderia, portanto, ser uma das formas de aproximação.

Nestes dois filmes estão presentes, dessa forma, a tríade máxima da guerra: Estados Unidos, Alemanha e União Soviética. Essas duas produções hollywoodianas apresentam, de uma forma clara em algumas sequências ou mais subjetiva em outras, que os estadunidenses deveriam ser observados como líderes da democracia e os responsáveis pela libertação do mundo das garras nazista, bem como uma forma de valorização americana através dos filmes nos quais não há referência direta a um elemento interno dos Estados Unidos, ou seja, não são de caráter nacionalista.

O cinema incorporava a política do “Destino Manifesto”<sup>18</sup> como fica claro nas palavras de Franklin Delano Roosevelt: “[n]osso cinema conquistou o primeiro lugar no mundo. Ele reflete nossa civilização para o estrangeiro. As ideias, as aspirações e os ideais de um povo livre e da própria liberdade” (ROOSEVELT apud PEREIRA, 2011, p. 1). Isso apenas ressalta a escolha de filmes de diretores estrangeiros ocasionando a observação de como estes representam o estadunidense para seus compatriotas através da mídia.

Pensar que o cinema seria uma mera indústria de entretenimento, em partes estaria correto, contudo, não levar em conta todo um potencial que surgiria nos anos de 1920, seria limitar esta arte e suas possibilidades de estudo, visto que “independente das intenções dos produtores, o filme possui

---

<sup>18</sup> Uma doutrina estadunidense que demonstra a vocação do povo norte-americano em seguir uma proposição de serem estes o povo eleito pelo próprio Deus, para serem os líderes a comandar o mundo. Uma doutrina inicialmente interna voltada para a expansão rumo ao Oeste americano, que mais tarde se voltaria para todo o globo.

forte caráter pedagógico, formador de opiniões e divulgador de ideologias, servindo desde seus primórdios como arma de propaganda para diferentes governos e causas” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 6). Segundo Deleuze, “desde sua inauguração como arte, o cinema correu o risco de se tornar o suporte para todas as propagandas, como se já mostrasse, desde seus primórdios ‘um rosto inquietante’” (DELEUZE, 1985, p. 190). O fato é que os filmes ideológicos trazem para a compreensão da história como uma própria sociedade se observa e como ela se representa para os outros, como ela constrói a sua própria visão do outro através das narrativas cinematográficas.

Quando se pensa na questão da ideologia governamental através do cinema é importante ressaltar que:

A propaganda se dirige às emoções e não ao intelecto. Confiando no fato de que as pessoas em estado de excitação são receptivas a influências que de outro modo seriam esquadrihadas, os propagandistas fazem de tudo que podem para provocar emoções, para que facilmente possam conduzi-las à sua meta política (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 148).

O fato de levar um filme mais leve para o público, como os filmes estadunidenses, proporciona uma relação mais amistosa com o público que dessa forma é capaz de compreender o que está se tentando propor. Neste sentido, Bordwell afirma que:

Ao ver um filme, o receptor identifica certas indicações que o incitam a executar numerosas atividades de inferência, que vão desde a atividade obrigatória e rapidíssima de perceber o movimento aparente, passando pelo processo mais ‘penetrável do ponto de vista cognitivo’, de construir, digamos, vínculos entre as cenas, até ao processo ainda mais aberto de atribuir significados abstratos ao filme. Na maioria dos casos o espectador aplica estruturas de conhecimento às indicações que reconhece dentro do filme (BORDWELL, 1991, p. 3).

Destarte, esse trabalho tem como objetivo: 1. analisar as diferentes formas de utilização do cinema hollywoodiano por parte do governo estadunidense na difusão ideológica nos filmes escolhidos; 2. compreender quais os modelos utilizados para cumprir essa intenção; 3. identificar os pontos de aproximação e distanciamento entre os filmes com relação à forma que apresentam a ideologia estadunidenses e 4. observar como os diretores representam as nações envolvidas na guerra através dos filmes escolhidos.

Baseados nos pontos anteriores originam-se os capítulos que compõem a dissertação. O primeiro capítulo tratará das questões referentes à relação

história e cinema, isto é, quais as suas possibilidades e limitações. Também fará parte do debate a forma metodológica que se deve utilizar para a fonte fílmica, bem como a apresentação da parte teórica do trabalho tratando dos conceitos de representação e ideologia.

O segundo capítulo será composto pela análise do filme *Os Carrascos Também Morrem*. Primeiramente, faremos uma breve apresentação acerca do diretor Fritz Lang de sua trajetória na Alemanha até os Estados Unidos, e do escritor Bertolt Brecht. A seguir, analisaremos o filme com base na metodologia e como estes observam e debatem o nazismo no cinema, quais os elementos propagandísticos pró-americanos que o filme apresenta.

No terceiro capítulo, faremos a análise do filme *A estrela do Norte*. O diretor Lewis Milestone será primeiramente apresentado e a esse subcapítulo prossegue a análise baseada nas questões metodológicas elucidadas no primeiro capítulo. Através dela serão enfocadas questões como a representação que o diretor Lewis faz do povo estadunidense e quais formas ideológicas pró-americanas estão presentes no filme nos fazendo pensar qual o impacto do filme na questão de aproximação com os soviéticos.

O quarto capítulo trará um diálogo entre as duas obras, pensando as seguintes questões: 1. como abordam a questão ideológica estadunidense, 2. como tratam a importância do americano para a guerra, 3. quais visões deixaram transparecer do período, ou seja, como os diretores encaravam a guerra, visto que eram de nacionalidades diferentes e o papel estadunidense para a época.

## 1. “A face da guerra é horrível e não é para jovens!”: a relação entre História e Cinema

O título dessa primeira parte é extraído de um dos diálogos de *A Estrela do Norte*<sup>19</sup> (MILESTONE, 1943, 35' 52" e 35' 55"). Essa escolha se dá pelo fato desse capítulo abordar a relação história e cinema em sua perspectiva narrativa, isto é, a utilização da narrativa fílmica como fonte de pesquisa e os aspectos metodológicos e teóricos que norteiam essa pesquisa.

Um das principais barreiras para o estudo da história através dos filmes foram as correntes historiográficas que não viam as narrativas fílmicas como uma fonte de pesquisa. A situação passou a tomar outro rumo quando um grupo de historiadores franceses começou a questionar o paradigma positivista, no caso a *Escola dos Annales*<sup>20</sup> em 1929. Mesmo assim ainda existiam barreiras a serem sobrepostas. Rafael Hagemeyer as divide basicamente em três.

O primeiro está relacionado com a difícil constituição do audiovisual no campo do conhecimento das ciências humanas e, sobretudo, no campo da história. A aversão ao caráter enganador e artificioso das imagens, presente desde a antiguidade, havia sido intensificada na Europa no momento em que o uso das imagens foi combatido durante reforma protestante, o que ajudou a valorizar a cultura letrada (HAGEMEYER, 2012, p. 11).

Já a segunda,

É o desenvolvimento técnico dos audiovisuais e o chamado efeito realista produzido pela invenção e pela difusão de aparelhos de captura de sons e imagens em movimento, sua exploração comercial e seus usos políticos (HAGEMEYER, 2012, p. 12).

Toda a forma de construção da arte cinematográfica possui uma barreira consistente, isso porque as imagens não possuem o mesmo processo de produção que a escrita, uma vez que as imagens são encenadas por atores, diretores, construção de cenários entre outros aspectos, ou seja, construídas

---

<sup>19</sup> No original: The face of war is ugly and not for the young. (MILESTONE, 1943, 35' 52" e 35' 55")

<sup>20</sup> Denominado com esse nome o movimento historiográfico surgido na França em meados do século XX, sua proposição era transformar a forma que a história era estudada, para isso propôs grandes modificações metodológicas, bem como a introdução de novas fontes de estudo, com isso acabou por renovar a disciplina histórica frente aos seus antigos métodos de escrita. Mais informações cf. BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1997.

de forma mecânica. Isso seria, portanto, uma afronta à disciplina histórica pautada em um método rígido e realístico<sup>21</sup>.

E, por fim, a última barreira está ligada à narrativa, pois “[i]sso envolve o uso do recurso documental ou ficcional em diversos graus, os gêneros de narrativa adotados e tom empregado (HAGEMEYER, 2012, p. 12).

Uma das particularidades do cinema são os vários gêneros cinematográficos cada um com suas especificidades e formas de construção narrativa. Entretanto, o cinema ainda permaneceu afastado da história, sendo uma das problemáticas que reforçou esse afastamento encadeada ao fato do cinema ser uma construção imaginária. Robert Rosenstone elucida fatores que iriam contra essa visão de afastamento da história para com o cinema, ao afirmar que

[...] tais filmes são uma total invenção, uma série de sequências e imagens de eventos passados criadas com autores, cenários e locações para serem capturados em filme. Essa convenção para contar o passado na tela certamente é artificial, mas, se pararmos para pensar a respeito, não é mais artificial do que a nossa convenção atualmente aceita – palavras impressas em uma página. Devemos nos lembrar de que tais palavras também não são o passado – e, assim, transformar os vestígios no que chamamos de história (ROSENSTONE, 2015, p. 64).

Todavia, as barreiras foram sobrepostas “na década de 60, com a renovação e redescobrimto de uma historiografia” (BARRADAS, 2014, p. 22), dando ao cinema, assim, a possibilidade de fazer parte da construção do conhecimento histórico.

Sendo assim, o cinema já não pode ser visto como apenas um recurso artístico: ele deve ser encarado hoje como uma fonte primordial e inesgotável para o trabalho historiográfico, uma vez que “[a] partir de uma fonte fílmica, os historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade” (BARROS, 2011, p. 178).

Quando se trabalha com a fonte fílmica devemos observar que ela “está sendo observada não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”

---

<sup>21</sup>Peter Burke, em seu livro **Testemunha Ocular: História e Imagem** (2004), critica essa proposição de uma história pautada em métodos rígidos e a exclusão das imagens como fontes possíveis para o estudo da história, pois “uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápido e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga”(BURKE, 2004, p. 101). Para Burke as imagens possuem destaque na mesma proporção que os documentos escritos.

(FERRO, 1992, p. 87). Através de novas correntes historiográficas, as imagens passaram a ter um papel cada vez maior no cenário científico, não podendo mais um filme ser recusado como fonte, apenas por não ser algo palpável como papel, pois como afirma Nóvoa:

Cinema e História, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O cinema enquanto "forma de expressão" será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, aqui considerado enquanto área de conhecimento. Como "meio de representação", abre para esta mesma História possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores [e/ou sociólogos], para muito além da tradicional modalidade de literatura que se apresenta sob a forma de livro (NÓVOA, 2008, p. 80).

O historiador que trabalhar com o filme deve perceber que o cinema é fonte histórica, dada a sua capacidade em construir representações da realidade, do contexto, em que foi produzido, servindo para a história como um vestígio. As imagens ali presentes não podem ser encaradas como verdade absoluta, pois a sua captação segue uma série de normas básicas de produção. Todavia, o cinema deve ser encarado hoje como uma fonte primordial e inesgotável para o fazer historiográfico.

### **1.1. Cinema e História: (des)construindo as narrativas**

Cinema e história dialogam diretamente com a representação, cada um com suas particularidades na forma de produção de suas narrativas e na forma como chegam aos indivíduos.

Quando ouvimos a palavra narrativa, provavelmente, vem a nossa mente um texto escrito, mas seria essa a única forma existente? A resposta encaminha-se para o não, pois, apesar de existir uma predominância da escrita, existem outras formas narrativas. Uma delas surgiu no final do século XIX, pois o cinema se constituiu em uma nova narrativa, que se aproxima, em certos aspectos, à forma de narrar da história, isso devido ao fato de representarem aspectos do social e cultural.

Claramente temos diferentes maneiras de narrar as coisas, porém, essa diferença está unicamente em alguns aspectos, como por exemplo o fato dos historiadores o fazerem através do texto e os cineastas, principalmente,

através das imagens, pois como afirma Hagemeyer “[n]o caso do cinema, talvez sua identidade fundamental com a história seja a similaridade de procedimentos na montagem da narrativa, uma vez que a narrativa é um dos componentes da escrita da história” (HAGEMEYER, 2012, p. 45). As imagens já eram observadas como uma narrativa em si, pois “a imagem fala, exprime, vale tanto quanto a linguagem” (AUMONT, 2008, p. 24). As transformações na forma de narrar do cinema não ficaram restritas apenas a introdução da voz no filme, processo concluído como o primeiro filme sonoro em 1927 (COUSINS, 2013), outros dois elementos teriam destaque nesse processo de redefinição da narrativa cinematográfica: a câmera e a montagem.

Sobre o primeiro elemento, a câmera, percebe-se que “[a] relação da câmera com o espaço é [...] de uma importância muito grande no plano narrativo, já que [...] é graças à mobilidade da câmera que o cinema desenvolveu boa parte de suas faculdades narrativas” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 115). A transformação desse equipamento não apenas liberou uma maior interação entre o cinema e a narrativa, mas também permitiu novos ângulos de filmagem, que deram um suporte diferente na narrativa cinematográfica, pois a posição de uma câmera pode retratar aspectos narrativos diferentes: um ângulo de filmagem revela uma intenção, já a mesma sequência do filme de outra perspectiva angular pode retratar algo diferente. Assim, o cinema ganhou uma vasta abordagem narrativa com as câmeras e os planos de filmagem.

O segundo elemento que deu mais impulso à narrativa cinematográfica foi a montagem. Um dos grandes responsáveis por essa mudança foi David Griffith, isto porque “[d]epois de Griffith ter refinado a atuação e desenvolvido novos dispositivos de montagem, diretores europeus criaram estilos nacionais distintos” (BORDWELL, 2013, p. 33). Desta maneira, as narrativas fílmicas passaram a ter um encadeamento mais aperfeiçoado de sua narrativa; graças à montagem, a história fluiria de forma mais clara e de mais fácil entendimento para o espectador. Griffith não desenvolveu um projeto totalmente novo, apenas foi aperfeiçoando processos já existentes e incorporando novos aspectos, isso mais especificamente porque a montagem:

Inaugurado por Méliès, estabelecido por Porter, refinada por Griffith, dinamizado por Gance e seus colegas franceses, a montagem teve o seu apogeu na escola de Montagem Soviética. Para muitos



historiadores, os soviéticos demonstraram que a montagem era a técnica fílmica distintiva, já que ela libertava o cinema mais completamente da sua dependência do teatro (BORDWELL, 2013, p. 53).

Após as reformulações de Griffith, a montagem ganharia um destaque maior com os russos, que desenvolveram uma escola cinematográfica voltada para a área da montagem dando origem a “Escola de Montagem” (método incorporado *a posteriori* por Griffith). Os soviéticos, após o ano de 1917, estavam passando por momentos politicamente conturbados em decorrência da Revolução Socialista e da posterior Guerra Civil que abalariam as estruturas da antiga Rússia, além disso, esse contexto afetaria o cinema soviético, principalmente por proporcionar o controle do mesmo pelo governo. Todavia, a mudança viria quando os filmes de Griffith chegassem a solo russo, pois a percepção da nova técnica utilizada pelo cineasta estadunidense chamou a atenção de um grupo de cineastas locais, que posteriormente daria origem em 1919 a uma Faculdade de Cinema em Moscou. Dela surgiriam algumas das tendências teóricas da renomada escola de montagem soviética, pertenceriam a este grupo: Lev Kulechov; Vsevolod Pudovkin; Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Cada um possuía seus pensamentos, entretanto algo para eles era comum: “Para os teóricos soviéticos, a alquimia da montagem conferia vida e brilho aos inertes materiais de base do plano individual” (STAM, 2013, p. 55). Um plano individual poderia ter seu valor, mas a união deste com os demais é que daria a intenção do cinema em se comunicar.

A bela palavra "montagem" significa a ação de armar algo. O conjunto das unidades, que, associadas num todo, recebem essa dupla significação, semi-industrial, semi-music-halt, reunindo em si essas duas palavras. Ambas saíram das entranhas do urbanismo, e todos nós naqueles anos éramos terrivelmente urbanistas. Assim aparece o termo "montagem de atrações" (EISENSTEIN, s.d., p. 39).

Apesar de cada um desses cineastas terem seu papel de destaque, o principal deles foi: Sergei Eisenstein, uma vez que suas proposições teóricas seriam mais difundidas. Kulechov deu origem à montagem soviética, mas Eisenstein a aprimorou. Nesse contexto, Stam afirma que, “[n]a concepção einsteiniana, o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos” (STAM, 2013, p. 58). Em decorrência disso, a escola de

montagem pode ser descrita como uma das primeiras a introduzir um espectador crítico, além disso, utilizou-se do cinema como um meio ideológico potente, contribuindo para as proposições do regime socialista que estava ganhando força em solo russo.

Entretanto, as modificações e transformações não ficariam restritas somente a esta escola, outros movimentos surgiram trazendo novos aspectos à montagem cinematográfica: uma delas seria o movimento Expressionista Alemão<sup>22</sup>, de grande impacto também para a montagem cinematográfica. Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema observou um novo florescimento de escolas cinematográficas, tais como a *Nouvelle Vague*<sup>23</sup>, movimento de origem francesa, bem como o representante brasileiro Cinema Novo<sup>24</sup>, ambas originadas no fim da década de 1950, dentre outras escolas que surgiram e que, de alguma forma, criaram novos elementos para a narrativa fílmica.

As narrativas cinematográficas e historiográficas tratam de representar determinado fato ou período, as duas são visão de “[u]m resultado “objetivo”, que visa colocar no seu discurso a realidade de uma sociedade passada reviver um desaparecido, ele reconhece, entretanto, nessa reconstituição, a ordem e o efeito do seu próprio trabalho” (CERTEAU, 2011, p. 27). Ambas as formas visam, assim, transpor em suas narrativas questões relacionadas à representação mesmo que executadas em diferentes plataformas. Como ressalta Ankersmit:

De início, narrativas geralmente nos oferecem representações de coisas que aconteceram, sejam elas reais ou imaginadas. Aqui é onde as narrativas podem ser similares às pinturas, retratos, paisagens, as quais são ditos como representações de seus cuidadores, ou de suas montanhas e bosques que chamaram a atenção do pintor (ANKERSMIT, 2012, p. 287-288).

---

<sup>22</sup> No capítulo destinado a análise do filme *Os Carrascos Também Morrem*, a escola cinematográfica intitulada Expressionismo será mais delimitada, visto que o diretor Fritz Lang é considerado um dos fundadores do movimento.

<sup>23</sup> A *Nouvelle Vague* se constitui como um gênero cinematográfico desenvolvido na década de 1950 como uma forma de protesto contra os grandes estúdios de Hollywood bem como contra as grandes produções que surgiam na época. Este grupo visava retornar ao estilo de cinema de autor, através do qual os diretores retomariam seus papéis de destaque na produção das películas. Destaca-se nesse processo o cineasta François Truffaut.

<sup>24</sup> Este estilo cinematográfico surgiu no Brasil na década de 1950 e teve como prerrogativa a tentativa de retomar um cinema mais realístico, mas principalmente ir contra uma monopolização do cinema nacional efetuado pelos estúdios de São Paulo. Grande exemplo disso são os filmes do cineasta Glauber Rocha, principal nome desse estilo.

Se a narrativa historiográfica, assim como a cinematográfica, representa algo, elas devem ao menos estar pautada em algo, pois: “[p]ara uma narrativa representar algo é necessário que ela seja organizada ao redor de algum objeto ou tema central, em uma realidade real ou imaginada, ou guiando sua vida exclusivamente no nível narrativo” (ANKERSMIT, 2012, p. 288). Um filme possui um enredo, ou seja, um tema central que agregado com outros elementos possibilita a construção de uma narrativa, que será exposta futuramente a um público, que terá a possibilidade de observar aquela narrativa de imagens e construir seus próprios entendimentos e suas representações sobre o que a narrativa fílmica fala. Tanto imagens como escrita podem ser formas de narrar, ambas podem ser observadas como aliadas.

A narrativa cinematográfica possuiu papéis bem definidos, mas entre eles um tem destaque maior, seria ele:

O cinema é mais do que entretenimento, da diversão do consumo. É, antes de tudo, uma representação social que tem a capacidade de diagnosticar sintomas que permeiam o corpo de determinadas sociedades, construindo não só uma visão de si, mas como essa visão de si constrói a figura do outro, de como o vejo, o interpreto, o julgo e o analiso (SCHURSTER; ARAÚJO, 2015, p. 29).

As questões discutidas sobre o cinema juntamente com a forma de narrativas fílmicas, colocam alguns pontos importantes. O primeiro ponto a ser destacado se refere às transformações técnicas do cinema: o seu surgimento em preto e branco e mudo, e a posterior incorporação de som e imagens coloridas, que colocou a narrativa cinematográfica em um novo nível. Essas transformações possibilitaram uma nova roupagem ao cinema: elevou-se o nível de compreensão, ao se tornar mais dinâmico, pois ao escutar a fala do personagem os espectadores poderiam compreender facilmente o que o filme representa. Não é afirmar, contudo, que seu entendimento fosse escasso nos filmes mudos, pelo contrário esse era possível, mas o som deixa a tarefa mais receptiva além de dar uma velocidade maior à narrativa.

Segundo ponto importante dos filmes e suas narrativas está relacionado às modificações internas e externas na forma de fazer cinema, pois novos ângulos de filmagem surgiram dando mais dinâmica aos filmes. E outro fator foram as escolas cinematográficas que deram origem a diferentes formas de narrar através das imagens. Os russos deram nova velocidade ao cinema; os alemães do Expressionismo trouxeram para as telas sua época, focando em

personagens psicóticos, introduzindo no cinema um sistema de sombras que dialoga diretamente com o ato de narrar dos filmes.

Contudo, essa mesma narrativa fílmica pode também ser o próprio obstáculo do estudo, o que caracteriza isso seria a questão metodológica, uma vez que “para os historiadores que desejam se dedicar ao uso de fontes audiovisuais para a pesquisa histórica, coloca-se de saída a questão do método” (HAGEMeyer, 2012, p. 39). A metodologia que será proposta aqui se correlaciona com as questões referendadas sobre a narrativa, pois existem formas específicas para se estudar determinado elemento do filme, como por exemplo, ângulos de filmagem. Para tanto, a narrativa se torna um dos elos importantes para a escolha por essa base metodológica.

A grande questão está em saber quais procedimentos metodológicos seriam os adequados, pois “as inúmeras obras específicas sobre o cinema apresentam problemas conceituais e teórico-metodológicos e por isso não abarcam a realidade concreta, pois procuram analisar a realidade social” (VIANA, 2009, p. 3). A construção metodológica surge como parte fundamental de qualquer trabalho e não poderia ser diferente aqui.

A questão metodológica da fonte cinematográfica possuiu um rico processo de análise, podendo ser analisado em diferentes perspectivas, cada uma com suas particularidades. Destarte, percebe-se “que a análise das imagens não poderia centrar-se somente num ponto específico e que sua complexidade permitia múltiplas possibilidades de análises” (ROSSINI, 1999, p. 59). Baseado nas proposições e concepções anteriores algumas são as formas metodológicas em relação à análise fílmica.

Primeiramente existem os trabalhos que utilizam a semiótica, tais como as propostas de Robert Edgar-Hunt em seu livro *A linguagem cinematográfica* (2013), e as proposições de Marcel Martin em seu livro *A Linguagem Cinematográfica* (2013). Destacam-se também os trabalhos metodológicos de Laurent Jullier e Michel Marie em seu livro *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), bem como Francis Vanoye e Anne Goliot-lété em *Ensaio Sobre a Análise Fílmica* (2012). Todos esses trabalhos são necessários como um conhecimento prévio para se chegar a uma metodologia própria.

Isso se torna destacável quando observamos o trabalho de Rafael Quinsani, que em sua dissertação propõem utilizar todos esses processos

metodológicos citados anteriormente e a partir deles produzir um método que se encaixe em suas proposições de pesquisa. Dessa forma, Quinsani destaca o processo de “decupagem” (QUINSANI, 2010). Essa inovação na hora de analisar a relação cinema e história possibilita um cenário amplo para novos pesquisadores, que encontram em seu trabalho uma nova metodologia de pesquisa.

Quinsani utiliza em seu método um conjunto de aspectos sobre os filmes a serem analisados, sendo onze os passos básicos: “1. descrição da cena; 2. diálogos; 3. planos e ângulos de filmagem; 4. movimentação; 5. som; 6. fotografia; 7. personagens; 8. condensação, alteração e metáforas; 9. estrutura da narrativa; 10. espaço de filmagem; 11. tempo do filme, o ano que representa” (QUINSANI, 2010, p. 76-81). Um método que sorve de todos os autores apresentados anteriormente. Baseados nesse processo, propomos também desenvolver uma forma de análise mais específica que possua uma relação específica com os filmes analisados nesta dissertação.

Quando surgiu esta proposição de construir uma metodologia moldada ao contexto da dissertação, um fator deveria prevalecer: Dar um destaque maior aos filmes, entretanto deve se levar em conta também o papel dos diretores, atores e demais realizadores do filme. Contudo, determinadas informações que não pertençam exclusivamente ao filme (externas) também adentraram como uma forma de corroborar a análise. Uma dessas informações externas está ligada justamente ao momento que os filmes foram produzidos e lançados, uma pequena explanação sobre o contexto ajudará na compreensão de como os filmes pesquisados possuíam um papel definido como difusores ideológicos.

Observando as proposições de Quinsani bem como tomando conhecimento dos demais trabalhos metodológicos envolvendo o cinema e a história, propomos usar nesse trabalho uma metodologia pautada na análise de quatro categorias: 1. Estilo cinematográfico, 2. Musicalidade, 3. Diálogos e 4. *Mise en Scène*. Estes são os pontos que originarão as observações no momento da análise dos filmes. Esse esquadramento metodológico não é inovador por si só, baseia-se em outros trabalhos especialmente na metodologia de Rafael Quinsani, mas ele possuiu fatores diferenciados como ficará exposto a seguir.

Uma das primeiras observações concernentes às metodologias existentes em relação ao cinema e à história diz respeito à quantidade reduzida de métodos que utilizem o estilo cinematográfico como uma categoria de análise. Seria, pois, observar a importância que o estilo pode dar a determinado filme; constituindo-se como um dos pontos a serem analisados nessa pesquisa, principalmente pelo fato dos filmes propostos como fontes pertencerem a um dos principais estilos cinematográficos existente: o estilo Clássico, aperfeiçoado por Griffith.

Mas em que o estilo poderia ajudar na análise fílmica? Aqui especificamente em decorrência de sua construção narrativa. O estilo Clássico tem uma narrativa cinematográfica linear e coesa com um início, um meio e, por consequência, um final. O que isso interfere ou corrobora na análise de um filme? Analisar a narrativa fílmica atentando para o seu estilo ajuda principalmente na percepção do momento em que a ideologia surge como mensagem, ou seja, através do estilo cinematográfico podemos estabelecer momentos mais específicos em que a ideologia pode estar presente. Hipoteticamente a ideologia teria a propensão de ser observada em momentos de confrontação de personagens, mas principalmente em momentos de destaque do filme.

Outro fator importante que o estilo corrobora na análise liga-se à sua própria narrativa, visto que ela possui um início, um meio e o final. Assim, a ideologia se apresentaria durante a troca desses espaços narrativos com o objetivo de melhor se apresentar ao espectador. Por fim, a particularidade do final do filme Clássico demonstra mais claramente essas transposições ideológicas através de diálogos envolvendo os personagens principais. Em virtude dessas características, o estilo se tornou parte componente da metodologia proposta.

O segundo aspecto está interligado à questão da observação e análise da utilização de determinados temas musicais nos filmes em questão. Isso porque os filmes, embora não abordem diretamente temas relacionados ao nacionalismo estadunidense, fazem em pequenos momentos referências indiretas ao mesmo. Esse destaque da ideologia surge de um dos elementos do filme: a musicalidade, ou seja, nas sequências, nas quais esses aspectos

aparecem, existe um tom musical distinto, demonstrando que algo de diferente está por acontecer ou um espírito salvador poderá aparecer.

Além disso, a musicalidade não serve apenas para referendar aspectos positivos, servindo também de forma nítida para construir a imagem dos inimigos ao surgir de uma forma mais desagradável ou de demonstrar que o elemento presente na sequência seria o causador dos problemas. Em decorrência desse fato, a musicalidade se apresenta como uma categoria de análise, visto que em ambos os filmes esse fator é muito explorado pelos seus diretores.

Com relação ao nosso terceiro elemento de análise, existe um encadeamento com o anterior, visto que aqui entram na análise os diálogos existentes nos filmes. Mas qual é o ponto de interligação? Justamente o tom de voz que pode referendar diferentes aspectos assim como a musicalidade. Os diálogos dos filmes são ricos em exemplos de difusão ideológicas, ao visualizar que os personagens modificam seu tom de voz ao abordarem determinados assuntos, ou características até então não referendadas nos filmes, o diálogo troca de intensidade: de falas mais pesadas e rudes com nazistas, a tons de esperança e entusiasmo ao falar sobre métodos de combate a eles. Dessa forma, o diálogo surge como categoria de análise voltada para a observação do impacto desses na difusão da ideologia presente nos filmes.

O quarto, mas não menos importante dos aspectos, é a *Mise en Scène*. Essa categoria será analisada de uma forma mais ampla que as demais, visto que aqui consideraremos partes do termo como iluminação, cenário, posição de câmeras, ângulo de filmagem, atores e equipe diretiva. Uma categoria mais ampla devido à necessidade de aprofundar o olhar sobre o filme, pois os demais pontos a serem observados são mais específicos, não apresentando uma complexidade múltipla necessária para uma análise mais detalhada dos filmes.

A *Mise en Scène* se torna importante, pois ajuda na compreensão de aspectos da difusão ideológica não observados nos demais elementos, isso porque a iluminação juntamente com a encenação dos atores pode referendar determinados aspectos: para os nazistas pouca luz e atores com rostos envoltos pelas sombras representando o mal, enquanto personagens que representam o bem teriam uma iluminação mais destacada, que mostra

detalhes de seus rostos como uma forma de demonstrar que alguém se importa e busca formas de acabar com o sofrimento.

Outro ponto importante está no encadeamento de planos e ângulos de filmagem, já que determinadas sequências possuem esses pontos de forma muito destacada: dependendo do local e do ângulo, determinado personagem pode ganhar um papel mais enfático na sequência, ou ao contrário, seu papel pode ser diminuído. Nesse momento cabe uma ressalva para a constituição de planos e ângulos de filmagens, o termo mais adequado seria *Mise en Cadre*<sup>25</sup>, isso diz respeito diretamente à forma de captura das imagens pela câmera qual o tamanho da imagem o momento a ser aplicado um *zoom* ou um *close-up*, tudo esse conjunto de elementos esta interligado a esse termo, *Mise en Cadre* diria respeito diretamente a equipe responsável pela filmagem, para não desenvolver um categoria de análise específica optou-se por manter esses dois elementos na categoria *Mise en Scène*, pois o termo engloba a produção de um filme, ou a construção de um cena/sequência. Sendo assim, as possibilidades de análise ao observar-se a *Mise en Scène* favorecem um diagnóstico mais detalhado do filme em relação ao conjunto variado de elementos, contribuindo dessa forma com as demais categorias.

Essa proposição metodológica é constituída por dois processos interligados, o primeiro deles refere-se à categoria de análise estilo cinematográfico, enquanto o segundo, constituí-se das demais categorias, das quais resultarão fichas de análise. Em um primeiro momento, o estilo cinematográfico apresentou um duplo papel: se inicialmente foi observado como critério de definição das fontes de pesquisa, agora surge como meio de análise devido às particularidades dos diferentes estilos envolvidos nas narrativas fílmicas estudadas.

Em decorrência da segunda parte metodológica necessitar da construção de fichas de análise, torna-se importante, nesse primeiro momento, uma triagem no filme (pois mesmo que fosse possível analisar toda a narrativa fílmica, isso requisitaria um volume de dados demasiados), visando assim um melhor rendimento da pesquisa. Desta forma, a categoria estilo

---

<sup>25</sup> Termo francês que designa a captação de imagens do filme, executado pela equipe de filmagem. Para mais detalhes consultar: POSNER, Roland, ROBERING, Klaus, SEBOK, Thomas A., orgs. **Semiotics, A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture**, Berlin e New York: Walter de Gruyter. 2003.



cinematográfico surge para reduzir esse volume de informações, ou seja, o estilo proporcionará a definição exata de quais sequências serão analisadas na parte metodológica posterior.

Inicialmente os filmes devem ser observados com o objetivo de compreender a narrativa, enredo e personagens do mesmo. Passado esse primeiro passo, surge a primeira parte da metodologia, assisti-lo novamente, sendo que dessa vez, construindo uma sinopse própria com detalhes da narrativa fílmica; uma forma de observação prévia de elementos de difusão ideológica. Após essa construção, são elencadas as sequências que apresentam os aspectos relevantes para a pesquisa, neste caso a ideologia estadunidense. Todo esse processo proporcionará, ao final, um determinado número de sequências a serem analisadas. Entretanto, cabe ao pesquisador refletir sobre suas escolhas e se a quantidade selecionada se encaixa em suas proposições; caso observe a raridade ou o excesso de sequências, pode retornar a observar o filme e, então, realizar os ajustes que achar necessário. Esse processo de observação é fundamental na utilização do cinema como fonte para a história, devendo ser repetido quantas vezes for preciso.

Ao reconhecer o estilo ao qual o filme pertence, nesse caso o Clássico, e as particularidades do mesmo, é possível fazer alguns apontamentos sobre determinados momentos em que a ideologia aparece no filme. Sendo o Clássico amplamente reconhecido por sua forma de narrativa linear e um final no qual as dificuldades e problemas se encaminham para um desfecho favorável, seria possível identificar os principais momentos de valorização ideológica, presentes em sua maioria do meio para o final dos filmes. Porém, o estilo não surge apenas neste momento. Ele pode ser utilizado como critério de seleção das sequências a serem analisadas em decorrência do impacto que ele impõe à narrativa, ou seja, o estilo revela as personagens centrais e os momentos em que estes serão encarregados de transpor as valorizações ideológicas dos estadunidenses; ele corrobora na observação disso, pois existe toda uma construção anterior à sequência na qual serão repassadas todas as informações a que o filme visa.

Passado este primeiro momento metodológico, que com auxílio do estilo cinematográfico são escolhidas as partes do filme a serem analisadas, surge o segundo momento desta metodologia: a composição das fichas de análise

contendo as outras categorias: *Mise en Scène*; Diálogos e a Musicalidade. Recortadas as sequências a serem analisadas, cada uma delas será transposta para estas fichas, conforme modelo abaixo:

**Tabela 1: Modelo de ficha de análise cinematográfica.**

Sequência Nº	Intervalo
Mise en Scène	
Diálogos	
Musicalidade	

Modelo de ficha de análise baseada no método desenvolvido a partir do estudo de diferentes autores.

Cabe ressaltar que as sequências escolhidas possuíram uma numeração atribuída diferentemente da dos filmes, tentando evitar dessa forma problemas futuros. Em decorrência disso, também há a presença na segunda coluna do intervalo da sequência.

Separados os intervalos a serem analisados, retorna-se mais uma vez ao filme, porém dessa vez com a particularidade de não olhá-lo em sua totalidade, mas passar a analisar detalhadamente os intervalos escolhidos. Em concomitância, inicia-se o processo de preenchimento das categorias, observando a particularidade de cada uma.

A *Mise en Scène* constitui, então, a primeira categoria a ser analisada, e é a que demanda mais atenção por incorporar diferentes processos existentes dentro do filme. Basicamente, inicia-se com uma descrição da cena elencando os personagens presentes na mesma, ressaltando a presença de personagens importantes para a narrativa.

Outro processo dentro dessa primeira categoria seria realizar uma descrição da sequência que consiste em uma explicação minuciosa de tudo que acontece, todos os elementos devem ser observados, analisados e descritos, por exemplo: se os personagens estão conversando deve ser feita uma descrição do assunto que falam, qual a entonação das vozes, qual a postura, quais suas expressões entre outros elementos a serem destacados.

Somado a esses dois aspectos, outros surgem: a composição estrutural dessa narrativa fílmica, com relação a planos e ângulos de filmagem. Essa parte requisita um conhecimento básico sobre a produção de filmes com intuito

de poder observar qual o posicionamento em que a câmera se encontra, pois pode revelar um aspecto importante na sequência, o exemplo a ser dado está no fato de certos personagens terem posição de câmeras diferentes aos demais. Isso ocorre porque eles são quem transpassam elementos importantes para a história do filme. No caso aqui analisado, certos personagens, quando falam sobre possíveis elementos americanos, são filmados de ângulos diferentes dos que estavam sendo anteriormente. Além disso, é possível notar a diferenciação de quando um nazista fala se comparado a um cidadão do país invadido, essa parte visa a ressaltar esses elementos ideológicos. Para concluir a análise nessa primeira categoria, cabe apenas a referência ao local onde foi transcorrida a sequência a ser analisada, visto que esse elemento pode remontar a um local de destaque ou a símbolos de determinada nação – referência aos Estados Unidos -, bem como locais de temor e angústia – prisão e salas de tortura - que acabam dando destaque à narrativa da sequência.

A *Mise en Scène* constitui-se, portanto, numa das categorias mais complexas a ser analisada devido à grande profusão, por introduzir uma grande variedade de informações. Entretanto, torna-se uma das partes de mais destaque na análise, por referendar diferentes aspectos do filme, através dos quais possam ser encontrados os elementos ideológicos. Todo esse processo visa a dar o devido destaque à narrativa fílmica.

O elemento posterior da ficha de análise são os diálogos. Nessa parte, deve ocorrer a transcrição de todas as falas dos personagens para o quadro, sem que se esqueça de referenciar qual personagem fala; tudo isso visando a não causar confusões futuras com os personagens do filme e seus papéis na narrativa. Juntamente a isso deve ser observado qual sentido que os diálogos trazem para a sequência, por exemplo, qual o tom de voz utilizado pelos personagens (um tom mais impositivo, denotando coragem, medo, dentre outras emoções), de que maneira se comportam enquanto estão falando e qual a sua postura enquanto ouvem, bem como outros elementos que possam ser observados que tragam evidência e proeminência para a descoberta de traços da propaganda ideológica estadunidense.

Os diálogos tornam-se importante visto o caráter ideológico que podem assumir durante o decorrer das sequências; além disso, diálogos podem

referendar ou retaliar proposições que a sequência demonstra. Em vista disso, eles foram observados como uma categoria de análise possível e construtiva.

Por fim, surge a categoria de análise ligada à questão da musicalidade. Aqui se tratam das possíveis transmissões ideológicas através da utilização da música durante a sequência, mas não apenas isso, pois essa também transpõe outros aspectos, como demonstrar quais personagens representariam a liberdade – musicalidade, tom mais tranquilo –, em momento de confrontação – musicalidade voltadas a um tom mais obscuro (exemplos para isso são os tons que surgem para os nazistas, tornando-os a representação do mal-encarado). Já para os elementos ideológicos ou personagens de destaque, a musicalidade revela, ao contrário, a encarnação de algo bom, agradável, capaz de eliminar o mal existente. A musicalidade não está presente ao longo de todo o filme, mas em momentos específicos.

Deve-se ter em mente que essas três categorias não necessitam estar presentes na mesma sequência; determinados momentos apresentaram apenas uma ou duas dessas categorias, as que mais apresentam simultaneidade são a *Mise en Scène* e os diálogos, em virtude da própria narrativa fílmica. Entretanto, nada impede que o diálogo tenha destaque em um momento específico, tudo isso dependerá das escolhas do pesquisador.

Com isso, a proposição desses quatro aspectos como elementos de análise tem como ponto final um melhor esquadramento do filme, ressaltando todos os momentos nos quais pode ser observada a difusão ideológica dos estadunidenses. Cada filme será analisado através de um conjunto de sequências pré-definidas, em que existem os elementos ideológicos, não necessariamente precisam existir todos os pontos, podendo apenas apresentar um ou outro. Com a análise dessas categorias buscamos reunir aspectos suficientes para melhor compreender como os elementos ideológicos foram incluídos e transpostos pelo cinema estadunidense do período.

## **1.2. Cinema como fonte: pensando representação(ões) e ideologia(s)**

O cinema durante o período da Segunda Guerra Mundial carrega em si uma questão importante: a grande penetração de ideologias por parte de

diferentes Estados. O fato de o cinema ser uma arte capaz de atingir um vasto público trouxe para os filmes uma responsabilidade crescente de espalhar a ideologia dos Estados. Como afirmado por Viana,

Todos os filmes são produtos sociais e possuem significado, que é constituído socialmente. Esse significado é uma determinada mensagem, um processo de comunicação. O que comunica são ideias, valores, sentimentos (VIANA, 2012, p. 17).

Além da capacidade de transmitir mensagens diretas, existe a “sub mensagem que também pode aparecer através do som, da música, do cenário” (VIANA, 2012, p. 30). Essas duas formas surgem em momentos específicos dos filmes, principalmente em “cenas complementares” (VIANA, 2012, p. 31).

A transposição de ideologias através do cinema apresenta-se com maior ênfase em momentos de guerra, ou seja, uma forma de espalhar suas proposições para um grupo específico ou para mais grupos, como forma de ressaltar aspectos importantes. Em outras palavras, podemos afirmar que “o filme é um produto histórico e social, sendo a concepção deste processo ofuscada, mas acaba ganhando visibilidade em certos momentos históricos nos quais o estado e as ideologias políticas se manifestam de forma mais visível” (FURKHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 63).

Cada país que utilizou o cinema como difusor de ideologias visava a isso por algum motivo: Para os Estados Unidos, a transposição de ideologias pelo cinema possui dois pontos importantes: antes da entrada no conflito Hollywood mantinha uma postura mais isolada em relação à guerra, poucos filmes produzidos envolviam os americanos nela, e após a entrada, em definitivo, na guerra, a maior e mais potente indústria cinematográfica da época não pouparia esforços para referendar e justificar a necessidade dos Estados Unidos interferirem no conflito, bem como posteriormente reafirmar a necessidade de manter o esforço de guerra. Além disso, o cinema estadunidense teria como objetivo produzir um inimigo, pois;

Quando os países estão em crise ou em perigo de guerra, há uma necessidade crescente de simplificar as coisas. O outro lado fica totalmente mau, a própria causa é indiscutivelmente justa, e todos se juntam em volta dos/ símbolos da unidade (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 187).

Uma das questões provenientes do debate entre história e cinema do período da Segunda Guerra Mundial é a forma que foi utilizado, como arma ideológica pelos Estados Unidos.

Esse conceito está relacionado a um imenso quadro de referências teóricas. Existem condições ideológicas tanto para política, economia, sociedade entre outros fatores, mas uma constatação é digna de se ser feita, é um termo de grande penetrabilidade e influência nas sociedades. Thompson, neste sentido, afirma que “[o] termo ideologia quer seja na análise social e política, ou na conversação do dia a dia, nós empregamos um conceito que tem uma longa história” (THOMPSON, 2011, p. 13), isto é, esteve e está presente em toda a nossa vida.

Os questionamentos acerca do conceito de ideologia que surgem com Destutt de Tracy<sup>26</sup>, passam por Napoleão Bonaparte<sup>27</sup>, Karl Marx<sup>28</sup> e Althusser<sup>29</sup> e são retomados por John Thompson e Slavoj Zizek; teóricos que trazem à tona essa relação do conceito com os meios de comunicação. O próprio Thompson adapta o termo dando origem assim a uma nova interpretação da ideologia. Disso surge o que Thompson chama os *modus operandi* da ideologia, através dos meios de comunicação, que se baseiam em cinco pontos ou modos como o autor nomeia. O primeiro seria a legitimação. Nas palavras do autor:

Relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas, como observou Max Weber, pelo fato de serem representadas como legítimas, isto é, como justas e dignas de apoio. A representação das relações de dominação como legítimas pode ser vista como uma exigência de legitimação que está baseada em certos fundamentos, expressa em certas formas simbólicas e que pode, em circunstâncias dadas, ser mais ou menos efetivas (THOMPSON, 2011, p. 82).

Essa legitimação seria a base da cadeia que a ideologia se utiliza frente aos meios de comunicação. O primeiro passo necessário para a adoção de um

---

<sup>26</sup> Considerado o pai fundador do conceito de ideologia, para o qual inicialmente o termo deveria se referir única e exclusivamente ao campo das ideias. O termo foi criado para trazer luz às proposições do Iluminismo, referendando as proposições desse movimento através da ideologia.

<sup>27</sup> Foi com Bonaparte que o termo ideologia adentrou no cenário político e, desse momento em diante, ganhou um caráter que não possuía, passou a trazer consigo um aspecto negativo, isso porque Napoleão credita aos ideólogos o fato de seu império não ter se mantido, com isso a ideologia assumiu o caráter negativo que para alguns autores ainda persiste.

<sup>28</sup> Karl Marx preservou o sentido negativo do conceito de ideologia mesmo cinquenta anos após Napoleão. Porém, para o autor, a ideologia não ficou restrita apenas ao terreno político, adentrou também nas questões econômicas, pois todo um aparato ideológico é utilizado pela classe dominante para se manter no poder político e econômico da sociedade.

<sup>29</sup> Louis Althusser mantém o caráter negativo da ideologia. Com o autor, surge uma das principais teorias ideológicas: o “Aparelho Ideológico dos Estados”. Teoria essa que defende que o aparato político se utiliza de uma série de instituições e organizações para perpetuar suas intenções ideológicas, bem como reconstruir e renovar suas visões ideológicas frente aos cidadãos.

conceito de ideologia é, portanto, reconhecer o terreno em que se pretende adentrar. Os estadistas logo reconheceram no cinema uma de suas principais ferramentas de legitimação para com as ideologias nacionais, juntamente a este primeiro ponto se encadeia o próximo processo.

Um segundo *modus operandi* da ideologia é a dissimulação. Relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas pelo fato de serem ocultas, negadas ou obscurecidas, ou pelo fato de serem representadas de uma maneira que desvia nossa atenção, ou passa por cima de relações e processos existentes. A ideologia como dissimulação pode ser expressa em formas simbólicas através de uma variedade de diferentes estratégias. Uma dessas estratégias é o deslocamento; um termo costumeiramente usado para se referir a um determinado objeto ou pessoa é usado para se referir a um outro, e com isso as conotações positivas ou negativas do termo são transferidas para objetos ou pessoas (THOMPSON, 2011, p. 83).

Os filmes demonstram esse *modus* quando existe a proposição ideológica tanto positiva – através da qual se busca ressaltar aspectos da nação, exemplos notórios seriam a intervenção musical na referência a elementos importantes – ou a negativa propriamente dita – através da qual se desmerece o inimigo seja ele interno ou externo, para isso pode se utilizar formas distorcidas ou outras formas de símbolos. Disso se ressalta que o cinema foi uma ótima aquisição ao terreno da ideologia.

Um terceiro *modus operandi* da ideologia é a unificação. Relações de dominação podem ser estabelecidas e sustentadas através da construção, no nível simbólico, de uma forma de unidade que interligue os indivíduos numa identidade coletiva, independentemente das diferenças e divisões que possam separá-los. Uma estratégia típica através da qual este modo é expresso em formas simbólicas e estratégias de padronização. Formas simbólicas são adaptadas a um referencial padrão, que é proposto como um fundamento partilhado e aceitável de troca simbólica (THOMPSON, 2011, p. 86).

Esse *modus* está intimamente relacionado ao cinema, visto que as narrativas fílmicas são utilizadas em grandes escala como fator de unificação das pessoas ou como uma forma de influenciá-las a aderirem a uma causa. O exemplo está nos filmes que aqui serão analisados.

Em *Hangmen Also Die!* os discursos do professor Stephen Novotny, constituem-se em um desses exemplos, uma vez que suas falas, apesar de serem pronunciadas num contexto externo aos dos Estados Unidos, claramente visam dar legitimidade a causa que se pretendia, referendando o destaque que os estadunidenses teriam como líderes da liberdade global; a eles foi incumbida à tarefa de derrotar o mais cruel dos inimigos, os nazistas.

Já na narrativa *The North Star*, na fala final da personagem Marina Pavlov, existe novamente uma retomada do exemplo acima, assim como o professor a jovem moça reedita uma fala que busca suas referências nos elementos ideológicos estadunidenses para referendar a importância dessa nação para o fim da guerra. Estas duas explicações serão mais detalhadas nos capítulos destinados a cada filme, entretanto, isso demonstra como o cinema teria um papel importante na difusão de ideologias dos Estados Unidos, neste período final da guerra.

O maquinário hollywoodiano soube usar de forma muito clara todo o simbolismo estadunidense ao retratar de diferentes formas o espírito americano em uma infinidade de símbolos, e mais especificamente na figura de alguns atores, sendo o grande exemplo John Wayne<sup>30</sup>. Durante a Segunda Guerra Mundial, Wayne era requisitado para um grande número de filmes, pois era considerado como o espírito americano em sua essência: um símbolo utilizado para agrupar os estadunidenses à causa.

