## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS MESTRADO EM INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA

# O CINEMA DISNEY AGENTE DA HISTÓRIA: A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS ENTRE ESTADOS UNIDOS, BRASIL E ARGENTINA (1942-1945)

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO** 

**Alexandre Maccari Ferreira** 

Santa Maria, RS, Brasil 2008

# **Livros Grátis**

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

## O CINEMA DISNEY AGENTE DA HISTÓRIA: A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS ENTRE ESTADOS UNIDOS, BRASIL E ARGENTINA (1942-1945)

por

#### **Alexandre Maccari Ferreira**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Integração Latino-Americana da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Integração Latino-Americana.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Ricardo Quevedo dos Santos

Santa Maria, RS, Brasil 2008

#### © 2008

Todos os direitos autorais reservados a Alexandre Maccari Ferreira. Endereço: Rua Lagoa Vermelha, n. 515, Parque Dom Antônio Reis,

Santa Maria, RS, 97065-230

Fone (0xx)55 9142-3312; Fax (0xx) 55 3211-1007;

End. Eletr: macc.eastwood@gmail.com

## Universidade Federal de Santa Maria Centro de Ciências Sociais e Humanas Mestrado em Integração Latino-Americana

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação

## O CINEMA DISNEY AGENTE DA HISTÓRIA: A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS ENTRE ESTADOS UNIDOS, BRASIL E ARGENTINA (1942-1945)

elaborada por
Alexandre Maccari Ferreira

como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Integração Latino-Americana** 

### **COMISSÃO EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Júlio Ricardo Quevedo dos Santos (Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Jorge Luiz Bezzera Nóvoa (UFBA)

Prof. Dr. Rogério Ferrer Koff (UFSM)

Prof. Dr. Vitor Otávio Fernandes Biasoli (UFSM) - Suplente

Santa Maria, Maio de 2008.

Ao Pato Donald, que me revelou suas mais diversas facetas: humorísticas, malignas, criativas, severas e históricas

#### **AGRADECIMENTOS**

Devo fazer um agradecimento especial àqueles que se fizeram presentes em meus estudos e em minha vida, discutindo e participando comigo do universo cinematográfico. Assim agradeço de forma especial...

Aos professores: Júlio Quevedo que aceitou o desafio de me orientar e que sempre confiou no meu trabalho histórico-cinematográfico-diagramador; Diorge com quem iniciei estes estudos no universo Disney e com quem sempre espero conversar sobre cinema; Rogério que, além de divulgar o cinema conosco, é gremista, e nada pode ser mais cinematográfico do que o Grêmio; e Vitor, herói do faroeste, que gostará de duelar contra o Pateta e o Pato Donald;

Aos dramáticos amigos Fabrício e Clarice, que assim como "Mickey" e "Minnie", formam um casal cinematográfico dos anos 1930 em pleno século XXI;

Aos sempre fraternos, Oscar, Ricardo, Gilson, Róger, Rafael, João Júlio, Icaro, Vinicius 'Gordo',
André Jobim, Guilherme Passamani e Cirilo, quase todos pertencentes à nação tricolor, mas que mais
do que isso, se é possível, parceiros de muitos estudos e de grandes festas;

Às mulheres Viviane, Paula Rafaela, Fernanda, Grasiela, Juliana, Camila, Stefania e Nielle, que entre uma 'várzea' e outra, entre uma discussão e uma Heineken, entre xingamentos e menosprezos, inspiraram-me em realizar este estudo;

Aos cômicos e animados sobrinhos Marcelo, Matheus, Fernanda, Gabriela, Giovana e Marina, que assim como os sobrinhos de Donald, gostam de "estudar" e apreciar a sétima arte cada qual à sua maneira, entre Tarantinos e Harry Potters, comprovando que o cinema tem público para todos;

Aos musicais e propagandísticos irmãos Rosane, Caroline, Rosangela e Diomário, que vez por outra pediram dicas de filmes e eu não soube agradá-los, vindo com obras da década de 1930, dizendo para eles: 'isso sim é cinema'; e também a meu cunhado Roque, discípulo do "Tio Patinhas";

Aos românticos Leda e Mario, meus pais, que souberam cada um a seu jeito me dar carinho, conforto e amor, ao longo deste pouco mais quarto de século, que vivi sempre com vocês em meu coração.