O “quarto modo, através do qual a ideologia pode operar, é a fragmentação. [...] Uma estratégia típica de construção simbólica e a diferenciação” (THOMPSON, 2011, p. 87). Se o segundo e terceiro *modus* dizem respeito, basicamente, à utilização do cinema como ferramenta para buscar a união da nação e legitimar uma estratégia de atuação, utilizando a ideologia nacional, esse quarto ponto vista refere-se ao inimigo contra o qual toda essa nação deve se voltar. Por esse motivo, as narrativas cinematográficas hollywoodianas da Segunda Guerra Mundial demonstram a crueldade de japoneses e alemães na tela; o único objetivo é construir um inimigo que seja capaz de reforçar os laços internos da população com o seu país.

---

<sup>30</sup> John Wayne é o nome artístico de Marion Robert Morrison, ator estadunidense, nascido em 1907 em Winterset. Antes de dedicar-se a carreira de ator fora jogador de Futebol Americano pela Universidade do Sul da Califórnia. Sua vida cinematográfica começaria a ganhar destaque apenas a partir de 1930 com sua atuação em filmes de faroeste. Seu grande papel viria ao interpretar Ringo Kid em *Stagecoach (No Tempo das Diligências)* de 1939, dirigido por John Ford. Dessa parceria surgiram grande filmes. Wayne durante a Segunda Guerra Mundial seria um dos atores mais influentes, tanto que marcara presença em diferentes filmes seja para combater os nazistas ou os japoneses era visto como o herói americano ideal. Além de ator futuramente se dedicaria a carreira de diretor de cinema. John Wayne viria a falecer em 11 de junho de 1979.



Assim, chegamos ao quinto *modus operandi* baseado na “Reificação” (THOMPSON, 2011, p 88), ou seja, é a forma utilizada para dar sentido à associação entre o poder do Estado com a vida social de seus comandados; é uma estratégia utilizada para reforçar a dominação da nação para com o indivíduo.

A ideologia encontraria definitivamente no cinema o instrumento ideal para se propagar, pois, como asseverado por Thompson, “o termo ‘ideologia’, rapidamente, tornou-se uma arma numa batalha política, travada no terreno da linguagem” (THOMPSON, 2011, p. 43). O cinema que surgiu no final do século XIX, não era ideológico em sua essência, mas com o passar das décadas passou a sofrer a pressão do meio político até ser contaminado de vez, “a ideologia foi entendida como uma espécie de ‘cimento social’, e os meios de comunicação de massa foram vistos como mecanismo especialmente eficaz para espalhar o cimento” (THOMPSON, 2011, p. 11).

Dos teóricos que abordam a questão cinema e ideologia, Slavoj Žižek tem um maior destaque, pois seus escritos são importantes para compreender porque o cinema foi visto como um terreno propício para a implementação de ideologias. Essa proposição pode ser notada visto que “pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação” (ŽIŽEK, 2013a, p. 7). O cinema é esta forma visível e invisível ao mesmo tempo. Nele, a ideologia pode se apresentar de duas formas: a primeira mais direta, transcendendo por aspectos mais diretos, ou de uma forma mais contida, expostas em pequenos pontos.

A ideologia está presente em quase todos os momentos de nossa vida. Esse conceito, assim,

[...] pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltados para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder político dominante. Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixa de aparecer onde claramente se esperaria que existisse (ŽIŽEK, 2013a, p. 9).

Quando estamos diante de uma influência ideológica, não seria possível distinguir de imediato a situação e os processos ideológicos pelos quais passamos. Os ideólogos, principalmente os governantes, sabem jogar com

essa característica. As constantes lutas ideológicas do século XX são um grande exemplo dessa ideologia multiplicada: não apenas o nazismo se baseou em ideologias, mas a própria construção dos Estados Unidos é pactuada por uma série de ideologias que em determinados momentos é posta a seu serviço. Há, portanto, uma relação nítida entre poder e ideologia, como aponta Zizek:

Estamos dentro do espaço ideológico propriamente dito no momento em que esse conteúdo – verdadeiro ou falso – é funcional com respeito a alguma relação de dominação social (“poder”, “exploração”) de maneira intrinsecamente não transparente: para ser eficaz, a lógica de legitimação da relação de dominação tem que permanecer oculta (ZIZEK, 2013a, p.13-14).

A ideologia está sempre presente, porém, em certos momentos, ela se demonstra de forma mais clara e objetiva, isto pode ser ocasionado tanto por questões econômicas ou principalmente políticas que resultam em guerras. É na guerra que os projetos ideológicos dos Estados são postos à prova, pois para cumprirem seus objetivos precisam interagir com o contexto atual da sociedade. Nesse momento, busca-se, na realidade, uma legitimidade para se firmarem.

O cinema trouxe essa oportunidade, quando passa a falar diretamente sobre a vida das pessoas e os contextos históricos que enfrentavam. Assim, o espectador de uma sala de cinema seria o ponto final de um objetivo ideológico. O mais simples e despolitizado dos cidadãos, mesmo que contrário à ideologia nacional, poderá reproduzir questões pertinentes à ideologia que lhe é bombardeada pelo cinema ou por outros meios. Quando se é atingido por ela, não há uma percepção instantânea: justamente o que Zizek tenta demonstrar ao comentar que:

O verdureiro, um homem modesto e comum, é profundamente indiferente à ideologia oficial: ele apenas segue mecanicamente os rituais – nos feriados, decora a janela da quitanda com lemas oficiais como “vida longa ao socialismo”: participa impassivelmente das reuniões de massa etc. Embora reclame em privada da corrupção e da incompetência “dos que estão no poder”, ele recorre ao mesmo tempo a uma série de ditos populares (ZIZEK, 2013b, p. 68).

Mesmo que estejamos relutantes em aceitar, estamos completamente integrados a um grande conjunto de práticas ideológicas que nos cercam e influenciam nossa vida. O cinema apenas reforçou esse laço através de uma forma diferente, tendo nas imagens sua principal arma de propagação.

A ideologia impregnou-se em toda uma rede cinematográfica e dela extraí o máximo que consegue, seja em lugares com controles mais rígidos, como na Alemanha Nazista, onde o governo participava efetivamente da produção dos filmes, ou em espaços menos interventores, como nos Estados Unidos. Porém, isso não quer dizer que os estadunidenses foram menos ideológicos que os demais, talvez até tenham sido um dos grandes auges da utilização da máquina cinematográfica como arma ideológica. O certo é que os Estados, seja qual for sua natureza, construíram um aparato bem definido em volta do cinema para não deixar essa arma escapar de seu controle, fato observado ainda contemporaneamente.

Cinema e ideologia duas palavras distintas, mas que parecem ter se encontrado em um local onde não existe essa distinção; encontraram-se no terreno da linguagem, ali uma joga com a outra na tentativa de buscar um elo notório para as intenções da ideologia, pois nos filmes “as ideologias podem ser vistas como ‘sistemas de pensamento’, ‘sistemas de crenças’, ou ‘sistema simbólicos’, que se referem à ação social ou à prática política” (ZIZEK, 2013a, p. 14). Isso remete a um processo de utilização de símbolos nacionais nos filmes, como afirma Thompson,

Eles se constituem em símbolos e “slogans”, costumes e tradições que mobilizam as pessoas ou prendem-nas, empurram-nas para frente ou constroem-nas, de tal modo que podemos pensar estas construções simbólicas unicamente como determinadas, ou totalmente explicadas, em termos de condições econômicas de produção. (THOMPSON, 2011, p. 58).

A ideologia no cinema segue um preceito básico, atender a necessidades de seu presente e através disso buscar uma forma de transpor para as pessoas o que seria o adequado, o correto a ser feito, para isso se utiliza de elementos que estão presentes na sociedade como uma forma de legitimar sua intenção e tentar atingir o máximo possível a mente das pessoas.

Esse processo implica, pois, uma certa lógica da exceção: todo Universal ideológico – por exemplo, a liberdade, a igualdade – é “falso”, na medida em que necessariamente inclui um caso específico que rompe sua unidade, que expõe sua falsidade. A liberdade, por exemplo: é uma noção universal abrangente várias espécies, mas também, por uma necessidade estrutural, uma liberdade específica, que subverte essa noção universal. Ou seja, essa liberdade é o próprio oposto à liberdade efetiva: ao vender “livremente” sua força de trabalho, o trabalhador perde sua liberdade – o conteúdo real desse livre ato de venda é a escravização do trabalhador ao capital. (ZIZEK, 2013a, p. 306).

O cinema hollywoodiano, durante o período da Segunda Guerra Mundial, explorou bastante a questão de serem os estadunidenses os portadores da liberdade propriamente dita<sup>31</sup>. Ao demonstrarem para o mundo a sua importância frente aos nazistas, afirmam ser de sua responsabilidade trazer a liberdade a todos. Esse seria um dos exemplos de utilização do cinema ideológico dos estadunidenses, algo que ainda é utilizado contemporaneamente para estabelecer o limite entre esses e os novos inimigos do Estado.

Ao utilizarmos o conceito de ideologia nessa dissertação, especificamos um motivo: “estamos interessados tanto nos contextos da vida cotidiana como naquele conjunto específico de instituições que compreende a esfera política, no sentido estrito” (THOMPSON, 2011, p. 18). Apontamos ainda para o fato de que “através de uma análise cuidadosa das ideias e das sensações, ideologia possibilitaria a reconstrução da ordem social e política de acordo com as necessidades e aspirações dos seres humanos” (THOMPSON, 2011, p. 45). O conceito demonstra-se fundamental para auxiliar na compreensão de por que os Estados Unidos utilizaram Hollywood como uma arma ideológica durante a Segunda Guerra Mundial e quais razões levaram a esta escolha.

Thompson e Zizek são teóricos que demonstram em suas discussões essa interligação entre a ideologia e o cinema moderno. Para ambos, os meios de comunicação de massa se apresentaram como um terreno fértil para as proposições ideológicas dos estados visto a alta penetrabilidade que esses meios possuem na vida das pessoas e a influência que eles são capazes de produzir. A ideologia será vista não apenas como um conjunto de práticas e símbolos, mas também como um conjunto de práticas atreladas a determinado

---

<sup>31</sup> Para isso três filmes podem ser referendados: o primeiro deles *Reunion in France (Reunião na França)* 1942 dirigido por Jules Dassin e estrelado por John Wayne, o filme aborda a presença de um piloto americano Pat Talbot (John Wayne) na *Royal Air Force*, Pat representa ao longo do filme os desejos de estadunidenses de levar a liberdade e a democracia a todos. O segundo filme fica a cargo de *Winged Victory (Vitória Alada)* de 1944 dirigido por George Cukor, o filme conta a história de três amigos que se juntam à força aérea dos Estados Unidos, ambos devem provar seu valor constantemente enfrentando batalhas mortais diariamente, esse filme exalta o patriotismo estadunidense e sua luta pela liberdade. Nosso terceiro exemplo fica a cargo de um filme contra os cruéis japoneses: *The Were Expendable (Fomos os Sacrificados)* de 1945 dirigido por John Ford, no qual observamos o retorno de John Wayne no papel do Tenente Rusty Ryan, após o ataque a Pearl Harbor, o Tenente Rusty deve ir as Filipinas onde deve deter os japoneses, entretanto a batalha se mostra infrutífera tanto que um resgate as forças americanas fora necessário. Filme demonstra como seria difícil a luta contra os japoneses, mas que todo o esforço possível para vencer os nipônicos será feito.

objetivo, no caso demonstrar como os Estados Unidos teriam um papel importante para o desfecho da Segunda Guerra Mundial e a forma que o governo se utilizou do cinema para essas proposições.

Usar da ideologia nesse contexto da Segunda Guerra é trazer à tona toda a forma que o cinema ganhou como arma política nesse período histórico. Os políticos compreenderam que aquela arte, que era capaz de reunir uma multidão de espectadores, seria capaz de lhes ser favorável através da difusão de suas ideologias, visto que diferentes regimes políticos utilizaram essa técnica. Ressaltamos, pois, que o cinema em si mesmo não é ideológico, ele se torna ideológico quando há essa interferência de elementos externos ao filme.

O termo ideologia como exposto possui uma longa tradição e história, mas o ponto fundamental aqui é compreender como esse conceito se entrelaçou com o cinema. Thompson e Zizek demonstram em seus escritos que, com a evolução dos meios de comunicação e sua maior penetrabilidade na vida das pessoas, a ideologia encontrou uma forma quase que ideal de se espalhar e se fazer impor a todos.

A ideologia pode ser caracterizada como um conjunto de práticas simbólicas ou não e que possuem características em comum dentro de uma determinada sociedade, bem como a forma como esta mesma sociedade se utiliza desses símbolos para se representar tanto internamente como externamente. O cinema estadunidense da Segunda Guerra Mundial cumpriu essa tarefa ao transpor para as telas formas ideológicas predominantes no cenário local, não apenas como uma forma de reforçar sua identidade, mas como uma intenção mais clara de tentar se autorretratar para o mundo como uma das únicas chances que o mundo teria de derrotar o nazismo. Baseada nessa construção, a hipótese que surge é o quanto o governo estadunidense se beneficiou e utilizou de uma indústria cinematográfica como a norte-americana para estimular a visão dos Estados Unidos como o responsável pela manutenção das boas relações mundiais.

Sendo assim, esse conceito será compreendido não como uma proposição política negativa ou pejorativa cuja intenção é controlar ou impor visões de mundo, mas sim como um apanhado de crenças e práticas, sejam políticas ou sociais, voltadas para certa finalidade, constituídas de uma série de

valores que visam a expor uma ideia para determinado grupo. O cinema não é capaz de construir todo um aparato ideológico de forma simples e clara, necessitando, pois, de alguns auxílios, um deles a intervenção estatal.

Uma ressalva deve ser observada para com as narrativas fílmicas a serem analisadas, não foram encontrados vestígios de como essas narrativas foram patrocinadas, se existiu o financiamento por parte do governo estadunidense ou por alguma empresa, fato esse que poderia referendar o quando o governo e a própria iniciativa privada dos Estados Unidos estariam envolvidos nessa difusão ideológica através dos filmes de Hollywood.

Ambos os diretores das narrativas cinematográficas propostas como fontes são estrangeiros, assim se torna importante trazer à tona a questão do conceito de representação proposto por Hall (2016), com o objetivo de compreender como esses diretores representavam as ideologias estadunidenses através de seus filmes e como representavam a seus próprios povos nas narrativas cinematográficas. Neste sentido, pensamos a representação como “uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). O cinema foi um dos responsáveis por transpor essas representações dos americanos como salvadores e protetores do mundo civilizado.

Tanto Fritz Lang quanto Lewis Milestone apresentam em seus filmes alguns pontos importantes sobre os americanos bem como sobre seus respectivos povos, já que o cinema é uma das principais formas de representação. Isso porque a

[r]epresentação é a produção do sentido pela linguagem. Na representação, argumentam os construtivistas, nós usamos signos, organizados em linguagens de diferentes tipos, para nos comunicar inteligivelmente com os outros. Linguagens podem usar signos para simbolizar, indicar ou referenciar objetos, pessoas e eventos no chamado mundo real. (HALL, 2016, p. 53).

As obras cinematográficas possuem grande destaque nessa questão da representação de povos ou ideologias, já que o cinema é uma linguagem de grande penetrabilidade na vida das pessoas. A representação é, desta maneira, “a produção do significado dos conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo ‘real’ dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao

mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios.” (HALL, 2016, p. 34).

O que ainda devemos ressaltar é o fato destes diretores estrangeiros terem transposto em suas narrativas uma representação consistente do espírito americano. Perguntamos, contudo, se seriam eles obrigados a pactuar com esse fato para poderem produzir seus filmes, ou aderiram de forma inconsciente ou consciente a essa difusão ideológica do cinema da época? Uma proposição de difícil solução, visto que os próprios diretores não deixaram estas respostas. O que pode ser destacado é que por já estarem vivendo nos Estados Unidos poderiam ter sido atingidos pela proposição ideológica dos americanos e aderido à sua causa, isto devido a uma prerrogativa importante: a vivência em solo americano referendou essas trocas culturais entre os diretores e a nação estadunidense.

O sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é constituído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem. (HALL, 2016, p. 42).

Hall apresenta três tipos de enfoques representativos que se demonstram presentes nos filmes *A Estrela do Norte (The North Star)* e *Os Carrascos Também Morrem (Hangmem Also Die!)*, ou seja, a forma com que os diretores trabalham as múltiplas representações do povo americano, alemão e soviético. O primeiro seria “na abordagem reflexiva, o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como espelho, para refletir o sentido como ele já existia no mundo” (HALL, 2016, p. 47).

Esse primeiro ponto pode ser observado quando, em pequenas partes do filme, símbolos ou práticas americanas são representadas, trazendo um novo rumo para o término da trama que culmina na valorização de ideologias estadunidenses. Através do cinema, basicamente, os diretores retratam os estadunidenses como os personagens capazes de finalizar esse conflito mundial, não desmerecendo o esforço da resistência europeia ao nazismo, mas observando que sozinha ela não seria capaz de eliminá-lo. Nem mesmo a União Soviética conseguiria terminar a tarefa sem ajuda, por isso a tentativa de se aproximar dela, mesmo que através do cinema, representando os soviéticos

como um povo destinado a feitos heroicos. Contudo, por detrás disso está uma intenção clara dos americanos: eles têm o papel principal, pois são os verdadeiros representantes do poder libertador do mundo. Neste sentido, a linguagem, seja ela falada ou visual, possui um papel significativo, como aponta Hall:

As palavras significam o que se pretende que signifiquem. Essa é a abordagem intencional. Mais uma vez, há alguma validade neste argumento, uma vez que todos nós, como indivíduos, realmente usamos a linguagem para convencer ou comunicar coisas que são especiais ou únicas para nós, para o nosso modo de ver o mundo (HALL, 2016, p. 48).

Este segundo aspecto do enfoque representativo intencional pode ser observado no momento em que os diretores lançam mão de elementos ou frases que fazem referência direta ou indireta aos estadunidenses como, por exemplo, a frase do filme de Lang em que se ouve “Ergam a tocha invisível” (LANG, 1943, 1h 06’ 54”). Uma referência possivelmente à estátua da Liberdade, mas também a toda uma construção ideológica; a de que os estadunidenses seriam o povo escolhido para salvaguardar o mundo, ou seja, a política que é explorada pelo cinema em diferentes momentos.

A terceira abordagem reconhece esse caráter público e social da linguagem. Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados na linguagem. As coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos. Assim, esta abordagem é chamada de construtivista. De acordo com ela, nós não devemos confundir o mundo material, onde as coisas e pessoas existem, com as práticas e processos simbólicos pelos quais representação, sentido e linguagem operam. Construtivistas não negam a existência do mundo material. No entanto, não é ele que transmite sentido, mas sim o sistema de linguagem, ou qualquer que usemos para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais, o linguístico e outros sistemas representacionais de sua cultura para construir sentido, para fazer com que o mundo seja compreensível e para comunicar sobre esse mundo, inteligível para outros (HALL, 2016, p. 48-49).

Esses três elementos abordados demonstram que os diretores souberam utilizar de todo um arcabouço representacional, para cumprir um dos principais objetivos do cinema americano no período da Segunda Guerra Mundial: apresentar os mesmos como a esperança contra o nazismo. Tudo isso pode ser observado na afirmativa de Hall ao definir um sistema de representação.

Na verdade, provavelmente entenderíamos e interpretaríamos o mundo de uma maneira única e individual. Somos, entretanto,



capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes (HALL, 2016, p. 36).

Nesse momento, adentra a representação que ambos os diretores realizaram para com suas nações. Milestone, nascido na Rússia, retrata os soviéticos como um povo de grande história e que possui valores destacáveis na defesa de seus interesses, capazes de resistir ao mais terrível de todos os inimigos, que é capaz de se desfazer de seus próprios bens na tentativa de impor dificuldades aos invasores, mas principalmente um povo que tem um valor moral muito grande quase rivalizando com os estadunidenses. Todavia, os soviéticos teriam que observar que os Estados Unidos é quem realmente deve estar à frente do comando mundial.

Já Lang não apresenta nenhuma representação direta sobre o povo alemão, sua narrativa cinematográfica destaca as nações próximas à Alemanha em específico à Tchecoslováquia e sua constante luta para se livrarem do controle político dominador do nazismo. Lang e Milestone tiveram a tarefa mais complexa, isto é, a de representar os nazistas como construção de uma encarnação direta do mal empossado na figura de Hitler e de seus generais. Essa tarefa foi realizada através de uma representação de crueldade dos soldados nazistas para com os povos que dominavam, bem como para outros que nem estavam envolvidos no conflito, com uma ressalva: o povo alemão propriamente não teria culpa das atrocidades de seus líderes.

Os dois diretores souberam utilizar seus filmes para representar tudo que necessitavam: ressaltar a importância dos estadunidenses, dar um subpapel para a população de seus países e, como desfecho, representar os nazistas como o maior mal que o mundo poderia observar. Para tudo isso uma questão apresentava-se importante: construir representações de ambos os fatores que se buscavam ressaltar, para isso torna-se importante à visão de Stuart Hall, pois para ele:

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então, dois 'sistemas de representação' relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre o nosso mapa conceitual e um conjunto de signos dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos (HALL, 2016, p. 38).

Compreendidas as proposições de Hall acerca das construções representativas, podemos afirmar que os filmes foram para a época a melhor forma de representação e construção dessas representações tanto negativas para com os nazistas, como positivas para com as intenções dos estadunidenses. A cultura americana queria-se tão influente que foi capaz de induzir dois estrangeiros a colocarem em suas obras referências pró estadunidenses. Entretanto, uma questão deve ser observada, ambos os diretores sabiam que necessitavam realizar essa valorização dos estadunidenses, caso contrário não teriam acesso aos principais estúdios ou orçamentos, estariam fadados ao insucesso em Hollywood. Sabendo disso, eles utilizaram de todo o sistema de representação que os próprios americanos se atribuíam e transpuseram isso para seus filmes. Neles exploraram os signos e atribuições dos próprios estadunidenses como líderes da vanguarda da liberdade, sabendo disso utilizaram o cinema e as representações dos estadunidenses unindo esses dois processos.

Como isso acontece? Na verdade, depende de dois distintos – porém relacionados – sistemas de representação. Primeiro, os conceitos que são formados na mente funcionam como sistema de representação que classifica e organiza o mundo em categorias inteligíveis. Se nós temos um conceito para alguma coisa, nós podemos dizer que sabemos seu 'sentido'. Não podemos, contudo, comunicar esse sentido sem um segundo sistema de representações – a linguagem, que consiste em signos organizados em várias relações. Os signos, por sua vez, só podem transportar sentidos se possuímos códigos que nos permitam traduzir nossos conceitos em linguagem – e vice versa. Esses códigos, que são cruciais para o sentido e a representação, não existem na natureza, mas são o resultado de convenções sociais (HALL, 2016, p. 54).

Esse conceito de representação auxilia dessa forma na compreensão do porquê os americanos serem representados de certa forma, assim como outras nações são representadas de formas distintas, assim a representação seria para os estadunidenses a melhor forma de construir uma visão de mundo, na qual eles seriam o ponto mais alto de toda a cadeia de nações.

Neste caso, a representação é entendida como o ato de representar ou produzir determinados significados através de uma determinada linguagem, ou seja, uma representação intencional na qual os filmes tomam um papel de destaque e se utilizam de uma linguagem específica para representar a importância dos Estados Unidos para um mundo em guerra. Nesse contexto,

vale ressaltar que até mesmo “diretores, cujas produções são reputadas por sua ruptura estética, acabam por ter de se curvar ao ritmo das grandes indústrias cinematográficas, a fim de conseguirem obter apoio e equipamento necessário para realizar seus trabalhos” (MONTEIRO, 2010, p. 36).

Esse aporte teórico, que mescla o conceito de ideologia de Žižek e de Thompson, juntamente com o conceito de representação de Hall, visa a proporcionar as condições necessárias para o encadeamento do trabalho com seus objetivos, proporcionando uma melhor visão sobre a temática da forma de utilização do cinema como arma ideológica dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

## 2. “Ergam a tocha invisível e a repassem”: *Os Carrascos Também Morrem*

O título desse capítulo é extraído de um dos diálogos do filme em questão<sup>32</sup> (LANG, 1943, 01’ 06” 54” a 01’ 06” 57”). A escolha surgiu em decorrência do tema da pesquisa – a difusão ideológica através do cinema –, uma vez que a fala do personagem que a entoou e o contexto no qual ela foi proferida trouxeram um destaque à temática da dissertação.

Os anos de 1939 a 1945 marcaram a humanidade com um segundo conflito mundial<sup>33</sup>, opondo novamente a tirania – comandada pelo eixo Alemanha, Itália e Japão – contra a vanguarda da liberdade – comandada principalmente por Estados Unidos, Inglaterra e União Soviética, iniciando em 1º de setembro de 1939, com a invasão da Polônia por parte dos Nazistas.

O conflito, que iniciou com um rápido avanço das tropas nazistas pela Europa, observaria posteriormente um enfraquecimento deste e o início de um revés liderado pelos Aliados. Isso principalmente em decorrência da entrada em definitivo dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, logo após o ataque a Pearl Harbor efetuado pelos japoneses, bem como as vitórias soviéticas contra as forças nazistas nas batalhas de Leningrado (1941 a 1944) e Stalingrado (1942 a 1943). O ano de 1943 marcaria esse processo ao apresentar mudanças no rumo da guerra como a expulsão do Eixo do norte da África, a ofensiva aérea sobre a Alemanha, as derrotas nazistas na frente oriental e a campanha de libertação da Itália; momentos que a guerra tomava outros rumos.

É nesse contexto que o filme *Hangmen Also Die!*, foi lançado: no mês de março/abril de 1943 – dependendo da fonte observada<sup>34</sup>-, quando faltavam poucos meses para se completar um ano do fato que o filme narra: o

---

<sup>32</sup> No original: - Professor Novotny: “Raise the invisible torch and pass” (LANG, 1943, 01’ 06” 54” a 01’ 06” 57”). Tanto os originais em inglês bem como as frases em português seguiram a ordem de legenda dos próprios filmes, não existindo alterações nas mesmas.

<sup>33</sup> Para maiores detalhes consultar; HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos**: O breve século XX. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>34</sup> O site especializado em cinema *Filmow* atribui à estreia do filme a data de 15 de abril de 1943. <https://filmow.com/os-carrascos-tambem-morrem-t33001/> Acessado em 15/11/2017 às 16h 34min. Entretanto o escritor Peter Bogdanovich em seu livro **Fritz Lang en América**, atribui a estreia do filme a data de 26 de março de 1943 (BOGDANOVICH, 1972, p. 129). Ambas as datas fariam referência à estreia mundial do filme.

assassinato de Reinhard Heydrich<sup>35</sup>. A intenção dos produtores era ressaltar a importância do ato realizado pela resistência da cidade de Praga, frente a um dos mais terríveis interventores do nazismo – Heydrich, que era conhecido por sua crueldade para com os povos dominados.

Heydrich possuía um impacto enorme no regime nazista, pois era “o segundo homem mais poderoso da SS, atrás somente de Heinrich Himmler, construíra a reputação de ser um dos mais intransigentes executores das fantasias distópicas de Hitler para o futuro do Reich e da Europa ocupada pelos nazistas” (GERWARTH, 2015, p. 21). Seu papel tornava-se cada vez maior dentro das fileiras do nazismo tanto que fora incumbido de dar uma solução plausível ao “problema judaico” (GERWARTH, 2015, p. 21), ao qual apresentara uma eficácia notória com os fuzilamentos: calcula-se que cerca de 1,5 milhões de judeus já haviam sido mortos com tal prática. Em decorrência desse fato, Heydrich ganhará destaque na cúpula nazista.

Em 27 de maio de 1942, seria lançada mão de uma operação militar com a intenção de eliminar tal figura, esta seria a Operação Antropoide. Enquanto se deslocava de carro para o seu escritório em Praga, fora alvo de um ataque, sairia gravemente ferido, fora levado para um hospital onde seria operado pelo médico que atendia ao auto escalão nazista, inclusive o próprio Hitler, o Doutor Karl Gebhardt (GERWARTH, 2015, p.33). A cirurgia tentara estabilizar o quadro, entretanto, apesar de um sucesso inicial a situação agrava-se com o tempo, a ponto tanto de Heydrich vir a falecer em 4 de junho de 1942<sup>36</sup>.

Lang e Brecht, que viviam na Alemanha antes da guerra, passaram de certa forma a lutar contra o nazismo. O filme foi baseado em uma história desenvolvida por Fritz Lang em conjunto com Bertolt Brecht e foca na luta dos cidadãos da Tchecoslováquia contra o brutal e cruel regime nazista. Lang é o encarregado pela direção do filme, um de seus principais trabalhos em

---

<sup>35</sup> Fato que ocorrera em 4 de julho de 1942, entretanto o dia do atentado fora 27 de maio de 1942, o atentado foi organizado pelos cidadãos da Tchecoslováquia e dos países eslavos, em concomitante ajuda do governo da Inglaterra, esse fato ficaria conhecido como a Operação Antropoide.

<sup>36</sup> Na imagem disponível em <https://br.pinterest.com/pin/388717011564278444/> acessado em 13/04/2018, Hitler presta condolências aos filhos de Heydrich. O que demonstra a importância que ele teria dentro do regime Nazista.

Hollywood. *Hangmen Also Die!* foi produzido pela United Artists<sup>37</sup> e distribuído pela Cult Classic Films. Comporia ainda a equipe de produção o fotógrafo James Wong Howe<sup>38</sup>, o roteirista John Wexley, a musicalidade ficou a cargo de Hanns Eisler<sup>39</sup>, ficando a edição e montagem a cargo de Fritz Lang e de Gene Fowler Junior<sup>40</sup>.

Hollywood construiu suas bases de forma notória ao longo do tempo, todavia, uma característica desse surgimento, e posterior consolidação, se pautaram na absorção de talentos de diferentes países: no filme *Hangmen Also Die!* temos por exemplo Fritz Lang, Bertolt Brecht, Hanns Eisler e James Wong Howe. Para os três primeiros a fuga do nazismo encontrou reduto nas colinas de Hollywood, onde puderam exercer suas profissões, além de combaterem o regime que tanto mal lhes causou.

O filme pertence a dois gêneros cinematográficos – o primeiro, o Drama, já o segundo, o de Guerra – e possui duração de 117 minutos. Suas imagens são ainda no sistema preto e branco e concorreu em duas categorias no Oscar de 1944<sup>41</sup>, sendo elas: melhor mixagem de som<sup>42</sup>; e melhor música original<sup>43</sup>. Entretanto, acabou não sendo premiado em nenhuma das categorias mencionadas.

A narrativa fílmica é composta por alguns personagens entre protagonistas e coadjuvantes, conforme tabela a seguir.

**Tabela 2: Relação ator/atriz personagem no filme *Hangmen also Die!***

<b>Ator/ Atriz</b>	<b>Personagem</b>
Alexander Granach	Gestapo Inspetor Alois Gruber
Anna Lee	Mascha Novotny

<sup>37</sup> Companhia fundada em 5 de fevereiro de 1919 tendo como fundadores Charles Chaplin e David Griffith.

<sup>38</sup> Nasceu em Taishan na China no ano de 1899, mudara-se para os Estados Unidos posteriormente, onde atuara como diretor de fotografia em um grande número de filmes.

<sup>39</sup> Compositor alemão nascido em 1898 inicia sua carreira na Alemanha, entretanto com o advindo do nazismo e obrigado a sair do país. Mudasse para os Estados Unidos, onde atuaria em alguns filmes.

<sup>40</sup> Editor de filmes nasceu nos Estados Unidos em maio de 1917, trabalhou em inúmeros filmes seja como editor ou mais tarde como diretor, assim como trabalharia na televisão atuando como diretor.

<sup>41</sup> O grande vencedor do Oscar de 1944 seria o filme *Casablanca*.

<sup>42</sup> O vencedor foi: *This Land is Mine*.

<sup>43</sup> O vencedor foi: *The Song of Bernadette*.

Brian Donlevy	Dr. Franticek Svoboda
Dennis O' Keefe	Jan Horek
Gene Lockhart	Emil Czaka
Hans Heinrich von Twardowski	Reinhard Heydrich
Jonathan Hale	Dedic
Ludwig Donath	Oficial Schirmer
Margaret Wycherly	Ludmilla Novotny
Nana Bryant	Hellie Novotny
Sarah Padden	Mrs. Georgia Dvorak
Tonio Selwart	Chefe gestapo Kurt Haas Ritter
Walter Brennan	Prof. Stephen Novotny
William Billy Roy	Beda Novotny
George Irving	Necval
James Bush	Pescacek

**Tabela constituída através dos créditos do filme.**

Toda a história transcorre em torno de quatro personagens centrais sendo eles: 1. o Dr. Franticek Svoboda, responsável pelo assassinato de Heydrich, seu papel é de ser o escolhido a cumprir uma tarefa complexa, mas que deve ser executada; 2. como protagonista surge Mascha Novotny, a responsável pela salvação de Svoboda, a personagem tem destaque no filme por causa de suas atitudes e forma de agir frente aos problemas – se inicialmente, preocupada e medrosa, com o decorrer da narrativa transforma-se em alguém confiante e defensora de uma causa maior; 3. os nazistas – o Inspetor da Gestapo Alois Gruber e o inspetor Ritter –, personagens responsáveis por trazer todo o aspecto negativo do nazismo ao perseguir de forma neurótica os cidadãos, tentando, de toda a forma possível, levar a causa nazista à frente e 4. o professor de História Stephen Novotny – um antigo revolucionário que reteve seus impulsos rebeldes em decorrência das

atrocidades nazistas, mas que no momento ideal profere suas palavras de sabedoria envolvendo a liberdade que todos procuram, mas que poucos podem oferecer.

Dois momentos são importantes sobre a crítica cinematográfica que o filme recebeu, a primeira delas produzida durante o período de lançamento do filme, e um segundo momento, uma observação da crítica a posteriores. Observemos este primeiro momento.

Ainda em dezembro de 1942<sup>44</sup>, enquanto o filme era produzido, a revista *Variety*<sup>45</sup>, lançou uma reportagem sobre a expectativa para com essa produção, um dos principais aspectos ficou a cargo da “continuidade da história boa e absorvente, mas essencialmente são os termos incisivos da mensagem proposta que separa os Hangman e aponta o fato de que a propaganda pode ser arte.” A revista observa um dos aspectos importantes do filme, como a valorização ideológica para os estadunidenses sem contar a construção negativista sobre os nazistas, denegridos ao longo de todo o filme.

Após seu lançamento, o filme recebeu algumas observações o jornal estadunidense *The New York Times*<sup>46</sup> realizou algumas ponderações. A principal delas saiu em 16 de abril de 1943<sup>47</sup>, quando a reportagem relata a marcante estreia do filme nas sessões cinematográficas dos Estados Unidos, ressaltando a troca de constituição fílmica, visto que o filme traria consigo um grande caráter melodramático “E, no entanto, apesar de toda a delicadeza de Lang, seu filme é muito paciente - dura bem mais de duas horas - muito pesado para acertar o passo como melodrama. Nem combina em poder emocional e convicção seu tema heróico”.<sup>48</sup>

Apesar desse primeiro momento, o artigo trás uma dura crítica à produção de Lang, Brecht e John Wexley, pois resalta um dos principais

---

<sup>44</sup>Reportagem disponível no site: <http://variety.com/1942/film/reviews/hangmen-also-die-1200414115/> acessado em 11/12/2017 às 18h 37min.

<sup>45</sup>Revista estadunidense semanal fundada em 16 de dezembro de 1905, uma revista especializada em notícias de entretenimento, crítica cinematográficas entre outros assuntos que envolvam o mundo das artes, principalmente a cinematográfica.

<sup>46</sup>Jornal estadunidense fundado em 18 de setembro de 1851, versa sobre diversos assuntos.

<sup>47</sup>Reportagem disponível no site: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0CE4DB173DE13BBC4E52DFB2668388659EDE> acessado em 11/12/2017 às 18h: 43min.

<sup>48</sup>No original: “And yet, for all of Mr. Lang’s finesse, his film is too patient—it runs well over two hours—too ponderous to hit its stride as melodrama. Nor does it match in emotional power and conviction its heroic theme”.



problemas do filme, as constantes brigas entre os roteiristas Brecht e Wexley, que acabavam por não se acertar, assim seriam criticados, no seguinte aspecto:

Como melodrama, puro e simples, há passagens de suspense intenso, como a construção acumulativa de um caso contra o Quisling. Mas, na medida em que a imagem tenta ecoar o angustiado heroísmo de um povo cativo, ela fracassa tanto no roteiro quanto na performance. Os patriotas do sr. Wexley parecem postulados e insuficientemente sinceros, suas palavras têm o anel oco de Hollywood. E, ao tentar justificar a necessidade de proteger o assassino enquanto centenas de seus compatriotas são massacrados, o raciocínio moral de Wexley parece ao mesmo tempo duvidoso e débil.<sup>49</sup>

A constituição de figuras patrióticas a que o filme se propôs seria apontada pelos críticos da época como a principal deficiência, nem um pouco referendando a esperança gerada pela matéria da revista *Variety*, alguns meses antes. Se a época foi crítica ao filme e às personagens, recentemente o próprio *New York Times*, reformulou essa visão ao lançar duas reportagens, a primeira delas em 21 Janeiro de 2011<sup>50</sup>, a matéria tem por finalidade demonstrar a trajetória árdua de Lang em solo americano, tanto que o próprio diretor, em uma entrevista na década de 1970, profere a seguinte frase “Eu sempre lutei muito em Hollywood”<sup>51</sup>. Diferente da matéria de 1943, essas visavam referendar uma dificuldade enfrentada pelo cineasta austríaco durante seu período de estadia em solo estadunidense, realizando uma releitura fílmica, de sua fase americana, para *Hangmen Also Die!* A matéria destaca que a parceira de Lang com Brecht poderia ter sido melhor equilibrada, isso em virtude de problemas a serem relatados em partes posteriores do capítulo.

Uma dessas referências que a matéria exalta são os personagens malignos de Lang, suas características particulares e a constituição que o diretor utilizou para criar tais figuras, basta observar alguns exemplos a serem

---

<sup>49</sup> No original: “As melodrama, pure and simple, there are passages of intense suspense such as the accumulative building of a case against the Quisling. But in so far as the picture tries to echo the anguished heroism of a captive people it fails badly both in the script and in the performance. Mr. Wexley's patriots seem postured and insufficiently sincere, their words have the hollow ring of Hollywood. And in trying to justify the necessity of protecting the assassin while hundreds of his countrymen are slaughtered, Mr. Wexley's moral reasoning seems both dubious and feeble”.

<sup>50</sup> Materia disponível no site: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/movies/23dargis.html> acessado em 11/12/2017 às 18h 53min.

<sup>51</sup> No original: “I always fought very hard in Hollywood”.

analisados a frente, a matéria destaca a construção dos vilões das narrativas cinematográficas de Lang.

Lang se destacou na vilania porque se identificava com sádicos (como alguns de seus atores poderiam ter dito) ou porque gostava de se vingar simbolicamente? Seja qual for o caso, aqui como em outros lugares, os vilões dominam, seja o oficial nazista interrogando a heroína (Anna Lee) enquanto ele olha para um espelho e apalpa uma espinha em sua bochecha. Ou o inspetor nazista de gângster, interpretado pelo fantástico Alexander Granach, que apareceu nos “Nosferatu” de Murnau e aqui usa um bigode e um chapéu-coco que, quando é morto, balança no chão como uma cabeça decepada.<sup>52</sup>

Fator importante ao longo de toda a sua carreira. A segunda matéria do jornal ressalva a trajetória de Lang que fica a cargo de uma reportagem de 09 de outubro de 2014<sup>53</sup>, ela compõe uma homenagem a Lang além de falar sobre seus filmes dando destaque principalmente aos produzidos durante a Segunda Guerra Mundial, para a reportagem o filme *Hangmen Also Die!* constitui-se:

Visualmente, “Carrasco” é puro Lang - sombrio, nitidamente inclinado e claustrofóbico. Langian, também, é o sentimento de piedade divertida, como o traidor tcheco (amavelmente interpretado pelo impropriamente cômico Gene Lockhart, que em breve aparece como Molotov em “Missão a Moscou”) está preso e correndo para a terra. Brecht pode não ter sido responsável, mas o filme tem toques que um público contemporâneo pode reconhecer como brechtiano. A notícia da morte de Heydrich é entregue ao público em um cinema de Praga, pressagiando uma trama melodramática que é descaradamente dependente de subterfúgios, disfarces, dramatizações e a produção de histórias alternativas.<sup>54</sup>

A aliança entre Brecht e Lang deu origem a uma narrativa cinematográfica rica em detalhes. O que essas duas matérias do *NY Times* revelam, serão observados mais adiante na própria análise do filme, todavia

---

<sup>52</sup> No original: “Lang excel in villainy because he identified with sadists (as some of his actors might have said), or because he liked to take symbolic revenge? Whatever the case, here as elsewhere, the villains dominate, whether it’s the Nazi official interrogating the heroine (Anna Lee) while he stares into a mirror and palpates a pimple on his cheek. Or the gangsterlike Nazi inspector played by the fantastic Alexander Granach, who appeared in Murnau’s “Nosferatu” and here wears a vainglorious mustache and bowler hat that, when he’s killed, rocks on the floor like a severed head.”

<sup>53</sup> Matéria disponível no site: <https://www.nytimes.com/2014/10/12/movies/homevideo/fritz-langs-hangmen-must-die-and-man-hunt-on-blu-ray.html> acessado em 11/12/2017 às 20h 22min.

<sup>54</sup> No original: “Visually, “Hangmen” is pure Lang — shadowy, sharply angled and claustrophobic. Langian, too, is the sense of amused pity, as the Czech traitor (ripely played by the inappropriately comic Gene Lockhart, soon to appear as Molotov in “Mission to Moscow”) is trapped and run to earth. Brecht may not have been responsible, but the movie has touches that a contemporary audience might recognize as Brechtian. That news of Heydrich’s death is delivered to the audience in a Prague movie house presages a melodramatic plot that is blatantly dependent on subterfuge, disguise, playacting and the fabrication of alternate stories.”

algo é certo *Hangmen Also Die!*, constituiu um grande filme do período da Segunda Guerra Mundial.

## **2.1. Fritz Lang e Bertolt Brecht: um filme multifacetado**

A constituição de um filme advém da construção de diferentes partes, tais como funções diretivas, artísticas e técnicas. O filme *Hangmen Also Die!* possibilitou a aproximação de dois ícones das artes mundiais do período, sendo eles o cineasta Fritz Lang e dramaturgo Bertolt Brecht. Porém, antes desse encontro em Hollywood, ambos percorreram um longo caminho apresentando diferenças e semelhanças. Dois pontos são destacáveis para esses dois personagens históricos: a fuga do regime nazista de Hitler e uma constante e dedicada luta contra o nazismo, produzindo em suas respectivas áreas, ou em parceria, material antifascista.

### **2.1.1. Da Alemanha aos Estados Unidos: Fritz Lang**

Fritz Lang é “oriundo de uma família da alta burguesia austríaca, cedo se deixou atrair pelo mundo da cultura e da arte” (PEREIRA, 2008, p.32). Este que se constituiria em um dos principais cineastas de seu tempo, nasceu na cidade de Viena em dezembro de 1890, com o nome de Friedrich Anton Christian Lang, posteriormente adotaria o nome que lhe consagrou como diretor de cinema.

Um dos primeiros destaques da vida do cineasta está interligado a Primeira Guerra Mundial, isso em decorrência do “regresso a Viena durante a Primeira Guerra Mundial, Lang alistou-se no exército e, em 1918, após algumas condecorações e muitos ferimentos, foi declarado inapto para continuar a combater sendo enviado para um hospital militar, onde começou a escrever roteiros de filmes” (PERREIRA, 2008, p.32). Desse trágico momento surgiria sua profissão como cineasta.

Passados estes momentos de dificuldade, Lang começa a se dedicar ao cinema: inicialmente escrevendo argumentos, posteriormente é contratado para dirigir seus filmes. Embora suas primeiras obras cinematográficas de destaque surjam nos anos de 1919, sua carreira ganha importância com filmes como *Die Spinenn* de 1920 e *Dr Mabuse, der Soieler* de 1921-22. Sobre Mabuse, Lang

afirma: “Mabuse era um filme de sensação e foi também um sucesso. Mas a chave do sucesso não se encontrava no sensacionalismo que se mantinha aqui em grande parte em segundo plano. Residia na exploração do filme como imagem da época” (LANG, 1924, p. 30 *apud* GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 90). Lang explorou de forma muito coerente todo aquele período de caos da Alemanha no pós Primeira Guerra Mundial: a crise econômica, a instabilidade política e as constantes ameaças que poderiam colocar o mundo em um novo abalo.

Durante toda sua carreira uma característica foi marcante: a construção de narrativas cinematográficas que bebem nos períodos em que são produzidas. Todavia, todo o processo de elaboração procura escapar da realidade. Lang produziu filmes que corroboram de forma direta para a compreensão do momento em que vivia.

O auge de sua carreira na Alemanha viria com dois momentos interligados: o casamento com a alemã Thea Von Harbou – que também era argumentista –, que contribuiu de forma notória para as futuras narrativas cinematográficas de Lang e a produção de seu filme *Die Nibelungem* (*Os Nibelungos*) de 1922 e 1924. Este filme, constituído em duas partes, possuía uma particularidade própria como asseverado por Pereira:

Em oposição ao caos da democracia, à decadência da burguesia e à corrupção da República de Weimar, Fritz Lang imagina outro mundo, mítico e heroico, onde o ideal guerreiro assume sua forma mais acabada: trata-se de *Os Nibelungos*, uma monumental versão cinematográfica, em duas partes, do poema alemão do século XIII, sobre a lenda de Siegfried (PEREIRA, 2008, p. 33).

Em um momento de grandes dificuldades tanto políticas como econômicas, Lang reedita a trajetória do principal herói germânico – Siegfried – como uma tentativa de dar esperança a um povo abalado pelas incertezas.

Já o longa-metragem *Metrópolis* (1927) talvez seja o mais emblemático ponto da carreira de Fritz, pois futuramente sua narrativa seria observada por Hitler e os nazistas como uma exaltação à causa nascente. Lang sempre negou essa intenção, pois, para ele, *Metrópolis* tem o sentido inverso, já que criticava a visão de futuro que os nazistas pretendiam impor. Conforme os anos iriam passando, o regime nazista ia crescendo e Lang, negando todo esse processo, colocou-se contrário a tal regime. Desse momento, destacamos dois filmes.

A primeira narrativa fílmica trata-se de *M* (1931), que aborda a questão de um infanticida que atua na cidade de Berlim, inicialmente a narrativa teria o nome de “O Assassino entre nós” (PERREIRA, 2008, p. 36), porém devido à pressão nazista, este título foi retirado caso contrário, não teria a aprovação necessária. A grande questão do filme gira em torno do que possivelmente está ali representado: uma crítica ao nazismo e seus ideais dominadores e conseqüentemente homicidas e a relação com o sentimento antissemita dos nazistas. Assim interpreta Pereira,

A fisionomia do ator judeu Peter Lorre – moreno, atarracado, corpulento e assustadiço –, que interpreta o infanticida, corresponde às representações do “judeu” como perverso sexual, delinquente e doente mental, que eram apresentadas nos panfletos antissemitas. Além disso, através do julgamento do assassino, ou seja, atuava como propaganda da eutanásia, justificando a necessidade de lançar os judeus os doentes mentais e os criminosos psicopatas para fora da sociedade ariana ou até mesmo destruí-los, por representarem elementos perturbadores da ordem e da pureza da raça (PEREIRA, 2008, p. 36).

Aparentemente quanto mais Lang tentava se afastar do nazismo, mais ele era atraído para o mesmo, tanto em sua vida profissional quanto na pessoal. Seus filmes poderiam ser construções opostas ao nazismo, mas em determinada circunstância eram observados como pró-nazismo; vinculação, em parte, graças ao pertencimento de sua esposa, Thea Von Harbou, às fileiras do partido nazista.

Uma de suas últimas tentativas de se opor ao nazismo, ainda enquanto estava na Alemanha, veio com o filme *Das Testament des Dr. Mabuse* (O Testamento do Doutor Mabuse, 1933). A narrativa, em si, traz o insano e perigoso Dr. Mabuse de volta à ação e gira em torno de uma organização secreta com objetivos claros de dominar o mundo. Tratar-se-ia da construção antinazista tão objetivada por Lang? Entretanto, sua proibição no território alemão não deixou de suscitar uma dupla interpretação para com a narrativa do filme, pois conforme Pereira:

Seria um filme de propaganda pró nazista e ao antinazista, já que as táticas denunciadas no testamento correspondem às táticas de conquista do mundo pelo “judeu” da propaganda nazista, assim como aludiam ao golpe de Estado “tramado” pelos comunistas na fantasia nazista. (PEREIRA, 2008, p. 36).

Hitler, como os nazistas, sabia que a arte cinematográfica seria importante para um reforço e construção de mitos e identidades. Disso surge um convite inesperado para o cineasta:

Fritz Lang contou ter sido convocado para uma audiência com Joseph Goebbels, o ministro de propaganda do Terceiro Reich. Ele esperava um “ajuste de contas”, mas, para seu espanto, o que Goebbels lhe disse foi: “O fúher viu o seu *Metrópolis* e disse: ‘eis o homem que pode criar o cinema nacional-socialista’”. O que Goebbels lhe estava para oferecer era a direção do novo cinema alemão, ou seja, do cinema nazista. (PEREIRA, 2008, p. 36-37).

Lang acabou por não aceitar o convite e com isso decreta o final de sua carreira na Alemanha. Inicialmente se deslocou até Paris. *Die Nibelungen* e *Metropolis* significam, na carreira de Lang, tanto o sucesso e o reconhecimento como grande diretor quanto a necessidade de deixar o território germânico e buscar um novo lar. A França, todavia, não lhe trouxe essa oportunidade. Lang encontraria a mesma apenas em solo estadunidense, quando passou a trabalhar nos estúdios de Hollywood, ainda que inicialmente com grandes dificuldades.

Hollywood deu trabalho a Lang, mas não continuamente. Teve ali constantemente longos períodos sem trabalho. Quanto mais as possibilidades técnicas de Hollywood o atraíam, mais ele recusava os seus métodos industriais de produção, que só se inscreviam na óptica de um acontecimento cinematográfico efêmero. A catástrofe do que se chama ‘indústria’ é que não se trata de forma alguma de convencer o público. (GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 9).

Lang pertencia a uma escola cinematográfica diferente da hollywoodiana, trazia consigo traços do expressionismo alemão, apesar disso soube adaptar seu estilo de trabalho com as técnicas e características dos estúdios estadunidenses, visto saber que “[q]uando você está sob contrato com um grande estúdio americano, você não tem controle total.”<sup>55</sup> (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 26). A ida para os Estados Unidos, apesar de iniciar com dificuldades, surgia como uma grande possibilidade de crescimento, como podemos ver em seu depoimento: “[v]indo da Alemanha - depois de fugir de Goebbels, que me ofereceu a direção da indústria cinematográfica alemã - fiquei muito, muito feliz por ter a oportunidade de morar aqui e me tornar um

---

<sup>55</sup> No original: “Cuando se está bajo contrato con un gran estudio americano no si tiene control completo” (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 26).

americano”.<sup>56</sup> (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 19-20). Talvez um dos fatores que deram certo destaque a Lang, enquanto esteve presente no meio cinematográfico estadunidense, era saber jogar com sua origem cinematográfica e com o meio em que se encontrava.

Lang seguiu produzindo e dirigindo filmes em Hollywood, porém, nunca abandonou a ideia de construir narrativas cinematográficas contra o nazismo. Uma de suas primeiras tentativas ocorreu no ano de 1938, época difícil para o cineasta, ao observar a anexação da Áustria, seu país de origem, ao governo nazista: “seu primeiro projeto de filme antinazista (um argumento chamado *Men Without a Country*) que acaba sendo recusado, porque o governo e Franklin D. Roosevelt estavam decididos a manter uma posição de absoluta neutralidade e não intervenção no conflito.” (PEREIRA, 2008, p. 37).

Todas as intenções de Fritz Lang de usar suas narrativas cinematográficas se tornaram possíveis devido aos fatos posteriores da guerra que levaram a uma mudança na postura dos estadunidenses com relação ao conflito. Estava aberto o caminho para que o cineasta, finalmente, colocasse em prática todas as suas intenções. Desse momento, advém um conjunto de filmes que cumpre um objetivo ideológico próprio: desmerecer e denunciar o nazismo, mesmo que apenas cinematograficamente.

Com *Man Hunt* (1941), Lang iniciou uma série de quatro filmes antinazistas (*Hangmen Also Die!*, *O Ministério do Medo*, 1943) e (*Cloak and Dagger*, 1945), todos caracterizados por um intenso compromisso pessoal, uma aguda consciência da mentalidade fascista, da qual falta outros filmes semelhantes. Lang não só tinha conhecido esses tipos na Alemanha, mas vários de seus primeiros filmes (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, *Spione*, até *Der Spinnen*, 1919-1920) pressagiaram a praga de Hitler em seus retratos de criminosos superdiabólicos. Eles planejavam dominar o mundo<sup>57</sup> (BOGDANOVICH, 1972, p. 14).

---

<sup>56</sup> No original: “Viniendo de Alemania – tras escapar de Goebbels, que me había ofrecido la dirección de la industria cinematográfica alemana – me sentía muy, muy feliz de tener la oportunidad de vivir aquí y convertirme en un americano”. (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 19-20).

<sup>57</sup> No Original: “Com *Man Hunt* (1941), Lang dio comienzo a una serie de cuatro filmes antinazis (*Hangmen Also Die!*, *The Ministres os Fear*, 1943), y (*Cloak And Dagger*, 1945), todos ellos caracterizados por un intenso compromiso personal, por una aguda conciencia de la mentalidad fascista, de las que carecen otras películas parecidas. No sólo había conocido Lang estos tipos en Alemania, sino que varias de sus primeros films (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922; *Spione*, incluso *Der Spinnen*, 1919-20) habían presagiado la plaga de Hitler en sus retratos de criminales superdiabólicos que planeaban dominar el mundo” (BOGDANOVICH, 1972, p. 14).

Cada um desses filmes surgiu para cumprir a principal meta do cineasta austríaco exilado em Hollywood, lutar como possível contra o inimigo que lhe causou tantos problemas. *Man Hunt*, *The Minister of Fear* e *Cloak And Dagger* tiveram sua importância, mas o trabalho mais destacável de Lang em relação à sua luta contra o nazismo é *Hangmen Also Die!* filme que produziu em parceria com Bertolt Brecht.

### **2.1.2. Um alemão em Hollywood: Bertolt Brecht**

Bertolt Brecht “nasceu em Augsburg, em 10 de fevereiro de 1898. Foi batizado com Eugen Bertolt Friedrich Brecht” (EWEN, 1991, p. 43). Ele não apresentou inclinações imediatas ao estudo do teatro, iniciou seus estudos na Universidade de Munique por volta de 1917, inicialmente estudara Medicina. Assim como Lang, foi recrutado durante a Primeira Guerra Mundial e em decorrência de seus estudos foi integrado a um batalhão médico na cidade de Augsburg, sua cidade natal.

Sua juventude era marcada por uma glorificação do espírito guerreiro do povo alemão, porém com as atrocidades a que foi submetido neste conflito, acabaria por perder esse espírito (EWEN, 1991). Após o conflito retornaria à universidade, entretanto, perderia o entusiasmo pela medicina e passaria mais a se dedicar à literatura e, futuramente, ao teatro. Essa troca profissional logo seria percebida, pois “Brecht começou a escrever crítica de teatro para o *Tageszeitung* em 1918, e para o esquerdista *Volkswille* em 1919, ambos de Augsburg” (EWEN, 1991, p. 52).

Logo após sua ida para Berlim, o dramaturgo passa a produzir peças teatrais na esperança de encená-las. A sua glorificação viria em 1922, pois “[g]raças à influência de Jhering, Brecht recebeu nesse mesmo ano (1922) o cobiçadíssimo prêmio Kleist, conferido ao jovem dramaturgo mais promissor da temporada”. (EWEN, 1991, p. 94). Quando iniciou sua carreira como dramaturgo não compactuava com as proposições gerais do teatro, isso porque:

Brecht sempre reagiria contra a forma rígida ou fechada da peça clássica, com sua estrutura de atos, clímaxes e resoluções. A forma aberta da peça de crônica, com liberdade de movimento, descontinuidade, mudanças de cenário – em outras palavras, com um caráter épico, como viria a chamá-lo – adequava-se às suas necessidades e estilo particulares (EWEN, 1991, p. 109).



Suas pesquisas sempre procuravam métodos para reformular esse teatro clássico, tudo isso resultou na construção teórica de uma nova espécie: o Épico. Peter Szondi reforça toda essa importância do estudo de Brecht, ao considerar o teatro épico como um dos fatores de solução para a crise que o drama moderno enfrentava durante o século XIX e XX. Neste sentido, o autor afirma que:

Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de ideias dramáticas e cênicas. Essas ideias - pessoais ou tomadas de empréstimo devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, "mostrados". Daí Brecht chamá-los "efeitos de distanciamento" (SZONDI, 2001, p. 136).

Para Szondi, o dramaturgo alemão trouxe nova dinâmica ao teatro devolvendo-o ao cenário de destaque. Uma das principais características dessa nova encenação seria construir um drama cuja narrativa ofereceria uma forma de análise mais crítica frente ao cenário social, no qual o espectador estava envolvido. A intenção seria demonstrar a realidade, em oposição a apenas uma representação do que se está passando. Com toda essa proposição, Brecht queria possibilitar que o espectador fosse mais crítico para com sua própria sociedade, em oposição ao espectador mais passivo do teatro clássico.

Dessa forma surgiram algumas das suas obras mais famosas: *Mutter Courage und ihre Kinder (Mãe Coragem e seus Filhos, 1939)*, *Leben des Galilei (A Vida de Galileu, 1937-39)*, *Ein Man ist Ein Mann (Um Homem é um Homem 1924-26)*, *Die Dreigroschenoper (Ópera dos Três Vinténs, 1928)* além, é claro, de *Die heilige Johanna der Schlachthöfe (Santa Joana dos Matadouros, 1931)*. Todas essas obras de grande impacto para o período.

O dramaturgo sempre foi um crítico ferrenho de seu tempo e não foi diferente para com a ascensão do nazismo, seja em peças ou poemas. Em decorrência de todo esse processo, Brecht passou a ser perseguido pelo regime nazista e, conseqüentemente, precisou se retirar da Alemanha. Contudo, sempre teve a esperança de que todo esse momento de dificuldade

terminaria rapidamente; tanto que relata isso a um de seus amigos em uma carta<sup>58</sup>.

A princípio, esse afastamento da Alemanha não pareceu algo que fosse durar muito. Dizem que Brecht comentou com Arnaldo Zweig, outro refugiado: 'Não vá longe demais. Em cinco anos estaremos de volta'. Como poderia ele, ou qualquer outra pessoa, saber que os cinco anos se estenderiam em quinze, e que para outros nem haveria retorno (EWEN, 1991, p. 272).

Sua peregrinação sempre visava amanter-se próximo de Berlim, assim passou por Praga, Viena, Zurique, Paris entre outros países da região da Escandinávia, mas não importava para onde fosse, sempre estava na mira do nazismo. Isso porque as críticas de Brecht ao regime nazista sempre foram mordazes:

Brecht que combatera Hitler e o nazismo enquanto ainda estava em sua terra natal, não precisava que insistissem com ele para continuar a combatê-los agora. Havia uma tarefa a cumprir que era destruir o inimigo (EWEN, 1991, p. 282).

Esgotando-se as possibilidades de permanecer na Europa: A solução final seria emigrar para uma região mais afastada do conflito e das pressões nazistas, este lugar seria os Estados Unidos, local onde já se encontrava algumas das principais figuras germânicas que fugiram da guerra.

Os estúdios estadunidenses absorveram todos esses talentos e seus impulsos na tentativa de combater de alguma forma o temor nazista. Entretanto, Brecht não obteve o mesmo sucesso que alguns de seus colegas alemães; isso talvez em decorrência de suas próprias ideias com relação ao teatro épico e por não compactuar com a forma artística presente neste país. Isso, pois, “os aspectos artísticos propriamente ficam relegados a segundo plano, quando não são desconsiderados para atender somente objetivos financeiros pleiteados por produtores” (SOBRINHO, 2015, p. 310). Toda essa proposição dura contra Hollywood surge em decorrência de seus estudos visarem dar mais criticidade às obras e aos espectadores, principalmente para com sua época.

Relembrando que o alemão criticava o nazismo ferrenhamente, todavia, “ao analisar o cinema nos Estados Unidos, Brecht assevera que não se pode encontrar substância, reflexão crítica” (SOBRINHO, 2015, p. 313). O

---

<sup>58</sup> Aqui podemos destacar também o poema “Gedanken über die Dauern des Exils” (1937) (BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**. Band 9: Gedichte 2. Organizado por Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967, p. 719f)

dramaturgo apesar de emigrar para os Estados Unidos só o fez pela segurança que sentiria naquele país distante geograficamente das perseguições nazistas, uma vez que as questões artísticas de lá nunca lhe chamaram a atenção.

O próprio Brecht em um de seus diários relata essa negatividade para o caráter artístico dos estadunidenses “em Hollywood tudo é brilho e esplendor da pior espécie” (BRECHT, p. 155, 04/11/1942). Sobrinho corrobora com essa visão quando destaca outra descrença do alemão com Hollywood “as distorções e as falsificações são produzidas e maquiadas para reluzirem sem sentido ou qualquer mínima lógica, exceto a financeira, que será coroada com lucros volumosos com tais habilidades desses prestidigitadores” (SOBRINHO, 2015, p. 322).

Brecht não conseguiu impor suas melhores proposições artísticas, isso em decorrência do jugo econômico sobre os artistas e produtores imposto em solo americano. Hollywood e a Broadway eram movidos por interesses financeiros, isso trazia um ar negativo para as produções dos Estados Unidos e iam ao sentido inverso das intenções do dramaturgo alemão (SOBRINHO, 2015). Apesar de toda essa visão de Brecht para com o sistema hollywoodiano, ele obteve um sucesso parcial em Hollywood, principalmente com o filme *Hangmen also Die!*, uma parceria com o Fritz Lang.

### **2.1.3. Lang e Brecht constroem seu filme**

Exilado pela guerra e com intenções em comum desde a ascensão do nazismo, Lang procura Brecht para lhe propor uma parceria: “E dei-lhe a ideia e perguntei se ele gostaria de trabalhar comigo. Isso aconteceu dez dias após o assassinato de Heydrich. Então Brecht e eu trabalhamos em um esboço”<sup>59</sup> (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 53-54). Estava assim encaminhada a produção do filme.

Um dos relatos de maior dificuldade para a produção dessa narrativa fílmica, vinha em decorrência de uma particularidade envolvendo Brecht: a falta de domínio do inglês. Era necessário, então, alguém que ajudasse na tradução

---

<sup>59</sup> No Original: “Y le di la idea y le pergunte si le gustaria trabajar conimigo. Esto sucedió diez días después del asesinato de Heydrich. Así que Brecht y yo trabajamos en un esbozo”. (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 53-54).

e construção do roteiro, como relata Lang: “e então, porque Brecht não sabia inglês, nós tentamos encontrar um roteirista. Nós decidimos sobre [John] Wexley, que falava um alemão perfeito, para que eles pudessem realmente trabalhar juntos.”<sup>60</sup> (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 54). Todo esse processo que visava a um melhor encadeamento na produção do filme acabaria por gerar um pequeno atrito entre Brecht e Lang, isso em virtude de Wexley ter atribuído o roteiro apenas a sua pessoa, algo que contrariava Brecht, visto que ele apenas estava encarregado das traduções e constituição em parceria do roteiro. Isso fica mais cristalizado quando Lang tenta explicar a situação:

Para dar um exemplo, havia uma cena em que Walter Bremmam fala com sua filha e diz que ele tem que ter cuidado com isso, (b) isso e aquilo, (c) e então vem (d) e (e) ) e (f) e (g); isto é, a Gestapo. Isso é algo que só Brecht poderia ter escrito. A cena em que Brennan (preso pela Gestapo) dita uma carta de despedida para seu filho, que sua filha tem que aprender de cor, só poderia ter sido escrito por Brecht. E o poema final. Além disso, todas as cenas na prisão de reféns, que então o Sr. Wexlwy (a quem pessoalmente aprecio muito) disseram que era dele. É ridículo.<sup>61</sup> (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 54).

A tentativa de Wexley em ter reconhecimento sobre o roteiro do filme acabou vingando, visto que seu nome persistiu no filme como roteirista na data de lançamento oficial. Entretanto, tanto Lang quanto Brecht sabiam quem seriam realmente os autores daquela obra, já que as construções narrativas típicas de Brecht e do próprio Lang eram nítidas e podiam ser observadas através da influência do movimento expressionista alemão em suas obras.

Um movimento cultural de grande impacto para diferentes áreas, entre elas o cinema, pode ser identificado como “a vertente moderna chamada de Expressionismo, deve ser vista como a mais recente - embora também a mais veemente - afirmação desse princípio de alinhamento da criatividade com os impulsos emocionais e instintivos do ser humano” (CÁNEPA, 2006, p. 56). O expressionismo não possuiu uma simples identificação e definição concreta. De

---

<sup>60</sup> No original: “Acabamos um tratamiento exacto, y entonces, a causa de que Brecht no sabía inglés, tratamos de encontrar un guionista”. (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 54).

<sup>61</sup> No original: Para darle un ejemplo, había una escena en la que Walter Bremmam habla con su hija y le disse que tiene que tener cuidado (a) por esto, (b) aquello y aquello, (c) y luego viene (d) y (e) y (f) y (g); es decir, la Gestapo. Esto es algo que sólo Brecht podía haber escrito. La escena em la que Brennan (encarcelado por la Gestapo) dicta una carta de despedida a su hijo, que su hija tiene que apredenderse de memoria, solo podía haber sido escrita por Brecht. Y el poema del final. También, todas las escenas en la prisión de rehenes, que luego el señor Wexlwy (a quien personalmente aprecio mucho) dijo que eram suyas. Es ridículo. (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 54)

acordo com Peter Gay, o movimento teve origens durante os primeiros anos do século XX, apresentou o seu auge e decadência ainda dentro da década de 20 do mesmo século (GAY, 1968, p. 16-17). Desta forma,

O termo Expressionismo se refere ao trabalho do grupo de pintores que, durante os fins do século XIX e o início do XX, traduziram os princípios "expressionistas" em uma doutrina que envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador (DENVIR *apud* CÁNEPA, 2006, p. 58-59).

O cinema seria outra forma artística que seria influenciada pelo movimento alemão, entretanto esse passou por diferentes fases até estar plenamente desenvolvido. Sua primeira fase surge com a narrativa fílmica de “*Der Andere (O outro, 1913)*, de Max Mack, com Albert Bassermann no papel de um homem que desenvolve dupla personalidade após um acidente” (NAZÁRIO, 2002, p. 507). Entretanto uma particularidade do cinema alemão ainda impedia a existência de mais filmes com essa proposição isso em decorrência de nos “primeiros 20 anos, o cinema alemão teve um desenvolvimento mais lento que o de outros países europeus. Até 1911, por exemplo, a Alemanha produzia apenas 10% dos filmes exibidos em seus cinemas” (CÁNEPA, 2006, p. 62). O que proporcionaria a profusão de filmes propriamente alemães dentro do circuito interno seria novamente o contexto da Primeira Guerra Mundial, uma vez que o cinema nacional iria cumprir um objetivo de construir um ideal para com a guerra.

Todavia, ainda faltava algo para que essa indústria cinematográfica pudesse se desenvolver, pois somente com um aporte financeiro estatal e privado possibilitaria o cenário ideal.

Então, com apoio de grandes grupos privados, o estado alemão fundou, em dezembro de 1917, a UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), companhia que passou a centralizar a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha, ao anexar as três principais companhias cinematográficas alemãs (a Pagu, de Paul Davidson; a Messter, de Oskar Messter; e a Nordisk, de David Oliver) e diversas pequenas produtoras, transformando-se no maior truste da Europa (CÁNEPA, 2006, p. 65).

Toda essa estrutura se manteve para a posterioridade. Com esse cenário interno favorável, surgiria a primeira grande produção expressionista: *Das Cabinet des Dr. Caligari (O Gabinete do Dr. Caligari, 1920)*, de Robert Wiene. O sucesso foi imediato, tanto que:

Willy Haas escreveu mais tarde: "Aí estava a Alemanha gótica, sinistra, demoníaca, cruel". Com seu enredo de pesadelo, sua tendência expressionista, sua atmosfera obscura, Caligari continua personificando o espírito de Weimar para a posteridade (...). É um filme que merece integralmente sua imortalidade, uma experiência que gerou uma série de outras experiências (GAY, 1978, p. 119).

A indústria cinematográfica alemã possuía, com a UFA, uma hegemonia interna frente a outros circuitos nacionais, mas em contra partida esses filmes possuíam problemas para serem exportados, seja pela questão ainda da guerra, que mantinha seus resquícios, ou pela falta de refinamento técnico, para poder concorrer com os demais centros cinematográficos. Desta forma, os alemães viram-se obrigados a aprimorar suas narrativas.

Uma das características dos filmes expressionistas é “uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras” (CÁNEPA, 2006, p. 66-67). Uma marca que estaria em futuras produções além de sua narrativa está na construção dos cenários, pois:

A criação da atmosfera de pesadelo que lhe daria fama duradoura só foi possível porque a cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada (CÁNEPA, 2006, p. 67).

As narrativas desses filmes misturavam figuras grotescas e demoníacas, com o contexto de confusões políticas, sociais e econômicas. Configura-se como uma espécie de crítica à sociedade contemporânea e às atrocidades que podiam causar nas pessoas. Dessa primeira narrativa fílmica surgiram outras que explorariam a mesma temática sendo elas:

Os filmes *O golem* (1920), de Paul Wegener; *Nosferatu: Uma sinfonia do horror* (1922) e *Fantasma* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; *A morte cansada* (1921) e *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), de Fritz Lang; *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923), de Robert Wiene; *Da aurora à meia-noite* (1920), de Karl Heinz Martin; *O gabinete das figuras de cera* (1924), de Paul Leni. Se nenhum deles se comprometeria tão cabalmente com o caráter formal do estilo, a marca de Caligari persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas - características que ganharam a qualificação genérica de "expressionistas" (CÁNEPA, 2006, p. 69).

Uma das principais formas de definir um filme como expressionista está na observação de elementos em comum, os mais destacáveis giram em torno, da *Mise en Scène*. A constante combinação entre cenários, fotografias e

iluminação produzida sobre as personagens dava origem a esses momentos de expressão pura, transformando, assim, todo o contexto. Sem se esquecer de referendar que toda essa produção contribuía na hora dos personagens serem montados e apresentados como verdadeiras figuras diabólicas. O expressionismo utilizou essas figuras de forma muito nítida, tanto que Siegfried Kracauer “observa uma série de filmes que trazem esses tipos de personagens diabólicos com pretensões dominadoras tanto que ele próprio cunhou uma expressão para essa profusão de personagens, procissão de déspotas” (KRACAUER, 1998, p. 96). Um dos principais filmes a trabalhar essa temática seria:

*Dr. Mabuse: O jogador* (1922), dirigido por Fritz Lang e roteirizado por Thea von Harbou com base na novela de Norbert Jacques, que explorava crimes supostamente reais que tinham como arma a hipnose. Baseado nesse tema (já explorado em *Caligari*), Lang criou uma espécie de alegoria do poder oculto, com um vilão que assume diversas personalidades e lidera um bando de assassinos e falsários que aterrorizam a sociedade (CÁNEPA, 2006, p. 74).

Ainda referente à definição de um filme como expressionista está o caráter narrativo, já que “outra estratégia que se tornou recorrente no cinema alemão foi a da ‘narrativa-moldura’ muitas vezes usada para justificar o caráter fantasioso das histórias” (CÁNEPA, 2006, p. 77), ou seja, há a existência de mais de uma história dentro do filme, sendo estas interligadas em determinados momentos.

Outros processos desenvolvidos ou explorados pelo cinema alemão dessa época foram a “busca por produzir narrativas mais enigmáticas, os filmes alemães também se destacavam por um tipo de decupagem em que o uso do espaço *offscreen* (o espaço fora da tela) adquiria diferentes significados, especialmente o de fonte de imprevisibilidade e enigma” (CÁNEPA, 2006, p. 78). O espaço, que o espectador não consegue observar durante o filme, seria um ponto bem explorado ao criar o sentimento de incerteza e suspense para o decorrer da narrativa fílmica. Além de seu impacto crítico para com sua época, o expressionismo introduziu novas concepções técnicas.

O expressionismo teve grande impacto sobre os cineastas e dramaturgos que fizeram carreira na Alemanha tanto que Fritz Lang e Bertolt Brecht constroem em parceria o filme *Hangmen Also Die!*, ainda que produzido

no circuito cinematográfico hollywoodiano, ambos aplicaram técnicas expressionistas.

Embora em Brecht o expressionismo se ligasse mais à questão do desenvolvimento do teatro, suas construções teóricas encontraram respaldo para modificações no próprio cinema, principalmente nos filmes em que o dramaturgo esteve presente ao longo de todo o processo. Algumas dessas modificações são: “[a] criação de um espectador ativo (em oposição aos sonhadores e passivos ‘zumbis’ engendrados pelo teatro burguês ou os sonâmbulos autômatos produzidos pelo espetáculo nazista)” (STAM, 2013, p. 169). Essa possivelmente seja uma mudança importante implementada pelo dramaturgo, pois um espectador mais crítico era o esperado para o momento em que grandes modificações e colapsos eram vivenciados. Brecht interligava, portanto, suas proposições e dava mais criticidade a suas produções. Desta maneira, Brecht, influenciado por seus estudos e pelo movimento expressionista, dá uma nova dinamicidade as suas obras, todavia seu maior desafio seria Hollywood e suas particularidades.

Lang obteve um relativo sucesso ao conseguir unificar suas técnicas com as proposições hollywoodianas. Em decorrência dessa flexibilidade teórica adquirida em Hollywood, Lang sofreria críticas de seus compatriotas por ter se vendido a um sistema artificial, mas o que realmente o cineasta austríaco fez foi se adaptar ao meio em que estava inserido, utilizando as novas técnicas a seu favor cristalizando seus estudos teóricos sobre cinema.

Uma dessas temáticas seria, o destino, ele surge em filmes que abordavam questões de sua época e, em decorrência disso, os seus personagens principais ou os ditos “heróis” cinematográficos assumiam para si “combates gigantes: um só homem contra toda a sociedade, a maior parte das vezes um homem que não consegue sublimar os seus desejos e os seus sentimentos no sentido prescrito pela sociedade” (GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 34). Isso pode ser observado no filme no personagem do Dr. Svoboda. A ele foi atribuído uma enorme responsabilidade, pois ao eliminar o carrasco Heydrich, realiza sua tarefa de forma precisa. Entretanto, após o ato, vê-se obrigado a envolver outras pessoas nesse crime, o que lhe proporciona um grande questionamento interno, principalmente, após presenciar a prisão de uma dessas pessoas.



Ele era apenas um homem comum que desafiara o nazismo e agora observava seus amigos e companheiros serem penalizados por sua ação sem poder fazer nada. Questiona, assim, se não deveria se entregar a Gestapo, entretanto é conduzido por seus companheiros a se manter firme na causa da resistência. Dr. Svoboda seria o clássico protagonista dos filmes de Lang: um homem com grande responsabilidade e com constantes desequilíbrios emocionais, até ser guiado por alguém ao ponto de segurança.

Hollywood influência Lang em outras áreas, uma vez que:

Nos filmes americanos de Lang os objetos tornam-se os verdadeiros motores da ação; não os portadores de sentidos, mas os tradutores do movimento, dos sinais, dos indícios do que, para além da realidade visível, é a sua verdade. São os pontos fracos onde o sangue goteja os sinais que fazem com que se sinta com os personagens a que estão ligados, vergonha ou terror, porque são de uma evidência excessiva, porque são traidores e obscenos na sua insistência. (GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 40)

Fritz Lang, enquanto esteve em Hollywood, incorporou aos seus filmes novos processos: Um deles aos objetos. Em sua etapa alemã, já observara esse processo, porém, não na mesma proporção que os filmes da fase americana. Cada narrativa hollywoodiana do cineasta sofria transformações quando determinados objetos entravam em cena, reconduzindo a narrativa a um novo ambiente ou processo.

*Hangmen Also Die!* traz essa particularidade em diferentes momentos, principalmente pelo fato de um objeto poder estragar os planos da resistência – no caso a arma do atentado –, e outro objeto – no caso um isqueiro de ouro – acaba por definir o destino de todos no filme. Tanto que “a impressão de fatalidade que se depreende dos filmes de Lang é produzida por esses objetos; eles circulam com uma insistência perversa nas narrativas como indutores de crises e catástrofes. A sua sucessão mecânica, é a marcha implacável do destino” (GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 43). Esses são traços de uma interligação feita por Lang ao reelaborar suas proposições fílmicas após conviver em Hollywood.

Brecht e Lang proporcionaram ao cinema novas formas de se expressar e constituir. Entretanto mesmo assim sua parceria ainda encontraria obstáculos. Outro problema que o filme encontraria está relacionado aos órgãos de regulação da produção cinematográfica dos Estados Unidos.

Eu tive uma grande briga com Joe Breeb, do Hays Office, sobre esse filme. Era hora da guerra; Foi um filme antinazista, e ele me disse: Como posso dar minha aprovação a um filme que glorifica uma mentira?: O filme de Quisling é entregue aos nazistas por meio de uma mentira de resistência. Eu tive uma discussão que durou o dia todo, até que, finalmente, ele disse: Isso vai contra todos os meus princípios; É uma globalização de uma mentira, mas não posso bani-la.<sup>62</sup>(LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p.55).

Lembrando que uma das características de Lang gira em torno da utilização de fatos contemporâneos para a construção de suas narrativas. Esse filme não seria diferente, pois se baseou em um fato já decorrido. Não existiu a proibição total do filme, talvez em decorrência de que, no momento em que este seria lançado, a guerra finalmente havia se instalado sobre os Estados Unidos. Já não se poderia negar uma narrativa fílmica que desmerecesse de forma tão particular o inimigo, e em contra partida mesmo que ressaltando uma mentira, demonstrava que a máquina nazista poderia ser combatida e eliminada.

O filme não apresentou o devido sucesso esperado, seja devido aos problemas enfrentados ao longo de sua produção ou por questões relacionados à receita do filme. Todavia, uma coisa é certa “o fracasso dessa colaboração não diminuiu a admiração que Lang tinha por Brecht; mais tarde, Brecht convida Lang para filmar em Berlim-Leste” (GRAFE; PATALAS; PRINZLER, 1993, p. 13). Talvez as origens mais teatrais do dramaturgo alemão não tenham lhe proporcionado uma liberdade maior com relação ao cinema estadunidense, entretanto, uma proposição mais próxima a esse fracasso esteja interligada ao próprio local de produção do filme. Hollywood não era propriamente um ambiente natural para os dois, uma vez que as regras eram diferentes, necessitavam se adaptar.

Esses foram alguns dos percalços ao qual o filme *Hangmen also Die!* ficaria sujeito. Lang e Brecht construíram uma narrativa cinematográfica coesa e rica em detalhes, porém, devido a circunstâncias externas, não obtiveram um total reconhecimento.

---

<sup>62</sup> No original: Tuve una gran pelea con Joe Breeb, de la Oficina Hays, a propósito de esta película. Era tempo de guerra; era una película anti-nazi, y me dijo: Como puedo dar mi aprobación a una película que glorifica una mentira?: el Quisling de la película es entregado a los nazis a través de una mentira de la resistenci . tuve una discusión que duro todo um día, hasta que, finalmente, dijo: Va contra todos mis principios; es una glorificación de una mentira, pero no puedo prohibirla (LANG *apud* BOGDANOVICH, 1972, p. 55).

## 2.2. Para compreender as construções ideológicas em *Os Carrascos Também Morrem*

A narrativa fílmica de Lang e Brecht passou por diferentes momentos, como observado anteriormente, mas algo é concreto: a riqueza de detalhes envolvendo questões técnicas e estilísticas, bem como artísticas. Tanto Lang quanto Brecht não iniciaram suas respectivas carreiras no mesmo meio artístico, tampouco em solo americano, souberam, entretanto, usufruir dessa poderosa indústria cinematográfica para cumprir uma de suas missões, no caso a de combater o nazismo.

Se uma das proposições do filme era lutar de diferentes formas contra o nazismo, a sequência de abertura da narrativa fílmica já demonstra isso em diferentes níveis, sendo eles: texto, imagem, musicalidade e aspectos propriamente cinematográficos.

Após a apresentação dos elementos artísticos e diretivos que compõem os créditos do filme, surge na tela um texto que corre de baixo para cima pausadamente<sup>63</sup>, dando ao espectador a oportunidade e tempo necessário para a leitura. Isso tudo decorre sobre um fundo preto ao tocar de uma música com ar de mistério.

NEM A TRAIÇÃO DA TCHECOSLOVÁQUIA NEM O DERRAMAMENTO DE SANGUE EXECUTADO PELAS HORDAS DE HITLER ABALARAM O ESPÍRITO DESTE POVO. MIL ANOS DE UMA FLAMEJANTE TRADIÇÃO ARDEM EM SEUS CORAÇÕES. E NESSE FOGO DE LIBERDADE SEFORJA UMA FRATERNIDADE SECRETA. UMA ARMADA OCULTA DE VINGADORES DECIDIDOS A LIBERTAR SUAS TERRAS DO INVASOR NAZISTA. REINHARD HEYDRICH GOVERNOU OS TCHECOS EM NOME DE HITLER. SEU REINADO DE TERROR FEZ A POPULAÇÃO CHAMÁ-LO DE "O CARRASCO". ELE ASSINAVA SUAS SENTENÇAS DE MORTE NO CASTELO HRADZIN QUE DOMINA A ANTIGA PRAGA CAPITAL DA INFELIZ, PORÉM INVENCÍVEL, TCHECOSLOVÁQUIA<sup>64</sup> (LANG, 1943, 01' 52" a 02' 30").

---

<sup>63</sup> Processo conhecido como prólogo, uma das marcas do estilo cinematográfico Clássico.

<sup>64</sup> No original: "NEITHER. THE BETRAYAU OF CZECHISLOVAKIA, NOR THE BLOOD – BATH LOOSED BY HITLER'S HORDES, COULD CONQUER THE SPIRIT OF THIS PEOPLE. A YHOUSAND YEARS OF FLAMING TRADITION BURNS IN THEIR HEARTS, ANDA T THIS FREEDOM'S FIRE IS FORGED A SECRET BROTHERHOOD, A HIDDEN ARMY OF AVENGERS, SWORN TO RID THEIR LAND OF THE NAZI INVADERS. REINHARD HEYDRICH RULED IN HITLER'S NAME OVER ALL CZECH LIVES. HIS REIGN OF TERROR CAUSED THE PEOPLE TO CALL HIM "THE HANGMAN" HE ISSUED HIS ORDERS OF DEATH FROM THE HRADZIN CASTLE THAT OVERLOOKS OLD PRAQUE, CAPITAL OF UNHAPPY, BUT UNHEATEN CZECHOSLOVAKIA" (LANG, 1943, 01' 52" A 02' 30").

O texto ressalta a luta que os cidadãos da Tchecoslováquia enfrentavam e já enfrentaram ao longo de sua história e que, apesar de Heydrich ser o mais cruel dos problemas que tenham enfrentado, nem mesmo ele foi capaz de conter o espírito de luta dessa nobre nação. Além disso, o trecho já daria as primeiras indicações de uma construção negativa da imagem dos nazistas ao abordar, mesmo que de forma breve, as ordens sanguinárias (“reinado de terror”) de Heydrich, “o carrasco”. Ao longo do filme, esse papel negativo será reforçado.

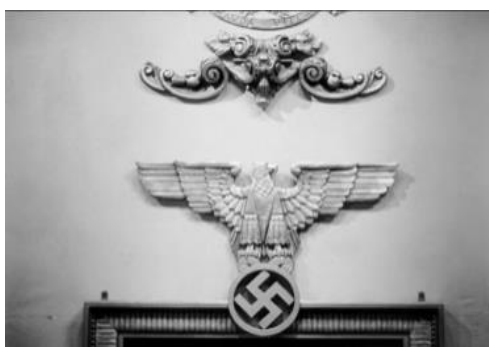
Em diferentes sequências e através de diferentes elementos, o filme *Hangmen Also Die!* traz a personificação dos inimigos através de uma aura negativa. Após o texto inicial do filme, surge um desses momentos de construção de desmerecimento. Depois de uma tomada da cidade de Praga, as imagens se voltam para o castelo de Hradzin<sup>65</sup>, onde surgem na tela as seguintes imagens (LANG, 1943, 02’ 41” a 02’ 55”).



Fotograma 001: (LANG, 1943, 02’ 41”).



Fotograma 002: (LANG, 1943, 02’ 43”).



Fotograma 003: (LANG, 1943, 02’ 47”).



Fotograma 004: (LANG, 1943, 02’ 49”).

<sup>65</sup> Em decorrência do contexto da Segunda Guerra Mundial, Lang não teria acesso a cidade de Praga o que impediria a filmagem das diferentes tomadas do castelo de Hradzin. Inicialmente não foram encontrados indícios de como as imagens foram produzidas, hipótese observada para este caso seria que Lang se utilizara de arquivos com imagens do castelo.

Após o término da introdução do filme, surgem na tela imagens da cidade, mais especificamente do castelo de Hradzin, que, inicialmente, é enfocado através de um plano aberto demonstrando todas as construções a sua volta. Na próxima tomada, a câmera está mais perto e mostra detalhes do mesmo; mantém-se o processo de aproximação do castelo, enfocando-o por um de seus lados. Após essa observação as imagens são transpostas para a parte interna do castelo.

A utilização da figura de Hitler já causa por si um momento de suspense, por todo seu ar negativo, mas além das imagens há a questão da musicalidade. Se até então uma música mais calma seguia a apresentação da cidade de Praga, conforme surgem as primeiras imagens a se referirem ao nazismo, o tom da música se torna completamente o oposto, quanto mais enquadradas são as imagens mais dramática e apavorante a melodia se torna. Todo o temor que a sequência visa a criar tem seu ápice com a aparição de um retrato de Adolf Hitler<sup>66</sup>, figura suprema do nazismo e principal responsável pelas atrocidades que o mundo enfrentava.

Um dos métodos utilizados por Lang para dar um tom dramático às imagens é a utilização de um movimento descendente da câmera que inicia com um zoom focando-as e, após focar Hitler, passa por um processo de afastamento, ampliando a visão do salão possivelmente utilizando-se de um *travelling* de recuo. Se observarmos esse segundo momento em relação ao primeiro, verificamos uma diferença: a cidade é enfocada de longe para perto dando mais detalhes aos espectadores, já as imagens dos nazistas sofrem o processo inverso, saindo da proximidade e passando para o afastamento como uma forma de demonstrar que esse regime e sua figura central deveriam ser evitados. A combinação entre a *Mise en Scène* e a musicalidade proporcionou uma abertura dramática capaz de demonstrar que os nazistas realmente teriam um papel negativo não só para o filme, mas para o mundo.

O longa-metragem não dedica muito tempo à imagem de Hitler, sua participação, entretanto, sempre está interligada a uma característica do nazismo. Em uma de suas primeiras aparições, a imagem do *Führer* sucede o

---

<sup>66</sup> Fritz Lang utiliza aqui imagens oficiais do líder do nazismo, o que daria mais impacto a sua proposição. Isso surge novamente como uma hipótese, visto que não foram encontrados vestígios sobre tais imagens.

relato de atrocidades praticadas contra a humanidade. O filme, durante os primeiros minutos, propõe-se a demonstrar o quanto a causa nazista é perigosa, não apenas para os povos já dominados, mas para os demais também.



Fotograma 005: (LANG, 1943, 51' 06" a 51'31").

Outra aparição emblemática do *Führer* surge enquanto Ritter (à esquerda da imagem), Gruber (no centro) e Kurt Haas (à direita) conversam sobre a possível relação de Mascha Novotny com o assassino de Heydrich (LANG, 1943, 51' 06" a 51'31"). O que torna a imagem atraente não é nem diálogo e nem o posicionamento da câmera, mas sim o quadro de Hitler ao fundo conectado a fumaça do cigarro de Kurt Haas, proporcionando a imagem do *Führer* um ar maligno, reforçando o ideal apresentado durante a abertura do filme, que essa figura é humana ou não humana? De acordo com a forma que a fumaça envolve sua imagem, existiria a representação de um ser maligno egresso de outra dimensão.

A aparição do quadro de Hitler não termina aqui, surgindo em outros momentos. Um desses com maior destaque conforme análise a seguir.



Fotograma 006: (LANG, 1943, 03' 18").



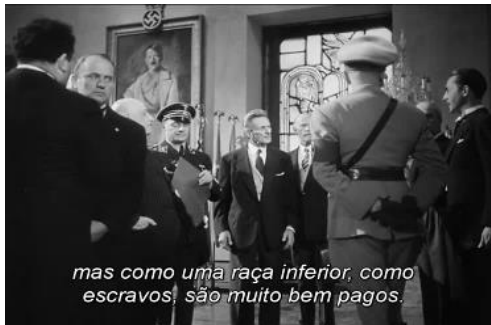
Fotograma 007: (LANG, 1943, 03' 23").



Fotograma 008: (LANG, 1943, 03' 26").



Fotograma 009: (LANG, 1943, 03' 29").



Fotograma 010: (LANG, 1943, 03' 32").



Fotograma 011: (LANG, 1943, 03' 40").

Na sequência<sup>67</sup> (LANG, 1943, 03' 18" a 03' 52"), novamente nos confrontamos com a imagem de Hitler ao fundo, de forma que o retrato parece estar interligado ao diálogo das personagens. Se anteriormente a figura do líder do nazismo estava interligada a questões de atrocidades causadas pelo regime, agora a presença surge conectada a outra característica do nazismo: a constante desvalorização dos não arianos como raça inferior e que estaria destinada a servir aos nazistas como escravos. O povo da Tchecoslováquia fora um desses povos que sofreu com essa prerrogativa nazista, sem entrar no mérito dos demais povos que foram atingidos pelo nazismo. Ressaltamos aqui a própria fala do nazista: "Admito que seus trabalhadores talvez sejam mal pagos, mas como uma raça inferior, como escravos, são muito bem pagos"<sup>68</sup> (LANG, 1943, 03' 28" a 03' 36"). Nesse trecho, destaca-se o desprezo e subjugação de outros povos. Essa sequência possuiu um encadeamento com a

<sup>67</sup> No original: -Civil da Tchecoslováquia: Perhaps our production would increase if our Skoda workers were allowed higher pay since our food allowance is very low frequently resulting in exhaustion.

-Colaborador Nazista: Admittedly, your workers may be under paid as workers, but as an inferior race, as slaves, they are highly over paid. Give them higher wages, you say? So they can print more of this underground propaganda? (LANG, 1943, 03' 18" a 03' 52").

<sup>68</sup> No original: - Nazista: "Admittedly, your workers may be under paid as workers but as an inferior race, as slaves, they are highly over paid." (LANG, 1943, 03' 28" a 03' 36").

seguinte em decorrência do aparecimento de outra figura emblemática do nazismo, o “Carrasco”, o surgimento de Heydrich, segue o princípio da construção de uma imagem negativa. Logo em sua aparição surge uma aura nebulosa sobre o mesmo, a forma que ele se move, sua maneira de agir e, principalmente, seu olhar são uma das principais formas de demonstrar essa negatividade.



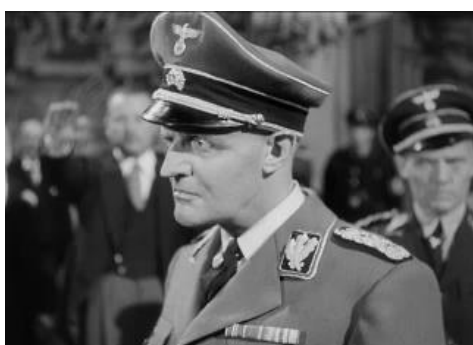
Fotograma 012: (LANG, 1943, 04' 16”).



Fotograma 013: (LANG, 1943, 04' 22”).



Fotograma 014: (LANG, 1943, 04' 27”).



Fotograma 015: (LANG, 1943, 04' 30”).



Fotograma 016: (LANG, 1943, 04' 35”).



Fotograma 017: (LANG, 1943, 04' 38”).

A inferioridade de raças segue presente nesta sequência (LANG, 1943, 04' 15” a 04' 41”). Quando Heydrich (Hans Heinrich von Twardowski<sup>69</sup>) caminha

---

<sup>69</sup> Ator alemão nasceu em maio de 1898, ganharia fama ao atuar no filme *Das Cabinet des Caligari* de 1920 dirigido por Robert Wiene, relanzara outros filmes em solo alemão, até a ascensão do nazismo, quando foi obrigado a emigrar para outro país, mudara-se para os Estados Unidos onde seu talento fora reconhecido, passando a atuar em inúmeros filmes, a partir de 1939 começa a aparecer em filmes anti-nazistas lançados por Hollywood.



pelo salão do castelo, a câmera dá um destaque a essa caminhada. Inicialmente adentra o recinto sendo focado por um plano geral, conforme anda, a câmera o enfoca através de um meio primeiro plano. Todos saúdam sua presença e ele para na frente de um general da Tchecoslováquia que se aliou à causa nazista. A presença do mesmo causa certo desconforto para com o Alemão, visto que um cidadão da Tchecoslováquia não seria digno como um alemão. O *close-up* (LANG, 1943, 04' 31") utilizado por Lang no rosto de Heydrich demonstra isso, não apenas por causa de sua presença, como também devido a sua falta de respeito, sua feição apenas se transforma após o general praticamente se ajoelhar a seus pés para recolher o objeto jogado no chão por Heydrich de forma intencional. A imagem se torna mais forte devido à utilização de um ângulo de filmagem chamado *Plongée*, que visa a observar a imagem de cima para baixo, introduzindo um impacto maior sobre a sequência.

Apesar de ser a figura central da temática do filme, tanto que seu apelido daria origem ao título do filme, o nazista surge apenas nestes primeiros minutos, sua presença já justifica toda essa característica atribuída a ele, de ser o mal em pessoa, além disso, seria assassinado mais adiante. Sua forma de agir, mas principalmente seus ideais, justificam todo o temor que as pessoas possuíam. Sua crueldade é ressaltada no seguinte trecho: "Há 37 mil trabalhadores lá. E com uma sabotagem tão escandalosa apenas 50 foram executados. Porque não 500?"<sup>70</sup> (LANG, 1943, 05' 20" a 05' 31"). A fala do personagem alemão torna-se, assim, um dos principais elementos do processo construtivo de desmerecimento que Lang aplica em seu filme.

A última participação de Heydrich antes de sua morte reforça toda a sequência inicial da narrativa fílmica pensada por Lang e Brecht, como exposto nas imagens a seguir <sup>71</sup> (LANG, 1943, 05' 54" a 06' 25").

---

<sup>70</sup> No original: - Heydrich: "In Skoda, there are 37,000 workers there. And the sabotage is out of control yet only 50 were executed. Why not 500?" (LANG, 1943, 05' 20" a 05' 31").

<sup>71</sup> No original: "- Civil da Tchecoslováquia: If I may, your Excellence isn't there some better way, something not so drastic  
- Heydrich: Is this man crazy talking to me in this language? I insist that all Czech only speak in German. You got that?  
German! German! German! German!  
I'll teach these sheep at the Skoda factory to obey not to turn to listen to or obey traitors ever again." (LANG, 1943, 05' 54" a 06' 25").



Fotograma 018: (LANG, 1943, 05' 55").



Fotograma 019: (LANG, 1943, 05' 57").



Fotograma 020: (LANG, 1943, 06' 02").



Fotograma 021: (LANG, 1943, 06' 06").



Fotograma 022: (LANG, 1943, 06' 09").



Fotograma 023: (LANG, 1943, 06' 12").



Fotograma 024: (LANG, 1943, 06' 16").



Fotograma 025: (LANG, 1943, 06' 22").

Heydrich realizava um discurso contra a falta de pulso firme dos nazistas para com os trabalhadores da Tchecoslováquia, além disso, criticaria a falta de medidas contra a resistência da população. Na tentativa de intervir a favor dos trabalhadores e tentar amenizar as consequências, um civil começa a falar com

Heydrich que não aceita tal insubordinação e lembra a todos que raças inferiores devem ser ensinadas a obedecer.

Novamente a câmera e os diferentes planos de filmagem dão dinamicidade à construção de uma imagem negativa. A sequência inicia com um plano aberto, enquanto Heydrich expõe suas ideias até ser confrontado por um civil. Esse plano auxilia na observação das diferentes reações do carrasco, que apresenta reações fortes, até o momento em que há um corte e a imagem retorna pra o rosto do Heydrich, sendo filmado em um plano americano. Esse descarrega sua fúria sobre uma pilha de papéis. A nova filmagem reforça uma figura psicologicamente afetada ao ser contrariado.

A mescla de elementos imagéticos e técnicos nesses primeiros momentos atribui às figuras nazistas uma aura negativa, pois para manter um povo unido em uma causa era necessário um inimigo que fosse capaz de causar repulsa: quanto mais maligno melhor. Há, portanto, uma tentativa nessa construção do inimigo maligno de fomentar uma unidade necessária que mantivesse todos em uma luta constante para eliminá-lo.

Se Hitler e Heydrich personificam o mal, a narrativa fílmica prossegue construindo a imagem do inimigo. Se inicialmente toda a questão estava voltada para a superioridade da raça ariana e a crueldade, agora, o elemento da maleficência do inimigo é reiterado e aprofundado através da representação das torturas perpetradas pela Gestapo. Nesse sentido, três sequências se tornam importantes. A primeira delas envolve Mascha, a moça que ajudou na fuga do assassino de Heydrich, o inspetor da Gestapo Ritter e a senhora Dvorak, toda ação se desenrola conforme as imagens <sup>72</sup> (LANG, 1943, 52' 20" a 52' 49").