E também não poderia esquecer de agradecer ao diretor Walt Disney, e aos seus atores, Donald, Zé Carioca, Pateta e Panchito que oportunizaram o desenvolvimento deste trabalho, que contou com o apoio financeiro da CAPES, e que vez por outra dialogavam comigo, dizendo que eu estava imaginando coisas e que deveria, parar para pensar se eu tinha certeza o que estava fazendo.

Vou ao cinema da mesma forma que ando, como, respiro e durmo. Tenho com a imagem cinematográfica uma velha familiaridade, que me assegura direitos inalienáveis.

> 03/09/1945 Vinicius de Moraes

#### **RESUMO**

Trabalho de Dissertação de Mestrado Mestrado em Integração Latino-Americana Universidade Federal de Santa Maria

## O CINEMA DISNEY AGENTE DA HISTÓRIA: A CULTURA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS ENTRE ESTADOS UNIDOS, BRASIL E ARGENTINA (1942-1945)

AUTOR: ALEXANDRE MACCARI FERREIRA
ORIENTADOR: JÚLIO RICARDO QUEVEDO DOS SANTOS
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 9 de Maio de 2008.

Conceber um filme como documento e instrumento da história é importante nos tempos de hoje em que as imagens são tratadas como fundamentais na aceitação e na recepção de determinados propósitos sejam eles em nível de docência ou no cotidiano das pessoas. Esta dissertação pretende estudar os vínculos representativos das políticas de aproximação dos Estados Unidos na década de 1940 a partir do viés cinematográfico, em especial o cinema de Walt Disney nos filmes Saludos, amigos! (1942) e The three caballeros (1945). Esses filmes evidenciam aspectos da história da Argentina e do Brasil – e de outros países latinoamericanos -, a partir de questões culturais e históricas, revelando, também, uma visão dos Estados Unidos sobre os países sul americanos e sobre o México, durante o período da Segunda Guerra Mundial. Esse momento se caracterizou pelo estreitamento dos laços entre a política norte-americana e a América Latina. Desse modo, a realização desta dissertação visa proporcionar uma análise crítica entre os campos históricos e políticos com os universos culturais e cinematográficos, evidenciando suas proximidades, seus distanciamentos e, levando em conta os estudos de teóricos que relacionam o cinema enquanto instrumento de propaganda, divulgador de ideologias, de questões morais, de divagações filosóficas e de proposições políticas que remeteriam à aceitação e a cooptação do espectador.

Palavras-chaves: Cinema-História; Walt Disney; Política de Boa Vizinhança; Relações Internacionais.

#### **ABSTRACT**

Master's Degree Dissertation
Master's Degree in Latin American Integration
Federal University of Santa Maria

# DISNEY MOVIES AS HISTORY'S AGENTS: CULTURE IN THE INTERNATIONAL RELATIONSHIPS AMONG THE UNITED STATES, BRAZIL AND ARGENTINA (1942-1945)

AUTHOR: ALEXANDRE MACCARI FERREIRA ADVISER: JÚLIO RICARDO QUEVEDO DOS SANTOS Place and date of the defense: Santa Maria, May 9th, 2008.

To conceive a movie as a document and as a historic tool is important nowadays, when images are considered fundamental in the acceptance and reception of specific purposes in the teaching level or in people's everyday lives. This dissertation intends to study the representative connections of the American approach policies in the 40's through a cinematographic perspective, especially through the Disney movies **Saludos, amigos!** (1942) and **The three caballeros** (1945). These movies highlight some aspects of the Argentinean and Brazilian history, as well as of some other Latin-American countries, revealing the American impressions about South American countries and Mexico during World War II. This period featured the approximation of the North American and Latin American politics. This dissertation intends to provide a critical analysis of the historical and political fields in relation to the cultural and cinematographic universes, highlighting their closeness and detachments, taking in consideration the theoretic studies that relate the movies as an advertisement tool, spreader of ideologies, of moral codes, of philosophical divagations and of political propositions that would result in the spectator's acceptance and abidance.