---

<sup>72</sup> No original: - Ritter: Come here, Mrs. Dvorak. Come, come, come. Wait over here Is this the girl who sent the our men the wrong way?

- Sr<sup>a</sup> Dvorak: balança a cabeça, como sinal de negação.

- Ritter: You don't know her at all?

- Sr<sup>a</sup> Dvorak: Yes, I know her. (LANG, 1943, 52' 20" a 52' 49").



Fotograma 026: (LANG, 1943, 52' 13").



Fotograma 027: (LANG, 1943, 52' 25").



Fotograma 028: (LANG, 1943, 52' 34").



Fotograma 029: (LANG, 1943, 52' 36").

Em uma sala do prédio da gestapo, Mascha presta um depoimento à gestapo. Inicialmente tudo decorre em um plano aberto da sala, a presença da senhora, contudo, lhe causa um espanto, como se pode perceber na primeira figura (LANG, 1943, 52' 26") com um *close-up* do rosto da personagem e sua reação de incerteza para com o que está prestes a acontecer. Mascha possuía o temor de ser acusada, porém, observa que a senhora se mantém firme, não passando informações a Gestapo de forma alguma mesmo que sua vida estivesse dependendo disso. Entretanto, as imagens revelam o uso da tortura física para com a senhora Dvork, e para com Mascha, a psicológica. A presença de alguém próximo sendo ameaçada em sua frente seria uma das formas de tentar fazer a moça confessar.

A sequência possuiu uma riqueza de detalhes em decorrência de sua filmagem. Existe uma grande utilização de *close-ups* enfocando a reação das personagens e proporcionando mais sentimentalidade às imagens; realizando a tarefa de destacar o nazista como cruel e os cidadãos, como pessoas honradas. Se num primeiro momento se destacam as técnicas de filmagem, na parte final, os diálogos ganham proeminência.



Fotograma 030: (LANG, 1943, 52' 51'').



Fotograma 031: (LANG, 1943, 52' 55'').



Fotograma 032: (LANG, 1943, 53' 13'').



Fotograma 033: (LANG, 1943, 53' 16'').

Na parte final da sequência<sup>73</sup> (LANG, 1943, 52' 50" a 53' 18"), seguem as ameaças à senhora que seria submetida aos diferentes métodos de tortura para dizer a verdade. Contudo, o destaque maior fica a cargo da fala e das expressões corporais do inspetor da Gestapo, Ritter – através da união de *close-ups* e meio primeiro plano, o nazista assume uma característica de psicopata, reforçado por suas falas fortes – que dão um destaque negativo as suas expressões de impaciência para com os cidadãos de Praga.

Outra sequência (LANG, 1943, 01' 00" 23" a 01' 01" 10") que se torna impactante para essa temática envolve novamente a senhora Dvork e Mascha. Nessa sequência a moça é jogada em uma sela onde rapidamente observa a presença de mais alguém – através de um meio primeiro plano – e acaba se surpreendendo ao reconhecer a senhora Dvork.

---

<sup>73</sup> No original: - Ritter: You know what will happen to you if you lie?

- Sr<sup>a</sup> Dvorak: Yes.

- Ritter: Marvelous people, these Czechs. Stubborn to the end. To the bitter end Miss Novotny. (LANG, 1943, 52' 50" a 53' 18")



**Fotograma 034: (LANG, 1943, 1H, 00' 32''). Fotograma 035: (LANG, 1943, 1H 00' 34'').**



**Fotograma 036: (LANG, 1943, 1H 01' 04''). Fotograma 037: (LANG, 1943, 1H 01' 19'').**

A sequência não apresenta diálogos, apenas alguns sons, ficando a grande construção a cargo do jogo de filmagem. A câmera abre para um plano aberto, através do qual é possível observar a senhora caída no chão enquanto Mascha tenta erguê-la. O destaque maior, porém, fica para o objeto à frente dos personagens: uma espécie de equipamento utilizada para torturar as pessoas. Já em uma sequência anterior houve uma referência a métodos de tortura utilizados pela Gestapo, sendo esse objeto apenas um reforço do que já fora dito. A parte mais negativa surge quando as portas da cela se abrem e a câmera foca no rosto de Mascha, que, assustada, observa o surgimento de uma sombra maligna que carrega em mãos um chicote. As sombras teriam um destaque para o longa-metragem. Ambas as sequências com sombras revelam um juízo simbólico, utilizado por Lang. Principalmente se referir os nazistas, estes que ao longo da narrativa seriam representados negativamente: uma das primeiras aparições desse elemento está na caminhada de Heydrich pelo saguão do castelo (LANG, 1943, 04' 15" a 04' 41").

Desse momento em diante as sombras ganhariam um crescente papel na narrativa de Lang, pois elas retornam com um destaque maior na sequência onde Mascha e a Dovark passam por um primeiro processo de tortura (LANG,

1943, 52' 20" a 52' 49"). Ali o destaque fica a cargo das sombras dos soldados que guarnecem a porta como seres malignos que controlam a entrada e a saída de uma espécie de purgatório, controlados pelos olhos do quadro de Hitler fixado na parede.

As imagens mais fortes com referência às sombras estão na sequência anteriormente analisada, na qual a figura nazista segura um chicote, demonstrando crueldade. Lang possuiu uma particularidade em sua carreira, pois utiliza de figuras e formas concretas ou distorcidas para referendar aspectos que considera importante em seus filmes, nesse caso o caráter negativo do nazismo foi contemplado.

Na sequência<sup>74</sup> (LANG, 1943, 01' 19" 36" a 01' 19" 53") seguinte, após um encontro com seu pai em uma sala no campo de concentração, onde se encontravam os reféns, Mascha é confrontada pelo inspetor Gruber. O inspetor afirma que caso ela resolvesse entregar o assassino, seu pai teria uma chance de sobreviver. Todavia, a moça, transformada após o encontro com o pai que lhe dera um discurso importante sobre a liberdade, permanece firme em sua escolha de não dizer nada.

O destaque fica pela construção da cena graças ao *close-up* no rosto de Mascha e sua expressão de temor em um primeiro momento. Todavia, após ser afrontada pelo nazista, decide adotar a postura que seu pai já adotara durante esses confrontos e manter-se firme na causa. Um aspecto importante, se compararmos com a análise anterior, é a personagem de Gruber. Sua sombra não apresenta um tom tão negativo como a anterior, mas mesmo assim ainda causa um impacto ameaçador. A marcação bem definida das sombras acontece apenas quando entram em cena personagens nazistas como é o caso de Heydrich, Inspetor Ritter e o inspetor Alois Gruber. Se compararmos com os demais personagens não existe tal proposição.

---

<sup>74</sup> No original: - Inspetor Gruber: "He still has his life in your hands. Who was the man you helped escape. when you sent our men the wrong way?" (LANG, 1943, 01' 19" 36" a 01' 19" 53").



Fotograma 038: (LANG, 1943, 1H 19' 36"). Fotograma 039: (LANG, 1943, 1H 19' 40").



Fotograma 040: (LANG, 1943, 1H 19' 42"). Fotograma 041: (LANG, 1943, 1H 19' 51").

As narrativas cinematográficas de Lang são construídas, em sua maioria, com a presença de sombras, seja ela para personagens com boas ou más pretensões; atributo que desenvolveu principalmente durante sua fase na Alemanha, bem como durante o auge do movimento expressionista alemão. Lang incorporou essa característica a seus filmes hollywoodianos. Nesse filme, as sombras surgem mais durante momentos de confrontação com nazistas, como nessas sequências observadas.

Em uma das últimas sequências do filme, há novamente o destaque da crueldade nazista. Toda a narrativa ganha contornos dramáticos após a conclusão errônea sobre o assassinato de Heydrich, visto que a resistência consegue enganar a Gestapo levando-a a concluir que Czaka era o assassino. Schimmer, um inspetor da Gestapo, acaba por atirar no cervejeiro pelas contas como forma de eliminar aquele problema (LANG, 1943, 02' 12" 19" a 02' 13" 09").





Fotograma 042: (LANG, 1943, 2H 13' 07"). fotograma 043: (LANG, 1943, 2H 13' 09").

Embora se destaque a dramaticidade da morte do cervejeiro, esta não é representada de maneira tão cruel quanto o restante da sequência, conforme as imagens abaixo:



Fotograma 044: (LANG, 1943, 2H 13' 15"). Fotograma 045: (LANG, 1943, 2H 13' 17").



Fotograma 046: (LANG, 1943, 2H 13' 20"). Fotograma 047: (LANG, 1943, 2H 13' 22").



Fotograma 048: (LANG, 1943, 2H 13' 24"). Fotograma 049: (LANG, 1943, 2H 13' 41").

Nos minutos finais do filme (LANG, 1943, 02' 13" 10" a 02' 14" 00"), todos os reféns que os nazistas mantinham, enquanto o assassino de Heydrich não se entregava, foram fuzilados. O ato de fuzilamento seria a forma perfeita de fechar toda essa construção negativa a que a narrativa cinematográfica se propõe. A queda do professor Novotny representa, assim, um duro golpe à civilização frente a uma horda de sanguinários.

Constantemente os filmes que abordavam a guerra, traziam imagens caricatas dos inimigos dos Estados Unidos, podendo ser eles os alemães ou até mesmo os japoneses, sendo uma das premissas básicas da utilização do cinema por parte dos governos, utilizar os filmes como um viés atrativo para desmerecer seus oponentes, sem contar o fato de manter uma unidade interna voltada para um objetivo em comum: a eliminação de tal oponente.

A narrativa desenvolvida por Lang e Brecht não se reteve exclusivamente na construção da imagem negativa do nazismo, teria dois outros pontos importantes, sendo eles: a exaltação patriótica com um duplo viés tanto para os cidadãos da Tchecoslováquia como para com Estados Unidos e a valorização ideológica.

Uma das sequências que analisaremos para introduzir essa discussão surge quando o Professor Stephan Novotny estava por ser levado pela Gestapo como refém, em retaliação ao atentado contra Heydrich. Para a análise, a sequência será dividida em três partes: a primeira delas com uma breve introdução do porquê da prisão, a segunda e a terceira possuem um caráter mais nacionalista.



Fotograma 050: (LANG, 1943, 33' 07").



Fotograma 051: (LANG, 1943, 33' 10").



Fotograma 052: (LANG, 1943, 33' 17").



Fotograma 053: (LANG, 1943, 33' 18").



Fotograma 054: (LANG, 1943, 33' 20").

O fato destacável dessas primeiras imagens<sup>75</sup> (LANG, 1943, 33' 07" a 33' 21") está na entonação da voz e na postura do nazista, que veio realizar a prisão. O militar, enquadrado dentro de um meio primeiro plano, começa sua fala e sua voz vai se tornando mais áspera e impositiva, tanto que em determinados momentos chega a se engasgar com suas próprias palavras. Destacamos também as expressões faciais do mesmo: uma cara de repulsa para com as pessoas. Seu rosto não ganha muito destaque, pois Lang prefere focar a reação do professor que demonstra certa surpresa bem como desconfiança para com a fala. O teor da exposição da personagem nazista fica enfatizado com a utilização do ângulo de filmagem por cima do ombro – não na sua essência como é utilizado para seguir personagens em deslocamento, mas nesse caso ele serve mais para introduzir o espectador dentro da sequência, possivelmente tornando parte conjunta da mesma.

Se para esse primeiro momento existe a contextualização do porquê ele será preso, na continuação entra em cena um novo aspecto que o longa-metragem visa abordar: a questão do nacionalismo.

---

<sup>75</sup> No original: - Oficial Nazista: "For the loathsome abominable crime committed against [German]the person of the Reich Protector. And the refusal of Czechs who resist to cooperate with us. Who shall be held hostage until the killer is delivered to the authority". (LANG, 1943, 33' 07" a 33' 21").



Fotograma 055: (LANG, 1943, 33' 35'').



Fotograma 056: (LANG, 1943, 33' 37'').



Fotograma 057: (LANG, 1943, 33' 41'').



Fotograma 058: (LANG, 1943, 33' 44'').



Fotograma 059: (LANG, 1943, 33' 48'').



Fotograma 060: (LANG, 1943, 33' 53'').



Fotograma 061: (LANG, 1943, 33' 55'').



Fotograma 062: (LANG, 1943, 33' 59'').

A sequência começa com um plano aberto, somado a um plano por cima do ombro, a câmera posteriormente se aproxima do professor, exatamente no momento que sua fala toma dimensões patrióticas, utilizando sua capacidade

de oratória para infligir as suas observações<sup>76</sup> (LANG, 1943, 33' 35" a 34' 03"). Além do plano conjunto incluído nesse momento, facilitando a observação de suas expressões faciais, a entonação da voz surge como destaque, pois começa a estabelecer um discurso mais ríspido, mas não na mesma magnitude que o nazista. Embora meça suas palavras, o professor não abre mão de entonações mais fortes ou sarcásticas, principalmente ao ponderar sobre os “protetores alemães”. As imagens ganham em apreensão quando são enfocados em um primeiro plano Mascha e o Dr. Svoboda; os rostos dos dois apresentam expressões fechadas em oposição à altivez do professor, visto que ele seria uma fonte de inspiração para os demais.



Fotograma 063: (LANG, 1943, 34' 03").



Fotograma 064: (LANG, 1943, 34' 07").



Fotograma 065: (LANG, 1943, 34' 11").



Fotograma 066: (LANG, 1943, 34' 14").

O professor Novotny possuiu um papel destacável no filme, isso em decorrência dele ser o personagem que trata de questões mais nacionais, suas falas não apresentam dúvidas ou contestações, é um defensor da liberdade<sup>77</sup>

<sup>76</sup> No original: - Professor Novotny: The loathsome abominable crime against his excellency, the Reich Protector or more correctly, the unheard of traitorous behavior of my countrymen in failing wholeheartedly to fall in line with their "German" protectors compels you to hold me hostage together with others in whom, I presume, until the assassin is surrendered our lives becoming forfeit for his? (LANG, 1943, 33' 35" a 34' 03").

<sup>77</sup> No original: - Mascha Novotny: Father, no. They can't.

(LANG, 1943, 34'04" a 34' 17"), característica que se tornará visível em outros trechos do filme. Em suas falas, demonstra não ter medo das ameaças nazistas e acaba por encorajar todos os presentes na sala a seguirem seu exemplo.

Entretanto, pode-se destacar que a personagem do professor transcende a barreira nacional, pois não seria apenas esse povo que resistira contra o nazismo, diferentes regiões do globo travavam essa mesma luta. Desta maneira, a narrativa fílmica teria por objetivo reforçar e reafirmar a importância das diferentes nacionalidades frente ao inimigo nazista, cada nação tem sua importância para essa guerra, algumas possuem maior destaque, já que sua presença possuiu a força capaz de proporcionar o final desta guerra.

Toda essa constatação pode ser observada em outra sequência: no momento em que o doutor Svoboda conversa como líder da resistência Dedic sobre o fato dos nazistas terem feitos uma grande quantidade de reféns. Nesta sequência, o doutor decide se entregar para poupar os mesmos, mas Dedic tentara apresentar diferentes argumentos para evitar essa rendição irracional do personagem<sup>78</sup> (LANG, 1943, 41' 48" a 42' 06").



Fotograma 067: (LANG, 1943, 41' 49").



Fotograma 068: (LANG, 1943, 41' 54").

---

- Professor Novotny: Oh yes, they can. They can arrest me, they can arrest a hundred more. Indeed, they can arrest as many hundreds as they have on their lists. But I don't believe they will find one single traitor among us. (LANG, 1943, 34'04" a 34' 17")

<sup>78</sup> No original: - Dedic: "Svoboda, you were chosen to act as a representative of the Czech people. The Czech people have executed "the Hangman". 400 lives! Yes, Svoboda, What is 400 lives?"

This is a war of millions and the execution of Heydrich is only one battle in that war. But a most important one". (LANG, 1943, 41' 48" a 42' 06").



Fotograma 069: (LANG, 1943, 42' 01").



Fotograma 070: (LANG, 1943, 42' 04").



Fotograma 071: (LANG, 1943, 42' 07").

Quando Dedic pronuncia a frase “esta é uma guerra de milhões de pessoas”<sup>79</sup> (LANG, 1943, 42' 01”) percebemos que se evoca para o cenário de caos uma gama variada de nacionalidade, entre elas os Estados Unidos. Já que o povo de Praga eliminou Heydrich, e uma das principais batalhas da guerra estava vencida, surgiria o momento de que outra nação teria que dar fim a batalha mais importante: eliminar o nazismo de uma vez. Lembremos que o momento em que o filme era produzido, e subseqüentemente lançado, a guerra já estava tomando outra direção, uma vez que os nazistas começavam a se enfraquecer e as nações aliadas retomavam o controle de territórios impondo a Hitler suas primeiras derrotas.

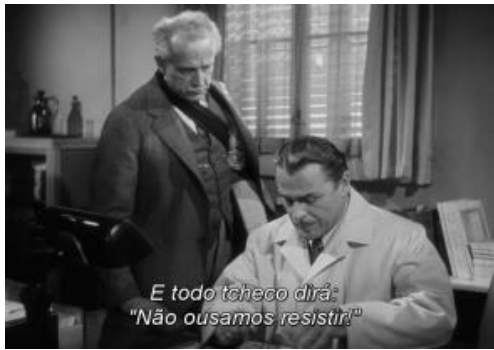


Fotograma 072: (LANG, 1943, 42' 10").



Fotograma 073: (LANG, 1943, 42' 13").

<sup>79</sup> No original: - Dedic: “This is a war of millions” (LANG, 1943, 42' 01”).



Fotograma 074: (LANG, 1943, 42' 14").



Fotograma 075: (LANG, 1943, 42' 17").

Na parte posterior, há um retorno da narrativa a questões da importância de resistir ao terror nazista<sup>80</sup> (LANG, 1943, 42' 09" a 42' 18"). Embora as consequências desse ato possam ser drásticas, a luta pela liberdade sempre se mostrou repleta de obstáculos, isto é, para se chegar ao desfecho final certos sacrifícios são necessários.

Alternando entre um plano americano e um meio primeiro plano, as expressões dos personagens demonstram a presença de dois lados opostos: um representado por Svoboda e o outro liderado por Dedic. Para o doutor, o mundo em que está envolvido é o do caos, da incerteza, do terror representado pelos nazistas; mesmo que tente escapar acaba sendo reconduzido àquele cenário. Isso fica exposto devido a sua postura cabisbaixa e submissa, até tenta lutar contra a situação, mas algo sempre o puxa para baixo; a presença dos nazistas lhe proporciona essa angústia. Em oposição a esse mundo de caos e incerteza surge Dedic. Dele surgem as constatações de que o momento realmente é difícil, mas aceitar isso não corrobora em nada para a sonhada e desejada mudança; essa guerra não será vencida sem uma colaboração mútua entre as nações, ou "a guerra de milhões" a que o personagem se refere. Existem nações e povos dispostos a lutar contra essa causa, entretanto é necessário que todos se mantenham firme nessa caminhada, não importando se fosse um simples ato de um grupo da resistência que sabota fábricas de munição ou de outra natureza, se algo mais complexo como o assassinato de um dos líderes do nazismo como fora o caso de Heydrich ou até mesmo a vitória em uma grande batalha militar. Cada um desses aspectos tem sua

---

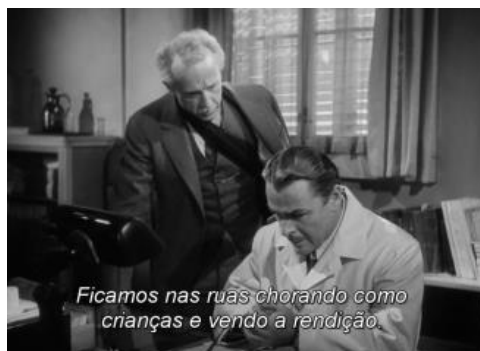
<sup>80</sup> No original: "- Dedic: And if you surrender yourself alive or dead. The Czech people will have lost that battle. Every Czech person will say to themselves: "We dare not resist!" "The Nazi terrorist is too much for us!" (LANG, 1943, 42' 09" a 42' 18")



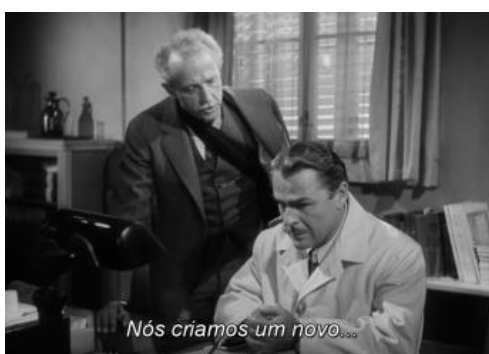
importância somada ao discurso do espírito libertador que adentrara na guerra a partir do final de 1941.



Fotograma 076: (LANG, 1943, 42' 22").



Fotograma 077: (LANG, 1943, 42' 27").



Fotograma 078: (LANG, 1943, 42' 29").



Fotograma 079: (LANG, 1943, 42' 33").



Fotograma 080: (LANG, 1943, 42' 36").

A parte final da sequência corrobora com a exposição anterior, principalmente quando entram em jogo as palavras “exército fantasma”, uma referência ao papel das resistências que aplicavam o terror no nazismo com suas variadas ações<sup>81</sup> (LANG, 1943, 42' 22" a 42' 40"). A guerra não seria vencida se pequenos atos não existissem, há aqui, portanto, um reforço da ideia da importância dos movimentos de resistência ao nazismo.

<sup>81</sup> No original: - Dedic: “Three years ago we lost our army. We stood on the streets crying like children and watched it surrender. So we built a new one. A ghost army that will haunt them until their blood runs cold! Now, you would have this army surrender too?” (LANG, 1943, 42' 22" a 42' 40")

Outro aspecto destacável fica a cargo da mudança de postura de Svoboda. No decorrer das imagens ele aparece cabisbaixo, sem demonstrar algum tipo de reação que não seja inclinar-se cada vez mais para frente como se estivesse admitindo sua derrota e se humilhando para seu oponente. Contudo, sua expressão modifica-se após as frases de efeito de Dedic; sua postura retoma uma naturalidade, seu rosto inicialmente fechado e triste passa a sofrer uma mudança tornando seu olhar vago e indefinido, para um ponto onde a esperança poderia reinar, tanto que suas ideias de se entregar a Gestapo desaparecem. Surge, assim, um cidadão valoroso capaz de enfrentar as atrocidades em benefício de uma causa maior.

A exaltação patriótica presente no longa-metragem de Lang e Brecht como exposto sugere que a mobilização dos povos que lutavam contra o nazismo deveria ser constante, não apenas daqueles que já estavam diretamente na guerra, mas também dos que adentraram o conflito. A exaltação patriótica é um dos fatores relevantes durante períodos de guerra, ele serve, especialmente, para construir uma unidade nacional bem como manter e reforçar características já existentes. Com relação à exaltação patriótica não existem elementos diretamente encadeados com os Estados Unidos, entretanto, o filme fornece indicações importantes, por se tratar de um filme produzido no circuito hollywoodiano.

Último aspecto a ser analisado no filme *Hangmen Also Die!* é a valorização ideológica, mais especificamente em duas sequências, nas quais existe a presença de um personagem de impacto para a narrativa fílmica: o professor Novotny.

A primeira sequência transcorre em um barracão no qual os reféns estavam esperando, até serem escolhidos para a morte<sup>82</sup> (LANG, 1943, 01' 06" 50" a 01' 07" 22"). Durante uma conversa entre as personagens, um homem pede a um dos prisioneiros que leia um poema escrito por ele.

Pescacek (James Bush) de pé na imagem é um trabalhador das fábricas da cidade, enquanto permanece preso, decide escrever um breve poema sobre

---

<sup>82</sup> No original: - Refém: "Fellow patriots, the time has come. Fellow patriots, there is work to be done. Raise the invisible torch and pass it along. Keep it burning, keep it forward on the road that has no turning. Die if you must, for a cause that's just but shout to the end: 'No Surrender'. Ever onward, never returning the senseless butcher will be learning this war isn't won until the last battle is done. Carry on, when we are gone. No surrender!". (LANG, 1943, 01' 06" 50" a 01' 07" 22").

o momento que tanto ele como seus companheiros passam e qual seria a esperança para o futuro, pede ao famoso poeta Necval (George Irving) que avalie o mesmo e que fossem dadas sugestões de melhoras, desse momento surgem as imagens seguintes.



Fotograma 081: (LANG, 1943, 1h 06' 48"). Fotograma 082: (LANG, 1943, 1h 06' 52").



Fotograma 083: (LANG, 1943, 1h 06' 55"). Fotograma 084: (LANG, 1943, 1h 07' 00").



Fotograma 085:(LANG, 1943, 1H 07' 04"). Fotograma 086: (LANG, 1943, 1H 07' 06").



Fotograma 087: (LANG, 1943, 1H 07' 09"). Fotograma 088: (LANG, 1943, 1H 07' 11").



Fotograma 089: (LANG, 1943, 1H 07' 13"). Fotograma 090: (LANG, 1943, 1H 07' 17").



Fotograma 091: (LANG, 1943, 1H 07' 20").

Em princípio, trata-se de um simples poema ou letra de música conforme o próprio autor. A grande transformação pode ser observada na postura e na voz do leitor bem como a reação de seus companheiros, pois conforme os versos são lidos a postura e a voz do personagem se tornam cada vez mais confiantes. Sua leitura finaliza com um olhar positivo ao erguer a cabeça e demonstrar uma bravura até então não percebida entre os reféns.

A reação de seus companheiros é destacável, pois, durante os dois primeiros versos, todos mantinham a atenção no que estavam fazendo, por exemplo, os homens que jogavam xadrez, localizados atrás do personagem. A sequência é filmada através de um plano conjunto, quando a personagem inicia sua fala, existe uma movimentação da câmera através de um *travelling* de recuo, dando um espaço maior ao mesmo. Terminada a circulação, entra em cena um meio primeiro plano, que se manterá durante a leitura do poema. No momento em que o personagem declama a frase “ergam a tocha invisível e a repassem”, seus companheiros param suas atividades, voltam sua atenção para o leitor e, conforme a leitura prossegue, vão se aproximando mais, demonstrando o quanto aquela pequena letra representava seus espíritos.

Essa sequência não terminaria nesse momento<sup>83</sup> (LANG, 1943, 01' 07" 41" a 01' 08" 00"), pois, após a leitura, o professor Novotny pede o papel para ele próprio entoar o cântico. Sua leitura apresentaria uma entonação mais empolgante e corajosa, arrebatado por um espírito aguerrido, que transcende seu espaço, após o seguinte trecho "Ergam a tocha invisível e a repassem", novamente a frase faz seus companheiros reterem atenção à leitura.



Fotograma 092: (LANG, 1943, 1H 07' 43"). Fotograma 093: (LANG, 1943, 1H 07' 48").



Fotograma 094: (LANG, 1943, 1H 07' 54"). Fotograma 095: (LANG, 1943, 1H 07' 57").



Fotograma 096: (LANG, 1943, 1H 08' 00").

Como já exposto anteriormente, o professor Novotny é uma figura significativa para essas ocasiões, em que são invocados princípios de liberdade e nacionalismo. Em determinados períodos, o personagem parece

---

<sup>83</sup> No original: - Professor Novotny: "Fellow patriots, there's work to be done. Raise the invisible torch and pass it along. Keep it burning. Keep it burning, keep it forward on the road that has no turning. Die if you must, for a cause that's just but shout to the end: 'No surrender!'" (LANG, 1943, 01' 07" 41" a 01' 08" 00").

transcender suas origens na Tchecoslováquia e assumir uma das principais premissas do povo estadunidense: a primazia pela luta da liberdade. A sequência reforça a introdução de um espírito externo através de um ponto específico, este pode ser encontrado na letra declamada pelas personagens.

- Refém: "Compatriotas, é chegado o momento. Compatriotas, temos muito a fazer. Ergam a tocha invisível e a repassem, mantenham-na acesa, mantenham-na acesa pelo caminho sem volta. Morra se preciso, pela causa, mas grite até o fim: Render-se jamais. Sempre adiante, sem retroceder até que o carrasco irracional aprenda que a guerra não esta ganha até a última batalha ser travada. Continuem, quando já não estivermos. Nunca se rendam!"<sup>84</sup> (LANG, 1943, 1H 06' 47" a 1H 07' 21").

O aspecto de valorização ideológica para com os Estados Unidos parece evidente no trecho "ergam a tocha invisível e a repassem" (LANG, 1943, 01' 06" 55"). Um dos principais símbolos da liberdade americana apresenta uma similaridade muito grande a esta letra: "*The Statue of Liberty*" (Estátua da Liberdade). Uma coincidência ou caso pensado pelos autores da obra cinematográfica? Algo complexo a ser respondido devido a diferentes fatores. Entretanto a hipótese levantada é que há sim uma correlação entre a letra da música presente no filme e a estátua localizada em Nova Iorque.

O primeiro ponto que autentica essa hipótese é o seguinte: na mão da estátua encontra-se uma tocha e em seu nome está mencionado diretamente o termo liberdade. O segundo, é a própria letra da música, nela podemos observar a palavra "ergam"; mesma ação representada na estátua, sendo o grande ponto que corroborou para essa hipótese a função que a tocha teria, ou seja, ser o instrumento que guia a nação da Tchecoslováquia. O objeto referido serve para iluminar algo, no caso o caminho daqueles que eram mantidos sobre a escuridão profunda provocada pelo nazismo; a batalha contra esse inimigo necessitaria de alguém que demonstrasse o caminho, mas que, principalmente, iluminasse o mesmo: uma nação que tivesse a capacidade para fazer isso e que fosse escolhido para essa tarefa.

Nesse exato momento conectamos os dois pontos ao retomar o nome oficial do monumento: "Liberty Enlightening the World" ("A Liberdade Ilumina o

---

<sup>84</sup> No original: "Fellow patriots, the time has come. Fellow patriots, there is work to be done. Raise the invisible torch and pass it along. Keep it burning, keep it forward on the road that has no turning. Die if you must, for a cause that's just but shout to the end: 'No Surrender'. Ever onward, never returning the senseless butcher will be learning this war isn't won until the last battle is done. Carry on, when we are gone. No surrender!". (LANG, 1943, 01' 06" 50" a 01' 07" 22").

Mundo”). Nesse contexto, defendemos que a utilização dessas palavras pelos produtores não deve ser encarada como uma mera coincidência, mas sim como um ato pensado. O discurso que subjaz a tais versos é de que o mundo até poderia ser se libertar do nazismo, mas a presença dos Estados Unidos e sua tarefa, mais que universal, de defender a liberdade frente à tirania, possibilitaria uma caminhada mais favorável e iluminada. A música dessa forma pode ser observada como uma clara valorização ideológica para com os Estados Unidos em decorrência do contexto de produção do filme e a forma que a música foi utilizada.

Outra sequência de destaque para essa valorização ideológica pode ser encontrada, quando o professor Novotny estava sendo conduzido para uma sala, com a finalidade de encontrar sua filha, antes que seja levada a um pelotão de fuzilamento. Tratava-se de uma estratégia da Gestapo, uma forma de tortura psicológica, para fazer com que a moça entregasse o assassino, porém, a tentativa acaba não demonstrando o efeito desejado. Toda essa passagem pode ser dividida em duas partes, ambas tratando de uma tentativa do professor em enviar uma mensagem para seu filho Beda, entretanto Mascha teria que decorar a mesma, visto que o censor não aprovaria a entrega da carta<sup>85</sup> (LANG, 1943, 01’ 17” 26” a 01’ 18” 08”).

O professor tenta repassar para seu filho todo o espírito de luta que ela já vivenciara e que a Tchecoslováquia necessitava. Essa tentativa já se fez observar ao longo de todo o filme, nos momentos em que o nazismo praticava algum tipo de atrocidade. O pai sempre reforçava a ideia do filho se lembrar do que sua família estava passando, para um dia poder retribuir todo o mal a que fora exposto, mas principalmente sempre buscar a liberdade. A fala de Novotny foca um futuro, no qual a guerra já não afeta mais ninguém, no qual todas as dificuldades serão deixadas de lado, mas principalmente as pessoas serão livres para poderem seguir seus caminhos, tudo isso será possível graças à bravura de soldados e cidadãos de diferentes nacionalidades que lutaram por esta liberdade.

---

<sup>85</sup> No original: - Professor Novotny: “What I now want to say to you my son is meant for you when you are a grown man the now mighty invaders will now have been thrown off our land for quite some time. I hope you will be living in a free land where the people are truly govern by themselves and for themselves. Those will be great days to live. In a land where all the men, women, and children will have enough food to eat. And time to read, and think and to talk things over for their own good”. (LANG, 1943, 01’ 17” 26” a 01’ 18” 08”).

Nesse momento devemos realizar algumas observações importantes com relação a construção do filme e documentos históricos para a formação dos Estados Unidos, e que são amplamente utilizados para referendar as questões ideológicas dos estadunidenses, visto que são ensinados as crianças nas escolas e referendados em outros momentos. Estamos falando do Discurso de *Gettysburg*<sup>86</sup>, bem como uma das cartas de Thomas Jefferson<sup>87</sup> (Árvore da Liberdade<sup>88</sup>). Estes dois documentos estaram de alguma forma interligadas as falas do professor Novotny, eles surgem basicamente para referendar e ressaltar a questão da luta pela liberdade, e o quando os estadunidenses teria esse papel de líder para com essa questão.



O que quero lhe dizer  
agora, meu filho...



é para quando ficar adulto...

Fotograma 097: (LANG, 1943, 1H 17' 26"). Fotograma 098: (LANG, 1943, 1H 17' 32").



para quando os  
poderosos invasores...



tiverem sido expulsos de nossa  
terra há um longo tempo.

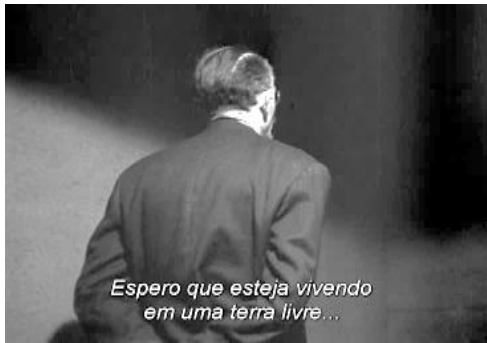
Fotograma 099: (LANG, 1943, 1H 17' 36"). Fotograma 100: (LANG, 1943, 1H 17' 38").

<sup>86</sup>O Discurso de Gettysburg pode ser observado como um dos principais discursos realizados pelo presidente americano Abraham Lincoln, fora considerado como um dos discursos político mais destacável para a formação da democracia estadunidense e global. O discurso foi proferido em 19 de novembro de 1863, no cemitério militar de Gettysburg em homenagem aos mortos durante a Guerra Civil dos estadunidenses. Nele é possível observar os parâmetros dos princípios de liberdade e democracia que guariam os Estados Unidos ao longo dos anos.

<sup>87</sup>Nascera em solo estadunidense em abril de 1743, constituiu-se como um dos principais autores da declaração de independência dos Estados Unidos (1776), além de ser o terceiro presidente dos Estados Unidos (1801-1809).

<sup>88</sup>A carta teve origem enquanto Thomas Jefferson estava em Paris na França, enviara tal correspondência a um amigo William Smith, a carta é datada de 13 de 1787. Jefferson pretendia com ela relatar as suas preocupações para com o futuro da democracia estadunidense.





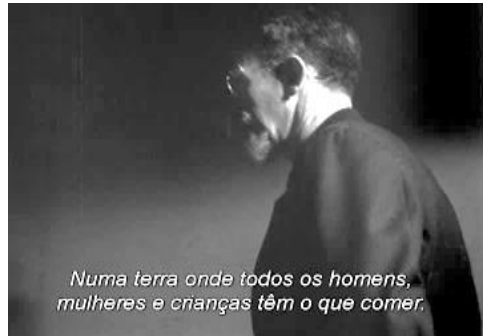
Fotograma 101: (LANG, 1943, 1H 17' 45").



Fotograma 102: (LANG, 1943, 1H 17' 49").



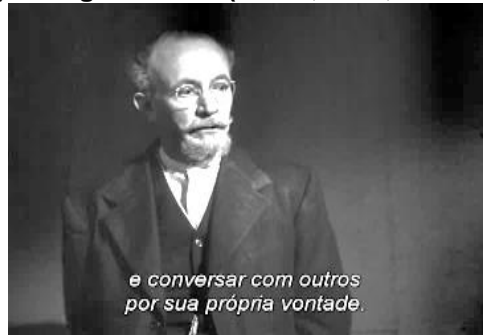
Fotograma 103: (LANG, 1943, 1H 17' 55").



Fotograma 104: (LANG, 1943, 1H 18' 00").



Fotograma 105: (LANG, 1943, 1H 18' 03").

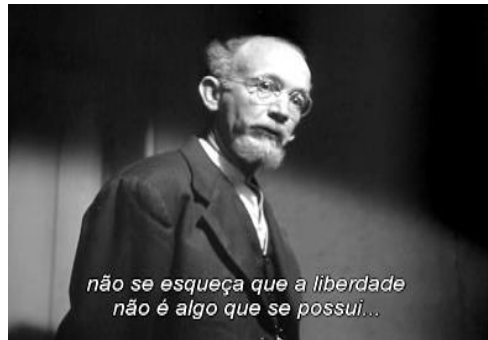
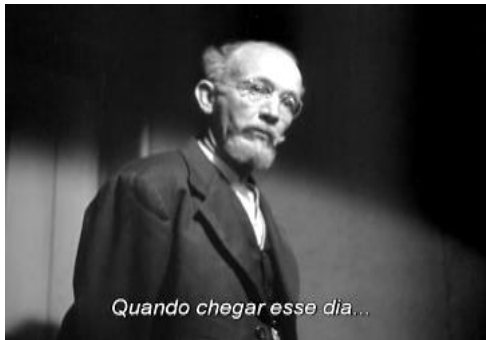


Fotograma 106: (LANG, 1943, 1H 18' 08").

A fala do professor é construída com um jogo de câmeras interessantes por parte dos diretores. Toda essa primeira parte da sequência se inicia com um plano médio da filha e do pai, logo trocado para um meio primeiro plano para dar mais ênfase ao rosto das personagens. Lang posteriormente aplica um *travelling* de recuo para dar espaço ao professor, que ao ditar a carta a sua filha, percorre todo o espaço da sala, ora ficando de frente para a câmera e ora de costas. Durante esse trecho, é enfocado através de um primeiro plano, sendo possível observar suas reações durante a caminhada e após as suas falas. A sequência ganha contornos mais fortes na parte final<sup>89</sup> (LANG, 1943,

<sup>89</sup> No original: - Professor Novotny: "When such great days do come don't forget that freedom is not something one possesses like a hat or piece of candy. The real thing is fighting for freedom. And you might remember me not because I've been your Father but because. I also died in this great fight". (LANG, 1943, 01' 18" 12" a 01' 18" 35").

01' 18" 12" a 01' 18" 35"), quando o professor é enfocado com grande destaque e sua exposição ganha um caráter ideológico.



Fotograma 107: (LANG, 1943, 1H 18' 12"). Fotograma 108: (LANG, 1943, 1H 18' 16").



Fotograma 109: (LANG, 1943, 1H 18' 19"). Fotograma 110: (LANG, 1943, 1H 18' 23").



Fotograma 111: (LANG, 1943, 1H 18' 26"). Fotograma 112: (LANG, 1943, 1H 18' 30").



Fotograma 113: (LANG, 1943, 1H 18' 33"). Fotograma 114: (LANG, 1943, 1H 18' 35").

Se antes era enfocado por diferentes pontos, agora, as câmeras focam exclusivamente em seu rosto. Filmado através de um meio primeiro plano, conforme sua fala vai ganhando destaque, a câmera se aproxima focalizando o

professor em um primeiríssimo plano: a imagem da personagem preenche um grande espaço na tela. A sequência ganha mais impacto com a imposição de um ângulo de filmagem conhecido como *plongée*, que é quando a personagem está olhando para cima dando mais profundidade e destaque a sua fala.

Passamos agora ao assunto dos diálogos e o quanto eles são importantes para a última questão de análise: a valorização ideológica. Se para um primeiro momento existe previsão para um futuro livre, agora a liberdade torna-se o tema principal. Observamos as falas de toda a sequência:

- Professor Novotny: O que quero lhe dizer agora, meu filho, é para quando ficar adulto, para quando os poderosos invasores tiverem sido expulsos de nossa terra há um longo tempo. Espero que esteja vivendo em uma terra livre onde o povo governará para o povo e pelo povo. Serão grandes dias para viver numa terra onde todos os homens, mulheres e crianças tem o que comer. E tempo para ler e pensar e conversar com outros por sua própria vontade. Quando chegar esse dia não se esqueça de que a liberdade não é algo que se possui como um chapéu ou doce. A verdadeira questão é a luta pela liberdade. E você se lembrará de mim não porque fui seu pai, mas porque eu também morri nesta grande batalha.<sup>90</sup> (LANG, 1943, 1H 17' 26" a 1H 18' 35")

O primeiro ponto, a ser destacado na fala do professor, encontra-se em “Espero que esteja vivendo em uma terra livre onde o povo governará para o povo e pelo povo”<sup>91</sup> (LANG, 1943, 1H 17' 43" a 1H 17' 50"); uma frase que define a constante luta pelos direitos democráticos, defendidos e encabeçados pelos Estados Unidos. Este seria um dos primeiros momentos de referência aos documentos chaves da construção da ideologia estadunidense, basicamente o que o professor profere pode ser observado no discurso de *Gettysburg*<sup>92</sup>. No final da fala de Lincoln podemos observar a seguinte frase “com a graça de Deus, renasça na liberdade, e que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desapareça da face da Terra” (LINCOLN, 1863).

---

<sup>90</sup> No original: - Professor Novotny: “What I now want to say to you my son is meant for you when you are a grown man the now mighty invaders will now have been thrown off our land for quite some time. I hope you will be living in a free land where the people are truly govern by themselves and for themselves. Those will be great days to live. In a land where all the men, women, and children will have enough food to eat. And time to read, and think and to talk things over for their own good. When such great days do come don't forget that freedom is not something one possesses like a hat or piece of candy. The real thing is fighting for freedom. And you might remember me not because I've been your Father but because. I also died in this great fight”. (LANG, 1943, 1H 17' 26" a 1H 18' 35".)

<sup>91</sup> No original: - Professor Novotny: “I hope you will be living in a free land where the people are truly govern by themselves and for themselves.” (LANG, 1943, 1H 17' 43" a 1H 17' 50").

<sup>92</sup> Discurso disponível em: <http://www.abrahamlincolnonline.org/lincoln/speeches/gettysburg.htm> acessado em 21/04/2018.

Lincoln ao proferir o discurso em 1863 buscará dar destaque à luta pela liberdade a todos em solo americano, bem como manter aceso o espírito democrático.

A fala do professor vai ao encontro do que Lincoln discursara em *Gettysburg*: todos anseavam pelo período em que a liberdade fosse conquistada. Ambas as falas surgem em períodos de guerra e visam referendar um aspecto importante: a constante e incessante luta pelos princípios de liberdade dos estadunidenses. Decorrido em torno de 80 anos de Gettysburg toda a aura libertaria que envolve os americanos ainda era mantida e referendada para os demais povos.

As imagens produzem de uma determinada forma um duplo entendimento: o primeiro relacionado a uma fala normal para o contexto de caos em que estão inseridas as personagens e que um dia seria finalmente extinto e, o segundo ponto, apresenta uma tentativa de ligação a uma referência ou uma representação de quem realmente teria a capacidade de libertar a todos. Dadas as construções ideológicas dos estadunidenses ao longo de sua história, infere-se que este é um dos momentos em que o filme de Lang faz referência diretamente aos Estados Unidos e seu grande impacto como o defensor dos oprimidos e da liberdade, palavra tão objetividade para o período de guerra que se enfrentava.

Outro momento de destaque está no trecho “Quando chegar esse dia não se esqueça de que a liberdade não é algo que se possui como um chapéu ou doce”<sup>93</sup> (LANG, 1943, 1H 18’ 11’ a 1H 18’ 22”). Tudo se encaminha para a observação de que a busca pelo princípio da liberdade é algo que pode exigir sacrifícios; alguns com um alto preço a ser pago, como no caso do filme em que a morte de Heydrich ocasionou um banho de sangue.

O professor Novotny normalmente está interligado a aspectos importantes, principalmente se observarmos suas falas. Nossa hipótese é que ele é o responsável por trazer à cena a valorização de princípios ideológicos estadunidenses. Sua forma de falar, bem como as palavras utilizadas,

---

<sup>93</sup> No original: - Professor Novotny: “When such great days do come don't forget that freedom is not something one possesses like a hat or piece of candy”. (LANG, 1943, 1H 18’ 11’ a 1H 18’ 22”).

transcendem o local em que se encontra, remonta a um, onde os princípios defendidos por ele são aplicados de forma correta e justa.

Para corroborar com essa observação retornemos a frase acima destacada, pois se a liberdade é algo que não se possuiu como um simples objeto, ela surgiria em decorrência de grande esforço, a trajetória da nação estadunidense possibilita aos Estados Unidos serem declarados como os portadores da liberdade e a nação eleita para defender e liderar o mundo.

Aqui novamente devemos ater nosso olhar ao discurso de *Gettysburg*. Na abertura de seu discurso, Lincoln pronuncia a seguinte frase “nossos pais deram origem neste continente a uma nova Nação, concebida na Liberdade e consagrada ao princípio de que todos os homens nascem iguais” (LINCOLN, 1863). A constituição dessas palavras juntamente com a fala do professor destaca o quão importante seria a presença dos Estados Unidos neste conflito mundial.

Essa proposição de uma nação fundada na liberdade e a sua posterior tarefa de levar esse princípio aos demais povos parece se encaixar perfeitamente nesse momento, já que definitivamente os Estados Unidos estavam na guerra para vencer, e, em sua retórica, defendiam que essa liderança era para todos; na defesa de um mundo novamente de paz e tranquilidade. Ao retornarmos às falas dos reféns e juntamente a fala de Lincoln em 1863, isso fica mais explícito, uma vez que chegara a hora de a tocha invisível da liberdade ser colocada à prova: se ela realmente seria capaz de iluminar o mundo por completo, terminando com o caos nazista.

Entretanto a fala do professor não ficaria restrita apenas ao discurso de Lincoln, existe outra referência a um dos elementos que deram origem a essa ideologia dos estadunidenses como defensores da liberdade: a carta de Thomas Jefferson<sup>94</sup>. Isso pode ser observado na seguinte parte da fala do professor “E você se lembrará de mim não porque fui seu pai, mas porque eu também morri nesta grande batalha.” (LANG, 1943, 1H 18’ 26” a 1H 18’ 42”). No contexto dessa frase o professor estava prestes a ser levado para um pelotão de fuzilamento: o que isso pode ser analisado em conjunto da carta de Jefferson? A questão do patriotismo.

---

<sup>94</sup> No seguinte site é possível encontrar a carta em sua plenitude: <http://tjrs.monticello.org/letter/100> acessado em 21/04/2018. As 21:30.

Observemos a carta de Jefferson “A árvore da liberdade deve ser regada de quanto em quanto com o sangue dos patriotas e dos tiranos. É o seu adubo natural” (JEFFERSON, 1787). Ambos os momentos referenciam questões de sacrifícios patrióticos a serem realizados ou já realizados. O que pode ser observado neste momento é que as falas do professor Novotny dialogam com documentos oficiais que referendam o que seria essa proposição ideológica dos estadunidenses como defensores da liberdade.

Lang e Brecht não transpuseram a ideologia estadunidense como ponto fundamental de sua obra, sendo mais presente o desmerecimento da imagem nazista e, de forma mais contida, a questão da nacionalidade. A valorização ideológica esteve presente em pequenos momentos, cumprindo a indicação de Roosevelt. Apesar de pouco tempo de exposição, as suas aparições são importantes para reforçar o ideal de serem os Estados Unidos, a principal nação a comandar o período final da guerra, se notarmos as referências ao discurso de Gettysburg de Lincoln bem como a carta de Thomas Jefferson.

Um fato se mostra importante, entretanto. No período em que o longa-metragem foi rodado não existia uma lei propriamente declarada sobre o que os filmes deveriam abordar e como abordar, o que mais se observava era a indicação já referendada anteriormente de Roosevelt, isto é, que o cinema deveria glorificar e exaltar a nação. Nesse contexto, os filmes hollywoodianos do período traziam a valorização ideológica de duas formas destacáveis. Primeiramente através de personagens específicos que representavam características dos estadunidenses – o professor Novotny –, e, por segundo, em pequenos elementos presentes dentro de uma história maior – nesse caso a referência à tocha invisível da liberdade, que apesar de pouco destacada, é uma aparição notória e de grande impacto, visto os exemplos analisados anteriormente.