Key Words: Cinema History; Walt Disney, Good neighbor Policy; International Relations.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Número	Descrição da imagem	Página
Imagem 1	Pato Donald nazista: crítica clássica e libelo da propaganda cinematográfica norte-americana	23
Imagem 2	Walt Disney encontra-se com Oswaldo Aranha, no Brasil em 1941	24
Imagem 3	Getúlio Vargas e Franklin Delano Roosevelt, em 1936. Rio de Janeiro (RJ)	36
Imagem 4	Nelson Rockfeller, Jefferson Caffery, embaixador dos EUA no Brasil, e o comandante do Estado-Maior do Exército (EME) Góes Monteiro, 1937/1945	41
Imagem 5	Eurico Gaspar Dutra, ministro da Guerra, e Oswaldo Aranha, 1942. Rio de Janeiro (RJ)	42
Imagem 6	O ator e cineasta Orson Welles (ao centro) encontra-se com Oswaldo Aranha e Lorival Fontes, diretor do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1942. Rio de Janeiro (RJ)	44
Imagem 7	Walt Disney e o Avião da PAN AM, em solo Brasileiro: Marcando territórios	47
Imagem 8	O modelo <i>gaucho</i> argentino: Pateta do Texas aos Pampas. Irmão pelo ambiente, pelo formato <i>western</i> e pela solidão	48
Imagem 9	O brasileiro segundo Walt Disney: Zé Carioca. O malandro carioca melhorado na versão norte-americana para não causar impacto ainda maior	49
Imagem 10	Gaucho gineteando para demonstrar habilidade sobre o cavalo	73
Imagem 11	Representação de Molina Campos acerca da cena do ginete	73
Imagem 12	Pateta e seu pingo, demonstrando sincronismo, por enquanto	74
Imagem 13	Cenas tradicionais dos pampas gauchos por Molina Campos	74
Imagem 14	Cenas tradicionais dos pampas gauchos por Walt Disney	74
Imagem 15	A seqüência brasileira de Aquarela do Brasil	77
Imagem 16	Divulgação do auxílio de trabalho brasileiro, de relevantes compositores da época	77
Imagem 17	Pateta gaúcho: cantor em playback	77
Imagem 18	Live action com animação: o êxito de Disney em uma cena de dança	78
Imagem 19	Zé Carioca, a la Carmen Miranda	79
Imagem 20	Zé Carioca no modelito o "bom malandro"	79
Imagem 21	Pateta e seu amigo <i>Pingo</i> : amor além das fronteiras	80
Imagem 22	Zé Carioca mostrando como a Boa Vizinhança deve tratar o Pato Donald	80
Imagem 23	Donald entre Panchito e Zé Carioca: amigos ou dependentes?	81
Imagem 24	O cowboy Pateta: herói no Texas e nos pampas argentinos	82
Imagem 25	O característico calçadão da praia de Copacabana, Rio de Janeiro	83
Imagem 26	Os amigos animados dançando às curvas do samba	83
Imagem 27	A <i>plaza de Mayo</i> , em Buenos Aires: cidade símbolo do progresso e do desenvolvimento	86
Imagem 28	Panchito e o estereótipo mexicano	95
Imagem 29	O Pato Donald e sua postura cordial e receptiva	97

Imagem 30	Donald no Lago Titicaca: grandes aventuras no Peru
Imagem 31	Tampinha do refrigerante de Cola do Pato Donald: perseguindo o sucesso de outras marcas
Imagem 32	Cantor argentino: alegria e tradição
Imagem 33	O desenhista de Disney atuando no filme
Imagem 34	Representação do cantor gaucho com o padrão de qualidade Disney
Imagem 35	Disney explica a indumentária gaucha
Imagem 36	A gastronomia inspirada nas pinturas de Molina Campos e o <i>assado</i> no tradicional fogo de chão
Imagem 37	Pateta tranquilamente aprecia um <i>mate</i>
Imagem 38	A representação dos pampas gaúchos
Imagem 39	A noite repleta de estrelas e o ambiente de solidão
Imagem 40	A pesquisa Disney realizada no Brasil resultou inúmeras pinturas acerca da vida cotidiana e da natureza do Rio de Janeiro
Imagem 41	Rio de Janeiro, na época capital do Brasil, era vista como uma grande metrópole em relação à São Paulo e Porto Alegre, que aparecem no mapa
Imagem 42	A função documental da obra: o carnaval de rua no Rio de Janeiro
Imagem 43	O papagaio: das anedotas para a inspiração Disney
Imagem 44	O nascimento de um símbolo do Brasil
Imagem 45	Os amigos experimentam a bebida tradicional do brasileiro
Imagem 46	Mais um belo cartão postal brasileiro: a Urca e o bondinho
Imagem 47	Um misto de uruguaio e argentino: com um <i>burrito</i> voador! Asas à imaginação
Imagem 48	Salvador ao fundo e a natureza exuberante que a cerca
Imagem 49	Um dos cartões postais de Salvador: a pintura da Igreja do Bonfim
Imagem 50	laiá guia os personagens distribuindo alegria
Imagem 51	O ambiente da música contagia as formas da cidade
Imagem 52	Entre o capital e o romantismo
Imagem 53	Um beijo para selar a união definitiva
Imagem 54	Donald e a realização plena da conquista
Imagem 55	O desejo além da animação
Imagem 56	Os três amigos e a abertura da temporada de caça
Imagem 57	Donald conquistando as mexicanas
Imagem 58	Donald: de sedutor a seduzido?

# LISTA DE APÊNDICES E ANEXOS

	Descrição	Página
Apêndice A	Histórico dos Filmes Disney	146
Apêndice B	Relação Completa de Prêmios conquistados por Walt Disney	150
Anexo A	Capa do DVD de <b>Alô, Amigos</b> da edição Norte-americana, lançado também com esta roupagem na Argentina.e a edição brasileira do mesmo filme	154
Anexo B	Capa do DVD de <b>Você já foi à Bahia?</b> da edição norte-americana, bem como suas respectivas edições brasileira e argentina	155
Anexo C	Mickey Mouse também participou dos esforços de Guerra. Durante a Segunda Guerra Mundial, o simpático camundongo demonstra engajamento ao auxiliar os aliados britânicos	156
Anexo D	As personagens Disney participaram ativamente das campanhas de motivação da marinha como ilustram as figuras abaixo. Destaque para Margarida, a namorada do Pato Donald, 'atacando' de enfermeira para cuidar bem do mundo	157
Anexo E	Disney em Guerra. Donald e uma das capas de uma revista de História em Quadrinhos da época: pela defesa dos Estados Unidos da América, Maio de 1943	158
Anexo F	Abaixo segue a capa do DVD de <b>Ao sul do Equador</b> (1942). Edição Especial lançada pelos Estúdios Disney, no Brasil o filme acompanha o DVD de <b>Alô, Amigos</b>	159
Anexo G	Um interessante espaço para visitas em Buenos Aires é a Fundación Florencio Molina Campos, que se situa na Rua Pacheco de Melo, 2534. Buenos Aires. Neste local, estão grande parte das pinturas e desenhos do artista argentino, bem como museu que guarda a história de Molina Campos	160
Anexo H	Zé Carioca ainda fazia a Política da Boa Vizinhança na capa de estréia de O Pato Donald, em julho de 1950. Detalhe para as cores das penas da cauda de Zé Carioca, agora na versão brasileira	161
Anexo I	Pôster original de <b>Alô, amigos</b>	162
Anexo J	Pôster original de <b>Você já foj à Bahia?</b>	163

# SUMÁRIO

PRIMEIROS MOMENTOS	13
PARTE 1 – À PROCURA DO VIZINHO PERFEITO: CONTATOS, TROCAS E A INSERÇÃO CINEMATOGRÁFICA NORTE-AMERICANA NA AMÉRICA LATINA	26
1.1 Uma época sem inocências	29 37
1.2 Como é bom ter bons amigos 1.3 Uma Hollywood de olho na América do Sul	45
PARTE 2 – "COM CARINHO, AOS NOSSOS AMIGOS":	
O CINEMA DE PROPAGANDA E SUAS INSTIGAÇÕES	<b>5</b> 0
INTERNACIONAIS	58
2.1 O cinema, a história e as massas	60
2.2 A propaganda vai ao cinema	67
2.3 Os sete pontos do cinema de propaganda	72
2.3.1 Estética e imagem apurada	72
2.3.2 Musicalidade	76
2.3.3 Ênfase temática à amizade	79
2.3.4 Dedicação do 'herói-nação'	81
2.3.5 Aproximação entre personagem e espectador	83
2.3.6 Luta entre bons e maus	84
2.3.7 Proposta ideológica subjacente	86
PARTE 3 – MUITO ALÉM DO JARDIM:	
OS FILMES DISNEY SOBRE O BRASIL E A	
ARGENTINA	90
3.1 A América Latina enquanto cenário animado	92
3.2 <i>Alô, amigos</i> : entre <i>gauchos</i> , gringos e malandros	100
3.3 Você já foi à Bahia?: a América Latina seduzida	112
PALAVRAS CONCLUSIVAS	124
I ALATRAO GONGLOGITAO	144
REFERÊNCIAS	134
REFERÊNCIAS DE FILMES	141
APÊNDICES E ANEXOS	145