O longa-metragem *Hangmen Also Die!* possuiu a particularidade de ter sido produzido e dirigido por dois estrangeiros. Isso, todavia, não impediu que o filme cumprisse diferentes objetivos, sendo eles os já destacados desmerecimento e valorização ideológica. Para o primeiro, os diretores sabiam muito bem que, para se manter uma população unida, era necessário um inimigo capaz de causar medo e repulsa, além disso, os dois possuíam uma motivação extra, pois foram obrigados a sair da Alemanha em decorrência da

ascensão do regime e a consequente perseguição a intelectuais. A musicalidade, expressões faciais, diálogos e até mesmo o jogo com sombras foram utilizados para construir uma imagem negativa desse regime e de seus líderes e colaboradores. O lado negativo do nazismo foi articulado ao longo do filme sendo ressaltado conforme a necessidade; iniciando mais brando e terminando de forma direta. Os outros pontos analisados no filme também possuem seu destaque.

A narrativa cinematográfica de Lang reencena a morte de Heydrich levada a cabo pela resistência da Tchecoslováquia, reforçando um papel nacionalista não só para com a região, mas de certa forma para um contexto interno dos estadunidenses. Se a população de Praga fora capaz de realizar tamanho esforço, os estadunidenses possuíam ali uma fonte de inspiração. Era o momento de demonstrar que a principal figura da democracia mundial, defensora da liberdade, não ficaria atrás e também se esforçaria ao máximo para cumprir a meta de eliminar o nazismo.

Por fim, mas não menos importante, a valorização ideológica que surge em determinados momentos, para cumprir um objetivo maior de referendar a entrada dos Estados Unidos na guerra e o papel que este teria para eliminar a ameaça de Hitler e seus seguidores. Diferentemente de outros filmes mais voltados para esse aspecto, este longa-metragem ressaltava a importância dessa gloriosa nação para a defesa e instauração da paz mundial.

Essas três características tornam o filme *Hangmen Also Die!* um objeto importante, não só para compreender o impacto que a ideologia teve sobre o cinema durante o conflito mundial, mas também pelo fato de podermos observar como ela foi utilizada e a forma como ela era transposta na própria narrativa cinematográfica de Fritz Lang e Bertolt Brecht.

### **3. “Não tenho que lembrá-los que somos herdeiros de uma nobre história”: *A estrela do Norte***

O título desse capítulo é extraído de um dos diálogos do filme que nomeia o mesmo.<sup>95</sup> (a passagem decorre no intervalo 10' 06" a 10' 09") A proposição pela escolha destas palavras se dá em decorrência da narrativa de Lewis Milestone procurar demonstrar o quanto a União Soviética seria importante durante a fase final da Segunda Guerra Mundial, ou seja, uma forma de aproximar soviéticos e estadunidenses e quem melhor para realizar esse processo de aproximação que um diretor soviético. *The North Stars* surgiu durante um período em que a guerra já enfrentava mudanças.

Os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial observaram um maciço avanço das tropas nazistas sobre diferentes territórios do globo, principalmente na Europa, uma das particulares desse conflito mundial foi a Operação Barbarossa, que teve início em 22 de Junho de 1941. Ela marcaria a tentativa de Hitler em impor uma vitória sobre o regime de Stalin, entretanto: “A operação envolve 163 divisões, inclusive as da Finlândia e da Romênia. No total 3 milhões de homens, 3,3 mil tanques e 1,8 mil aviões. O Exército Vermelho dispõe de um potencial nitidamente superior, com 4,5 milhões de homens, 20 mil tanques e 15 mil aviões” (MASSON, 2015, p. 515). O início da operação demonstrou-se promissor, mas a supremacia soviética começou a demonstrar sua relevância.

Do encontro de duas grandes potências militares surgiu um conflito que se arrastaria por alguns anos dando origem a batalhas importantes como as já referendadas batalhas de Leningrado e Stalingrado. Com a aproximação do fim dessas duas batalhas, emergiria uma das nações que levariam o nazismo a sua extinção: a União Soviética.

Nesse momento, destacamos Conferência de Washington ou Arcadia<sup>96</sup> que ocorrerá entre 22 de dezembro de 1941 a 14 de Janeiro de 1942 e marcaria o encontro do primeiro ministro inglês Winston Churchill juntamente com o presidente dos Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt, a conferência

---

<sup>95</sup> No original: - Professor: “I don't have to remind you that we are people with a noble history.” (MILESTONE, 1943, 10' 06" a 10' 09").

<sup>96</sup> Neste site é possível ter acesso ao documento gerado pela conferência: <https://www.ibiblio.org/hyperwar/Dip/Conf/Arcadia/ARCADIA.PDF> acessado em 21/04/2018 as 10h40min.



ocorreria decorridos alguns dias após o ataque japonês à base de americana de Pearl Harbor.

Dessa conferência saíam dois pontos interessantes a serem analisados: 1. a Declaração das Nações Unidas e 2. as diretrizes para a sequência da guerra. O texto fora redigido na virada dos anos de 1941 para 1942, futuramente seria utilizada como base para a formatação da Organização das Nações Unidas. Entretanto, para esse primeiro momento a declaração surgiu com o intuito de interligar os países Aliados a buscarem uma vitória total sobre seu inimigo o que deu origem ao termo “Vitória Completa”; não se cessariam os esforços de guerra até que todos os inimigos fossem vencidos. Além da questão militar propriamente dita do encontro a conferência trouxe ainda o reforço dos ideais de liberdade a todos os povos.

Se o primeiro ponto mescla aspectos militares com políticos, nosso segundo aspecto predomina à questão militar que apontara a Alemanha de Hitler como o principal alvo a ser combatido. Disso surgiram diferentes operações que visavam enfraquecer as forças do Eixo, proposições à penetração das forças aliadas no Norte da África, o início das operações militares em bases inglesas, e principalmente os primeiros passos para a abertura de uma frente de guerra em solo europeu, questão a muito pedida pela União Soviética que estava enfrentando os nazistas quase que sozinha depois dessa conferência. Outras séries de encontros surgiram para seguir com as diretrizes da guerra, somados agora da presença do líder soviético Josef Stalin. A partir desses encontros a guerra tomaria outra dimensão.

A importância da União Soviética para o fim da Segunda Guerra Mundial tem um peso equivalente à presença dos Estados Unidos. Ambas as nações teriam um papel de destaque nesse caso, mas um fator deveria ser observado: a dicotomia em relação aos posicionamentos político-econômicos, sendo os estadunidenses capitalistas e os soviéticos defensores do socialismo. Todavia, a guerra contra a Alemanha proporcionou um fato curioso entre esses dois regimes, existiu um processo de aproximação entre ambos, não por princípios próprios, mas pela necessidade de combaterem o nazismo.

A Revolução Soviética iniciada em 1917, que instaura o regime socialista na Rússia, levou a um distanciamento entre Moscou e Washington. Hollywood repercutiu de imediato este afastamento: o exemplo disso fica

explicito quando passa a produzir diferentes narrativas cinematográficas que desmerecem a imagem soviética. Contudo, a Segunda Guerra Mundial e a necessidade de aliados poderosos reverteram essa situação por um curto período de tempo, isto é, de 1942 a 1945 aproximadamente, os filmes, que até então denegriam a União Soviética, agora tentariam demonstrar que essa era uma nação valorosa e seu povo digno de destaque pela bravura ao construir seu país. Deste contexto surgiu o filme *The North Star*, que demonstra essa modificação de visão para com os soviéticos.

O filme narra a história de um pequeno vilarejo da União Soviética durante o verão de 1941, - ano esse da invasão nazista às terras russas – a narrativa fílmica retrata uma nação valorativa e com grande senso de companheirismo, além disso, ressaltam-se aspectos importantes da cultura soviética. O filme ganharia contornos dramáticos, quando de forma inesperada, os nazistas bombardeiam e atacam a vila de forma cruel, desse momento em diante as pessoas do vilarejo se transformam em bravos cidadãos que lutariam até a morte, se fosse necessário, para expulsar os nazistas.

*The North Star* é um filme produzido pela Samuel Goldwyn Productions e distribuído pelo Radio Pictures – RKO<sup>97</sup> –, dirigida pelo russo-americano Lewis Milestone e produzida por Samuel Goldwyn<sup>98</sup> e William Cameron Menzies<sup>99</sup>. Compõem ainda a equipe do filme o fotógrafo James Wong Howe<sup>100</sup>, a construção do enredo e do roteiro ficou a cargo de Lillian Hellman<sup>101</sup>, o responsável pela edição e montagem seria Daniel Mandell<sup>102</sup>.

Se observado anteriormente que Hollywood absorveu inúmeros talentos para sua potente indústria, o filme a ser analisado ressalta isso novamente. Entretanto, a composição da equipe de produção da narrativa *The North Star*, suscita outras duas questões interessantes com relação à Hollywood, sendo

---

<sup>97</sup> Companhia fundada em 23 de outubro de 1923, fundada por Joseph P. Kennedy, David Sarnoff.

<sup>98</sup> Nome artístico de Samuel Goldfish nasceu em Varsóvia em 1879, de ascendência judia emigrou para os Estados Unidos no ano de 1899. Ficou conhecido por ser executivo e fundador de estúdios em Hollywood, além disso, atuou como produtor de filmes.

<sup>99</sup> Nasceu nos Estados Unidos em 1886 atuou como diretor de arte e produtor e cineasta em Hollywood.

<sup>100</sup> Também esteve presente na produção do filme *Hangmen Also Die!*

<sup>101</sup> Nasceu em Nova Orleans Estado Unidos em 1905 fora uma grande escritora, atuou também como roteirista para Hollywood.

<sup>102</sup> Nasceu em agosto de 1895, fez carreira como editor de inúmeros filmes em Hollywood, único editor a manter a marca de ter conquistado mais de três Oscar na categoria edição.

elas 1. o impacto da comunidade judaica no cenário estadunidense principalmente durante a Segunda Guerra Mundial e 2. a presença de pessoas ligadas ao socialismo na produção dos filmes.

Para o primeiro aspecto: a comunidade judaica esteve sempre presente na vida da sociedade estadunidense e possuía influências em inúmeras áreas. Em Hollywood surgiram estúdios, distribuidoras entre outros empreendimentos, um exemplo disso ficaria a cargo de Samuel Goldwyn fundador da Samuel Goldwyn Productions. A Segunda Guerra Mundial marcou a perseguição dos judeus pelos nazistas, Hollywood e os descendentes da comunidade judaica não ficariam parados e passaram a incentivar bem como reafirmar a necessidade da intervenção dos Estados Unidos na guerra, para isso lançaram mão de inúmeras táticas para cumprir esta meta.

Com relação ao segundo ponto, conforme a Segunda Guerra Mundial teve seu desfecho final, surgiria uma nova ameaça às pretensões estadunidenses: a União Soviética e suas proposições políticas e ideológicas ligadas ao socialismo. Assim, começaram a surgir movimentos de cunho político em solo americano que buscaram investigar pessoas ligadas ao comunismo. Grande exemplo desse momento se deu com o “Macartismo”<sup>103</sup> posto em prática pelo senador Joseph McCarthy<sup>104</sup>. Com isso inúmeras pessoas passaram a ser reprimidas. Dos filmes aqui analisados existem alguns exemplos de pessoas investigadas e perseguidas, sendo estes: Hanns Eisler, compositor alemão, e Lillian Hellman, roteirista. Enquanto o inimigo nazista ainda era a causa a ser combatida, os defensores de ideais socialistas poderiam praticar suas atividades, entretanto com o fim da guerra eles passaram a ser reprimidos e em muitos casos não tendo mais acesso aos estúdios ou a outros serviços foram obrigados a retirar-se dos Estados Unidos.

O filme pertence ao gênero cinematográfico drama bem como ao gênero de guerra. A narrativa foi lançada no circuito hollywoodiano em novembro de 1943, possuiu ao total a duração de 102 minutos, suas imagens pertencem ao

---

<sup>103</sup> Termo utilizado para se referir à prática de acusar de subversão ou de traição determinadas pessoas em solo americano. Ele teve origem logo após o término da Segunda Guerra Mundial, quando a ameaça da União Soviética e seu regime político passou a ameaçar a hegemonia estadunidense, esteve em vigor principalmente entre os anos de 1950 e 1957, possuía como objetivo evitar uma possível espionagem soviética em solo americano.

<sup>104</sup> Nasceu em novembro de 1908, fora senador nos Estados Unidos durante o período de 1947 e 1957, seria o responsável pela implementação de uma política de repressão ao socialismo em solo estadunidense.

sistema preto e branco, o filme também seria indicado a sete categorias do Oscar de 1944<sup>105</sup> daquele ano, entretanto ficou apenas na nomeação não levando nenhuma estatueta. A narrativa é constituída pela seguinte relação de atores e atrizes.

**Tabela 3: Relação ator/atriz personagem no filme *The North Star*.**

Ator/ Atriz	Personagem
Dana Andrews	Kolya Simonov
Anne Baxter	Marina Pavlov
Walter Huston	Dr. Kurin
Walter Brennan	Karp
Ann Harding	Sophia Pavlov
Erich von Stroheim	Doutor von Harden
Farley Granger	Damian Simonov
Dean Jagger	Rodion Pavlov
Eric Roberts	Grisha Kurin
Jane Granger	Claudia Kurin
Carl Benton Reid	Boris Simonov
Ann Carter	Olga Pavlov
Esther Dale	Anna Kurin
Paul Guilfoyle	Iakin
Ruth Nelson	Nadya Simonov

**Tabela constituída através do crédito do filme.**

A história do filme gira em torno de alguns personagens que podem ser observados em determinados momentos como principais, visto que o conjunto

<sup>105</sup> Foi indicado nas seguintes categorias: Melhor Roteiro Original; Melhor Fotografia; Melhor Direção de Arte; Melhor Trilha Sonora; Melhores Efeitos Especiais e por fim Melhor Mixagem de Som.

por completo é mais valorizado que a individualidade deles. Sendo assim, teriam um destaque maior os jovens Claudia Kurin (Jane Granger) – uma moça que parece deslocada do mundo que estava mergulhado no caos; sua postura é mais romântica, contudo, ela se transformaria com o instalar da guerra, assumindo uma postura mais libertadora – e Grisha Kurin (Eric Robert) – o mais jovem de todos, que submetido a cenários calamitosos tem que assumir uma responsabilidade crescente. Outros personagens seriam os irmãos Simonov: Kolya (Dana Andrews) – um jovem que pertencia às fileiras da aviação soviética munido de um senso patriótico destacado, capaz de se sacrificar por uma causa maior – e seu irmão Damian (Farley Granger) – um promissor estudante que assim como seu irmão defende sua nação com grande esforço, mesmo que para isso tenha que se sacrificar. E, por fim, Marina Pavlov, constituída de um grande senso de civilidade, é dela que surgem as palavras de indignação frente ao mundo inundado por atrocidades.

Ao longo do filme, estes cinco jovens são responsáveis por cumprir os objetivos a que o filme se propõe, como valorização e aliança para com os soviéticos, bem como a difusão de ideologias em relação aos americanos, sem esquecer-se de ressaltar a construção de um caráter de negatividade dos alemães para com o mundo.

Se existe um grupo representado pela juventude, outros dois personagens importantes para a história seriam dois senhores: Karp (Walter Brennan) – um senhor que conviveu com tempos difíceis no passado e sente o temor pelo futuro das próximas gerações; a ele cabe à dura missão de conduzir os jovens pelas terras traiçoeiras da guerra – e Dr. Kurin (Walter Huston) – um experiente médico que durante a invasão nazista será confrontado pela crueldade, e terá que tomar parte no conflito com a clara intenção de eliminar tal mal que se abatia sobre seu vilarejo. Ambos os senhores são os responsáveis por guiar os mais jovens durante esse período de caos, Dr. Kurin e Karp surgem em momentos chaves do filme para direcionar as ações necessárias: seja para valorizar os soviéticos ou desmerecer os nazistas.

Esse conjunto de sete personagens constitui-se nos portadores das tarefas ideológicas: seja de exaltação para com a nação soviética ou mesmo para com os estadunidenses. Eles são os responsáveis por encenar a aproximação entre duas nações tão diferentes politicamente, mas que,

militarmente, lutavam por uma mesma causa – dar fim as tiranias de Adolf Hitler. Isso tudo, mesmo que em um cenário cinematográfico, representava um grande passo para essa aproximação entre Moscou – Washington.

Alguns meses antes de seu lançamento oficial dentro do circuito hollywoodiano e conseqüentemente mundial, o filme já vinha sendo debatido entre a sociedade estadunidense, isso principalmente porque seria uma mudança grandiosa na forma que este povo era encarrado, já que a proposição da narrativa era exaltar o esforço feito pelo soviéticos ao resistirem ao nazismo.

Uma das primeiras menções ao filme de Lewis Milestone surge em 14 março de 1943<sup>106</sup>, uma matéria do jornal estadunidense *The New York Times*, onde a reportagem realiza um debate sobre o filme de Milestone, *All Quiet on the Western Front*, e sua postura pacifista. Essa narrativa cinematográfica seria muito exaltada pelos críticos cinematográficos, entretanto agora Lewis teria outra atitude. A narrativa tinha um estilo mais bélico, tanto que foi considerado mais realístico para com o contexto da guerra apresentando. O jornalista que escreve a matéria termina a mesma com a seguinte declaração “Isso certamente não vai glorificar a guerra, mas eu espero que ela vá glorificar o amor à bravura do país e do dever para os ideais estimados de liberdade e liberdade”<sup>107</sup>. (14 de março de 1943). Lewis Milestone fora escolhido para a constituição desse filme devido a suas grandes capacidades como diretor. Uma matéria do mesmo jornal, porém de 8 de dezembro de 1940<sup>108</sup>, ressalta a grande ascensão do diretor soviético dentro de Hollywood, com brilhantes trabalhos.

Lewis teria a responsabilidade de produzir não apenas um filme, mas uma obra que deveria cumprir objetivos, a citação acima representava o maior de todos, valorizar o patriotismo e referência a princípios como a liberdade, não só para com os soviéticos, como principalmente para com os Estados Unidos.

---

<sup>106</sup> Observação para realizar a leitura da matéria é necessário assinar o jornal. Matéria disponível no site: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9B00EFD61E39E33BBC4C52DFB5668388659EDE&legacy=true>. Acessado em 22/12/2017 as 17h 45min.

<sup>107</sup> No original: This certainly won't glorify war, but i hope it will glorify bravery, love of country and duty to the cherished ideals of freedom and liberty. (14 March, 1943).

<sup>108</sup> Observação para realizar a leitura da matéria é necessário assinar o jornal. Matéria disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9C06E5D71E3EE33ABC4053DFB467838B659EDE&legacy=true> . Acessado em 22/12/2017.

A constituição de uma afirmação se conseguiu ou não cumprir a tarefa surgirá ao longo do capítulo.

Outra reportagem do *New York Times* agora, de 4 de abril de 1943<sup>109</sup>, destaca as obras cinematográficas que surgiam no período e que construíam uma visão negativa sobre os nazistas destacando os diferentes filmes de cada uma das indústrias de Hollywood. A parte final é destinada a um comentário do próprio Samuel Goldwyn, que expressa algumas considerações sobre o filme:

Ao discutir sua atual produção, "A Estrela do Norte", Samuel Goldwyn traça um paralelo entre o povo russo e o americano e declara que os americanos venderam a Rússia porque a tela de Hollywood nunca apresentou, no entretenimento, uma imagem real da Rússia contemporânea. Enquanto os filmes soviéticos tiveram apenas uma audiência limitada, porque foram descartados como arte ou propaganda. assim, ele declara, as massas americanas ignoravam a verdadeira vida do povo do país.<sup>110</sup> (4 de abril de 1943).

Um dos produtores responsáveis pela narrativa destacaria assim o papel que o longa-metragem teria revelar aos estadunidenses quem eram esses soviéticos desconhecidos ou apresentados de forma distorcida. O filme visava a realizar uma aproximação entre esses dois povos, que para a época se constituíam em os mais importantes na economia, política e militarmente. Uma tentativa de união entre ambos poderia representar a abreviação dos sofrimentos causados pelos nazistas, pois juntos poderiam dar fim a guerra.

O que pode se perceber é que o filme trazia consigo uma grande expectativa, a mesma reportagem apresentaria, ainda, cada um dos atores que compõem o filme dando descrições sobre essas personagens, o próprio encerramento da matéria jornalística destacara um aspecto importante e que reforça a visão inicial do parágrafo, já que: "Como nos várias outros filmes atualmente sendo produzidos em Hollywood sobre a Rússia em guerra, a

---

<sup>109</sup> Observação para realizar a leitura da matéria é necessário assinar o jornal. Matéria disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D04E0DC1F39E33BBC4C53DFB2668388659EDE&legacy=true>. Acessado em 22/12/2017.

<sup>110</sup> No original: In discussing his current production, "The North Star", Samuel Goldwyn draws a parallel between the Russian and the American people and declares that Americans sold Russia short because the hollywood screen had never presented, in the entertainment from, a true picture of contemporary Russia, While soviet films had only a limited audience because they were dismissed as arty or propaganda. thus, he avows, the American masses were ignorant of the true life of the people of the country. (4 April, 1943).

política não está envolvida neste filme.”<sup>111</sup> (4 de abril de 1943). A política, a que o termo se refere, é a constante luta entre as forças capitalistas dos estadunidenses juntamente com socialismo dos soviéticos, nesse momento essa rivalidade política e econômica deveriam ser deixados de lado. O objetivo primordial era eliminar Hitler e suas ideias dominadoras.

Conforme o site Archive.org, o filme teria ao longo do tempo em que ficou em cartaz um total monetarizado de 2 milhões e 800 mil dólares em bilheteria.<sup>112</sup> A seguir prosseguirão os fatores que levaram Lewis a se destacar e assumir essa tarefa, bem como a análise do próprio filme e seus impactos para o estudo.

### 3.1. O responsável pela aproximação: Lewis Milestone

Lewis Milestone “nasceu - com o nome de Leib Milstein – em 30 setembro de 1895, em Kishinev, região da Bessarabia (hoje, Chisinau, Moldávia), pertencente assim ao Império Russo”<sup>113</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P). Sua família possuía condições financeiras destacáveis devido à posse de uma pequena fábrica de manufatura. Nesse contexto, Lewis era observado como o prosseguidor do negócio, entretanto, o jovem tinha outras intenções para seu futuro, como afirmado por Genoves:

Lewis tem outra paixão: o teatro. E não só ocupando o assento do espectador, mas também carregado para as mesas e na cena. Seu pai, perseverante no propósito de fazer do jovem um técnico capaz de ganhar a vida com o comércio, decide mandá-lo para Mitweide, na Alemanha, a fim de expandir seus estudos.<sup>114</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

A intenção de sua família era colocar Lewis dentro do ramo das atividades familiares, contudo, toda essa viagem de estudos apenas clarificou suas visões e estava decidido a seguir no caminho das artes, por isso:

---

<sup>111</sup> No original: As in the several other pictures currently being produced in Hollywood of Russia at war, politics is not involved in this film. (April 4, 1943).

<sup>112</sup> Valor apresentado pelo site, disponível em: <https://archive.org/stream/variety153-1944-01#page/n51/mode/2up>. Acessado em 28/10/2017 as 19h 51min.

<sup>113</sup> No original: Lewis Milestone nace —con el nombre de Leib (o Lev) Milstein— el 30 septiembre de 1895, en Kishinev, región de Bessarabia (hoy, Chisinau, Moldavia), perteneciente por entonces al imperio ruso (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>114</sup> No original: Lewis— tiene otra pasión: el teatro. Y no sólo ocupando el asiento de espectador, sino también subido a las tablas y en la escena. Su padre, perseverante en el propósito de hacer del joven un técnico capaz de ganarse la vida con oficio, decide enviarlo a Mitweide, Alemania, al objeto de ampliar estudios. (GENOVÉS, 2013, S/P).



No entanto, Milestone, de dezessete anos, tem outros planos amadurecidos. Junto com vários compatriotas, planeja ir para Hamburgo e lá pegar um navio que os leva para Nova York. Entre a Rússia e a América, Milestone decidiu, desta vez com clareza cristalina, para a América. Atinge o novo continente com dois dólares no bolso. Até que ele consegue localizar uma tia dele que reside na cidade grande e lhe dá ajuda, o menino passa por sérios problemas econômicos.<sup>115</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

Na tentativa de se aperfeiçoar tecnicamente e artisticamente Milestone rumou para um dos principais centros artísticos do mundo: os Estados Unidos, principalmente Hollywood. Assim, o russo teria as oportunidades que tanto buscava.

Por mais natural que seja a ida do jovem russo para essa nova nação, nunca se tem uma aceitação imediata, assim como com Fritz Lang e Bertolt Brecht, os quais também passaram por esses momentos de dificuldades. Lewis teria um início difícil assim como tantos outros, mas suas particularidades profissionais o levariam a ter um destaque dentro do circuito Hollywoodiano. Suas primeiras atividades em solo estadunidense foi atuar como fotógrafo, inicialmente trabalhando na rua até ser contratado pela Army Signal Corps (GENOVÉS, 2013), um órgão do governo estadunidense voltado para o gerenciamento de comunicação dos sistemas militares dos Estados Unidos, isso nos anos anteriores a Primeira Guerra Mundial. Essa experiência seria um de seus diferenciais, pois:

No ano de 1919, ele deixa o exército (sem ter pisado no campo de batalha ou pessoalmente desceu aos intestinos das trincheiras) e marcha para Hollywood. A bagagem profissional acumulada nesse período lhe permite encontrar trabalho em breve nos estúdios Hampton, destinados a tarefas de montagem cinematográfica. O diretor Henry King está interessado nas habilidades do garoto promissor e o contratou como editor assistente.<sup>116</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

---

<sup>115</sup> No original: Sin embargo, Milestone, con diecisiete años, tiene madurados otros planes. Junto a varios compatriotas, proyecta marchar a Hamburgo y allí subirse a un barco que les traslade a Nueva York. Entre Rusia y América, Milestone se decide, esta vez con claridad meridiana, por América. Llega al nuevo continente con dos dólares en el bolsillo. Hasta que logra localizar a una tía suya que reside en la gran ciudad y le presta ayuda, el muchacho pasa serios apuros económicos. (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>116</sup> No original: En el año 1919 se licencia del Ejército (sin haber pisado el campo de batalla ni haber descendido personalmente hasta los intestinos de las trincheras) y marcha a Hollywood. El bagaje profesional acumulado en ese periodo le permite encontrar pronto trabajo en los estudios Hampton, destinado a tareas de montaje cinematográfico. El director Henry King se interesa por las habilidades del prometedor muchacho y le contrata como assistant editor (GENOVÉS, 2013, S/P).

A partir desse momento Lewis estaria integrado ao circuito de Hollywood: trabalharia em diferentes estúdios. Sua maior glória viria ao ser indicado e vencer o Oscar de melhor diretor no ano de 1930. Apesar dessa honra nunca esteve entre os grandes diretores de circuito cinematográfico hollywoodiano, isso porque Lewis não era considerado um diretor dos estúdios de classe A, mas sim “com a expressão "segunda fila" [...] Milestone nunca foi elevado ao topo da colina de Hollywood, nem seu nome brilhou em luzes de néon no panteão do filme deuses do cinema.”<sup>117</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P) Em seu percurso, o cineasta demonstrou grande capacidade de adaptação à mudança do cinema mudo para o sonoro; sabia como agir durante suas produções jogava de forma muito nítida com todos os aspectos envolvidos na produção de uma narrativa cinematográfica, apesar dessa particularidade:

Milestone, por outro lado, nunca se considerou absorvido por Hollywood, nem pelo sistema de estudos nem pelo próprio Sistema. Tente em todos os momentos manter a independência no trabalho, com seu próprio compromisso de pegar carona, não vinculado ao sistema estelar ou à política dos majores ou às diretrizes dos magnatas ou mesmo aos gostos do público americano.<sup>118</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

Apesar de sua carreira ser feita majoritariamente nos Estados Unidos, ele nunca se sentiu agraciado por este ambiente de trabalho. Isso pode ser observado principalmente porque não permaneceu todo tempo trabalhando em solo americano, pois quando não encontrava emprego regular, viaja para a sua nação de origem, a Rússia. Lewis Milestone não teve sua iniciação cinematográfica em solo russo, mas sim em Hollywood. Apesar disso, assim como outros estrangeiros que viviam e trabalhavam em Hollywood, o cineasta soube controlar e reafirmar suas proposições cinematográficas ao mesclar elementos hollywoodianos e suas construções teóricas adquiridas ao longo de sua vida como diretor.

---

<sup>117</sup> No original: Con la expresión «segunda fila» deseo significar aquí que Milestone nunca fue elevado a la cumbre de la colina de Hollywood ni su nombre destelló en luces de neón en el panteón de los dioses del cine (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>118</sup> No original: Milestone, por el contrario, jamás se consideró absorbido por Hollywood, ni por el sistema de estudios ni por el Sistema mismo. Procura en todo momento mantener la independencia en el trabajo, con su propio compromiso a cuestas, sin atarse al star system ni a la política de las majors ni a las directrices de los magnates ni siquiera a los gustos del público americano (GENOVÉS, 2013, S/P).

Sua permanência em Hollywood não seria de todo um fracasso, uma vez que daria origem a um dos principais filmes da década de 1930: *All Quiet on the Western Front* (1930), um marco para os filmes pacifistas lançado em um período emblemático para a humanidade, pois “*Sem Novidades no Front* é, por excelência, o ícone, o Santo e signo do cinema antimilitarista, pacifista, acusador dos desastres da guerra”<sup>119</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P). O filme visava referendar a necessidade de se chegar a acordos e consensos entre as nações poderosas, tudo na tentativa de evitar outro período de caos como o visto durante a Primeira Guerra Mundial. Este é considerado o trabalho mais importante de Lewis durante sua carreira.

Milestone - diretor de um cinema eminentemente propagandista - fez uso do primeiro modo em *All Quiet on the Western Front*, onde ele repete para o espectador, repetidas vezes, através de imagens e diálogos, que a guerra é uma coisa muito ruim. Ao longo dos anos, a Milestone, sem renunciar ao estilo direto, expandiu o leque de técnicas de transmissão de crenças e valores até depurá-lo em slogans cruzados ou sobrepostos, o que causou uma confusão interpretativa crítica, para não dizer consternação.<sup>120</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

O diretor teria toda uma particularidade quando se fala da relação cinema e guerra, visto que sua maior paixão na hora de produzir seus filmes era abordar questões ligadas à guerra ou aos movimentos de guerrilha. Essa era sua primeira intenção quando se propunha a realizar uma narrativa cinematográfica, o que influenciaria sua carreira, principalmente no ano de 1943.

Toda essa particularidade na vida de cineasta envolvendo o cinema e guerra lhe renderia as comparações e declarações de fazer parte do cinema de trincheiras (GENOVÉS, 2013). Esse tipo de cinema se refere a diretores ou roteiristas que abordam constantemente assuntos ligados à guerra, seja ele de uma forma pacifista como no caso de Lewis no seu filme de 1930, ou até mesmo em situações inversas em que se destaca a importância bélica ou a

---

<sup>119</sup> No original: *All Quiet on the Western Front* es, por antonomasia, el icono, el santo y seña del cine antimilitarista, pacifista, acusador de los desastres de la guerra (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>120</sup> No original: Milestone —director de un cine eminentemente propagandista— hizo uso del primer modo en *All Quiet on the Western Front*, donde va repitiendo al espectador, una y otra vez, por medio de imágenes y diálogos, que la guerra es cosa muy mala. Con el curso de los años, Milestone, sin renunciar al estilo directo, amplió el abanico de técnicas de transmisión de creencias y valores hasta depurarlo en consignas cruzadas o solapadas, las cuales provocaron en bastantes críticos cierta confusión interpretativa, por no decir consternación. (GENOVÉS, 2013, S/P).

guerra propriamente dita. O cineasta flutuaria dentro desses dois polos: ora suas narrativas seriam mais pacifistas, ora mais bélicas; tudo em decorrência de influências externas ou internas sobre os circuitos cinematográficos.

Em decorrência dessa característica, ele incorpora a seus filmes determinadas mensagens:

Há filmes com moral, religiosa, doutrinal, cívica, política, etc. E não faltam filmes sem mensagens - isto é, neutros, descritivos e não prescritivos; filmes sem mais, isto é, ou não expressos de uma forma explícita ou que fazem dela seu principal argumento. Para o nosso propósito, a chave da questão está na motivação ou intencionalidade de um determinado filme, atribuível ao produtor, roteirista ou diretor, ou ao mesmo tempo, bem como na intensidade e extensibilidade perceptíveis em certas filmografias de cineastas.<sup>121</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

A presença de determinadas mensagens dentro do cinema já não era mais uma novidade, visto que havia se tornado uma prática recorrente durante os anos pós década de 1920. A penetrabilidade era algo notório, tudo isso com o objetivo maior de engajar os cidadãos nos nascentes regimes totalitários ou não. Essa utilização se mostra mais atrativa em períodos de conflitos, durante os quais toda a indústria cinematográfica era deslocada para cumprir esses novos objetivos que o cinema ganhara.

Era necessário, dessa forma, exaltar determinada nação e seus princípios bem como desmerecer e inferiorizar o inimigo. Fato percebido pelos cinemas nacionais durante os anos anteriores e propriamente os da Segunda Guerra Mundial; cabia a eles também mobilizar os cidadãos: “[n]estas circunstâncias particulares, a maioria dos cineastas na folha de pagamento nos estudos cinematográficos foram adicionados a esse padrão de estilo com mais ou menos entusiasmo, foi por motivos patrióticos ou por mera lealdade a quem paga o salário a cada semana”<sup>122</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

---

<sup>121</sup> No original: Hay películas con mensaje moral, religioso, doctrinal, cívico, político, etcétera. Y tampoco faltan films sin mensaje —es decir, neutros, descriptivos más que prescriptivos; films sin más, vale decir—, o no expresados de modo explícito ni que hacen del mismo su principal argumento. Para nuestro fin, la clave de la cuestión está en la motivación o intencionalidad recadera de un film determinado, atribuible al productor, guionista o director, o todos al mismo tiempo, así como en la intensidad y extensividad perceptibles en determinadas filmografías de cineastas. (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>122</sup> No original: En estas circunstancias particulares, la mayor parte de los cineastas a nómina en los estudios cinematográficos se sumaron a dicha norma de estilo con más o menos entusiasmo, fuese por motivos patrióticos o por mera lealtad para con quien les paga el sueldo cada semana (GENOVÉS, 2013, S/P).

Lewis Milestone teria um papel importante não apenas em Hollywood, durante o ano de 1943, mas para as relações entre duas potências: Estados Unidos e União Soviética. A guerra já atingira esses dois países. Apesar de possuírem diferenças marcantes sejam na questão econômica ou política, ambos necessitariam se apoiar para conseguir dar o golpe final no nazismo que há anos vinha abalando o mundo. Para cumprir essa tarefa era necessário alguém que tivesse capacidade, mas principalmente conhecesse os dois lados. Neste sentido, foi escolhido o russo-americano Lewis Milestone. Sua escolha decorreria possivelmente de dois fatores: 1. sua origem soviética demonstrando assim uma aceitação dos estadunidenses para com esse povo, e 2. sua capacidade em produzir filmes com mensagens intrínsecas.

A situação após 1941 e 1942 indicava a necessidade de alianças para poder vencer o nazismo, os estadunidenses percebendo esse fator passariam agora a reverter toda uma visão construída nos anos anteriores para com os soviéticos. Dessa tentativa de reversão surgiram alguns filmes e documentários<sup>123</sup> estadunidenses que ressaltam a importância da União Soviética.

Aos poucos a tradição estava sendo sobrepostas. Diferentes seriamas tentativas de aproximar estas duas nações, principalmente devido à alteração na postura de Milestone, que durante os anos anteriores a *The North Star* era mais pacifista e agora:

No entanto, o cineasta de repente torna-se notoriamente beligerante quando enfrenta filmes ambientados na Segunda Guerra Mundial. Neste segundo caso, um militante Milestone emerge diante do totalitarismo nazista e fascista (muitas vezes as duas categorias são confundidas no roteiro dos filmes que tratam desse episódio histórico), ao mesmo tempo em que decidiram pedir desculpas pela ação popular armada e pelo guerrilheiro ao mesmo tempo em que um marco tolerante surge com o totalitarismo comunista, como revelado em dois títulos feitos em anos sucessivos: *Nossa Frente Russa* (1942) e *A Estrela do Norte* (1943).<sup>124</sup> (GÉNOVES, 2013, S/P).

---

<sup>123</sup> Exemplo de alguns documentários/filmes: *Mission to Moscow* (Missão a Moscou), 1943 de Michel Curtiz, do conjunto de documentários (*Why We Fight: The battle of Russia* (Por que Lutamos: A Batalha da Rússia) 1943 dirigido por Frank Capra, e propriamente os materiais produzidos por Lewis Milestone, com *The North Star* (A Estrela do Norte) de 1943 e o documentário *Our Russian Front* (Nossa Frente Russa), de 1942. Esses seriam os primeiros exemplos de filmes/documentários que ressaltam a importância dos soviéticos

<sup>124</sup> No original: No obstante, el cineasta se revela de pronto notoriamente beligerante en el momento de abordar cintas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial. En este segundo caso, emerge un Milestone combativo frente al totalitarismo nazi y fascista (a menudo ambas

A Segunda Guerra Mundial lhe dera uma nova visão sobre seus filmes beligerantes, agora pretendia colocar suas narrativas a serviço de algo que poderia ser observado como o correto. Lewis daria origem, portanto, a um filme que clarifica suas visões sobre o conflito mundial como também se engajava na luta ideológica proposta pelos Estados Unidos. *The North Star*:

É um título verdadeiramente surpreendente, pode-se dizer, descaradamente pela explicitação desinibida da mensagem que ela implica. Milestone materializa aqui um filme que vai além de uma mera atribuição profissional e / ou circunstancial. Escrito pelo escritor Lillian Hellman, o filme não limita seu discurso - como acontece com os títulos de propaganda geminados com ele - para elogiar o esforço de guerra dos habitantes da União Soviética apresentado pelo exército alemão ou para denunciar as atrocidades cometidas por ele em Solo russo.<sup>125</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

O filme teria vários objetivos a cumprir cada qual com seu impacto, referendar o esforço dos cidadãos soviéticos ao sobreviverem aos ataques nazistas, com isso dava uma característica mais humana aos soviéticos, além de mostrar que o nazismo teria a propensão de ser mais perigosos que os socialistas russos. Outros elementos se destacam no filme: as constantes intervenções musicais que inflam a construção dos soviéticos como um povo honrado e digno de respeito. Todavia, o filme, apesar de ser ambientado na União Soviética, apresenta características um tanto quanto controversas. Como afirmado por Genovés:

O enredo não se esquivava do louco ao sistema coletivista soviético, mas adorna-o com longas cenas musicais nas que os camponeses da comuna agrícola em que passa, dança, fazem coros e coros, riem e são muito felizes na situação. Até o invasor nazista irromper. Em uma das primeiras sequências, os jovens personagens da fita, que preparam uma excursão a Kiev, tomam farto café da manhã antes de ir à escola. O personagem principal, interpretado por Dana Andrews, anuncia muito alto que vai levar ovos, como faz todos os dias, além de dar uma boa conta de outros pratos apetitosos que completam o

---

categorías son confundidas entre sí en el guión de los films que tratan este episodio histórico), al tiempo que decidido apologista de la acción popular armada y de la guerrilla; a la vez que aflora un Milestone tolerante con el totalitarismo comunista, según queda puesto de manifiesto en dos títulos realizados en años sucesivos: *Our Russian Front* (1942) y *The North Star* (1943). (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>125</sup> No original: Es un título verdaderamente asombroso, descarado, podría decirse, por la explicitud desinhibida del mensaje que entraña. Milestone materializa aquí un largometraje que va más allá de un mero encargo profesional y/o circunstancial. Con guión de la escritora Lillian Hellman, la película no limita su discurso —como ocurre con los títulos propagandísticos hermanados con éste— a ensalzar el esfuerzo bélico de los habitantes de la Unión Soviética sometidos por el ejército alemán o a denunciar las atrocidades cometidas por éste en suelo ruso. (GENOVÉS, 2013, S/P).

rico lanche matinal. O mesmo como se estivessem nos Estados Unidos da América.<sup>126</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

Ao longo do filme existem diferentes referências ao solo Americano seja como o observado na constituição do desjejum dos habitantes do vilarejo ou “[a]s casas e as ruas aparecem na tela brilhando, os camponeses usam roupas muito bem compostas. Nada indica que há falta na população, em um país, na União Soviética, que sofreram numerosas e prolongadas fomes”<sup>127</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P). Não existiu por parte dos responsáveis pelo filme a demonstração de aspectos econômicos claros do regime socialista, pelo contrário se ressalta o impacto do capitalismo no filme, ao mostrar a existência de fazendas intermináveis e com a presença de centena de milhares de animais, algo não muito comum para os russos. Toda essa observação sobre esses pontos ressalta um dos aspectos da valorização ideológica que o filme faz para com os Estados Unidos.

A escolha por Lewis como diretor dessa narrativa cinematográfica demonstra-se em decorrência de suas particularidades pessoais e profissionais: para a primeira por ser de origem soviética, sendo capaz dessa forma de realizar o processo de aproximação desejado pelos estadunidenses, já com relação à segunda, pode-se atribuir ao seu papel de entusiasta dos filmes bélicos.

Somado a isso está seu trabalho valorizado com a imposição de mensagens propagandísticas em seus filmes, seja ele pacifista ou beligerante, isso surge, sobretudo, após os serviços que prestara aos Estados Unidos em diferentes momentos, se levarmos em conta sua participação na Primeira Guerra Mundial, ao trabalhar em um órgão de comunicação militar, e contribuir com os estadunidenses. Seus filmes eram bem vistos pelos políticos, e é em

---

<sup>126</sup> No original: La trama no rehúye la loa al sistema colectivista soviético, sino que lo adorna con largas escenas musicales en las que los campesinos de la comuna agrícola en la que aquélla transcurre, bailan, hacen coros y corros, ríen y se muestran muy dichosos en la situación reinante. Hasta que irrumpe el invasor nazi. En una de las primeras secuencias, los jóvenes personajes de la cinta, que preparan una excursión a Kiev, desayunan abundantemente antes de ir al colegio. El protagonista principal, interpretado por Dana Andrews, anuncia bien alto que él tomará huevos, como hace todos los días, además de dar buena cuenta de otras apetitosas viandas que completan la rica colación matinal. Lo mismo que si estuviesen en los Estados Unidos de América. (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>127</sup> No original: Las cabañas y las calles aparecen en pantalla relucientes, los campesinos visten ropas muy bien compuestas. Nada indica que haya carencia en la población, en un país, la Unión Soviética, que sufrió numerosas y prolongadas hambrunas. (GENOVÉS, 2013, S/P).

decorrência disso que é escolhido para a tarefa, que *The North Starse* propunha.

Milestone atuou tanto na Primeira Guerra Mundial como na Segunda Guerra Mundial a serviço dos Estados Unidos, no primeiro momento dentro de um órgão oficial, já para o segundo momento contribui artisticamente. Todavia, Lewis possui uma particularidade, pois era adepto das ideias socialistas opondo-se ao regime presente em solo americano, mas isso não o impediu de cumprir papéis políticos e ideológicos a favor dos Estados Unidos, isso pelo simples fato de não mesclar aspectos de sua vida pessoal com o profissional.

Seu engajamento seria aplaudido e assim “torna-se reconhecido — publicamente e várias vezes — pelos serviços prestados, mesmo premiados com medalhas ao mérito artístico”<sup>128</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P). Talvez esse destaque que adquiriu durante o período da Segunda Guerra Mundial, ou por estar presente em solo americano desde jovem, somado a sua participação e engajamento político e ideológico na luta estadunidense para vencer o nazismo, tenham lhe proporcionado tempos de tranquilidade, mesmo que flertasse com os ideais socialistas, nunca os impôs em suas produções. Isso lhe deu certas vantagens que somados aos papéis que cumpriu a favor dos estadunidenses proporcionou-lhe certa paz, conforme Genovés observa:

Sem mudar de lado, pública e oficialmente, ostensivamente ou stentorian, mas também sem se render à causa de seus empregadores e chefes do estudo, incentiva bastante a suspeita de que pratica o duplo jogo, de ser, no fundo, um infiltrado, um propagandista, um simpatizante do Bloco Oriental, um promotor desonesto de atividades de atividades antiamericanas. Apesar de tudo isso, ele nunca é preso ou retaliado ou demitido ou formalmente punido ou registrado em qualquer lista negra.<sup>129</sup> (GENOVÉS, 2013, S/P).

Lewis manteve suas produções em momentos que outros diretores estavam sendo perseguidos, durante a crescente luta contra o socialismo no pós Segunda Guerra Mundial. Em decorrência de ter contribuído durante as

---

<sup>128</sup> No original: Por el contrario, llega a ser reconocido —públicamente y en múltiples ocasiones— por los servicios prestados, hasta premiado con medallas al mérito artístico (GENOVÉS, 2013, S/P).

<sup>129</sup> No original: Sin cambiar de bando de manera pública y oficial, ostensiva o estentórea, pero asimismo sin entregarse a la causa de sus patronos y jefes del estudio, aviva en bastantes la sospecha de que practica el doble juego, de ser, en el fondo, un infiltrado, un propagandista, un simpatizante del bloque del Este, un facineroso promotor de actividades actividades antiamericanas. A pesar de todo ello, jamás es arrestado o represaliado o despedido o castigado formalmente o inscrito en ninguna lista negra. (GENOVÉS, 2013, S/P).



guerras mundiais e por seu empenho em ajudar a difundir ideologias através do cinema, Lewis fora reconhecido; mesmo que discordando do sistema capitalista, ele se manteve produzindo seus filmes sem nenhuma interferência, vindo a falecer em setembro de 1980, após uma longa carreira cinematográfica.

### **3.2. Para compreender as construções ideológicas em *A Estrela do Norte***

*The North Star* dirigido pelo russo-americano Lewis Milestone pode ser observado como um filme pertencente ao estilo clássico, isso em decorrência da estrutura da narrativa: tem um início tranquilo, no qual todos aproveitam as suas atividades, no decorrer, surgiria o elemento que levaria ao desequilíbrio a vida de todos daquela aldeia – o nazismo seria o problema, isso em decorrência de suas ideias perturbadoras –, após um tempo de resistência, os cidadãos conseguem vencer essa primeira batalha e momentaneamente restaura-se o equilíbrio.

Podemos observar no decorrer da narrativa fílmica quatro pontos de destaque para serem analisados: 1 o desmerecimento para com os nazistas, processo que tomava conta do cinema durante o período como uma forma de demonstrar o quanto eram perigosos e deviam ser combatidos; 2. uma tentativa de valorização para com a União Soviética, em diferentes momentos do filme, seja em efeito de músicas, seja em diálogos, os soviéticos são exaltados como uma grande nação de um passado glorioso e um presente combativo, o futuro ainda em aberto; 3. por Lewis Milestone ser um diretor mais voltado para filmes de guerra, não apenas no combate puro e eminente, seus filmes apresentam momento de confrontação entre uma guerra irracional e o desejo pacifista; e, por fim, 4. a valorização ideológica para com os Estados Unidos. Esses quatro pontos serão debatidos no decorrer desse subcapítulo destacando-se as particularidades de cada um deles.

Como primeiro aspecto a ser analisado temos a construção de um desmerecimento para com os nazistas. Momentos de guerra proporcionam aos países envolvidos uma particularidade notória, seus cinemas nacionais adentram no conflito para cumprir alguns objetivos, dentre eles construir uma imagem negativa para com seus inimigos. Essa construção de um inimigo cruel e inescrupuloso proporciona o surgimento de um senso nacional de vigilância e

vingança, e, além disso, contribui para a manutenção de um esforço interno de guerra.

Logo nos primeiros minutos do filme, já surge uma primeira referência para com os nazistas. Enquanto uma família tomava o desjejum, surge uma notícia no rádio, que fala sobre a presença de tropas germânicas perto da fronteira entre União Soviética e Polônia. O que dá dramaticidade à sequência surge no final do pronunciamento, conforme a fala do radialista:

- Voz em Off: Há movimentos de tropas alemãs na fronteira polaca. Tropas alemãs estão na fronteira polaca. Desconhece-se o motivo. Foi declarada uma epidemia de tifo Varsóvia. Londres foi bombardeada ontem à noite pela Luftwaffe. Morreram 112 crianças esta manhã resultado de transfusões de sangue realizadas nos soldados alemães feridos.  
- Boris Simonov: Crianças! Tiram-lhes o sangue!<sup>130</sup> (MILESTONE, 1943, 07' 00" a 07' 26").

Se a intenção do cinema seria ressaltar um aspecto negativo para os seguidores de Hitler a passagem final, na qual se faz referência à morte de crianças inocentes como forma de salvar os nazistas, traria a indignação a todos. Não por acaso as personagens que escutam o comunicado têm suas expressões transformadas após tomar conhecimento da situação, conforme podemos observar nas imagens a baixo:



Fotograma 115: (MILESTONE, 1943, 07' 14"). Fotograma 116: (MILESTONE, 1943, 07' 18").