#### PRIMEIROS MOMENTOS



À beira-mar de Copacabana, uma pessoa caminha, lentamente, percorrendo as belezas naturais do lugar. A geografia é peculiar e generosamente bela, fazendo não só essa pessoa que caminha, como todas as outras sentirem-se atraídas pelo espaço, e refletirem sobre algo, cada uma à sua maneira, naquele agradável segundo que se eterniza.

Há muita alegria, há muitas características que dão à esse lugar um *status* de camaradagem. Mas, há resignação e silêncios também. Há vida, e nessa vida há sentimento, cultura, política, economia e história. Entretanto, essa pessoa, que caminha lentamente, não capta puramente todas essas características. Ela registra aquilo que seus olhos querem ver, aquilo que seus ouvidos querem escutar, aquilo que seu tato quer sentir, unindo isso ao seu prévio conhecimento e, formando, assim, uma nova idéia.

E é essa visão do outro que pode gerar controvérsias em torno do que se pretende espalhar aos seus próximos e aos seus amigos. A interpretação ao mesmo tempo que necessária pode ser perigosa. Mas, isso também é vida, em sua ideologia capitalista: um jogo pela sobrevivência, em que muitas vezes não está em discussão os métodos, mas sim os fins.

E foi nessa visão que o cinema Disney, ao percorrer espaços como Rio de Janeiro, Salvador, Buenos Aires e 'pampas argentinos', interessou-se em atrair e conquistar multidões, estabelecendo-se na América Latina. Se suas interpretações sobre o que viram estavam embasadas na realidade vivida pelos latino-americanos, estando calcadas na cultura, na política e na história é um pouco do que procuraremos tratar nesta dissertação.

O compromisso com a história e com o cinema será um dos pontos fundamentais de nossa análise. Procuraremos, também, recuperar a relevância dos

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Cena inicial com os Títulos dos filmes **Alô, amigos** e **Você já foi à Bahia?**, respectivamente.

temas de Relações Internacionais sob o prisma cultural e verificar, por outro lado, a existência de um cinema de propaganda, o qual mascara intenções cinematográficas, pela finalidade ideológica e política.

Pensamos que o cinema, enquanto meio de comunicação, possibilita aos estudiosos caminhos diversos para reflexão. Eles podem se dar sob o prisma técnico, estético, amplo (entendo o cinema enquanto um todo), ou detalhado (procurando uma análise semiótica das partes do filmes).

Historicamente, a utilização da temática do entrecruzamento de Cinema e História tem atraído, cada vez mais, a atenção de pesquisadores, uma vez que pode ser revelador de um pensamento crítico da política, da cultura e da história e que se constitui como um elo de dois vieses de representação: o científico pela expressão da História; e o artístico pela produção cinematográfica.

A significação da arte cinematográfica, desde sua criação até o momento em que redijo estas linhas no ano de 2008, adquiriu sentidos e importâncias diferentes e, às vezes, convergentes para cada pessoa. Poderiam uns dizer que o cinema é mera diversão, entretenimento, arte, indústria, ou outros dizer que depende do propósito que se procura buscar, depende do filme ou do momento, ou ainda que o cinema é ciência, é política, é veículo de persuasão, é meio de comunicação de massas, ou ainda mesmo que é possível ser arte e ser crítica social, ser ambos sem desprezo ou preconceitos.

Pensamos que o cinema é tudo isso e mais: é objeto de pesquisa; é caminho de reflexão; é instigação política, histórica, artística e pessoal; é um conjunto de aspectos que abarcam do íntimo ao externo.

E neste texto, que ora tens em mãos, refletiremos sobre cinema, mas não apenas sobre isso. Também procuraremos pensar sobre a História das Relações Internacionais sobre o prisma cultural em especial no que toca Brasil, Argentina e Estados Unidos durante o conturbado período da Segunda Guerra Mundial.

Pensaremos as ações do cinema produzido por Walt Disney nessa conjuntura de guerra e de influência sobre os países latino-americanos. Trataremos, nesta dissertação, do desenho de animação de longa metragem, em especial os filmes<sup>2</sup> Saludos Amigos (1942) e The three Caballeros (1945) (que utilizaremos nesse artigo com suas respectivas traduções para o público brasileiro Alô, amigos e Você

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Os dados completos de todos filmes que serão citados nesta dissertação, encontram-se nas Referências de Filmes (páginas 140 a 143).

já foi à Bahia?)<sup>3</sup> como um gênero do cinema da década de 1940 (Confira no Apêndice A, a relação de todas as animações produzidas pelos estúdios Disney).

Assim, existirá um propósito claro dos filmes quando de sua produção, sendo eles concebidos enquanto documentários, propagandas ou ficções, associados à sua conjuntura político-social e aos seus objetivos ideológicos?

Os objetivos principais deste estudo são abordar criticamente as relações e influências do cinema produzido por Walt Disney, nas animações que trabalharemos, enfocando a ideologia da "Boa Vizinhança", pertencente à estratégia de governo do presidente Franklin Delano Roosevelt<sup>4</sup>, como uma maneira de conquistar os países latino-americanos para o bloco capitalista norte-americano, refletindo sobre a caricatura e a valorização do elemento tradicional tratado como exótico, bem como a relevância da construção ficcional e documental lançados sob a ótica da ingenuidade da atração e do agrado das partes visadas, entre outros recursos explorados que buscavam o estreitamento dos laços de identificação entre América Latina e Estados Unidos.

Os estudos entre cinema e história adquiriram uma maior difusão por parte dos historiadores a partir da década de 1960, principalmente com Marc Ferro. É importante destacar que neste primeiros momentos organizaremos idéias teóricas acerca do uso do cinema enquanto documento histórico, bem como aspectos sobre Walt Disney, um dos protagonistas deste trabalho.

É necessário demarcar as observações acerca do trabalho do conceito de imagem e de representação, sendo relevante no sentido de estipular o caminho teórico de análise que nos proporemos realizar.

Segundo as observações de autores como o próprio Ferro, a questão da representação é instituída em dois planos: um voltado para o fazer parecer; e outro voltado para o iludir, a partir do mascaramento do sentido original. Tal observação é valiosa, pois ao se atribuir um sentido alegórico que muitos filmes expressam em

<sup>4</sup> Sobre Roosevelt seguimos, principalmente, os estudos de ISRAEL, Fred. L. **Franklin Roosevelt**. Coleção Os grandes líderes. São Paulo: Nova Cultural, 1987 e PADOVER, Saul K. O americano como reformador: Franklin D. Roosevelt. In: **A face da América**. Tradução de Luiz Corção. Rio de Janeiro: Bloch, 1960, p.359-382.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ver nossos estudos anteriores FERREIRA, Alexandre Maccari. Os três cavaleiros da América: todos somente por um. In: FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer. **Uma história a cada filme** – Ciclos de Cinema Histórico. V.2. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2007, p.393-399, e FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno. Os amores de Pato Donald por Zé Carioca: a "política de boa vizinhança" nas relações entre cinema e história. In: **Sociais e Humanas** – Revista do Centro de Ciências Sociais e Humanas. V.18, N.01, Santa Maria, RS, Janeiro/Junho de 2005.

seus enredos, eles valem-se tanto da ilusão artística da história, quanto da história representada através de uma interpretação livre e proposital.