<sup>130</sup> No original: - Voz em Off: June 20, 1941, 8:00 A.M., broadcasting from moscow. Be still, both of you. German troop movements are reported on the Polish border. Their nature is unknown. Reports reach us of a typhus epidemic in the German-occupied city of Warsaw. London was bombed twice last night by the Luftwaffe. In the Polish city of Lodz, 112 Polish children died this morning as a result of being made to give blood transfusions to German wounded.

-Boris Simonov: Children. Taking blood from. (MILESTONE, 1943, 07' 00" a 07' 26").



Fotograma 117: (MILESTONE, 1943, 07' 25").

A revolta provocada por tal ato é nítida no personagem<sup>131</sup> (MILESTONE, 07' 14" a 07' 25"), quando furioso, ergue-se e esbravejando, decide desligar o rádio, essa seria a sequência que introduziria o desmerecimento. Posterior a ela o filme seguira seu enredo até os nazistas adentrarem com força e violência em terras russas.

Todo o filme ganha em dramaticidade e suspense quando um grupo de jovens estava indo em direção a Kiev para uma visita. No decorrer da mesma, um senhor Karp (Walter Brennan) lhes oferece uma carona em sua carroça: O senhor parece pressentir algo de ruim no ar, como se já tivesse vivenciado tal processo, ele profere as palavras a seguir<sup>132</sup> (MILESTONE: 1943, 33' 50 a 34' 02"):



Fotograma 118: (MILESTONE, 1943, 33' 51"). Fotograma 119: (MILESTONE, 1943, 34' 00").

Era um espírito acostumado a sofrer com invasões e guerras. Em seu olhar vago e desconfiado, revela-se a grande incerteza do momento. Todavia, a juventude duvida da fala do senhor e nota sua capacidade de confundir os períodos, visto que o senhor falara no período da Primeira Guerra Mundial, e,

<sup>131</sup> No original: - Voz em Off: In the Polish city of Lodz, 112 Polish children died this morning as a result of being made to give blood transfusions to German wounded.

-Boris Simonov: Children. Taking blood from. (MILESTONE, 07' 14" a 07' 25").

<sup>132</sup> No original: - Karp: Sometimes I hear things from other years. Sometimes I even forget what year it is. 1914, 1915.

-Kolya Simonov: Or 1941. (MILESTONE: 1943, 33' 50 a 34' 02").

agora, estava-se em tempo de tranquilidade. A tão sonhada paz que a União Soviética se encontrava seria, contudo, colocada à prova novamente; isso em virtude do ataque a que todos seriam submetidos futuramente. O primeiro grupo a enfrentar essa barbaridade nazista seria os jovens que viajavam pela estrada, conforme a sequência (MILESTONE, 1943, 35' 05" a 36' 15").



**Fotograma 120: (MILESTONE, 1943, 35' 20"). Fotograma 121: (MILESTONE, 1943, 35' 41").**



**Fotograma 122: (MILESTONE, 1943, 36' 04"). Fotograma 123: (MILESTONE, 1943, 36' 13").**

Todo o problema surge com o barulho de aviões pelos céus e, instantaneamente, começa um bombardeio contra um grupo de carroças sem prévio aviso, causando uma grande destruição e conseqüentemente mortes. Do comboio escapam apenas o grupo de jovens formados por Kolya Simonov (Dana Andrews), Daminan Simonov (Farley Granger), Grisha Kurin (Eric Roberts), Claudia Kurin (Jane Granger), Marina Pavlov (Anne Baxter) e Karp. Desse momento em diante, eles teriam que encarar de forma direta todos os horrores da guerra. A construção do desmerecimento surge em virtude do ataque aos civis, mas não se restringe a isso, uma vez que a brutalidade do ataque choca a todos, principalmente quando uma criança de aproximadamente seis anos morre em virtude do ataque das bombas.

- Karp: Vocês fechem os olhos e se agarrem em mim. A face da guerra é horrível e não é para os jovens.

- Marina: Hoje deixamos de ser jovens.<sup>133</sup> (MILESTONE, 1943, 38' 02" a 38' 10").

O ataque cruel e inexplicável não causa apenas o temor para com o futuro, mas remonta a um passado doloroso. Para o presente, daria início a um espírito aguerrido com o qual as gerações mais novas não estavam acostumadas, mas que desse momento em diante tomaria seus corpos e não descansaria até que a maldade fosse expulsa de suas terras.



Fotograma 124: (MILESTONE, 1943, 38' 06").

A fala da moça somada a imagem<sup>134</sup> (MILESTONE, 1943, 38' 06") revela o quanto uma guerra pode transformar uma pessoa ou um país. A partir desse momento nada mais seria como antes, pois um elemento maligno adentrara em solo soviético e dali tentaria se aproveitar. Contudo, encontraria um povo valoroso e guerreiro que defenderia suas terras até a morte se necessário.

Após a agressão ao grupo de jovens, a força aérea nazista prossegue seu caminho até o povoado, onde disfare de forma cruel uma nova ofensiva, não poupando ninguém. A parte mais horripilante surge no intervalo (MILESTONE, 1943, 41' 18" a 41' 25"), quando uma menina é perseguida e metralhada por um avião nazista.

---

<sup>133</sup> No original: - Karp: Both of you... Close your eyes and take my arm. The face of war is ugly and not for the young.

-Marina: We are not young anymore. (MILESTONE, 1943, 38' 02" a 38' 10").

<sup>134</sup> No original: - Marina: "We are not young anymore". (MILESTONE, 1943, 38' 06").



**Fotograma 125: (MILESTONE, 1943, 41' 24"). Fotograma 126: (MILESTONE, 1943, 41' 26").**



**Fotograma 127: (MILESTONE, 1943, 41' 48").**

A morte da menina é emblemática, pois, se anteriormente estava brincando com suas bonecas, agora a jovem menina se vê perseguida por um avião militar, que parece não se contentar em simplesmente assustar a população ou causar danos materiais ao perseguir e metralhar pessoas inocentes. As imagens que mostram a perseguição à menina dão origem a um corredor onde não importa o quanto se corra ou tente se esconder, pois uma vez dentro do corredor nazista, a morte será cruel e inexplicável.

Esse ataque surpreende a todos. Em um primeiro momento, a reação dos cidadãos do vilarejo é fugir desesperadamente como única forma de se proteger, até mesmo crianças pequenas ou mães com crianças de colo, senhores de idade em suas carroças são alvejados por rajadas de metralhadoras. A posteriori lhes é confirmado sobre o que se trata, conforme informe a seguir:

- Comandante Petrov: Aos povos fronteiriços. Fala o Comandante Petrov. O exército fascista alemão invadiu a União Soviética. Repito. O exército fascista invadiu a União Soviética hoje de manhã. O ataque foi levado a cabo com uma violência sem precedentes. Defenderemos nossa terra com uma força que os fascistas não imaginam. Aos habitantes da fronteira. Uma saudação, camaradas. A guerra começou.<sup>135</sup> (MILESTONE, 1943, 42' 01" a 42' 27").

<sup>135</sup> No original: - Comandante Petrov: "Commander Petrov of the 12th Border Cavalry speaking to the border villages. The fascist armies of the German Reich invaded the Soviet Union this



Momentos após o ataque nazista e o pronunciamento, as pessoas do vilarejo começam a se erguer e procurar ajudar os feridos. Enquanto tudo isso ocorre, surge um elemento implementado por Lewis: a demonstração de toda a destruição e as atrocidades cometidas pelos nazistas. Se já havíamos observado que esta sequência teria um papel a ser cumprido, o final prossegue com esse objetivo.



**Fotograma 128: (MILESTONE, 1943, 43' 23"). Fotograma 129: (MILESTONE, 1943, 43' 26").**



**Fotograma 130: (MILESTONE, 1943, 43' 33").**

As imagens (MILESTONE, 1943, 43' 09" a 43' 35") da mãe tentando esconder a sua filha, metralhada pelos nazistas, do pai que se aproximava para ver se tudo estava bem, são chocantes. A senhora finge estar tudo tranquilo enquanto o pai incrédulo com o que observa desaba em consternação, mas o que se destaca nisso tudo, além das imagens que são fortes e impactantes, seria o que está encadeado com as que aparecem na tela. Ao fundo existe

---

morning. I will repeat. German armies crossed the border of the Soviet Union this morning. The attack was made with unprecedented fury. But our land will be defended with a fury the fascist armies have never known. To the border villages, salute, comrades. The war has come". (MILESTONE, 1943, 42' 01" a 42' 27").

uma música instrumental, mas não uma simples letra musical era a música mais importante para o socialismo: “A Internacional”<sup>136</sup>.

A introdução da “Internacional” foi uma dessas formas de destacar a bravura dessas pessoas, mas se a intenção era demonstrar aos estadunidenses que os soviéticos são um povo valoroso, a referência ao principal hino socialista fica apenas nos sons produzidos pelos instrumentos, não havendo referência a sua letra. A exaltação era importante, mas não ao ponto de valorizar algo que era completamente oposto ao regime estadunidense.

Essa oposição ficaria evidente caso a letra<sup>137</sup> fosse introduzida, observemos alguns trechos. Em uma das primeiras passagens da música fica explícito o porquê de só existir a referência sonora: “Vamos arrasar o mundo ditatorial! Desde as bases, e logo depois. Edificar uma terra nova, nossa, quem não era nada vai ser tudo” (A INTERNACIONAL, 1920). Uma alusão clara a questões de ordem econômica: o regime soviético pregava um equilíbrio econômico no qual todos pudessem ter um acesso mais justo ao dinheiro, isso contraria a forma econômica dos estadunidenses pautada nos métodos capitalistas.

Outra passagem validada para análise diz referência à luta desses indivíduos, pois: “Ninguém vai nos libertar: Nenhum Deus, tsar ou herói. Vamos chegar à emancipação. Com nossas próprias mãos” (A INTERNACIONAL, 1920). Essa glorificação foi omitida no filme de Lewis em decorrência da necessidade de apontar para os americanos como os responsáveis pela guinada na guerra e criar sua constituição como heróis do

---

<sup>136</sup>Originalmente a letra da música foi escrita em 1871 na França por Eugène Pottier, um dos membros da Comuna de Paris. A letra ganharia destaque mundial entre a década de 1920 e 1940 quando seria constituída como um dos hinos da União Soviética.

<sup>137</sup>A letra traduzida seria: “Levante mundo servilizado, Com fome e chagado pela desgraça! Nossa razão rebelde está queimando. E pronta para lutar a batalha mortal. Vamos arrasar o mundo ditatorial. Desde as bases, e logo depois. Edificar uma Terra nova, nossa, quem não era nada vai ser tudo.

Este é nosso último e decisivo combate; Pela Internacional Os homens renascerão!

Ninguém vai nos libertar: Nenhum Deus, tsar ou herói. Vamos chegar à emancipação com nossas próprias mãos. Para destruir o jugo de forma hábil. E retomar o que era de vocês, Ardã a fornalha e batam no ferro. Com coragem enquanto ele ferve!

Somente nós, operários do Grande Exército Mundial do Labor, Somos autorizados a reger o mundo, Mas nunca os aproveitadores! E se explodir uma grande trovoadã Sobre a sũcia de cachorros e algozes. Do mesmo jeito vai se pôr a raiar Para nós as luzes do fogo do Sol”. Letra extraída do site: <http://www.fishuk.cc/2017/09/internacional.html> Acessado em 04/01/2018 , às 21h 29min.



mundo após a eliminação dos nazistas. Se a música estivesse presente em sua plenitude, causaria confrontação entre os objetivos de Hollywood e de Washington, pois ressaltaria que o mundo não necessitava de uma nação que comandasse a todos. Em virtude desses fatos e de outros é que a “Internacional” fora referendada apenas através do som dos instrumentos.

Se essa sequência trata de dois pontos importantes como o desmerecimento dos nazistas e a valorização aos soviéticos, retornamos ao primeiro ponto. Os nazistas já controlam a cidade, porém, intrigados com a falta de pessoas no vilarejo, sendo que os dados revelam a existência de mais pessoas, principalmente pela falta de homens mais jovens, decidem interrogar o líder da comunidade Rodion Pavlov (Dean Jagger). Todavia, ele não se encontrava, sendo a escolha alguém de sua família, que precisava revelar as informações que os nazistas buscavam.

Pode-se observar no primeiro intervalo da sequência que algo de ruim estava por acontecer<sup>138</sup>(MILESTONE, 1943, 1H 02' 49" a 1H 02' 57"):



Fotograma 131: (MILESTONE, 1943, 1H 02' 50"). Fotograma 132: (MILESTONE, 1943, 1H 02' 56").

Os nazistas não poupariam esforços para conseguirem as informações necessárias e, ao mesmo tempo, punir a todos. Tentando defender seu povo, a senhora Olga Pavlov (Ann Carter) se entrega. Ela passará por um interrogatório cruel no qual torturas são aplicadas. Quando ela adentra a sala, onde seria interrogada (MILESTONE, 1943, 1H 03' 58" a 1H 04' 28"), a câmera realiza um *travelling* de ré afastando seu foco da porta para a rua demonstrando as pessoas apreensivas paradas em frente ao prédio. Quando todos ali são enfocados, a câmera interrompe seu deslocamento, tudo silencia

<sup>138</sup> No original: - Oficial Nazista: "You have already, by the burning of this village, shown yourselves to be enemies of the German army. We punish our enemies... Severely". (MILESTONE, 1943, 1H 02' 49" a 1H 02' 57").

até um grito irromper o silêncio e causar uma revolta muito grande nas pessoas.



Fotograma 133: (MILESTONE, 1943, 1H 03' 58"). Fotograma 134: (MILESTONE, 1943, 1H 04' 24").



Fotograma 135: (MILESTONE, 1943, 1H 04' 28").

Mantidos sobre a mira de armas de fogo não existe nenhum tipo de retaliação, apenas uma senhora se atreve a ofendê-los: “Porcos<sup>139</sup>! Porcos!”.<sup>140</sup>(MILESTONE,1943, 1H 04' 28").O médicoKurin (Walter Huston), que estava ao lado da senhora, fica indignado com a situação e tenta se aproximar para ver se pode ajudar a mulher que estava sendo torturada, mas é impedido pelos nazistas. Desse processo surgem os seguintes diálogos:

- Dr. Kurin: Eu sou médico.
- Soldado Nazista: Vão dar cabo dela. O braço direito e a perna direita devem estar partidos. Deve aconselhar a sua gente a dar informação quando for pedida.
- Dr. Kurin: Você é médico e é capaz?

<sup>139</sup> O termo “Porco(s)” fora uma expressão utilizada pelos nazistas para fazer uma referencia aos judeus e sua inferioridade, uma forma de desmerecer a imagem dos mesmos. Entretanto aqui a expressão pode ser vista sendo utilizada no mesmo sentido, entretanto para com os alemães. A presença de judeus no equipe de produção do filme reafirma a utilização da expressão como uma forma de se desmerecer os nazistas na mesma proporção que estes faziam para com os judeus. Para mais informações: Roy, Jennifer. **Estrela Amarela**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

<sup>140</sup> No original: - Senhora: Swine. Swine! (MILESTONE,1943, 1H 04' 28").

- Soldado Nazista: Nesta nova ordem do mundo temos que fazer muitas coisas que não aprovamos necessariamente.<sup>141</sup>(MILESTONE, 1943, 1H 04' 34" a 1H 04' 52").

Dr. Kurin, temendo algo grave e danoso, arrisca-se ao encerrar de frente o soldado nazista, tentando pleitear algo que aliviasse o sofrimento da mulher. A resposta que obtém é negativa e nada animadora. A fala do soldado causa uma reação desoladora no doutor que, não tendo o que fazer, desiste da sua tentativa e se prepara para os cuidados futuros à mulher que estava sendo machucada durante o interrogatório. A fala do nazista, contudo, permanecerá em sua memória até o Dr. Kurin resolver se rebelar.

Toda essa construção reforça a representação que o filme tenta construir em relação aos nazistas como seres inescrupulosos e seguidores de um louco psicótico que acredita e faz seus soldados acreditarem em uma causa irreal e perversa. Há, assim, um alerta para a possibilidade de triunfo desse mal sobre os demais povos, entretanto, as nações dignas e seus espíritos libertários poderiam dar fim a tamanha atrocidade e salvar o mundo. Esses países seriam, no caso, os Estados Unidos acrescidos de um apoio da União Soviética. Contudo, essa não seria a sequência que mais destacaria a negatividade que o filme visa a construir para com os nazistas. Esta surgiria no decorrer do filme através da materialização de um processo já abordado pelo filme em seus primeiros minutos, ou seja, a utilização de crianças como cobaias ideais para realizar transfusões de sangue para soldados alemães feridos em batalha.

Uma senhora do vilarejo avisa ao Dr. Kurin que algo estranho acontecia com as crianças, que eram bem alimentadas e mantidas em uma sala. O médico decide investigar e ao chegar ao local tenta conversar com uma delas que estava na janela, essa tenta explicar o porquê de estarem ali. Todavia, antes desse fato ser relatado, outra criança é retirada a força da sala, conforme as imagens <sup>142</sup> (MILESTONE, 1943, 1h 15' 59" a 1H 16' 16"):

---

<sup>141</sup> No original: - Dr. Kurin: I am a doctor.

- Soldado Nazista: They will bring her out. Her right arm and her right leg will be broken. You should advise your people to give information. when it is asked for.

- Dr. Kurin: You are a doctor and you are able to.

- soldado Nazista: In this new order of ours, we have to countenance and commit many acts one does not necessarily approve of. (MILESTONE, 1943, 1H 04' 34" a 1H 04' 52")

<sup>142</sup> No original: - Criança: "He says we are to stay here. He says we". (MILESTONE, 1943, 1H 16' 00").



Fotograma 136: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 00"). Fotograma 137: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 12").

Prenuncia-se que algo de ruim irá acontecer em virtude da música que surge no momento em que a criança é agarrada pelo braço: ao fundo, um tom musical horripilante, que só cessa quando a porta se fecha. O médico intrigado e temendo algo, decide adentrar a sala para a qual a menina foi levada, pois teme ser uma situação parecida com a vivenciada anteriormente pela mulher. Ao entrar é surpreendido por seus olhos, ao observar que ali estava uma criança presa a uma maca através de cintos e, além disso, seu braço estava com várias mangueiras retirando seu sangue e o transferindo para um soldado nazista <sup>143</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 16' 24" a 1H 17' 15"). Ao observar isso, é tomado pela raiva e sua única opção seria dar fim aquela situação; câmera foca no rosto de Kurin e, paulatinamente, se desloca em um *travelling* ampliando o campo de visão, até uma prateleira, onde o Dr. Kurin pega um bisturi; a arma perfeita para matar o nazista.



Fotograma 138: (MILESTONE, 1943, 1H 16' 40"). Fotograma 139: (MILESTONE, 1943, 1H 17' 10).

A tentativa de assassinato do soldado nazista acaba sendo impedida pelos enfermeiros que realizavam o ato de transfusão, mas, em decorrência

<sup>143</sup> No original: - Criança: "No. Don't do that. No. Don't do that". (MILESTONE, 1943, 1H 16' 40").

dessa tentativa, Dr. Kurin é conduzido à presença dos médicos responsáveis. Ali surgiria a tentativa de explicação do porquê de tal ato, para isso o Dr. Von Harden (Erich Von Stroheim) que também era general condecorado, tenta explicar a situação.

- Dr. Von Harden: Acho que isto seja difícil de perceber. Mas o nosso fornecimento de plasma é insuficiente. É preciso conseguir sangue para os soldados feridos. E obtemos do doador mais fácil<sup>144</sup> (MILESTONE, 1943, 1H, 17' 40" a 1H 17' 48").

As imagens acentuam um caráter forte e negativo da construção fílmica para com os oficiais fascistas: no início do filme já existiu uma referência a este processo, agora ela é apresentada e observada diretamente. Mesmo que o Dr. Harden tente explicar algo, não existe explicação plausível para o mesmo, isso em virtude da parte final da fala do médico nazista que pronuncia "doador mais fácil", que só corrobora na demonstração de como os nazistas não teriam limites para atingirem seus objetivos, uma vez que nem mesmo a pureza da infância seria deixada de lado. A negatividade dessa sequência é notória, principalmente após a criança que estava na maca se levantar e não ter forças suficientes para se manter em pé. Em outras palavras, os nazistas sugam as energias de todos, até mesmo de inocentes, até levarem a morte.

Outro ponto de destaque está interligado ao fato do descaso dos oficiais do exército alemão em relação aos outros povos. Destaca-se aqui a fala do Dr. Harden ao desconsiderar a ameaça que um cientista poderia representar.

- Menino Soviético: Doutor Kurin. Doutor Kurin.  
- Dr. Kurin: Precisa de ajuda. Deixa?  
- Dr. Von Harden: Claro.  
- Capitão Richtertem: Doutor Von Harden. Não vai prender este homem?  
- Dr. Von Harden: Se quiser ser prático, Capitão Richtertem que arriscar algo na vida. O Doutor Kurim é um cientista famoso. Não é um homem que mata. Portanto, não é um perigo para nós<sup>145</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 18' 30" a 1H 19' 16").

---

<sup>144</sup> No original: - Dr. Von Harden: "I realize that this is difficult for you to understand. But our plasma supply was insufficient, so we have to take blood for our wounded where we can get it and where the donor is easiest to control". (MILESTONE, 1943, 1H, 17' 40" a 1H 17' 48").

<sup>145</sup> No original: - Menino Soviético: Comrade Kurin.

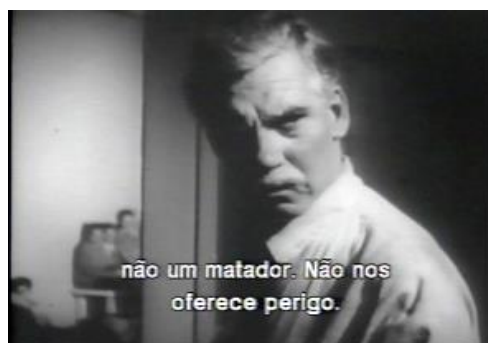
- Dr. Kurin: This boy needs help.

- Dr. Von Harden :May I? Of course.

- Capitão Richtertem: Dr. Von Harden, do you mean that you're not having this man arrested?

- Dr. Von Harden: If you wish to be a warrior, Captain Richter, you must take chances with your life. Dr. Kurin is a famous man of science. He's not a man who kills and therefore no danger to us. (MILESTONE, 1943, 1H 18' 30" a 1H 19' 16").

Entretanto o Dr. Kurin teria sua postura transformada em virtude de dois fatos: o primeiro deles a própria fala do general nazista que não observa um perigo na figura do médico, e o segundo, e mais decisivo, a morte da criança em seus braços. O que faz com que tome a decisão de abandonar seus princípios, visto que o médico era defensor do pacifismo e da liberdade, entretanto, todo esse contexto negativo e assombroso, o fez pegar em armas<sup>146</sup> (MILESTONE, 1943, 1h 19' 10" a 1H 19' 16").



Fotograma 140: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 10"). Fotograma 141: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 12").

A constituição da sequência reforça as intenções do Dr. Kurin com a utilização de *close-ups*, tanto do menino que morre nos braços do médico, quanto para com o mesmo. Lewis demonstra o quanto momentos de confrontação com inimigos duros e cruéis podem transformar as pessoas.

Embora Lewis seja reconhecido por seus filmes pacifistas, a Segunda Guerra Mundial modificou essa postura tornando sua produção mais discursivamente beligerante, mas, mesmo assim, o diretor manteve presente seus ideais. Para isso existe uma personagem com duplo papel, tanto beligerante como pacifista, seria ele o Dr. Von Harden (Erich von Stroheim), esse duplo papel pode ser observado quando o general é confrontado sobre suas proposições para com os judeus.

<sup>146</sup> No original: - Dr. Von Harden: "Dr. Kurin is a famous man of science. He's not a man who kills and therefore no danger to us". (MILESTONE, 1943, 1H 19' 10" a 1H 19' 12").





Fotograma 142: (MILESTONE, 1943, 56' 38").



Fotograma 143: (MILESTONE, 1943, 56' 43").



Fotograma 144: (MILESTONE, 1943, 56' 46").



Fotograma 145: (MILESTONE, 1943, 56' 51").

Enquanto os nazistas se dirigiam até a aldeia – Estrela do Norte –, dois oficiais falam sobre a guerra e onde se formaram em medicina (MILESTONE, 1943, 56' 25" a 56' 50")<sup>147</sup>. Um deles indaga Dr. Von Harden sobre ele ter sido aluno de um judeu, a proposição da pergunta seria retirar a credibilidade do povo judeu como portador de conhecimento científico, essa era uma crítica do diretor ao regime nazista que considerava os demais povos inferiores.

Porém, a resposta do Dr. Von Harden seria surpreendente, pois para esta personagem a origem étnica ou genética das pessoas não importava, todos teriam a capacidade de atingir níveis mais elevados de conhecimento. O que Milestone introduz nesse momento é a tentativa de refutar uma das proposições dos nazistas para com outros povos, bem como possivelmente referendar uma postura um tanto quanto inusitada, a de que os ideais nazistas teriam opositores dentro do próprio povo alemão. O Dr. Von Harden seria a realização de uma construção pacifista executada por Lewis Milestone.

---

147 No original: - Capitão Richtertem: Freidenthal? The Jew?  
- Dr. Von Harden: Yes. Freidenthal the Jew.  
- Capitão Richtertem: The colonel did not mind his being a Jew?  
- Dr. Von Harden: Mind? I never thought about it in those days.  
- Capitão Richtertem: It must be pleasant to be so sure of oneself. (MILESTONE, 1943, 56' 25" a 56' 50").

Se o desmerecimento fora o primeiro aspecto ressaltado pelo filme, no decorrer do mesmo surgem outros elementos; o seguinte na análise será o processo de valorização e tentativa de aliança para com a União Soviética. Para realizar tal tarefa, Milestone se utilizou de diferentes proposições entre cenários, diálogos e musicalidade. A primeira sequência a abordar esse aspecto surge nos minutos iniciais do filme, quando a escola do vilarejo encerrava as atividades escolares.

Dois aspectos são importantes para essa primeira análise: o primeiro deles é a fala do professor:

- Professor: Não é meu costume começar as férias com um discurso. Mas estamos no Verão de 1941. Um ano difícil. Ninguém sabe o que vai acontecer. Não tenho que lembrá-los que somos herdeiros de uma nobre história. Espera-se que a continuem com plena devoção e total sacrifício. Confio totalmente em vocês.<sup>148</sup> (MILESTONE, 1943, 09' 50" a 10' 15").

O professor inicialmente tem uma fala dúbia para com o momento. Se inicialmente preocupado, logo se torna convencido de que a longa história dos soviéticos lhes garantirá algo frutífero para a posterioridade. Seu rosto, ao proferir tais palavras, ganha contornos de confiança e esperança. No final da sequência consolida-se a tentativa de valorização da nação soviética quando as crianças iniciam a música.

Antes de entrarmos especificamente no que a música visa transpor, outro ponto deve ser observado: a utilização de técnicas de filmagem. Logo no início da musicalidade todos são enfocados em plano aberto, através do qual todos os alunos são apresentados. Passado esse primeiro momento, as imagens se voltam a diferentes grupos de crianças através de um meio primeiro plano, sendo as figuras infantis a primeira tentativa de ressaltar a importância da União Soviética, por representarem o começo de uma geração iniciada no calor de uma guerra cruel.

---

<sup>148</sup> No original: "- Professor: It is not my custom to start your vacation with a lecture. But this is the summer of 1941, a solemn time. No one of us knows what will happen. I don't have to remind you that we are people with a noble history. You are expected to carry on that history. With complete devotion and self-sacrifice. I think you'll do that. And now... Have a happy summer." (MILESTONE, 1943, 09' 50" a 10' 15").





Fotograma 146: (MILESTONE, 1943, 10' 28"). Fotograma 147: (MILESTONE, 1943, 10' 39").



Fotograma 148: (MILESTONE, 1943, 11' 08"). Fotograma 149: (MILESTONE, 1943, 11' 19").

Somado a esse processo fílmico que envolve as técnicas de filmagem, surge o segundo elemento: a questão da musicalidade. No caso a música seria a seguinte:

- Crianças: Da Ucrânia à fronteira polaca. Do Atlântico ao mar Báltico. Há paz onde antes havia guerra. Há luz onde antes havia trevas. Nem uma única voz se lamenta, nem um único coração anseia já pela liberdade. Os povos da nossa nação construíram um mundo de homens livres. Dá-lhes força para continuar lutando. Lembraremos com orgulho. É fácil nos sentir ditosos. Teremos uma vida plena.<sup>149</sup> (MILESTONE, 1943, 10' 26" a 10' 26").

As primeiras linhas destacam a dimensão continental da nação russa, um país que nasce de um momento de confrontações como a revolução de 1917. A formação da nação soviética agora deveria ser observada como algo positivo e valorativo; a letra da música revela isso. Para concluir a música entoada pelas crianças, revela-se que, apesar desse processo, os soviéticos

<sup>149</sup> No original: - Crianças: ♪ From great moscow to the farthest border From the black sea to the sea of white There is peace where once there was disorder There is dawn where once was blackest night Not a voice but sings in exultation Not a heart but beats for liberty Side by side, the peoples of our nation Build a world where man is ever free Soviet lands will give to us forever Free of fear or strife To be worthy is our one endeavor As a live a new and glorious life ♪. (MILESTONE, 1943, 10' 26" a 10' 26").

teriam que permanecer firmes, pois processos posteriores poderiam abalar essa nação, no caso a tentativa dos nazistas de tomarem suas terras.

Lewis tentaria ao máximo realizar a tarefa de criar uma imagem positiva dos soviéticos, para que os cidadãos estadunidenses pudessem confiar e acreditar que aquele seria um povo digno de lutar ao seu lado na tentativa de derrotar o nazismo. Com essa finalidade, apresenta um pouco da cultura desse povo na seguinte sequência (MILESTONE, 1943, 12' 30" a 15' 15").



**Fotograma 150: (MILESTONE, 1943, 12' 45"). Fotograma 151: (MILESTONE, 1943, 13' 14").**



**Fotograma 152: (MILESTONE, 1943, 14' 08"). Fotograma 153: (MILESTONE, 1943, 14' 31").**

Lewis valoriza aspectos culturais da região como festivais e danças típicas, na tentativa de demonstrar que aquele povo possuía aspectos importantes, que nem tudo seria como se imaginava. Almeja com isso construir o ideal de que, apesar de pertencerem a sistemas econômicos e políticos diferentes, Estados Unidos e União Soviética teriam pontos em comum. Ambos são povos que enfrentaram grandes lutas até se constituírem como nações proeminentemente importantes para o destino do mundo, que independente do inimigo, nunca se rendem, sempre visam manter a liberdade como direito primordial para seus cidadãos.

O prosseguimento da valorização com a União Soviética segue com o principal elemento utilizado pelo diretor: as sequências com canções. Nesse momento, ressurgem o grupo de jovens formados por: Kolya Simonov, Damian Simonov, Grisha Kurin, Claudia Kurin e Marina Pavlov, esse grupo constitui-se como um dos principais elementos da narrativa fílmica. Isso em virtude de ser através deles a transposição de elementos de valorização para com os soviéticos, já que eles sofreram com a crueldade do nazismo, todavia, mesmo essa árdua luta, não fez os jovens se renderem, pelo contrário, passaram a resistir com bravura. Seria através dessa valorosa batalha que o grupo transportaria outra característica presente no cinema hollywoodiano do período, a valorização e transposição de ideologias estadunidenses, os jovens são os responsáveis por alcançar esse objetivo, entretanto, essa temática será exemplificada mais a frente do subcapítulo.

Durante a viagem, os jovens passam o tempo conversando sobre a vida e cantando. A primeira música fala sobre as gerações, como elas se diferenciam e se aproximam, como determinadas época poderiam interferir na vida de todos, no caso da guerra. Decorrido um intervalo na viagem, eles retomam novamente com uma música;

- Jovens: Não me fale de outros povos. De povos que brilham e resplandecem. Desculpa, mas não há povo como o meu. Não me fale de outros povos. De povos que brilham e resplandecem. Desculpa, mas não há povo como o meu.<sup>150</sup> (MILESTONE, 1943, 32' 08" a 32' 55").

As palavras “brilham” e “resplandecem” são uma referência externa aos Estados Unidos, devido ao fato dos estadunidenses incorporarem o papel de destaque na geopolítica mundial. Não apenas a isso, algumas estrofes do hino estadunidense<sup>151</sup> abordam essa questão do povo que resplandece e brilha e que teria por direito o papel de salvaguardar a todos.

Um desses primeiros exemplos se encontra em “Agora pega o cintilação da primeira viga da manhã. Em plena glória refletida, agora brilhos no fluxo Lagrimas a bandeira salpicada de estrelas! Oh, muito tempo possa acenar.

---

<sup>150</sup> No original: - Jovens: ♪ Sing me not of other towns Of towns that twinkle and shine Excuse me, but there's no village like mine Lu-Lee-lu-Lee-lu-Lee, Lu-Lee-lu-Lee-lu-Lee-lu, Lu-Lee-lu-Lee-lu-Lee. Sing me not of other towns Of towns that twinkle and shine Excuse me, but there's no village like mine. (MILESTONE, 1943, 32' 08" a 32' 55").

<sup>151</sup> Neste endereço eletrônico é possível observar a letra tanto no original como sua tradução para o português, <https://www.letras.mus.br/hinos-de-paises/1898751/traducao.html>, acessado em 16/04/2018 as 17 h:00min.

Sobre a terra dos livres e o lar dos bravos”<sup>152</sup>. Aqui as palavras “brilham” e “resplandecem” encontram sua correlação aos estadunidenses, mas, sobretudo a última frase seria mais emblemática para essa análise, se comparadas com as palavras acima, já que “livres” e “bravos” seriam os estadunidenses e sua propensão a defender a todos. Embora haja um destaque para a nação americana, a música reitera que os soviéticos também seriam um povo destacável (“não há povo como o meu”).

Saindo da parte da valorização através da musicalidade, Milestone introduz uma nova forma de valorização através dos diálogos e das expressões faciais. Um dos primeiros exemplos surge logo após o ataque nazista ao vilarejo. Nesse momento, Boris Simonov (Carl Benton Reid) sobe até a sacada de um prédio onde começa a discursar sobre o início da guerra e qual seria a atitude do povoado neste momento (MILESTONE, 1943, 43’ 55” a 45’ 33”) eles seriam divididos em dois grupos o primeiro formado por homens capazes de pegar em armas, que se esconderiam até terem armas suficientes para um contra ataque; o segundo grupo seria formado pelos demais habitantes do vilarejo:

- Boris: O segundo grupo, tem a tarefa mais difícil. Terá que ficar aqui. Como guerrilheiros, precisamos de ajuda e de informação. Vocês, os habitantes antes do exército alemão invadir a aldeia, devem destruir tudo. Tudo, camaradas!

A casa que construíram. As colheitas que apanharam com as próprias mãos. O gado que criaram. Os alemães estão a menos de 80 quilômetros. O vosso trabalho é o mais perigoso. Para este trabalho, é necessário que haja voluntários. São vocês que terão de viver com os alemães.<sup>153</sup> (MILESTONE, 1943, 44’ 44” a 45’ 33”).

Um discurso forte que visava adar os primeiros indícios de que a convivência com os nazistas não seria tranquila e as pessoas teriam que ter paciência para suportarem tamanha crueldade, até que a então abalada União Soviética conseguisse se erguer com força total para, enfim, poder eliminar esta ameaça crescente.

---

<sup>152</sup> No original: “Now it catches the gleam of the morning's first beam. In full glory reflected now shines in the stream. Tis the star-spangled banner, o! Long may it wave. O'er the land of the free and the home of the brave”.

<sup>153</sup> No original: - Boris Simonov: The second group has the hardest job. They must stay behind. As guerrillas, we must have aid and information. As villagers, you must, before the entrance of the Germans, destroy everything. Everything, comrades. The houses you have built, the crops you have sowed with your hands, the cattle you have raised. The Germans are not more than 50 miles away. Yours is the dangerous job. For this job, you will volunteer. It is you who may have to live with the Germans. (MILESTONE, 1943, 44’ 44” a 45’ 33”).

A tentativa de valorizar o povo soviético prossegue em outra sequência (MILESTON, 1943, 57' 10 a 59' 13") conforme as imagens:



Fotograma 154: (MILESTONE, 1943, 57' 35"). Fotograma 155: (MILESTONE, 1943, 58' 30").



Fotograma 156: (MILESTONE, 1943, 58' 35"). Fotograma 157: (MILESTONE, 1943, 59' 07").

Na tentativa de impedir que os nazistas conseguissem utilizar as instalações do vilarejo, as pessoas decidem atear fogo em suas próprias residências. A grande valorização encontra-se no fato de senhoras, que tanto preservavam e cuidavam de suas casas, deixaram tudo para trás e atearam fogo em seus pertences, não com a intenção de eliminar seu passado e memórias, mas sim com o intuito de causar prejuízos para os nazistas impedindo que se aproveitassem das instalações do vilarejo.

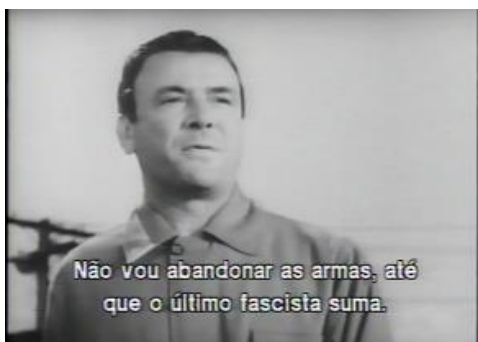
Lewis propõe uma visão nova aos seus espectadores. Quando se observa a imagem das senhoras ateando fogo em suas casas, ele visa dar mais impacto ao ato que está ocorrendo no exterior em que pessoas não pensam duas vezes em destruir tudo que possuem para impedir a comodidade dos nazistas. Se senhoras tiveram a coragem de incendiar suas casas, os demais integrantes do vilarejo também demonstrariam seu valor, como observamos no trecho a seguir:

- Rodion Pavlov: Eu, como membro integrante da guerrilha da União Soviética faço este solene juramento.
- Cidadãos: Eu, como membro integrante da guerrilha da União Soviética faço este solene juramento.



- Rodion Pavlov: Não abandonarei estas armas, até que o último fascista tenha saído das nossas terras.
- Cidadãos: Não abandonarei estas armas, até que o último fascista tenha saído das nossas terras.
- Rodion Pavlov: Estou disposto a entregar a vida. A morrer na batalha. E evitar assim que a minha gente seja escrava dos fascistas.
- Cidadãos: Estou disposto a entregar vida. A morrer na batalha. E evitar assim que a minha gente seja escrava dos fascistas.<sup>154</sup> (MILESTONE, 1943, 45' 44" a 46' 30").

A União Soviética infringiu ao nazismo pequenas derrotas e grande resistência desde a invasão da mesma graças à bravura dos cidadãos soviéticos, que defenderam sua terra a todo custo. Fato que o filme tenta transpor em diferentes momentos: senhoras colocando fogo em suas casas e crianças que são encarregadas de levar armas para a resistência. Os diálogos acima revelam que seria necessário um sacrifício enorme para cumprir essa tarefa, mesmo que lhes custasse a vida.



Fotograma 158: (MILESTONE, 1943, 46' 03").



Fotograma 159: (MILESTONE, 1943, 46' 20").



Fotograma 160: (MILESTONE, 1943, 46' 24").

<sup>154</sup> No original: - Rodion Pavlov: I, who am about to become a guerrilla fighter of the Soviet Union, I take this solemn oath.

- Cidadãos: I, who am about to become a guerrilla fighter of the Soviet Union, I take this solemn oath.

- Rodion Pavlov : I will not lay down these arms until the last fascist is driven from our land.

- Cidadãos: I will not lay down these arms until the last fascist is driven from our land.

- Rodion Pavlov : I am willing to give my life, to die in battle to keep my people from fascist slavery.

- Cidadãos: I am willing to give my life, to die in battle to keep my people from fascist slavery. (MILESTONE, 1943, 45' 44" a 46' 30").

As imagens da sequência, que se inicia com um meio primeiro plano de Rodion Pavlov, corroboram com os diálogos<sup>155</sup> (MILESTONE, 1943, 45' 44" a 46' 40"). A câmera se aproxima do rosto do personagem conforme suas palavras vão se tornando mais fortes, até o momento em que ele é focado através de um primeiro plano, para dar mais destaque a seu rosto, principalmente, por causa da fala negativa referente ao nazismo. Ao prosseguir seu discurso, as imagens abandonam exclusivamente Rodion e passam a apresentar um maior número de cidadãos que repetiam as falas do homem. Com um plano conjunto, o diretor visa dar mais impacto ao que seria repetido pelos homens: uma fala que daria a dimensão de quanto o povo soviético era valoroso e dedicado, pois mesmo não tendo armas suficientes para enfrentar os nazistas, esse pequeno grupo de pessoas se esforçaria ao máximo para tentar infringir dificuldades aos soldados inimigos, mesmo que para isso tenham que usar a força física contra as armas de fogo e tanques nazistas, enquanto reforços não chegam.

Após todo o juramento dos homens, que se responsabilizariam em defender as terras da tirania nazista, era chegada a vez dos cidadãos cumprirem um objetivo e, precisando, sacrificarem-se para isso.

- Dr. Kurin: Esta é nossa terra. A nossa aldeia. Recordemos que já lutamos noutra guerra para lhe conquistar. Juramos entregar as nossas vidas se for preciso.

- Cidadãos: Juramos!<sup>156</sup> (MILESTONE, 1943, 47' 04" a 47' 14").

A narrativa cinematográfica cria, desta maneira, um reconhecimento ao esforço da União Soviética que conseguia resistir às pressões nazistas. As pessoas teriam um papel importante, pois elas seriam as que mais sofreriam nesse contexto, visto que teriam suas famílias extintas ou diminuídas em decorrência da guerra, além de outros problemas. Mesmo assim, não desistiram da causa, se manteriam firmes. Esse seria o impacto que Lewis tentou transpor com essa fala do Dr. Kurin.

---

<sup>155</sup> No original: - Rodion Pavlov : I will not lay down these arms until the last fascist is driven from our land.

- Rodion Pavlov : "I am willing to give my life, to die in battle to keep my people from fascist slavery". (MILESTONE, 1943, 45' 44" a 46' 40").

<sup>156</sup> No original: - Dr. Kurin: This is our land, our village! We remember we fought another war to make them ours. We swear to give our lives if they be needed.

- Cidadãos: We swear! (MILESTONE, 1943, 47' 04" a 47' 14").

Último elemento de valorização para com a União Soviética ressurgem com o grupo de jovens crescido de Karp. Após sobreviverem ao ataque aéreo nazista, o grupo recebe a missão arriscada de levar armas para a resistência do seu vilarejo através de estradas tomadas por comboios nazistas. Nesse momento, Karp, um senhor de mais idade, dá a eles a justificativa e a motivação necessária para realizar a tarefa, isso por que:

- Karp: Há 25 anos, lutamos e morremos por esta terra. As pessoas continuam a viver. Lutam e fazem o melhor possível. Mais comida, cama lavada mais tempo para se divertirem. Agora, eles vêm tentando acabar com tudo. Querem tirar das pessoas tudo o que conseguiram. Bom. Têm de pegar em armas e lutar até acabar com o inimigo. Prontos, camaradas?

- Jovens: Sim, camarada. Estamos prontos.<sup>157</sup> (MILESTONE, 1943, 54' 19" a 55' 00")

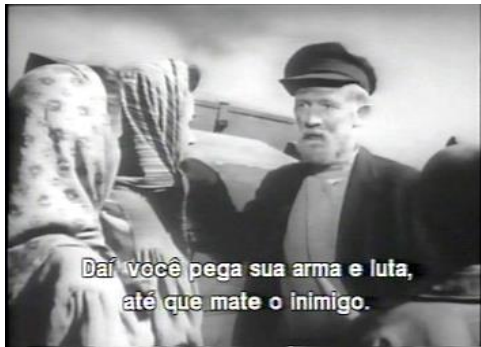
Um velho espírito revolucionário se ergue novamente para conduzir uma juventude não iniciada nos sofrimentos e atrocidades de uma guerra. A grande função do senhor é explicar e apresentar os caminhos a serem percorridos e garantir a sobrevivência dos mesmos. Antes de Karp iniciar sua fala, ele se agacha para pegar um punhado de terra, demonstrando assim a importância dela para com outras nações. Se inicialmente apavorados, aos poucos os jovens vão ganhando confiança com a fala do senhor. As expressões faciais são a marca disso: se inicialmente entristecidos, desde sua primeira aparição, através de um meio primeiro plano, ao final de todo o diálogo, quando são confrontados pelo senhor, suas expressões faciais são outras, confiantes e esperançosos. Não só a União Soviética, mas o mundo todo teria o prazer de observar a luta que este povo travou para atingir sua liberdade novamente.

---

<sup>157</sup> No original: - Karp: Twenty-five years ago, we fought and died for this earth. People go forward. They fight for themselves and make things better for themselves more food, a good bed, jokes to make and time to laugh. Then the filthy come and try to stop it. They want to take away from people all the good they've made for themselves. Well. Then you take your gun and you fight until you've killed all such. Ready, comrades?

- Jovens: Yes, comrade. We're ready. (MILESTONE, 1943, 54' 19" a 55' 00").





Fotograma 161: (MILESTONE, 1943, 54' 48"). Fotograma 162: (MILESTONE, 1943, 54' 56").

Certamente essa construção positiva da União Soviética, não foi por acaso.<sup>158</sup> (MILESTONE, 1943, 54' 58" a 54' 56"). Trata-se de uma estratégia de guerra em virtude da necessidade de aliados que os Estados Unidos necessitavam para dar fim à luta contra o nazismo, visto que após o término da guerra volta à tona a antiga postura contra os soviéticos, e até mesmo um enrijecimento da negatividade desse povo retoma as produções em Hollywood.

O último elemento a ser analisado no filme de Lewis Milestone fica a cargo da valorização ideológica da narrativa cinematográfica para com os estadunidenses. Os personagens responsáveis por encenar essa valorização são os jovens Kolya Simonov, Claudia Kurin, Marina Pavlov e Damian Simonov, cada um deles enfrentando alguma situação através da qual buscavam uma inspiração interno-externa com a intenção de superar as dificuldades.

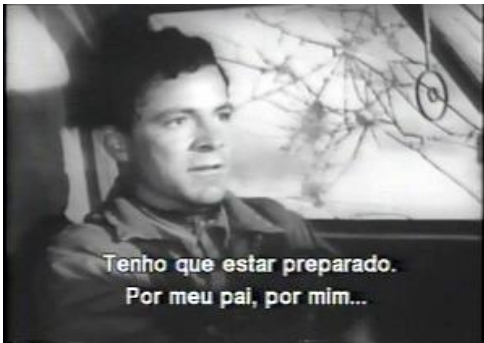
O primeiro exemplo de valorização ideológica surge com Kolya, que servia a aeronáutica soviética e era responsável pela identificação de alvos e lançamento das bombas. Durante uma missão, acabam passando por problemas tanto que o piloto e o copiloto da aeronave são alvejados por tiros e morrem. Kolya não tendo opção assume o controle da aeronave, que já estava sendo perseguida por aviões nazistas. De todo esse contexto surgem as seguintes imagens<sup>159</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 14' 00" a 1H 14' 48").

---

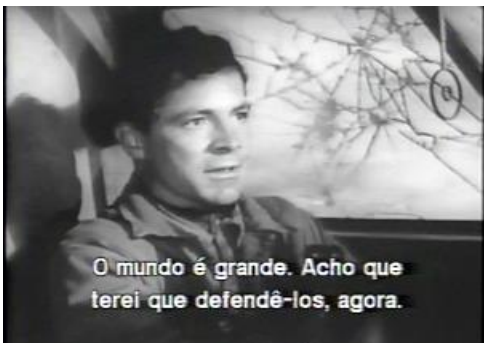
<sup>158</sup> No original: - Karp: Well. Then you take your gun and you fight until you've killed all such. Ready, comrades?

- Jovens: Yes, comrade. We're ready. (MILESTONE, 1943, 54' 58" a 54' 56").

<sup>159</sup> No original: - Kolya Simonov: "This is going to be for my father and for me and for my village and for people I've never seen. Those are big words. I guess I'll have to stand by them now. I'm coming down, and it's going to hurt you!" (MILESTONE, 1943, 1H 14' 00" a 1H 14' 48").



Fotograma 163: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 00"). Fotograma 164: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 06").



Fotograma 165: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 11"). Fotograma 166: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 18").



Fotograma 167: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 40"). Fotograma 168: (MILESTONE, 1943, 1H 14' 45").

Após ver seus dois companheiros mortos e passar por momentos de incerteza, ele adquire confiança e toma a decisão arriscada de empreender um ataque suicida contra os nazistas. Destacamos suas falas, que inicialmente ressaltam a família e o país, ganhando tons mais amplos com as palavras “o mundo é grande. Acho que terei que defendê-los agora”<sup>160</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 14' 10"). Sua missão estende-se do particular, mais privado, ao mais geral, universal.

<sup>160</sup> No original: - Kolya Simonov: “Those are big words. I guess I'll have to stand by them now”. (MILESTONE, 1943, 1H 14' 10").