A importância da imagem no contexto atual das pesquisas em história reflete a preocupação dos estudos voltados para a questão do "é preciso ver". No artigo "História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema", Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad abordam a relação entre o trabalho do historiador e a utilização dessas fontes visuais na elaboração da pesquisa. Tais autores enfatizam que o conhecimento das partes que compõem o filme são fundamentais para o historiador ter domínio do objeto que analisa.<sup>5</sup>

Dentre os historiadores brasileiros destacamos os estudos de Jorge Nóvoa, que desenvolve junto a outros pesquisadores, trabalhos acerca do estudo do cinema-história. O pesquisador é um dos principais autores sobre a teorização acerca do cinema-história, e em seu artigo de maior destaque sobre o tema "Apologia da relação cinema-história", destaca, justamente, a relevância e as possibilidades do estudo cinematográfico como história, sendo o filme o documento, que possui a sua própria motivação histórica.<sup>6</sup>

Outro importante historiador que valoriza a questão da utilização das imagens como fonte documental é Peter Burke. Sobre o filme histórico, Burke observa que o poder do filme está em possibilitar ao espectador uma seqüência de eventos. O autor argumenta que um filme histórico é uma interpretação da história, seja feito por um diretor profissional, como é normalmente o caso, ou por mesmo um historiador profissional.

Um elemento relevante para esse historiador está no plano da importância dos filmes na análise das imagens já que, na sua maioria, ele dá às imagens uma carga semântica superior aos demais itens de composição fílmica. Não que a trilha sonora e os demais elementos de composição sejam inferiores<sup>7</sup>, até porque a força do argumento e do roteiro são importantíssimos na pré-produção da obra, mas é o

-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. "História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema." In: **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: **Revista Eletrônica O Olho da história**. N.1. <a href="http://www.oolhodahistoria.ufba.br/01apolog.html">http://www.oolhodahistoria.ufba.br/01apolog.html</a> .Acesso em 30 de Julho de 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Como João Máximo, explica sobre o uso do som e da música feita para o cinema. Ver mais em: MÁXIMO, João. **A música do cinema**: os 100 primeiros anos. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.5.

sentido de "ver" o filme que se apresenta como o aspecto centralizador nessa análise.8

Mas os estudos entre cinema e história se tornaram recorrentes, principalmente, devido as primeiras reflexões sistematizadas que Marc Ferro realizou.

Segundo os postulados de Ferro, "entre cinema e história as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém."

Outro elemento presente, recorrentemente em filmes trata-se da alegoria, sendo um elemento importante de ser conceituado para sua vinculação ao campo cinematográfico. Flávio Kothe expõe que ela é a representação concreta de uma idéia abstrata, sendo a exposição de um pensamento sob a forma figurada em que se representa algo para indicar outra 'coisa'. Esse autor define como "uma metáfora continuada, como tropo do pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança" <sup>10</sup>.

Nesse sentido, as obras cinematográficas possuem uma carga alegórica quando se valem da intenção de calcar sua abordagem explícita em um conteúdo implícito, que oculta ao mesmo tempo em que revela determinada situação. Certos filmes percorrem essa via como é o caso, por exemplo, de **Alexander Nevski** (1938), de Sergei Eisenstein.

Os estudos de Jacques Aumont também são importantes, tanto no que se refere ao universo da imagem, quanto no que concerne ao estudo da sua associação ao caráter político. Aumont explica que "se o cinema é sujeito ao político, se é um instrumento de difusão, é porque existem valores que devem ser difundidos." 11

Para o desenvolvimento dessa reflexão será utilizado um suporte teórico de autores como Marc Ferro e Antonio Costa, no que se refere à utilização do cinema como fonte documental para o estudo da História, Gerson Moura, Ruy Castro e

<sup>11</sup> AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2004, p.111.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Mais detalhes em BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: História e Imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.13.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986, p. 90.

Antonio Pedro Tota, enfatizando a *Goodneighbor policy* (que trataremos neste estudo por Política de Boa Vizinhança), Álvaro de Moya, Ariel Dorfman e Armand Mattelart que estudam aspectos relacionados ao universo de Walt Disney, entre muitos outros autores que abordam e contribuem de alguma forma para o entendimento do período trabalhado nesta dissertação.