O destaque da fala de Kolya fica a cargo de transpor o filme do solo soviético para algo mais abrangente. Ao proferir “o mundo é grande”, ele introduz mais povos nessa luta contra o nazismo, dentre eles os estadunidenses, que já estavam, em 1943, tentando combater Hitler em diferentes frentes. Contudo, a valorização ideológica surge em decorrência da segunda parte da fala: “Acho que terei que defendê-los agora”. Essa fala seria, então, uma autorreferência a esses defensores da liberdade e a constante luta dos mesmos contra tiranias que se erguiam no mundo. O que a frase almeja demonstrar é que, novamente, os estadunidenses estavam ali para defender a todos e que o mal nazista não perpetuaria sobre a bondade e misericórdia da nação americana que foi eleita para defender a todos, até mesmo os soviéticos, que não possuíam a aprovação dos estadunidenses, teriam nesse momento de abrigo por parte dos estadunidenses.

Outra sequência que pode ser considerada como valorização ideológica surge com Claudia Kurin, uma jovem moça cercada por uma aura romântica e ingênua, que é transformada pelo início da guerra e pelos horrores a que foi submetida. A sequência começa quando Damian tentava atrasar os soldados nazistas para que os demais jovens e Karp conseguissem atravessar a estrada e Claudia decide ajudar nessa tarefa. Destacamos a seguinte fala: “Vô... ou alguém... ajude-me! Faça eu fazer algo certo, como todos. Não me deixe ter tanto medo, nem chorar... por favor!”<sup>161</sup> (MILESTONE, 1943, 1H, 25’ 48” a 1H 26’ 07”). Durante sua fala a moça encontrava-se chorando e aparentemente triste, passa a mudar de expressão após evocar um espírito grandioso e libertador – como o espírito de liberdade estadunidense. Depois de tudo isso, seu rosto já não é mais o mesmo: se antes chorava, agora seca suas lágrimas e segura com firmeza um rifle, trazendo a sua personalidade um novo elemento – o guerreiro. Representação reforçada pelas imagens da jovem moça.

---

<sup>161</sup> No original: - Claudia: “Oh, Grandpa... Oh, somebody... help me. Make me do something right, the way everybody else does. Keep me from being. Keep me from crying, please”. (MILESTONE, 1943, 1H, 25’ 48” a 1H 26’ 07”).



Fotograma 169: (MILESTONE, 1943, 1H 26' 11"). Fotograma 170: (MILESTONE, 1943, 1H 28' 10').

Claudia seria o elemento de guinada emocional do filme: uma jovem moça romântica em toda a sua essência, que, conforme a guerra avançava, modificava sua postura. Na sequência acima, ela atinge o máximo de sua coragem, parecendo incorporar um espírito diferenciado ao que estava acostumada: ela parece abandonar sua nacionalidade soviética e apelar para outro espírito nacionalista que pudesse lhe guiar nessa árdua tarefa que enfrentava.

Essa hipótese pode ser observada através da utilização de um *close-up*, dando mais destaque a troca de expressões faciais da jovem – antes de tudo medrosa e desiludida (Claudia soviética), agora, após toda a sua fala, ela ressurgue com uma confiança renovada e um sentido de luta louvável (Claudia estadunidense), algo exterior a ela foi incorporado, poderiam ser esses os princípios estadunidenses que tomam conta da personagem. Lembrando que no filme anteriormente analisado algo parecido aconteceu com a personagem do Prof. Novotny, que assume características americanas ao falar sobre o momento que vivia e sobre o futuro.



Fotograma 171: (MILESTONE, 1943, 1H 29' 13"). Fotograma 172: (MILESTONE, 1943, 1H 29' 17").

Apesar de apelar para um espírito libertador, Claudia não foi capaz de eliminar sozinha a ameaça nazista, acaba sendo morta e seu companheiro de

luta Damian e acometido por uma cegueira permanente em decorrência da explosão de uma granada ao lado dos jovens<sup>162</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 29' 13" a 1H 29' 18"). A sequência visa demonstrar que individualmente tanto os Estados Unidos como a União Soviética poderiam ser fracos para deter os nazistas e que teriam grandes dificuldades para vencer a luta final, mas uma aproximação seria capaz de dar a força necessária para essa vitória. Esse seria o impacto primordial das imagens: se a luta era em solo soviético, o desejo de liberdade era estadunidense. Era preciso deixar de lado antigas rivalidades em prol de um futuro livre de ameaças nazistas.

O exemplo de valorização ideológica mais notório surge no final do filme. Após os nazistas serem inicialmente repelidos da aldeia, os cidadãos fogem da região. Durante esse trajeto Marina conversava com Damian e sua mãe Nadya Simonov (Ruth Nelson) sobre o que ocorrera<sup>163</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 44' 46" a 1H 45' 16").



Fotograma 173: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 47"). Fotograma 174: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 51").

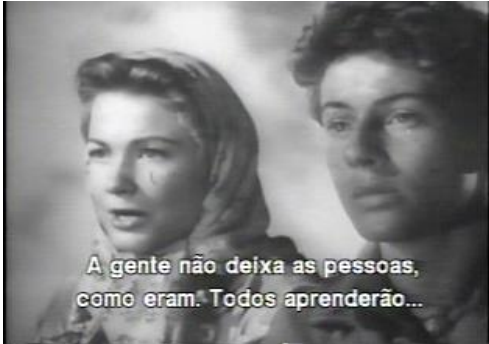
<sup>162</sup> No original: - Soldado Nazista: "A dead kid and a fat girl. All right. Signal to them to go on. The dangerous enemy has been dealt with". (MILESTONE, 1943, 1H 29' 13" a 1H 29' 18").

<sup>163</sup> No original: -Marina: It's gone.

- Nadya Simonov: There will be another someday.

-Marina: Yes. It will be different for us. Wars don't leave people as they were. All people will learn this and come to see that wars do not have to be. We'll make this the last war. We'll make a free world for all men. The Earth belongs to us, the people, if we fight for it. And we will fight for it! (MILESTONE, 1943, 1H 44' 46" a 1H 45' 16").





Fotograma 175: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 56"). Fotograma 176: (MILESTONE, 1943, 1H 44' 58").



Fotograma 177: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 03"). Fotograma 178: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 10").



Fotograma 179: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 14").

Dois aspectos são importantes para essa sequência: os diálogos e a constituição fílmica, principalmente a forma de filmagem dos personagens. Para essa parte final esse ponto se torna importante por referendar um aspecto que vinha sendo brevemente informado no filme. Se observarmos as primeiras imagens, elas são filmadas com um meio primeiro plano, isso em virtude da fala dos personagens ainda estar dentro de um contexto da história do filme. Conforme os diálogos ganham destaque em função de aspectos nacionalistas ou ideológicos, a câmera passa a dar mais destaque a dois personagens: Marina por ser a responsável por pronunciar as falas impactantes e Damian por

ser o retrato vivo do que uma guerra pode proporcionar, ao ficar estático olhando para o vazio em razão de sua cegueira.

Ambos começam sendo enfocados por um primeiro plano, até serem focados definitivamente por um primeiríssimo plano ou *close-up*. Isso como construção de um aspecto exterior ao longa-metragem que surge em decorrência da fala de Marina. As imagens ganham um destaque maior reforçando, assim, as intenções finais da narrativa, em exaltar a nação estadunidense.

Passemos então ao elemento que introduz toda essa valorização ideológica na narrativa cinematográfica, os diálogos:

- Marina: Acabou Sra.
- Nadya Simonov: Haverá outra, um dia.
- Marina: Mas será diferente para nós. A gente não deixa as pessoas como eram. Todos aprenderão e verão que as guerras não têm razão de ser. Faremos desta a última guerra, tornaremos o mundo livre para os homens. A terra nos pertence ao povo, se lutarmos por ela. E nós lutaremos.<sup>164</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 44' 46" a 1H 45' 16").

Disso se destacam três pontos. Em primeiro, temos a questão da incerteza para com o futuro, visto que a senhora não acredita ser este o final de tudo, as guerras pertencem à humanidade, em determinados períodos sempre ressurgem, trazendo consigo o sofrimento. Num segundo momento, temos a constituição de ideais pacifistas nos filmes de Lewis, onde é notória: “que as guerras não tem razão de ser”<sup>165</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 44' 58"). Ela reflete a influência de seu criador, que combate os conflitos fervorosamente, tanto que seu filme de maior destaque (*All Quiet on the Western Front, Sem Novidades no Front*, 1930) é uma ode ao pacifismo. Lewis, apesar de durante todo o filme sonegar esse sentimento particular, o fez em razão das intenções que a narrativa cinematográfica teria a cumprir para com seu tempo, mas mesmo assim Lewis repassa suas proposições para o contexto em que estava envolvido, clamando pelo fim das atrocidades proporcionado pelas guerras. Já o terceiro elemento a ser extraído dos diálogos diz respeito à valorização

---

<sup>164</sup> No original: -Marina: It's gone.

- Nadya Simonov: There will be another someday.

-Marina: Yes. It will be different for us. Wars don't leave people as they were. All people will learn this and come to see that wars do not have to be. We'll make this the last war. We'll make a free world for all men. The Earth belongs to us, the people, if we fight for it. And we will fight for it! (MILESTONE, 1943, 1H 44' 46" a 1H 45' 16").

<sup>165</sup> No original: - Marina: “All people will learn this and come to see that wars do not have to be”. (MILESTONE, 1943, 1H 44' 58").

ideológica, sim ela se encontra do meio para o final da fala de Marina: “faremos desta a última guerra”<sup>166</sup> (MILESTONE, 1943, 1H 45’ 03”). Quem repassa a informação é uma personagem soviética, todavia, a intenção de dar um fim a guerra, pertence aos Estados Unidos, uma vez que esta nação vinha trabalhando arduamente para que esse combate chegasse ao fim, e a eles deveria ser atribuído o papel de defender todos das demais guerras evitando mergulhar o mundo novamente em um caos como esse.

Este primeiro conjunto de palavras revela uma intenção por parte dos Estados Unidos, o conjunto seguinte é a declaração e o compromisso com tal tarefa, isso por que: “tornaremos o mundo livre para os homens”<sup>167</sup> (MILESTONE, 1943, 1h 45’ 08”). Esse seria o aspecto ideológico marcante do filme: os estadunidenses erguem sua principal bandeira seja antes de conflitos ou no pós guerra, visto que essa nação seria a escolhida há muito tempo para guiar o mundo em busca de sua liberdade e em todos os momentos de dificuldades ela ressurgiria para levar ao cabo tal tarefa.

Conforme Lebel (1989), a ideologia encontrada nos filmes procura momentos específicos para ser transposta, um desses momentos seria o final, no qual, após toda uma carga emocional, os espectadores estariam mais suscetíveis a influências, por isso a ideologia pró-estadunidenses ser mais explorada no final da narrativa. O filme *The North Star* seria, portanto, um marco do cinema hollywoodiano e quebraria o paradigma de filmes negativos contra a União Soviética, ao exaltar essa nação, não de forma exagerada, mas sim de forma comedida para demonstrar que seria possível uma união Moscou-Washington.

---

<sup>166</sup> No original: - Claudia: “We'll make this the last war”. (MILESTONE, 1943, 1H 45’ 03).

<sup>167</sup> No original: - Claudia: “We'll make a free world for all men”. (MILESTONE, 1943, 1h 45’ 08”).



#### 4. “Para quando os poderosos invasores tiverem sido expulsos”: diálogos possíveis

Nesse capítulo, cujo título é extraído do longa-metragem *Hangmen also Die!*<sup>168</sup> (LANG, 1H 17' 36" a 1H 17' 40"), apresentaremos o cotejamento dos dois filmes analisados em separado no capítulos anteriores. Neste sentido, retornaremos aos três aspectos basilares dessa dissertação: 1. desmerecimento, e como as narrativas realizam essa tarefa; 2. a valorização de pessoas que enfrentavam o nazismo, mesmo que com chances reduzidas de vitória, até que os Estados Unidos adentrassem no conflito, trazendo a paz novamente a todos e 3. a própria questão da valorização e difusão de ideologias estadunidenses através do cinema, como a constituíram e quais elementos utilizaram.

Um desses primeiros processos diz respeito à forma que ambas as narrativas construíram uma imagem negativa frente ao opositor nazista. A constituição de um oponente inescrupuloso tornara-se uma das tarefas desse novo cinema, já que um inimigo, que cause repulsa e medo, é capaz de manter as pessoas unidas em uma determinada causa. Os filmes hollywoodianos adentraram nessa tarefa após a adesão à guerra. Dessemomento em diante, diferentes seriam as proposições cinematográficas que construiriam uma imagem negativa frente aos alemães.

Os filmes de Lang e Milestone pautaram-se na tentativa de demonstrar como os nazistas seriam cruéis e perigosos, exemplo parecido ao que foi feito para com os japoneses. Assim como o cinema, que construiu uma imagem negativa contra os nazistas, outras mídias foram utilizadas, como por exemplo, os quadrinhos. Diferentes foram os personagens a lutar contra os japoneses, exemplo mais notório o quadrinho do Capitão América, que em sua décima terceira edição lançada em 01 de abril de 1942<sup>169</sup> traz o próprio Capitão América dando um soco na cara de Hirohito. Outros personagens também lutariam contra os japoneses. Todos demonstrando aspectos negativos para com estes e a necessidade de serem derrotados. Os desenhos animados não

---

<sup>168</sup> No original: - Professor Novotny: the now mighty invaders will now have been thrown off our land. (LANG, 1H 17' 36" a 1H 17' 40").

<sup>169</sup> Conforme informação do site: [http://marvel.com/comics/issue/7853/captain\\_america\\_comics\\_1941\\_13](http://marvel.com/comics/issue/7853/captain_america_comics_1941_13) Acessado em 06/01/2018 as 09H 23min.

ficaram para trás, pois também foram utilizados para esse processo. Destacamos *Popeye*, desenho no qual o personagem título travou batalhas árduas contra os japoneses, se observarmos os episódios *Blunder Below* de 1942. Entre outros modelos, selecionamos os personagens da série *Looney Tunes* como o Pernalonga e Patolino também adentraram nessa luta enfrentando os terríveis e cruéis nipônicos. As mídias em geral foram utilizadas contra os japoneses.

Os nazistas passaram por um processo parecido não apenas com os desenhos animados, mas também outras mídias construíram essa visão negativa em relação aos mesmos. Dentre os desenhos animados reaparece a série *Looney Tunes*, que traz novamente os dois personagens Pernalonga e Patolino contra os nazistas. Todavia, das animações da época, o personagem que mais impacto causou nessa luta contra os nazistas foi o Pato Donald. Em *Der Fueherer's Face* de 1943, Donald encontra-se em uma fábrica alemã e enfrenta uma dura jornada de trabalho, sua vida é um caos até o momento em que acorda no amado e livre solo dos Estados Unidos outra grande referência para esse momento seria o desenho *Educação para a Morte*, também de 1943, que aborda a construção ideológica utilizada pelos nazistas.

Se os desenhos animados tiveram seu impacto, outra forma midiática também ganhou espaço durante esses anos na vida das pessoas: os quadrinhos. Novamente retomamos o Capitão América que em seu primeiro volume 01 de março de 1941<sup>170</sup>, enfrenta Hitler. O que se observa tanto para com os japoneses quanto para com os nazistas é que diferentes meios midiáticos foram mobilizados para dar legitimidade à luta dos estadunidenses.

Se a ideia é desacreditar um regime político o que melhor que lhe aplicar uma imagem negativa ao extremo. Lang e Milestone fizeram isso, com momentos de mais proximidade outros de afastamento, mas o objetivo final seria o mesmo.

Iniciemos pelo filme de Fritz Lang. Sua narrativa em seus primeiros minutos já demonstra qual seria a sua intenção, uma vez que logo após os créditos, já surgem as referências negativas: inicialmente as letras que sobem

---

170Conforme informações do site:  
[http://marvel.com/comics/issue/7849/captain\\_america\\_comics\\_1941\\_1](http://marvel.com/comics/issue/7849/captain_america_comics_1941_1) acessado em  
06/01/2018 as 09H 43min.

a tela, no decorrer do tempo surge a figura que deu origem a todo esse processo devastador da guerra, seria essa o próprio *Führer*. Lang já introduz tal figura, mas não só isso o que o acompanha demonstraria a negatividade, uma música com tom de negatividade e temor ao fundo reafirma aquilo que se pretendia.



**Fotograma 180: (LANG, 1943, 02' 49").**

Se Lang foca diretamente na figura do líder nacional-socialista para introduzir os mesmos e já referendar uma visão negativa, Milestone realiza um processo diferente em sua narrativa cinematográfica. Assim como o diretor austríaco, Lewis também adentra o elemento nazista já no início de seu longa-metragem, entretanto, não há referências diretas como em Lang, pois não surgem na tela símbolos ou figuras emblemáticas como o próprio Hitler, ficando a alusão da narrativa cinematográfica apenas a um pronunciamento de uma radialista da União Soviética, que lança uma nota sobre a crueldade dos nazistas e o perigo que os soviéticos poderiam estar correndo.

Cada um dos diretores introduziu o elemento nazista de uma forma, todavia mesmo com essas diferenças uma particularidade já poderia ser observada em ambos as narrativas, as figuras nazistas devem ser temidas e combatidas. As narrativas continuariam a fazer referências variadas aos alemães.

Outro ponto importante a ser observado e analisado nos longas-metragens está na questão da forma que os nazistas são apresentados. Observemos as imagens, uma de cada filme, elas referendaram essa observação. A primeira figura é do filme *Hangmen Also Die!* de Fritz Lang, nela é possível observar o caminhar de Heydrich oficial alemão, já a segunda imagem apresenta dois oficiais nacional-socialistas em deslocamento até um vilarejo na União Soviética. Mas qual seria a análise a ser feita? A forma como

os nazistas são apresentados nas duas narrativas. Ao observarmos o filme de Lang, concluímos rapidamente que as personagens de fardas são alemães, devido aos símbolos presentes em seus uniformes, além é claro da tradicional continência nazista. Já o longa-metragem de Milestone traz uma observação diferenciada, também é possível ao longo da narrativa distinguir os nacional-socialistas dos civis, contudo, não traz a mesma suntuosidade de símbolos ou referências que na narrativa de Lang.



**Fotograma 181: (LANG, 1943, 04' 38").**

Enquanto na primeira imagem é possível observar de três a quatro símbolos nazistas (a suástica focada ao longo da sequência, a saudação, a águia, uma bandeira), na segunda imagem ficamos restritos a uma ou duas dependendo do ângulo de filmagem (mais notória a águia e por segundo a suástica). Os símbolos surgem como uma forma notória de se referir à determinada nacionalidade ou ao estilo de governo.



**Fotograma 182: (MILESTONE, 1943, 56' 43").**

Todavia, somente isso não daria as indicações necessárias para apontar essa característica como ponto de diferenciação dos filmes, claramente somente essas imagens não teriam tal papel, mas o conjunto dos filmes referenda isso. Lang seguidamente utiliza quadros de Hitler, personagens com fardas, além disso, a saudação nazista se encontra presente ao longo da narrativa dando notoriedade aos nazistas frente aos espectadores. Já

Milestone representa os alemães de uma forma mais comedida, os oficiais e soldados possuem os símbolos, entretanto não se nota a mesma profusão de menções que no filme de Lang, já que não se encontra as saudações, nem imagens de Hitler ou bandeiras. Os nazistas surgem mais nos diálogos dos cidadãos do vilarejo ou em comunicados oficiais do exército soviético, a constituição maior de figuras nacional-socialistas se dá em momentos de conflito bélico nos quais as fardas definem quem é o inimigo.

Se a alusão aos nazistas seria um processo de diferenciação das narrativas cinematográficas de nossos diretores, outro processo ligado ao desmerecimento leva-nos a uma aproximação à questão da musicalidade e sua função de negatividade quando surge um elemento nazista. Isso decorre como forma destacável de transpor a todos que aqueles personagens ou símbolos seriam os causadores dos problemas.

Lang inicia seu filme dessa forma ao focar o quadro de Hitler e, ao fundo, introduzir uma música negativa. A abertura já possui uma melodia com tom de dramaticidade. Enquanto os elementos artísticos e diretivos são apresentados com sons mais agudos para determinados momentos, a melodia prossegue concomitantemente com as imagens da cidade. Entretanto, conforme a câmera adentra o castelo, tudo isso se transforma, pois a música ganha em volume, tornando-se mais forte, com tons estridentes que parecem empurrar o espectador para dentro de um mundo caótico e horripilante, de onde parece não haver mais escapatória. As trevas parecem imperar no longa-metragem enquanto esses elementos musicais estão presentes, não apenas ali, mas no decorrer de todo filme essas alusões retornariam.

Milestone utiliza um processo parecido, visto que as sequências com nazistas e civis culminam em uma música negativa, se retornarmos ao exemplo da retirada de sangue das crianças isso se clarifica, não só ali, mas durante o restante da sequência, a musicalidade marcará presença.

O desmerecimento se constitui como uma das principais armas cinematográficas. Contudo, mesmo que a música e a utilização de personagens destacáveis dos regimes a que se visa denegrir sejam importantes (Heydrich no filme de Lang), um processo ainda se constitui como decisivo: apresentar a crueldade de forma direta através de sequências cinematográficas. Nesse ponto, destacamos outra aproximação entre os dois

filmes, ao criarem imagens negativas do inimigo. As imagens a seguir constituem um pequeno exemplo do que os diretores propunham com suas narrativas.



Fotograma 183: (LANG, 1943, 1H 01' 19").

Lang foca em nacionais-socialistas com características psicóticas, apresentando os mesmos como seguidores de um maníaco. Ao longo do filme *Hangmen Also Die!*, os nazistas são enfocados como perseguidores implacáveis além de torturadores categóricos. As imagens mais fortes do filme de Lang surgem em decorrência de momentos de confrontação entre os oficiais nazistas e cidadãos da Tchecoslováquia. A primeira imagem é o exemplo notório do filme de Lang, uma jovem juntamente com uma senhora está em uma sala, quando adentra a sombra de um nazista carregando um chicote em sua mão, em nenhum momento o filme demonstra a violência das torturas apenas faz alusões, o que já causa o impacto necessário. Uma das sequências mais violentas transcorre no final, quando um grupo de reféns é fuzilado. No mais, faz apenas autorreferências a processos de violência e tortura.

O filme *The North Star* também apresenta essa construção negativa para os nazistas. Entretanto, aqui temos uma proposição diferente se comparado com a narrativa de Lang, já que a violência é mais presente que a tortura, apontando-se, portanto, uma inversão nas narrativas. Em outras palavras, Lang visa a apresentar de forma mais notória a utilização de métodos de tortura dos alemães, se observarmos a sequência na qual a senhora Dvorak está jogada no chão, a frente da mesma existe um instrumento de tortura. Desta forma, *Hangmen Also Die!* demonstra mais processos de tortura que violência explícita. Todavia, Milestone faz o caminho inverso, visto que introduz como elemento central para o desmerecimento dos nazistas a questão da violência direta contra pessoas inocentes. Se observarmos nas diferentes

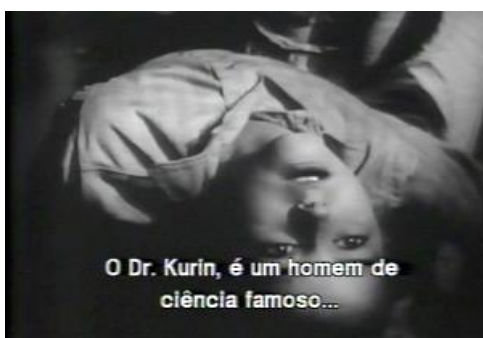
sequências nas quais as pessoas são atacadas pelos cruéis nazistas, como no fotograma abaixo.



**Fotograma 184: (MILESTONE, 1943, 41' 24'').**

Milestone traz a tortura em determinados momentos, mas sem deixar de introduzir o elemento da violência, se Lang suprime essa parte, nosso segundo filme a demonstra através do grito da mulher que está sendo torturada. Outro ponto destacável no filme liga-se a utilização de imagens que retratam diretamente o caráter sanguinário dos nazistas, isso fica posto com o fotograma 184, no qual vemos uma criança ser alvo de um avião de guerra nazista que a metralha sem piedade; outros processos parecidos existiram na narrativa. Esses mesmos aviões que perseguem a menina, eliminam também de forma cruel os demais cidadãos do vilarejo em um ataque surpresa.

Fato notório do filme *The North Star* seria quem sofreria mais com essa violência nazista, os principais atingidos são as crianças e jovens que veem sua infância ser dilacerada por um conflito mundial, eles são expostos a conviver com a morte. A parte mais negativa para com os nazistas surge da seguinte imagem.



**Fotograma 185: (MILESTONE, 1943, 1H 19' 10'').**

No início do filme já houve a alusão a um método como o que ocorrera com o menino, no caso a retirada de sangue da criança realizando uma transfusão para um soldado nazista. As imagens introduzem o auge da

violência, nada poderia explicar esse procedimento utilizado pelos nazistas. O que Milestone introduz em sua narrativa é um nazista muito mais cruel e inescrupuloso que o observado na narrativa de Lang.

Como se pode observar, a atribuição de um papel negativo a um inimigo poderoso contribui para uma estratégia militar planejada pelos líderes de Estado, não só por manter sua nação unida, bem como a capacidade de formar um bloco midiático capaz de buscar aliados para essa luta. Para isso, existem alguns processos que se repetem na construção das duas narrativas cinematográficas, sendo elas: a demonstração de figuras com distúrbios, a utilização de símbolos ou figuras importantes do regime que se visa a desmerecer apresentando juntamente com a introdução de músicas com tons de negatividade ou incerteza, sem é claro esquecer a referência direta a processos que envolvam a violência contra os considerados opositores do regime.

Ao observarmos as sinopses das narrativas, é possível perceber que os movimentos de resistência fazem parte do enredo: com Lang os cidadãos da Tchecoslováquia, enquanto que com Milestone, a resistência fica a cargo dos soviéticos. Antes de referendar uma nação como predominantemente essencial como os Estados Unidos seriam, era necessário dar respaldo aos seus aliados ou possíveis aliados. Embora esse discurso seja perceptível em ambos os filmes, existe um ponto que separa os dois filmes na questão da proposição de uma aliança, uma vez que Lang ressalta o movimento de resistência da Tchecoslováquia e Milestone valoriza o povo da União Soviética.

O filme *Hangmen Also Die!* demonstra alguns aspectos importantes para a constituição de uma aliança, no caso um sentimento favorável ao ato de resistência da população da Tchecoslováquia, assim como reforçar a importância dessa luta como uma forma mesmo que ínfima de impor pequenos percalços ao nazismo.





Fotograma 186: (LANG, 1943, 42' 13").

Lang visava transpor com essa sequência a necessidade de uma colaboração mútua entre todas as partes envolvidas na guerra. Não apenas os militares, mas também os civis possuíam um papel importante: se nos países que estavam propriamente em guerra os cidadãos serviam como membros da resistência, qualquer ato que fosse realizado, mesmo que momentaneamente não tenha efeito, pode representar futuramente o passo inicial para a derrota do inimigo.

Se a intenção da narrativa seria essa para os espectadores de fora dos Estados Unidos, internamente o filme teria a proposição de demonstrar que um esforço dos cidadãos estadunidenses também deveria ser feito, não na mesma proporção que os demais povos, já que não teriam que atuar como guerrilheiros. Mas, sobretudo, seus esforços seriam mais econômicos, por exemplo, as constantes campanhas para se adquirir o chamado esforço de guerra, contribuição dada por crianças ou adultos, que era revertida em armas e munição para os soldados na front. Para ajudar nesse processo, os desenhos animados<sup>171</sup> foram amplamente utilizados, juntamente com as revistas em quadrinhos e propriamente revistas,<sup>172</sup> inúmeras são as tentativas de conseguir o apoio necessário. Todos deveriam contribuir ao máximo para conseguir dar fim ao nazismo.

---

<sup>171</sup> Para maiores informações: FERREIRA, A. Maccari. **A produção Disney em época de Segunda Guerra Mundial: cinema, história e propaganda.** ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, pg. 1 - 9. 2007. Assim como SANTIAGO, Roberval. **Cartoons e propaganda política.** Revista Especialidades, vol. 2 N°1. p. 1-16. 2009.

<sup>172</sup> Para mais informações: MONTEIRO, Érica Gomes Daniel. **A guerra como slogan: Visualizando o Advertising Project na propaganda comercial da revista seleções do Reader's Digest (1942-1945).** Tempos Históricos, volume 14, 2º semestre. p. 154-173. 2010.



**Fotograma 187: (LANG, 1943, 34' 14").**

Outro exemplo da valorização nacional empreendido por Lang em sua narrativa encontra-se presente na fala do professor Novotny. Sábio com as palavras utilizadas, defensor ferrenho da liberdade, esse personagem pode ser observado como o modelo a ser seguido não apenas pelos demais povos bem como pelos próprios estadunidenses, ele confronta seus opressores com audácia e vivacidade sem temer as consequências.

Se Lang tinha uma proposição mais voltada à região da Tchecoslováquia, Lewis Milestone tinha um objetivo bem definido: construir uma aproximação entre os Estados Unidos e União Soviética, visto que se constituíam para a época como as duas principais nações, tanto militarmente como economicamente, o que pesava nessa relação era o desencaixe nos modelos econômicos propostos por cada país.

A tarefa de Lewis seria árdua, visto que foram anos de uma construção negativa por parte de Hollywood e do governo estadunidense para com os soviéticos. Todavia, a Segunda Guerra Mundial modificaria essa postura por um breve momento. Com *The North Star*, Milestone quebra o paradigma negativista para com a União Soviética e atribui a este povo uma nova aura.



**Fotograma 188: (MILESTONE, 1943, 10' 28").**

Um dos principais elementos utilizados por Lewis para tentar essa aproximação é o emprego de sequências musicais envolvendo crianças ao

longo de todo o filme. Milestone aproveita essas figuras por ser o início de uma nova geração que poderia ser moldada a novos valores e padrões. Todavia, não só por isso como também pelo fato das crianças transparecerem uma aura pura, e seu sofrimento respaldaria a necessidade dos estadunidenses de ajudar os povos afetados pela guerra.

Lewis não ficaria restrito apenas a elas, também tentaria valorizar os soviéticos através de outros modos. Um deles foi a utilização de aspectos culturais como danças e festivais, conforme a imagem abaixo.

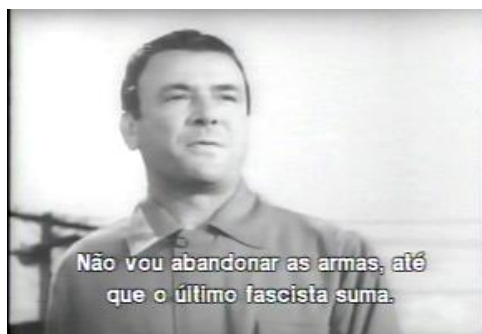


Fotograma 189: (MILESTONE, 1943, 14' 31").

Dar destaque ao folclore soviético foi a forma encontrada pelo diretor para demonstrar que aquele povo possuía valores como os demais. Ressaltamos, contudo, que todo esse processo surge em trechos reduzidos, uma vez que, na narrativa cinematográfica, a intenção maior é realizar uma aproximação entre as duas nações e não dar legitimidade ao regime dos Soviéticos. Neste sentido, Genovés afirma que mesmo que a *The North Star* tenha tentado reproduzir um cenário mais idílico para com a União Soviética, não o fez, visto à distorção existente no filme, como a presença em larga escala de animais como ovelhas – os rebanhos soviéticos eram mais reduzidos se comparado à sequência de bombardeio nazista sobre os jovens na estrada –, a extensão das fazendas que se perdiam pelo horizonte, ou até mesmo as roupas utilizadas pelas personagens que não representava em nada a União Soviética (GENOVÉS, 2013); tudo ali, portanto, mais se parecia com os Estados Unidos que propriamente outra nação.

Destacamos outro ponto apresentado pelo diretor, como uma tentativa de valorização dos cidadãos e seus princípios, nas seguintes sequências. A primeira delas ressalta o espírito militar desse povo que enfrentou grandes lutas ao longo de sua história, e agora era submetido a mais um desafio

ocasionado pelas tropas nazistas que pressionavam o solo soviético há algum tempo. O exército alemão avançava rapidamente nos primeiros meses da batalha em território soviético, depois se observou a estagnação do combate, para o posterior e massivo avanço dos soviéticos. Ressaltar esse fato de um povo aguerrido colaborava na missão de Lewis, dando um aspecto valorativo aos soviéticos.



**Fotograma 190: (MILESTONE, 1943, 46' 03").**

O filme prossegue com essa tarefa agora mais voltada aos cidadãos e sua dura tarefa de resistência. Esse aspecto fica mais delimitado quando observamos o contexto em que a imagem abaixo está inserida.



**Fotograma 191: (MILESTONE, 1943, 44' 44").**

Se para um primeiro momento era importante estimar os aspectos militares, outro ponto destacável fica na valorização dos civis e seus valores individuais de nunca se renderem e primarem por uma liberdade constante. O povo soviético é representado ao longo do filme de forma a causar um sentimento de proximidade para com os estadunidenses, já que com base na narrativa ambas as nações teriam um encadeamento quando se fala da luta de seus cidadãos pela liberdade, seja ela própria ou alheia.

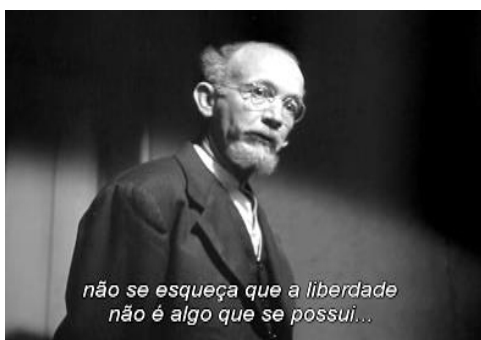
Para valorizá-los, Lewis implementou no filme uma das principais características da tática militar soviética, a destruição de tudo que pudesse dar conforto ao inimigo, ou seja, a destruição massiva de casas, galpões, comida e

roupas; nada deveria ficar para uso dos inimigos. Processo esse referido inicialmente na fala Boris Simonov representado na imagem acima. Ele seria um dos líderes do vilarejo, incentivara seus companheiros a destruírem suas casas e pertences mais valiosos assim que o primeiro nazista fosse avistado nas proximidades do vilarejo, tarefa essa que será cumprida mais adiante, quando senhoras ateam fogo a suas casas. Lewis pretendia com isso dar um ar mais digno ao povo soviético a muito desmerecido por Hollywood. A tarefa era mostrar que seria possível dar um voto de confiança a este povo, como um coadjuvante na luta pela libertação dos oprimidos pelo nazismo, os protagonistas seriam, sem dúvida, os estadunidenses.

A busca por aliados tornara-se importante visto que a máquina de guerra nazista representava um grande desafio para os Estados Unidos, por isso o cinema de Hollywood busca de certa forma alianças das mais diversificadas possíveis, as duas narrativas demonstram isso cada qual com um objetivo mais específico. Lang tenta apoio com os grupos de resistência da Europa central, em contra partida Milestone busca o apoio da União Soviética. O cinema se constituiria, assim, como uma forma de valorizar outras nações com o claro objetivo de trazer as mesmas para o lado estadunidense, formando assim uma aliança capaz de deter o nazismo.

Outro aspecto que pode ser ressaltado nesse diálogo entre os dois filmes diz respeito à questão da transposição ideológica que ambos os diretores se propõem a realizarem. Alguns pontos se tornaram interessantes de serem notados, no momento em que surge essa proposição ideológica. Pelo fato dos filmes pertencerem ao estilo clássico, existe uma característica importante a ser destacada, pois as proposições ideológicas surgem do meio para o final, ou seja, se levarmos em conta que o clássico se constitui de uma estrutura pautada em um início-meio-fim: o filme inicia em um contexto desejado de tranquilidade até ser afetado por um transtorno que descaracteriza esse primeiro momento com a introdução de algo ruim – para os filmes analisados, esse elemento são os nazistas –, na parte final da narrativa cinematográfica ressurgem o equilíbrio inicial normalmente através da intervenção de um elemento interno ou externo – nesse caso a ideologia estadunidense – à história do filme.

Em decorrência desse fator, ambas as sequências que foram analisadas anteriormente se constituem após o meio do longa-metragem. Não seria somente nesse aspecto que as narrativas se aproximariam, existe outro padrão quando se observa a valorização ideológica pró-estadunidense. Essa fica mais destacável após a observação de duas imagens, uma de cada filme.



**Fotograma 192: (LANG, 1943, 1H 18' 16").**



**Fotograma 193: (MILESTONE, 1943, 1H 45' 10").**

Ao colocarmos as imagens próximas surge uma constatação importante: sempre que algum elemento ideológico está por ser introduzido ou já está em transposição, ambos os diretores realizam um processo de aproximação da câmera para com as personagens, ou seja, existe a utilização constante de *close-ups*, para dar destaque ao que se pretendia principalmente a constituição facial dos atores que revelam dessa forma diferentes sentimentos, sem contar o fato que isso agrega mais sentimentalismo a essas sequências. Conforme Furhammar e Isaksson (1976, p. 148), a incorporação desse fator daria mais penetrabilidade para a ideologia frente aos seus espectadores, pois ambos consideram a utilização de imagem, com forte apelo emocional, uma ótima forma de transpor diferentes proposições, entre elas as ideológicas.

Além disso, outros pontos possuem um destaque a ser ressaltado, sendo eles: 1. como abordam a questão ideológica estadunidense; 2. como tratam a importância do americano para a guerra; e 3. quais visões deixaram

transparecer do período, ou seja, como os diretores encaravam a guerra, visto que eram de nacionalidades diferentes, e o papel estadunidense para a época.

Para esse primeiro ponto cabe o destaque que ambas as narrativas cinematográficas transpõem a ideologia através de alguns personagens centrais para o enredo da história bem como referências a símbolos ou valores estadunidenses. Lang se utiliza da figura do experiente professor Novotny para realizar a sua difusão ideológica, pois em momentos em que o personagem aparece em cena, existe todo um jogo de câmeras que visa a referendar suas falas. Destacamos a imagem já mencionada (fotograma 192), visto que toda a sua fala é enfocada por inúmeros ângulos e planos até culminar em um *close-up*, de onde surge outro aspecto utilizado pelos diretores para realizarem a difusão ideológica, que no caso constituísse da referência direta a um dos principais princípios dos estadunidenses: a constante luta pela defesa da liberdade tanto de seus cidadãos como para com os demais povos do planeta. Essa característica não fica restrita ao filme de Lang, nosso segundo diretor, Milestone, também utiliza essa técnica de filmagem com as câmeras e, por conseguinte, a exaltação em sua narrativa. Entretanto, existe uma diferença: se para Lang apenas uma personagem é utilizada para a tarefa de difusão ideológica, *The North Star* de Lewis apresenta um conjunto maior de personagens, sendo basicamente três: Marina, Claudia e Kolya.

Além disso, outro fato que diferencia os filmes é a idade dos personagens. Lang utiliza uma figura mais experiente, enquanto Milestone visa transpor as questões ideológicas através de um grupo de jovens. Se essas são as questões que deslocam um pouco o diálogo entre as narrativas cinematográficas, existe uma reaproximação, pois Milestone utiliza das mesmas técnicas que Lang, ou seja, um jogo de câmeras diferenciado para esses momentos de difusão ideológicos, pois os jovens são enfocados mais de perto, bem como o fato de sempre chamarem por um espírito de liberdade, aparentemente externo a eles.

Dessa forma, ambos os diretores se utilizaram de personagens e referências indiretas a doutrinas estadunidenses como a busca e luta pela liberdade, bem como uma possível referência a política do Destino manifesto, para referendar a difusão ideológica favorável aos americanos. O único ponto de afastamento fica a critério de Lang, que introduz uma menção a um dos

principais símbolos dos Estados Unidos, a Estátua da Liberdade. Apesar de ser incluída durante um período reduzido do filme essa alusão constitui-se como um dos momentos de maior impacto ideológico que o filme de Lang transpôs, destacando assim um papel de grande encargo aos estadunidenses. Com isso adentramos no segundo ponto que a ideologia ressalta nas narrativas cinematográficas.

Fala-se do aspecto da importância dos Estados Unidos para esse contexto de guerra, ambos os filmes possuem como temática a questão de processos de resistência europeia ao nazismo. Cada uma das narrativas termina demonstrando uma pequena vitória dos soviéticos e do povo da Tchecoslováquia; contudo, o futuro ficaria em aberto visto que os nazistas ainda permaneceriam dominando essas regiões. As próprias narrativas apontariam para uma solução, um elemento externo capaz de enfrentar de forma parelha as tropas nazistas, sim os filmes deixam no ar a necessidade da adesão dos estadunidenses, sendo os diálogos a melhor forma de observar que isso era requisitado. Em sua maioria, sempre que as personagens centrais tocam no ponto da defesa da liberdade, eles parecem transcender suas nacionalidades e assumirem a forma de um cidadão estadunidense falando.

Essa análise fica mais evidente quando observamos as narrativas por completo. Esses personagens que trazem a ideologia à tona são tratados de formas diferentes ao longo do filme, sendo enfocados por ângulos e planos de filmagem como os demais personagens, ou seja, são enfocados através de planos gerais, planos americanos. Entretanto, quando entra em cena a difusão ideológica, essas mesmas personagens são enfocadas de maneira distinta, já são enquadradas dentro de planos e ângulos de filmagem que ressaltem mais seus rostos e expressões faciais, normalmente o ápice dessa construção surge com um *close-up*. Se levarmos em conta suas falas e contexto em que ela é realizada, esses personagens podem ser encarados dessa forma como detentores do espírito estadunidense.

Somado a esse segundo fator está encadeado o terceiro aspecto, que foi elencado como sendo as visões dos diretores para com a época. Elucidado nos subcapítulos sobre os diretores, onde cada um deles possuiu suas particularidades até chegar a Hollywood: Lang foge dos nazistas, Lewis sai da União Soviética para conseguir projeção artística. Todavia, mesmo afastados



de seus países de origem, suas narrativas impregnam algumas características da guerra.

Uma das principais visões que Lang repassa aos seus espectadores sobre o período está intimamente ligada à principal característica do filme do diretor austríaco: a constituição de um nazista cruel e sanguinário. Lang não poupou esforços para construir uma imagem negativa para com essas figuras, fato notório se observarmos as diferentes sequências analisadas anteriormente. Demonstrar como seu inimigo cruel apresentava-se como uma das principais características da época, sejam através do cinema, ou demais mídias. Outro ponto importante diz respeito aos discursos de liberdade, com isso seria introduzido o fator que conduziria ao fim da guerra, exatamente os Estados Unidos. A referência, mesmo que subjetiva à estátua da liberdade seria esse exemplo: coroados pela humanidade como os salvadores do globo terrestre seriam novamente requisitados a intervirem, eliminando, assim, os cruéis nazistas.

Milestone também introduziu, em sua narrativa cinematográfica, alguns elementos e fatos presentes no período de rodagem do longa-metragem, dois elementos possuem um peso maior: a valorização dos soviéticos como um povo digno de confiança, bem como a necessidade dos Estados Unidos guiarem a todos nessa árdua guerra até uma vitória digna e honrosa. Para o primeiro elemento, tornam-se relevante as sequências em que Lewis introduz aspectos culturais da União Soviética, que visava a aproximar as duas nações mesmo que momentaneamente. Para o segundo ponto, o destaque fica com as sequências nas quais o discurso de liberdade é novamente requisitado, demonstrando a necessidade da ajuda dos estadunidenses para o fim da guerra.

O diálogo aqui proposto demonstra, portanto, que os filmes *Hangmen Also Die!* e *The North Star* cumpriram o objetivo principal intitulado a eles não só pelas indicações do governo estadunidense, dadas as proposições de Roosevelt. Logo após o ataque a Pearl Harbor, o mandatário americano libera a indústria cinematográfica a lutar contra os nazistas da melhor forma possível, sem deixar de ressaltar a importância dos próprios estadunidenses, para a consolidação de uma paz duradoura e esperada, já que os Estados Unidos possuem o papel principal na defesa da liberdade.

Além dessa proposição propriamente política, também se pode destacar uma possível pretensão pessoal dos diretores, ao produzirem seus filmes. Lewis teve a oportunidade, com seu *The North Star*, de fazer referência a sua terra natal, sem contar o fato que poderia com essa narrativa transformar ou reformular uma visão a muito moldada para com os soviéticos pela própria Hollywood. O diretor obteve um parcial sucesso com seu filme, entretanto a própria diferença entre Estados Unidos e União Soviética, no pós Segunda Guerra Mundial, deixou a narrativa de Lewis como uma ilha isolada ao longo da história. Para Lang a proposição pessoal seguia a linha da tentativa de desmerecer e lutar de alguma forma contra os nazistas. Lang sempre negou esse regime desde sua fuga da Alemanha, seus filmes em solo americano constituem um exemplo disso. *Hangmen Also Die!* fora sua obra mais destacada nessa luta travada contra Hitler. Dessa forma, *Hangmen Also Die!* e *The North Star* são duas narrativas cinematográficas hollywoodianas que, além dos objetivos próprios dos diretores, estavam ligadas a uma tentativa maior de valorização dos Estados Unidos ideologicamente.

## Considerações Finais

Se a história levou algumas décadas para aceitar os filmes como uma fonte digna para seus estudos, caso diferente ocorreu na relação entre cinema e política, visto que essa nova arte trazia consigo uma particularidade, a grande capacidade de penetração na vida dos indivíduos. As apresentações cinematográficas aglomeravam um grande público; toda essa massa estava ali exposta a um jogo de emoções enorme. Em decorrência de tudo isso os filmes foram observados com um dos novos elementos a serem utilizados pelos Estados como forma notória e eficaz de espalhar questões ideológicas.

As emoções que um filme pode submeter seus espectadores dariam origem a um espaço identificado pelos líderes políticos como o necessário para difundir suas proposições. Esse cinema ideológico cresceu rapidamente, atingindo um alto nível de utilização durante a Segunda Guerra Mundial. Se inicialmente utilizado por Hitler e os nazistas, adiante seria uma das principais armas dos estadunidenses, não só para legitimar sua entrada na guerra, bem como para reforçar a necessidade de se manter firme, assim como utilizar todo esse potencial do cinema para espalhar suas proposições ideológicas.

Hollywood passou por diferentes períodos desde o início da Segunda Guerra Mundial. Se observarmos os filmes produzidos ao longo do período, percebemos que em um primeiro momento há apenas um alerta para o perigo nazista e japonês, após o ataque a Pearl Harbor, passa a ter uma postura mais ofensiva, atacando de forma direta os alemães, isto é, a constituição de narrativas antinazistas aumentou. Desse processo surgiram dois filmes: *Hangmen Also Die!* e *The North Star* em que temos exemplos de momentos de desmerecimento para com os nazistas, bem como a valorização ideológica para com os estadunidenses.

O conceito de ideologia possui uma longa tradição. Para esse contexto envolvendo meios de comunicação e valorização ideológicas, dois autores possuem um destaque, sendo eles o sociólogo John Thompson, e o filósofo e sociólogo Slavoj Žižek. Para o primeiro, o cinema se apresenta como um meio facilmente capaz de espalhar as proposições que a ele seriam impostas. Isso fica claro em seu estudo sobre os modos *operandi*. Existiriam diferentes modos, cada qual tendo uma função a ser executada, com a constituição de

todos ou de parte de uma narrativa cinematográfica já seria capaz de transpor proposições ideológicas.

Zizek em seus escritos demonstra que estamos rodeados por diferentes sistemas ideológicos, e que eles atuam diretamente em nossas vidas. Seguindo essa lógica, o cinema se transformou rapidamente em uma nova possibilidade de implementação ideológica. Os longa-metragens teriam esse potencial, pois ele possibilita a transposição de ideias ou pensamentos predominantes de forma mais ampla. Quando um espectador encontra-se dentro de uma sala de cinema, está sujeito a diferentes emoções e pensamentos, tornando a tarefa mais fácil.

Para Zizek, a constituição de um cinema ideológico advém de alguns determinados momentos, os de maior impacto seriam os bélicos: em tempos de guerra, toda uma nação é posta à prova, devido a sua importância geopolítica, principalmente para o caso dos Estados Unidos, denominado o defensor da liberdade. Nesse momento é necessário reforçar, não apenas internamente como externamente, essa visão de nação fundamental para o rumo do globo terrestre. Assim, surgem projetos ideológicos variados e que devem demonstrar sua eficiência. Um deles seria utilizar a potente indústria cinematográfica de Hollywood a seu favor, isso porque mesmo um cidadão que não possua um alto grau de envolvimento político, pode ser moldado a seguir o pensamento de seus líderes.

Dessa forma, pautado nas observações de Thompson e Zizek, pode-se dizer que o cinema ideológico é aquele que utiliza um sistema de crenças e símbolos, com o claro objetivo de referendar a importância de determinada nação para o contexto geopolítico da época. Nesse caso específico, destacamos o impacto que os Estados Unidos teriam nos momentos finais da Segunda Guerra Mundial.

Se a ideologia se torna um conceito chave para esse momento, outro conceito possui seu destaque, sendo ele o de representação de Stuart Hall. Isso porque os diretores dos filmes analisados são estrangeiros, ou seja, não são estadunidenses; esse termo tem impacto, pois ajuda na compreensão do porquê de ambos os diretores proporem uma imagem tão positiva para com os estadunidenses.

Cinema e história não constituem o mesmo exemplo de narrativa, visto que a primeira narra através de imagens e a segunda, majoritariamente pela escrita. Se essa seria uma das principais diferenças entre as duas formas de narrar fatos, o que poderia aproximá-las se observarmos suas particularidades? O que possibilita um encadeamento apropriado para que ambas sigam na mesma direção, ou seja, sejam parceiras para a construção de conhecimento científico, liga-se ao ato de representarem algo. Se os historiadores ao narrarem seus eventos visão construir algo o mais próximo possível da realidade, os cineastas não podem ser observados apenas como criadores de narrativas ficcionais, pelo contrário, os filmes em muito são constituições da época em que foram produzidos, eles representam, em sua maioria, aquilo que estava ocorrendo em suas comunidades.

Durante a análise das duas narrativas cinematográficas propostas como fontes, isso pode ser delimitado melhor. Tanto Lang como Milestone agregaram em suas narrativas cinematográficas aspectos da época. Deram origem a longas-metragens que corroboram na representação da Segunda Guerra Mundial. Em decorrência dessa característica do cinema em representar a sociedade que o compôs, que passou a ser visto como possível fonte para os historiadores, isso em decorrência de as duas narrativas representarem algo, mesmo que de formas diferentes. Juntamente a essa questão de narrar surge um elemento importante, a metodologia utilizada para se estudar o cinema e como ela pode ajudar na compreensão da história.

A metodologia se constitui como uma parte importante para esse estudo que se propõe a analisar a difusão ideológica dos estadunidenses através das duas narrativas elencadas anteriormente. O processo metodológico se baseia em uma produção autoral, calçada na observação e leitura de obras que tratam sobre formas de análise cinematográfica. Essa escolha se deu pela própria pesquisa, uma vez que para a análise desejada era preciso a utilização de diferentes categorias. A construção de um método mais alinhado aos objetivos do trabalho se mostrou de suma importância. Com base nisso, a metodologia desenvolvida se baseia em fichas de análise constituídas por quatro categorias: estilo cinematográfico; *Mise en Scène*; diálogos e musicalidade. Essas categorias foram pensadas por possibilitarem uma melhor análise dos filmes, determinadas sequências apresentam duas ou mais aspectos com mais

destaque. Já outras, apenas uma ou duas tem um impacto maior para o que se deseja observar. A constituição dessa proposição metodológica possibilitou, nessa ocasião, o acesso a informações importantes para o desenvolvimento do trabalho.

O filme *Hangmen Also Die!* foi constituído pelo diretor austríaco Fritz Lang e pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. A produção reúne um conjunto de peculiaridades, uma delas é o fato de Lang e Brecht terem fugido da Alemanha de Hitler em virtude de se oporem ao regime nazista, Lang recusou uma oferta de trabalho como chefe do Ministério de Propaganda nazista, mesmo tendo, ao longo dos anos, após a ascensão dos nacionais socialistas, ao comando na Alemanha, produzido filmes que de alguma forma desmerecessem o regime nazista. Isso não impediu de ser convidado para essa tarefa, que negara com veemência. Não tendo mais opções de permanecer na Alemanha, foge da região.

*Hangmen Also Die!* é um filme pertencente ao estilo clássico. Produzido em Hollywood, carregado por uma narrativa envolvente que aborda o movimento de resistência da Tchecoslováquia à dominação nazista. Apesar disso, a narrativa traz outros dois pontos importantes para a pesquisa: a construção de uma imagem negativa em relação aos nazistas e a exaltação dos Estados Unidos, em determinados momentos, servindo como uma forma de confirmar a proposição dessa pesquisa que era demonstrar que até mesmo filmes que não abordem diretamente o nacionalismo estadunidense poderiam cumprir um determinado objetivo ideológico. As constantes referências à luta pela liberdade, bem como a referência a um dos principais símbolos dos Estados Unidos, no caso a Estátua da Liberdade, corroboram para essa hipótese que Lang, mesmo construindo o filme nesse formato, não deixou de referendar quem realmente teria o papel principal para o fim da guerra. *Hangmen Also Die!* constitui dessa forma um excelente exemplo de como todo o circuito hollywoodiano esteve envolvido nas proposições políticas do governo dos Estados Unidos.

O filme de Lewis Milestone segue um caminho parecido ao de Lang em suas representações. Milestone deveria de alguma forma demonstrar aos cidadãos dos Estados Unidos, que os soviéticos seriam dignos de um voto de confiança. Toda a narrativa do filme surge, então, nesse contexto. Já que o

filme se passa em um vilarejo da União Soviética, o diretor utilizou diferentes momentos para tentar reverter essa imagem negativa que os soviéticos possuíam frente ao público estadunidense. Para isso folclore e músicas mais favoráveis à União Soviética foram utilizados. Além disso, o filme teria outras proposições, dentre elas, o desmerecimento para com os nazistas, observável principalmente com as atrocidades que são cometidas contra as crianças. Assim como na narrativa anterior, o filme de Lewis traz à tona também um elemento ideológico para o filme, uma vez que em determinados momentos abandona seu foco sobre os soviéticos e passa a glorificar um espírito externo, no caso os Estados Unidos.

A parte final do filme introduz essa proposição ideológica principalmente pelo forte apelo a discursos carregados de liberdade: existiria apenas uma nação capaz de trazer a liberdade de volta a todos os Estados Unidos. Em consonância com o filme anterior, mesmo estando afastado de qualquer contexto direto, existem referências indiretas para essa nação.

Como visto, as duas narrativas fílmicas, analisadas ao longo desse trabalho, apresentam alguns pontos de aproximação e outros de afastamento. Para o primeiro reiteramos o aspecto da forma como desmereceram os nazistas, cada qual pautada em suas particularidades: se com Lang os adultos são atormentados por figuras psicóticas e perseguidoras, Lewis apela para o lado emocional ao colocar um conjunto de jovens como alvo de barbáries, que vão desde rajadas de metralhadoras de aviões, à horripilante transfusão de sangue de crianças para soldados nazistas.

Se a proposição do trabalho estava em observar como ocorreu a difusão ideológica dos estadunidenses através do cinema, alguns pontos se mostram importantes. Os filmes hollywoodianos não foram apenas influenciados pelo governo a cumprir determinados objetivos políticos, pode se observar que os próprios envolvidos na produção desses filmes também tinham objetivos pessoais a serem alcançados. Isso demonstra que houve uma coesão entre as partes envolvidas: estúdios, governo e produtores que possibilitaram durante os anos finais da Segunda Guerra Mundial a produção de narrativas que valorizassem os aspectos ideológicos dos estadunidenses.

Interligado a isso temos outro ponto, se Hollywood foi utilizado como um meio para difundir as proposições ideológicas dos Estados Unidos, quais

métodos foram utilizados. Com maior destaque, podemos elencar a construção de um inimigo sanguinário e desumano capaz de cometer terríveis atos contra inocentes. Dar origem a um inimigo repulsivo proporcionava a constituição de uma união à causa dos estadunidenses, manter todos, não apenas seus cidadãos, mobilizados durante o período final da guerra.

Em sinal de adição a essa primeira forma, existe outro processo ao qual Hollywood seria incumbida: proporcionar a aproximação entre os Estados Unidos e outras nações, isto é, a constituição de alianças. Esse fato não apenas reforçava a necessidade de os estadunidenses estarem presentes na guerra, como atribuía certo destaque às demais nações envolvidas no conflito também, demonstrando que alguém se importava com aquela situação.

Se os dois pontos anteriormente elencados são exemplos de modelos de utilização do cinema nacional dos Estados Unidos, existe um último processo, a difusão de ideologias que foi explorada com grande êxito, através das narrativas cinematográficas. As duas analisadas elucidam isso quando notamos, em determinados momentos dos filmes, referências, mesmo que indiretas, aos estadunidenses. Todo esse processo se constitui como uma tentativa válida de destacar o papel fundamental dos estadunidenses para vencer a guerra. Todavia, algo a mais que isso também teria que reforçar uma proposição há muito adquirida pelo governo dos Estados Unidos, que se consolidavam como uma das principais potências do mundo contemporâneo.

Ao longo dos dois filmes, a ideologia marca presença em alguns elementos, sendo eles principalmente através de diálogos, nos quais as personagens centrais parecem assumir uma postura diferente da nacionalidade existente, ou seja, quando abordam a temática da liberdade, transformam-se em cidadãos estadunidenses, uma talvez fique melhor elucidada, já que a filmagem das mesmas muda. Quando assumem esse papel ideológico, são enfocadas principalmente por *close-ups*, o que anteriormente não era realizado. O ser americano trazia consigo um peso a mais, isso em decorrência de sua longa tradição de defesa dos direitos fundamentais dos homens. Outros processos também foram utilizados pelos dois diretores, todos com o mesmo objetivo de difundir a ideologia estadunidense reforçando um papel muito atribuído aos Estados Unidos.



Os Filmes *Hangmen Also Die!* e *The North Star* constituem, após essa análise, como exemplos da forma como a indústria cinematográfica hollywoodiana fora utilizada para atingir diferentes metas, sendo elas impostas pelos políticos ou por seus produtores. Independente da intenção, essas duas narrativas cinematográficas corroboraram para difundir a ideologia estadunidense no período final da Segunda Guerra Mundial.

## Referências Fílmicas

BREHERTON, Haword; MALVERN, Paul. **Sky Patrol**. [Filme-Vídeo]. Produção de Paul Malvern. Direção de Haword Bretherton. Los Angeles, Monogram Pictures. 1939. Arquivo de vídeo, 60 min. P&B. Son

CHAPLIN, Charles. **The Great Dictator**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção Charles Chaplin, United Artists, 1940. Arquivo de vídeo, 120 min. P&B. son.

EISENSTEIN, Sergei; BLIOKH, Jacob. **O Encouraçado Potemkin**. [Filme-Vídeo]. Produção de Jacob Bliokh Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética, Sovkino, 1925. Arquivo de vídeo, 80 min. P&B. Mudo.

EISENSTEIN, Sergei. **Outubro**. [Filme-Vídeo]. Produção e Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética, Sovkino, 1927. Arquivo de vídeo, 104 min. P&B. Mudo.

GRIFFITH, David; AITKEN Harry. **The Birth of a Nation**. [Filme-Vídeo]. Produção de Harry Aitken e David Griffith. Direção de David Griffith. Los Angeles, United Artist, 1915. Arquivo de vídeo, 193 min. P&B. Mudo.

GRIFFITH, David. **Intolerance**. [Filme-Vídeo]. Produção e Direção de David Griffith. Los Angeles, Cohen Media Group, 1916. Arquivo de vídeo, 175 min. P&B. Mudo.

FRITZ, Lang; POMMER, Erich. **Die Spinenn**. [Filme-Vídeo]. Produção de Erich Pommer. Direção de Fritz Lang. Berlim, Decla-Bioscop AG. 1919. Arquivo de vídeo, 173 min. P&B. Mudo.

FRITZ, Lang; POMMER, Erich. **Dr Mabuse, der Spieler**. [Filme-Vídeo]. Produção de Erich Pommer. Direção de Fritz Lang. Berlim, UFA. 1920. Arquivo de vídeo, 270 min. P&B. Mudo.

FRITZ, Lang; POMMER, Erich. **Die Nibelungem**. (1st part) [Filme-Vídeo]. Produção de Erich Pommer. Direção de Fritz Lang. Berlim, UFA. 1924. Arquivo de vídeo, 143 min. P&B. Mudo.

FRITZ, Lang; POMMER, Erich. **Die Nibelungem**. (2nd part) [Filme-Vídeo]. Produção de Erich Pommer. Direção de Fritz Lang. Berlim, UFA. 1920. Arquivo de vídeo, 145 min. P&B. Mudo.

FRITZ, Lang. **Metrópolis**. [Filme-Vídeo]. Produção e Direção de Fritz Lang. Berlim, UFA. 1927. Arquivo de vídeo, 148 min. P&B. Mudo.

Fritz Lang; NEBENZAL, Seymour. **M – Eine Stadt Sucht Einen Mörder**. [Filme-Vídeo]. Produção de Seymour Nebenzal. Direção de Fritz Lang. Berlim, Nero-Film A.G. 1931. Arquivo de vídeo, 111 min. P&B. Son.

Fritz Lang; NEBENZAL, Seymour. **Das Testament des Dr. Mabuse**. [Filme-Vídeo]. Produção de Seymour Nebenzal. Direção de Fritz Lang. Berlim, Nero-Film A.G. 1933. Arquivo de vídeo, 133 min. P&B. Son.

FRITZ, Lang; MANKIEWICZ, Joseph. **Fury**. [Filme-Vídeo]. Produção de Joseph Mankiewicz. Direção de Fritz Lang. Los Angeles, Metro-Goldwyn-Mayer. 1936. Arquivo de vídeo, 92 min. P&B. Son.

Fritz Lang; Macgowan, Kenneth. **Man Hunt**. [Filme-Vídeo]. Produção de Kenneth Macgowan. Direção de Fritz Lang. Los Angeles, 20th Century Fox. 1941. Arquivo de vídeo, 105 min. P&B. Son.

LANG, Fritz. **Hangmen Also Die!**. [Filme-vídeo]. Produção e Direção Fritz Lang. Los Angeles, Arnold Press Burger Films, 1943. Arquivo de vídeo, 134 min. P&B. Son.

Fritz Lang; DESYLVA, Buddy. **The Minstre of Ferar**. [Filme-Vídeo]. Produção de Buddy DeSylva. Direção de Fritz Lang. Los Angeles, Paramount Pictures. 1944. Arquivo de vídeo, 87 min. P&B. Son.

Fritz Lang; SPERLING, Milton. **Cloak And Dagger**. [Filme-Vídeo]. Produção de Milton Sperling. Direção de Fritz Lang. Los Angeles, Paramount Pictures. 1946. Arquivo de vídeo, 106 min. P&B. Son.

MACK Max; GREENBAUM, Jules. **Der Andere**. [Filme-Vídeo]. Produção de Jules Greenbaum. Direção de Max Mack. Berlim, Vitascope. 1913. Arquivo de vídeo, 77 min. P&B. Mudo.

MILESTONE, Lewis; JUNIOR, Carl Laemmie. **All Quiet on the Western Front**. [Filme-Vídeo]. Produção de Carl Laemmie Junior. Direção de Lewis Milestone. Los Angeles, Universal Pictures. 1930. Arquivo de vídeo, 133 min. P&B. Son.

MILESTONE, Lewis; GOLDWYN, Samuel; MENZIES, W. C. **The North Star**. [Filme-Vídeo]. Produção de Samuel Goldwyn e William Cameron Menzeis, Direção de Lewis Milestone. Los Angeles, RKO Radio Pictures, 1943. Arquivo de vídeo, 108 min. P&B. Son.

WIENE, Robert; POMMER, Erich; MEINERT, Rudolf. **Das Cabinet des Dr. Caligari**. [Filme-Vídeo]. Produção de Erich Pommer e Rudolf Meinert. Direção de Robert Wiene. Berlim, Decla-Bioscop. 1920. Arquivo de vídeo, 74 min. P&B. Mudo.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 223p.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos de estado. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a, p. 105-142.

ALVES, Gracilda. Cinema, guerra, civilização e barbárie. In: SILVA, Francisco da. LEÃO, Karl. LAPSKY, Igor. (Org). **O Cinema vai à Guerra**. 1ªed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015,p. 3-17.

ANKERSMIT, Frank. Verdade na história e na literatura. In: ANKERSMIT, Frank. **A escrita da história: a natureza da representação histórica**. Tradução de Jonathan Menezes. Londrina: Eduel, 2012, p. 269-302.

AUMONT, Jacques. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller Campinas: Papirus, 2012. 299p.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico é crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: papirus, 2006. 335p

AUMONT, Jacques. **Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2008. 96p

BARRADAS, Adriana. **Cinema Como Fonte Histórica: Possibilidades de Uma Nova História**. Revista Livre de Cinema p. 20-33 v.1, n. 3, set/dez, 2014.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e História: entre expressões e representações**. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sócias no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 40-93.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas**. Comunicação & Sociedade, Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 110.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, vol. 2: América, 1941-1947**. (org.). Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BOGDANOVICH, Peter. **Ftiz Lang en América**. Tradução Miguel Marias. Madri: Editorial Fundamentos, 1972. p.146.

BORDWELL, David. **Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. USA, Harvard University Press, 1991. 220p.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. 367p.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**. Tradução de Nilo Odalia. São Paulo: UNESP, 1997.

BURKE, Peter. **A Fabricação do Rei. A Construção da Imagem Pública de Luís XVI**. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Tradução de Sergio Goes de Paula. 2ªed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. 215p.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004. 264p.

CAPELO, Maria {et al}. **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. 2ªed. São Paulo: Alameda, 2011. 396p.

CÂNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão** In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 430

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 199p.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2000.

CERTEAU, Michel de. A História, discurso e realidade. In: DE CERTEAU, Michel. **A escrita da História**. 3ª edição. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 26-38.

CHAIA, Miguel (Org.) **Cinema & Política**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015. p. 288.

CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Tompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 464p.

COUSINS, Mark. **História do cinema: Dos clássicos mudos ao cinema moderno**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti, São Paulo: Martins Fintes, 2013. 511p.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985. 244p.

DENVIR, Bernard. **O fovismo e o Expressionismo**. Barcelona: Labor, 1977.

DUBOIS, Philippe. **Cinema vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 328p.

EDGAR-HUNT, Robert. {et. al} A linguagem do cinema. Tradução de Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013. 184p.

EISENSTEIN, Sergei. "**Como me hice director de cine**": **Anotaciones de un director de cine**. Moscou: Progreso.(s.d.).

EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: Sua Vida, Sua Arte Seu Tempo**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991. p.506.

FAZIO, Andréa Helena Puydinger De. **Crítica à Imagem Eurocêntrica: Uma reflexão acerca das representações étnicas e culturais em Hollywood**. Anais II Encontro Nacional de Estudos da Imagem,12, 13 e 14 de maio de 2009, Londrina-PR. p. 293-298.

FERREIRA, A. Maccari. **A produção Disney em época de Segunda Guerra Mundial: cinema, história e propaganda**.ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, pg. 1 - 9. 2007

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.72p.

\_\_\_\_\_. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

FERNANDES, S. "**A encenação teatral no expressionismo**". In: GUINSBURG, J. (org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLORES, Moacyr. **Cinema: Imagens da História**. Porto Alegre: Evangraf, 2002. 86p.

FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado: Por uma Filosofia do Design e da Comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 222.

FRANÇA, Andréa. **Paisagens fronteiriças do cinema contemporâneo**. In: Alceu. São Paulo, v.2, n. 4, p. 61-75, 2002.

FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 235p.

GAMA, Pedro Nogueira Da. **Cultura, economia e política: um estudo comparado sobre a relação da indústria cinematográfica com o poder do estado na Alemanha e nos estados unidos no contexto da II Guerra Mundial (1939-1945)**. 2011. 102 f. Dissertação (Mestrado em Economia Política Internacional) - Programa de Pós-graduação em Economia Política Internacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, 198p.

GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

GENOVÉS, Fernando Rodríguez. **Mervyn Leroy y Lewis Milestone**. Cine de variedade vs. Cine de trincheira. Edição em e-book. 2013.

Gerwath, Robert. **O Carrasco de Hitler: A vida de Reinhard Heydrich**. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 456.

GRAFE, Frieda; PATALAS, Enno; PRINZLER, Hans Helmut. **Fritz Lang**. Tradução de Ana Moura. Rio de Janeiro: Horizonte do Cinema, 1993. p. 195.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História e Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 159p.

HALL, Michael McDonald; SILVA, Michelly Cristina da. **Missão a Moscou: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a Segunda Guerra Mundial**. Caderno de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, v.11, n.98, p. 262-291, jan/jun. 2010.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda. Rio de Janeiro: editora da Puc-Rio, apicuri, 2016. 260p.

HILL, Stephen; TURNER, Bryan. Determinismo e indeterminismo na teoria da ideologia. In: ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.p. 153-166.

JESUS, Altair Reis de. **O cinema como registro histórico da sociedade**. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011.p. 1–11.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2009, 285p.

JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. **A Mise en Scène no Cinema: Do Clássico ao Cinema de Fluxo**. Campinas: Papirus, 2013. p. 216.

KRACAUER, Siegrified. **De Caligari a Hitler: Uma História psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 440

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 237-250.

LAGNY, Michèle. **Cinematógrafo. Laboratório da razão poética e do “novo” pensamento**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; KRISTIAN Feigelson (org). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.p. 99-133.

LANG, Fritz. Kitsch – Sensation – Kultur und Film, in Das Kultur – Filmbuch: In BEIFUSS, Edgar; KOSSOWSKY, Alexander. **Das Kultur-Filmbuch**. Berlin, 1924, p. 28 - 32.

LEBEL, Jean- Patrick. **Cinema e Ideologia**. Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Mandacaru, 1989, 349p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013, 303p.

MASSON, Philippe. **A Segunda Guerra Mundial: História e estratégias**. Tradução de Ângela Corrêa. São Paulo. 1º ed. 3º reimpressão, Contexto, 2013. 637p.

MASCARELLO, Fernando. (Org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 430

MELEIRO, Alessandra. **Cinema no mundo indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora. 2007.293p.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artificial**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003, 246p.

MONTEIRO, Aldo Marcozzi Evangelista. **Cinema e misticismo oriental: A representação do Zen Budismo na obra de Akira Kurosawa**. 2010. 137 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicadas) – Programa de pós-graduação em linguística aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Ceará, 2010.

MONTEIRO, Érica Gomes Daniel. **A guerra como slogan: Visualizando o Advertising Project na propaganda comercial da revista seleções do Reader's Digest (1942-1945)**. Tempos Históricos, volume 14, 2º semestre. pg. 154-173. 2010

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In CAPELO, Maria {et al}. **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. 2ºed. São Paulo: Alameda, 2011. p.39-64.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema Clássico de Hollywood**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012. p. 143.

\_\_\_\_\_. **O Ator de Cinema**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012. p. 190.

NAPOLITANO, Marcos. **“Fontes Audiovisuais: A História Depois do Papel”**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.p. 235-290.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELO, Maria {et



al}. **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. 2ªed. São Paulo: Alameda, 2011. p.65-84.

NAVARRETE, Eduardo. **O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas**. Revista Urutágua – revista acadêmica multidisciplinar Nº 16 – ago./nov. Maringá, p. 1–7. 2008.

NAZÁRIO, Luiz. **As sombras móveis: Atualidade do cinema mudo**. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 334

\_\_\_\_\_. "O Expressionismo e o Cinema"; "O Expressionismo e os meios de Comunicação" e "O Expressionismo e o Nazismo". In: GUINSBURG, Jacob. (org.). **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NOVA, Cristiane. **Narrativas históricas e cinematográficas**. In: FEIGELSON, K.; NÓVOA, J. FRESSATO, S. (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História**. 1ª ed. São Paulo: UNESP, 2009. p. 133-146.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação Cinema-História. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: teoria e representações sócias no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 55 – 106.

OLIVEIRA, D. O. Cinema como fonte para a história. In: **Fontes históricas: métodos e tipologias**, Curitiba, III Evento de Extensão em Pesquisa Histórica, p. 1-12, 2008.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **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 em História) – Programa de pós-graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. Cinema e política na era Roosevelt: O "American Dream" nos filmes de Frank Capra (1933 - 1945). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, São Paulo, julho 2011. p. 1-17. 2011.

\_\_\_\_\_. **Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo**. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 38, Editora UFPR, p. 101-131 2003.

\_\_\_\_\_. **Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933 - 1945)**. **Anais do XVII Encontro Regional de História** – O lugar da História. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. p. 1–8. 2004.

\_\_\_\_\_. O triunfo do Reich de mil anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933- 1945). In: CAPELO, Maria {et al}. **História e Cinema: Dimensões históricas do audiovisual**. 2ªed. São Paulo: Alameda, 2011. p.259-274.

\_\_\_\_\_. **O poder das imagens: cinema e propaganda política nos governos de Hitler e Roosevelt (1933 - 1945)**. ANPUH – XXIII simpósio nacional de história – Londrina, p. 1-47 2005.

QUINSANI, Rafael Hansen. A revolução em película: **Uma reflexão sobre a relação cinema história e a guerra civil espanhola**. 2010. 239 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em história, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

QUINSANI, Rafael Hansen. **Cinema e História: Reflexões a partir da sala de aula**. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, v. 15, n. 2, p. 103 a 115, jul./dez. 2009.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. 262p.

ROSENSTONE, Robert. História em imagens, **História em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens**. In: **Olho da História: revista de história contemporânea**. N.5, p. 105-116, 1998.

ROSSINI, M. S. **As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história**. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 12, p. 118-128, dez. 1999.

SANTIAGO, Roberval. **Cartoons e propaganda política**. *Revista Especialidades*, vol. 2 N°1. p. 1-16. 2009.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2013.p. 400.

SCHURTER, Karl; ARAÚJO, Rafel Pinheiro. Imperialismo e cinema. In: SILVA, Francisco da. LEÃO, Karl. LAPSKY, Igor. (Org). **O Cinema vai à Guerra**. 1°ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.p. 21-40.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, n° 16. 2004, p. 93-114.

SILVA, Francisco da. LEÃO, Karl. LAPSKY, Igor. (Org). **O Cinema vai à Guerra**. 1°ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.p. 271.

SILVA, Humberto Pereirada. **Ir ao cinema: Um olhar sobre filmes**. São Paulo: Musa Editora, 2006.185p.

SILVEIRA, Helder Gordim da. ABREU, Luciano Arone de. MANSAN, Jaime Valim. (org.) **História e ideologia perspectivas e debates**. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2009. 436p.

SOBRINHO, Agenor Bevilaqua. Bertolt Brecht nos EUA: um refugiado anticapitalista na pátria do capital. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**. N° 5. Junho de 2015. P. 309 a 331

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Répa. São Paulo. Cosac & Naify edições, 2001, 185p.

THERBORN, Göran. **The Ideology of power and the power of ideology**. Londres. 1980.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Tradução de Grupo de estudos sobre ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do instituto de psicologia da PUCRS. Petrópolis: Vozes, 2011, 427p.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor – A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

URWAND, Ben. **A colaboração: O pacto entre Hollywood e o nazismo**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2014.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2012, 143p.

VIANA, Nildo. **A concepção materialista da história do cinema**. 1º ed. Porto Alegre: Asterisco, 2009. 111p.

VIANA, Nildo. **Cinema e mensagem: análise e assimilação**. Porto Alegre: Asterisco. 2012. 140p.

WAITE, Agnes. **Cinema-História: O entretenimento como forma de poder**. Anais do XVI encontro de história regional - ANPUH, Rio de Janeiro, p. 1-12. 2014.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EDSP, 1994, p. 137-151.

WHITE, Hayden. **Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.

WHITE, Hayden. A questão da narrativa na teoria histórica contemporânea. In: **Nova história em perspectiva**. Novais, Fernando; Silva, Rogério Forastieri da. São Paulo: Casac Naify, 2011. p. 439-483.

XAVIER, Ismael (org). **A experiência do cinema: Ontologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. 1983. 484p.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2012. 210p.

ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a. 337p.

ZIZEK, Slavoj. **Alguém disse totalitarismo? Cinco intervenções no (mau) uso de uma noção**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013b, 180p.

## Anexos

Exemplo de constituição das fichas cinematográficas, baseada na análise da sequência 01' 55" a 07' 09" do filme *Hangmen Also Die!*

Sequência Nº 1º	Intervalo: 01' 55" a 07'09"
<i>Mise en Scène</i>	<p>A sequência inicia com uma narrativa sobre a Tchecoslováquia, e como ela é atingida pela onda de terror nazista implementada pelos nazistas e levado a cabo por Heydrich, um dos principais líderes do nacional-socialismo após Hitler. Tudo isso acompanhado por uma música ao fundo. Passado essa parte e apresentada tomadas de um ponto específico da cidade, o castelo de Hradzin, local esse onde os nazistas estavam aquartelados, a câmera inicialmente distante passa a se aproximar do local.</p> <p>Até a imagem ser cortada para a parte interna do prédio, onde de imediato a música toma outro aspecto, enquanto a câmera faz um movimento descendente apresentando o símbolo de todo o mal: Hitler. A música ganha em dramaticidade com tons agudos que reforçam a negatividade daquelas imagens.</p> <p>Após a câmera demonstra o local de forma mais ampla, referendando a presença de oficiais nazistas e civis da Tchecoslováquia que de alguma forma tentam mediar a situação a que seu povo é submetido. Todos esperavam a chegada de Heydrich, enquanto abordavam assuntos variados entre eles: o recrutamento de soldados da região para lutar contra os soviéticos, essa tarefa estava sendo desempenhada pelo general Votruba, entretanto a tarefa mostrava-se complexa, visto a proximidade dos povos.</p> <p>Em outra parte do salão, sobre os olhos de Hitler – havia um quadro preso na parede com o olhar voltado para esse grupo que estava conversando - a conversa é sobre os trabalhadores, os motivos de sua resistência ao trabalho, um civil afirma ser necessário pagar melhores salários, o oficial nazista retruca demonstrando que os trabalhadores gastavam seu dinheiro produzindo e distribuindo propaganda subversiva, nesse momento a câmera foca nessa propaganda. O grande impacto constituiu-se na fala do nazista que apresenta o antissemitismo dos nazistas para com os demais povos.</p> <p>Nesse momento a porta do salão se abre e é anunciada a chegada de Heydrich, todos realizam a saudação nazista, Heydrich caminha pelo salão, para em frente Votruba – general da Tchecoslováquia que aderiu a causa nazista -, deixa um objeto cair para tentar forçar o militar a se curvar diante dele, sem esboçar reação Heydrich encara o general, até esse recolher o objeto, o jogo de câmeras usado pelo diretor revela o impacto das imagens jogando com <i>close-ups</i>, é possível ver as expressões faciais de Heydrich e quanto era cruel. O líder nazista já se apresenta assim com uma aura negativa.</p> <p>Heydrich posiciona-se a frente de todos para relatar suas decisões para com as constantes sabotagens nas fábricas. Realiza um discurso duro pedindo medidas drásticas, age com uma forma de superioridade dos nazistas, com um olhar maligno, não tolerando interrupções ainda mais se</p>

	<p>a pessoa não falar em alemão.</p> <p>Irritado com a situação decide partir para a fábrica de Skoda para aplicar um castigo mais pesado, enquanto isso Haas terminar de passar as instruções, assim Heydrich embarca no carro em que mais adiante seria baleado.</p> <p>Movimentação, Planos e Ângulos.</p> <p>O filme se inicia com um letreiro subindo a tela sobre o povo da Tchecoslováquia e os horrores a que eram submetidos, principalmente as atrocidades de Heydrich.</p> <p>Posteriormente surgem imagens da cidade principalmente do castelo de Hradzin, tomadas diferentes apresentam o castelo por diferentes perspectivas, em uma espécie de zoom, já que a cada troca de imagem o castelo, está mais próximo da visão do espectador.</p> <p>Passado esse processo a câmera adentra ao recinto com uma movimentação descendente ocasionada por um uma grua, com a utilização de um ângulo objetivo demonstrando imagens referentes ao nazismo entre elas um quadro de Hitler. Inicialmente com um zoom esse começa a ser desfeito com uma espécie de <i>travelling</i> de recuo dando uma visão maior para com o salão introduzindo um plano geral do local.</p> <p>Após uma série de imagens de pessoas conversando, passa-se a conversas entre grupos; a primeira conversa é apresentada com um meio primeiro plano, com uma câmera estática e um mix de ângulos que variam entre o subjetivo, ao olhar por cima dos ombros de um nazista, bem como por um ângulo normal, focando todos de frente.</p> <p>Prosseguindo a análise, passamos a outra conversa com um plano de filmagem geral, focalizando as personagens, abordando a resistência e o pagamento dos operários, após algumas falas o ângulo de filmagem se torna subjetivo, assim como se torna um <i>close-up</i> do material apresentado pelo nazista, após isso, retorna-se ao ponto original da sequência.</p> <p>Com a chegada de Heydrich passamos a um plano geral, onde todo o salão é apresentado com um ângulo de filmagem <i>plongée</i>, no qual a câmera se encontra de uma posição mais alta olhando para baixo. Com a entrada de Heydrich passamos para um plano médio, somado a um <i>travelling</i> de recuo, com uma angulação natural. Com o decorrer da caminhada, a câmera fica fixa introduzindo um meio primeiro plano.</p> <p>Até Heydrich deixar cair um objeto, após isso ela se torna primeiro plano, para focar Heydrich mais de perto, passando a um processo de campo e contra campo entre Heydrich e o general Vortuba, até este último se sentir intimidado e se abaixar para pegar o objeto no chão, a câmera segue esse movimento demonstrando o gesto de Vortuba.</p> <p>Dando prosseguimento a análise, Heydrich segue sua caminhada até a frente do salão. A câmera o segue com uma visão panorâmica, saindo de um primeiro plano para um plano aberto.</p> <p>No momento que Heydrich prepara-se para falar, retornamos a um meio primeiro plano, a câmera realiza um movimento panorâmico até seu tradutor, depois desse para os membros presente no encontro. A imagem retorna a Heydrich com um plano aberto, enquanto Heydrich fala, a imagem corta para dois civis que estão conversando, isso é demonstrado através de um meio primeiro plano, até retornar a Heydrich que os xinga, para demonstrar isso o cineasta se utiliza de um primeiro plano, depois retorna aos dois homens.</p> <p>Ao retornar a Heydrich segue o mesmo padrão anterior. Por conseguinte adentra um plano conjunto, enquanto o diálogo se desenvolve até ser cortado para um plano americano de Heydrich furioso com a situação.</p> <p>Após encerrar sua fala, sai da sala, a câmera fica parada enfocando o afastamento da personagem em um plano aberto.</p> <p>Prosseguindo Kurt Hass aparece à frente de todos, a câmera passa a um primeiríssimo plano, não por causa do nazista, mas em decorrência da imagem atrás do mesmo, o ângulo de filmagem anti zenital. Enquanto fala, a imagem se dirige a Heydrich já no exterior do prédio com um plano</p>
--	--

	<p>aberto, existe uma movimentação de câmera tilt, já que se desloca na vertical em uma posição fixa para melhor demonstrar as movimentações.</p> <p>Estrutura da narrativa: Conversas, tom de indignação, incerteza, planos, medo, imposição, descontentamento, ira, raiva, consternação.</p> <p>Oficial nazista: Interrogação.</p> <p>General votruba: apresenta uma fala calma e explicativa.</p> <p>Cidadão 1: Fala preocupada para com a situação dos operários que não possuem muito dinheiro.</p> <p>Apoiador nazista: Desconfiança e imposição um ideal negativo para com o civil.</p> <p>Oficial nazista 2: Tom explicativo, com tom de voz mais inclinada a ameaça e raiva.</p> <p>Heydrich: Durante suas falas apresenta formas impositivas de fala, com características de arrogância, loucura, e exaltação em determinados momentos.</p> <p>Tradutor: Apenas repassa a fala de Heydrich de forma a usar o mesmo tom.</p> <p>Civis tchecos: Apresentam fala com tom de preocupação e temor pelo que ouvem.</p> <p>Chefe da Gestapo Kurt Haas: Sua fala é explicativa e determinante, retratando e reafirmando as intenções nazistas.</p>
Diálogos	<p>LETRAS QUE SOBEM NA TELA: NEM A TRAIÇÃO DA TCHECOSLOVÁQUIA NEM O DERRAMAMENTO DE SANGUE EXECUTADO PELAS HORDAS DE HITLER ABALARAM O ESPÍRITO DESTE POVO. MIL ANOS DE UMA FLAMEJANTE TRADIÇÃO ARDEM EM SEUS CORAÇÕES. E NESSE FOGO DE LIBERDADE SE FORJA UMA FRATERNIDADE SECRETA. UMA ARMADA OCULTA DE VINGADORES DECIDIDOS A LIBERTAR SUAS TERRAS DO INVASOR NAZISTA. REINHARD HEYDRICH GOVERNOU OS TCHECOS EM NOME DE HITLER. SEU REINADO DE TERROR FEZ A POPULAÇÃO CHAMÁ-LO DE "O CARRASCO". ELE ASSINAVA SUAS SENTENÇAS DE MORTE NO CASTELO HRADZIN QUE DOMINA A ANTIGA PRAGA CAPITAL DA INFELIZ, PORÉM INVENCÍVEL, TCHECOSLOVÁQUIA.</p> <p>Voz em off: Sua Excelência, o Protetor do Reich, virá imediatamente.</p> <p>Oficial nazista não identificado nos créditos: Que progressos foram feitos, General Votruba no recrutamento do batalhão tcheco antissoviético? - O Führer conta com você.</p> <p>General Votruba: Sim, mas está muito difícil, pois infelizmente, nossos camponeses e operários têm muita simpatia pelos russos.</p> <p>Civil: Nossa produção cresceria se aumentarem os salários porque a comida é muito escassa e muitas vezes provoca exaustão.</p> <p>Nazista não identificado nos créditos: Admito que seus trabalhadores talvez sejam mal pagos, mas como uma raça inferior, como escravos, são muito bem pagos.</p> <p>Oficial nazista 2 não identificado nos créditos: Você diz para aumentarmos os salários. Para poderem imprimir mais propaganda subversiva?</p> <p>Imagens em papel: Trabalhadores tchecos trabalhem menos, trabalhem menos.</p> <p>Oficial nazista 2 não identificado nos créditos: Distribuem este material criminoso todo dia na fábrica. Todas as seções estão contaminadas!</p> <p>Autoridade nazista não identificada nos créditos: Sua Excelência, o Protetor do Reich!</p> <p>Heydrich: Fala em alemão, não demonstrada no filme.</p> <p>Tradutor: Sua Excelência, o Protetor do Reich disse: Que os relatórios de Skoda são um lixo. Esses porcos fedorentos se recusam a trabalhar.</p> <p>Heydrich: Há 37 mil trabalhadores lá. E com uma sabotagem tão escandalosa apenas 50 foram executados. Porque não 500?</p> <p>Civil tcheco 2, não identificado nos créditos: O que ele disse?</p>

	<p>Civil tcheco 3, não identificado nos créditos: Que fuzilar apenas 50 dos 37 mil é ridículo. Ele exige pelo menos 500 vidas. Cinquenta não é nada. Heydrich: Silêncio!</p> <p>A fábrica de munições da Tchecoslováquia ficará nas mãos da Gestapo. Eu, pessoalmente, serei o responsável em Skoda.</p> <p>Civil tcheco 4, não identificado nos créditos: Com sua permissão, Excelência talvez haja outro meio menos drástico. Heydrich: Este homem ficou louco falando comigo nesta língua? Insisto que todo tcheco só fale em alemão. Entendido? Alemão! Alemão! Alemão!</p> <p>Vou ensinar estes rebanhos da fábrica a obedecerem para que não voltem a ouvir ou ver nunca mais. Para o carro!</p> <p>Chefe da gestapo Kurt Haas: Para aqueles que não compreenderam Sua Excelência a produção total tcheca de armamentos passou para minha responsabilidade na Gestapo. O Protetor do Reich supervisionará pessoalmente. As execuções necessárias na fábrica em Skoda. Heydrich: Para Skoda!</p>
Musicalidade	<p>O filme se inicia com os créditos. Junto a ele, a música que seguirá por alguns minutos, com o surgimento de um letrado na tela, a música prossegue uma melodia com um mix de serenidade e suspense, tudo isso prossegue enquanto surgem as tomadas da cidade, a musicalidade se transforma com a introdução de imagens do nazismo; assim ela se torna aguda, assustadora e diabólica até as imagens desaparecerem. Após esses fatos a música sai da sequência seguindo presente apenas as falas dos personagens seguidos de sons produzidos dentro da própria sequência, como as batidas na mesa, o som de caminhar.</p>

Exemplo de constituição das fichas cinematográficas, baseada na análise da sequência 05' 50" a 07' 27" do filme *The North Star*.

Sequência Nº 1º	Intervalo: 05' 50" a 07' 27"
<i>Mise en Scène</i>	<p>A sequência se inicia com a família Simonov tomando o desjejum – conforme Genovês umas das primeiras formas de demonstrar que ali não era a União Soviética, pois a mesa possuiu fartura de alimentos – Kolya endaga a mãe sobre panquecas e que seu comandante da aviação lhe disse sobre este alimento, Nadya retruca não dando permissão ao filho responder, porém esse responde dizendo que panquecas ajudam a manter os nervos calmos.</p> <p>Kolya prossegue falando, agora introduz na conversa seu irmão Damian, brilhante estudante, Kolya brinca com seu irmão afirmando que será médico, contudo sua intenção seria outra.</p> <p>Os irmãos passam a falar da pretendida viagem que Damian e seus amigos de escola farão até a cidade de Kiev, Kolya já acostumado com a viagem, já que a fazia seguidamente para realizar treinamentos, afirma não precisar de mapas, e que pode mostrar a cidade a eles. Damian reafirma a importância dessa viagem, visto que não é algo corriqueiro para os jovens de seu vilarejo, termina o assunto com uma frase satírica, a Kolya, pedindo que ele seja o homem do mundo, e que pergunte ao espelho, como os espelhos não respondem que siga sendo apenas seu irmão.</p> <p>Após o término desse assunto, quem entra em destaque agora é o chefe da família Boris Simonov, que alegre se indaga porque os homens preferem ter filhos em vez de filhas, nisso as imagens passam para Nadya que reafirma que teria sido melhor ter duas belas filhas.</p> <p>Kolya adentra no assunto em tom de brincadeira afirmando que mesmo que quisesse trocar agora não o faria, já que criaram dois belos filhos inteligentes, todos caem em gargalhadas.</p> <p>Último momento de descontração da sequência, pois a partir desse instante tudo se transformaria graças a uma transmissão iniciada pelo</p>

rádio. As notícias não seriam nada animadoras, a expressão de todos se transforma e a cada segundo a mais que o locutor fala, seus rostos se fecham em expressões de indignação e medo do que ouvem.

O rádio entra como destaque, dele surgem informações direto de Moscou, avisando sobre uma movimentação estranha das tropas nazistas na região da fronteira soviética e polonesa. Com essa primeira fala, Boris se inclina na direção do rádio para ouvir atentamente, ele é um dos líderes da comunidade, Kolya como soldado soviético também passa a escutar, com mais atenção, as informações, deixando de lado seu desjejum, Damian intrigado com tudo observa atentamente, por alguns segundos, o que está sendo pronunciado.

Todos possuem um momento de descanso quando o locutor afirma não se saber o porquê dessa movimentação de tropas nazistas tão próximas da fronteira, o pronunciamento segue informando a todos sobre a existência de uma epidemia de tifo na cidade de Varsóvia, a transmissão parece atribuir o ocorrido à presença de tropas alemãs na região.

Todos têm suas atenções prendidas novamente com a informação que Londres segue sendo alvo de ataques aéreos das forças nazistas. Todavia a parte mais cruel estava por ser introduzida. O locutor inicia sua fala afirmando que na cidade polonesa de Lunz, um total de 112 crianças foram assassinadas, isso em decorrência de um cruel dos médicos nazistas que retiraram sem piedade o sangue dessas crianças inocentes para realizar transfusão a soldados alemães feridos.

A família Simonov fica horrorizada com essa informação. Todos param seus desjejuns, e passam a olhar para o vazio, como se estivessem procurando justificativas para tamanha crueldade. Boris repete a frase dita no rádio, levanta-se com raiva e o desliga, antes que o mesmo prossiga trazendo informações.

Movimentação, Planos e Ângulos.

A sequência se inicia com a família Simonov à mesa para o desjejum, apenas Kolya ainda estava em pé, em virtude de estar se servindo, tudo isso decorre em um plano conjunto, já que nos permite identificar os rostos das personagens, isso fica mais claro já que o diretor se utiliza de um ângulo de filmagem normal, em que o espectador e as personagens estão no mesmo nível. A sequência decorre com essa característica por alguns segundos.

A câmera assume novo ponto de filmagem quando o jovem Damian começa a falar. Ele é enquadrado dentro de um meio primeiro plano, por alguns segundos até voltar à posição anterior, só voltaria a ter outro posicionamento quando Boris Simonov que até então não havia sido focado, aparece.

Com Boris existe a introdução de um elemento novo na sequência, isso porque nos demais momentos sempre apareciam duas ou mais personagens. Ele constitui o primeiro exemplo a ser apresentado isoladamente; para ele a câmera assume um primeiro plano dando destaque a suas expressões faciais. Existe a possibilidade de Boris estar falando diretamente com seu espectador visto a forma que pronuncia suas falas.

Prosseguindo após a fala de Boris Simonov, agora é Nadya Simonov que expressa sua opinião, também com um primeiro plano, entretanto dessa parece que os espectadores estão assistindo a tudo pela visão de Boris, sendo assim Lewis utilizou nesse momento um ângulo de filmagem conhecido como subjetivo, - e quando o espectador olha através dos olhos de um dos atores – após a fala de Nadya e Kolya as imagens retornam para Boris.

Nesse momento existe a introdução de um fator novo na sequência a transmissão do rádio. Para melhor demonstrar o que está ou irá acontecer o diretor decide introduzir um plano de filmagem mais aberto para dar destaque a todas as personagens, isso é feito em decorrência do impacto



	<p>que a mensagem carrega, com suas incertezas e medos. Durante toda essa explicação o rosto das personagens vai se transformando, se antes alegres com o momento em família que vivenciavam, agora começam a demonstrar preocupação em seus rostos, apesar de não serem focados diretamente, já que se privilegiou o todo. Boris constitui-se no exemplo notório após as primeiras palavras do locutor sua seu sorriso vai se fechando até sua expressão de tornar incrédula. Se este fora um processo que demonstra o impacto da guerra na vida das pessoas, levando a picos de sentimentos opostos em segundos, toda a sequência rica em detalhes trás no seu final um impacto maior, já que após a transmissão Boris completamente irritado levanta-se para desligar o rádio e o faz com raiva, antes disso a câmera realiza um <i>travelling</i> à frente saindo do cenário mais amplo para dar lugar a um <i>close-up</i>, na imagem de Boris consternado pela notícia.</p> <p>Estrutura da narrativa. A sequência trás em seu decorrer conversas com tom de brincadeira, planos, futuro, confiança, alegria, entretanto com a transmissão do rádio feita com tom informativo e de alerta, as personagens passam a falar através de tons de raiva, incerteza, indignação. Kolya Simonov: Suas falas iniciais são em tom de brincadeira, questionamento, informativo, confiança, deboche e alegria. Nadya Simonov: Sua primeira fala é satirizada, em sua segunda aparição, sua voz é alegre. Damian Simonov: Em sua participação, a personagem apresenta falas de explicação, confiança e por fim brincadeira. Boris Simonov: Para sua primeira fala apresenta tom de voz de alegria e satisfação. Entretanto suas próximas falas são de tons de preocupação, raiva, fúria e indignação. Voz em Off. (transmissão do rádio): o locutor apresenta uma voz firme, com tons de informação, dúvida, temor, incerteza. Essas são as constituições da estrutura de fala das personagens.</p>
Diálogos	<p>Kolya Simonov: Panquecas? Sabe o que mais o Comandante disse? Nadya Simonov: Tem minha permissão de não dizer. Kolya Simonov: Coma panquecas, ele disse, faz bem para os nervos. Deve interessá-lo, Damian, vai ser médico. Damian Simonov: Não me interessa. Kolya Simonov: Não se preocupe com os mapas, Damian, conheço as estradas. Quando chegarmos a Kiev, vou lhe mostrar tudo o que há. Damian Simonov: Eu e meus amigos somos jovens, nossa visita a Kiev é algo que não acontece todos os dias. Não fique ensinando. Seja só um homem do mundo, no espelho. Melhor assim, espelhos não respondem. Boris Simonov: A maioria dos homens gosta de ter filhos. Por que será? Nadya Simonov: Já lhe disse há anos, duas boas garotas, seria melhor. Kolya Simonov: Não mudaria agora, nem que pudesse dois filhos bonitos e inteligentes. Voz em Off (Locutor da rádio): “1941, 8:00 da manhã. Transmissão de Moscou”. Boris Simonov: Quietos os dois. Voz em Off (Locutor da rádio): “Tropas alemãs foram avistadas na fronteira polonesa, sua natureza é desconhecida. Fala-se de uma epidemia de tifo em Varsóvia, ocupada pelos alemães. Londres foi bombardeada duas vezes, ontem pela Luftwaffe. Na cidade de Lunz, 112 crianças polonesas morreram devido à transfusão de sangue para alemães feridos”. Boris Simonov: Crianças dando sangue a...</p>
Musicalidade	<p>A sequência apresenta durante seu decorrer alguns sons como o das conversas das personagens, mas, além disso, existe uma música tranquila e alegre enquanto a família Simonov conversava. Quando a voz do radialista adentra, essa música se encerra, ganhando destaque apenas</p>

	avoz do locutor que retumba em um ambiente silencioso.
--	--