Uma das obras que nos inspirou a realizar este estudo sobre cinema Disney em específico foi **O** imperialismo sedutor, de Antonio Pedro Tota. O autor concentra-se no estudo da ação do *Office of Coordinatior of Inter-American Affairs*, órgão do governo americano idealizado e dirigido por Nelson Rockefeller, e sua atuação no Brasil no campo da divulgação cultural. Tota limita-se, entretanto, a estudar as divisões de Cinema e de Rádio daquela agência, dando ênfase aos aspectos mais glamourosos desta história, como as viagens culturais de artistas e escritores americanos ao Brasil, além do sucesso de Carmen Miranda e outros artistas brasileiros na terra de Tio Sam, no espírito da "boa vizinhança". Tota enfatiza também os conflitos entre o *Office of Coordinatior of Inter-American Affairs*, representado por Nelson Rockefeller, e o Departamento de Estado, em torno da disputa de quem orientaria a política cultural norte-americana para a América Latina. 12

Gerson Moura, por sua vez em **Tio Sam chega ao Brasil**, desenvolve o estudo da presença maciça da cultura norte-americana chegou ao Brasil e por quais motivos. Sua pesquisa concentra-se na década de 1940, revelando como a Era Vargas contribui para este avanço e como os Estados Unidos se organizaram de modo a tornar esta expansão cultural mais eficaz.<sup>13</sup>

Foi com o cinema de animação que a inserção propagandística começou a ser dar de maneira mais eficaz, sendo o principal veículo ação cinematográfica no Brasil e Argentina, por meio das obras Disney.

Ao seguirmos uma perspectiva histórica ficaria difícil imaginar o cinema, atualmente, sem o aperfeiçoamento da técnica dos efeitos visuais e, também, sem a possibilidade criativa que esses efeitos possibilitam de inventar e reinventar mundos. Mas quando falamos em inventar mundos o filmes de animação merecem destaque, já que, com eles, a liberdade artística do criador ganhou proporções e "asas" que

-

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. 4 ed. São Paulo: Brasiliense,1986.

levam o espectador para qualquer lugar imaginável e inimaginável e que possibilita uma total ausência de lugares impossíveis.

A utilização do desenho animado pelo cinema configura-se como um importante caminho da valorização da tecnologia e da criatividade dos responsáveis por esse gênero cinematográfico, uma vez que a partir da animação se pode alcançar qualquer nível artístico pensado pelo realizador.

A animação, como narrativa cinematográfica, foi inventada por Émile Cohl. Ele teve a idéia de transformar suas caricaturas em protagonistas de pequenos filmes, fotografando séries de desenhos, pensava não ser difícil fazer com que os seus bonecos se movimentassem, agissem e agradassem o público adulto, ávido por novidades. O primeiro filme produzido foi de 36 metros e chamava-se **Fantasmagorias**, sendo exibido no dia 17 de agosto de 1908.

Segundo Anatol Rosenfeld, "Cohl realizou centenas destes filmezinhos que inspiraram os *cartoons* norte-americanos, mas depois da Primeira Guerra Mundial sucumbiu à competição americana" 14, que começava a dominar o cenário mundial. 15

Noel Burch, por seu turno, destaca que, logo após a invenção da animação, Cohl também aperfeiçoou a técnica, mesclando o desenho animado com cenas em *live action*. Suas seqüências animadas eram freqüentemente emolduradas por *sketches* representados e ele costumava, além disso, integrar personagens vivas a esses 'surpreendentes' jogos de metamorfose. <sup>16</sup>

Um aspecto a se observar é o caráter da recepção do público já que, nos dias de hoje, vincula-se o desenho ao espectador infantil, o que de certa forma, abarca uma função didática sobre a criança. É verdade, como aponta Paraire, que no seu início a animação estava vinculada mais ao público adulto, com **Betty Boop** (década de 1930), mesmo nos anos subseqüentes com **Fritz, the cat**<sup>17</sup> (década de 1960). Atualmente, ainda existem produções marcadas pelo teor crítico que agradam crianças e adultos, como a mais duradoura série de televisão norte-americana, **Os Simpsons** (exibida desde 1989, possuindo, até o momento 19 temporadas) ou

-

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.95.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ver mais sobre os primeiros anos do cinema mundial em MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> BURCH, Noel. Dialéticas. In: **Práxis do Cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.81-82.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Personagem, criada por Ralph Bakshi, que se configura pelo teor grosseiro, devasso e subversivo no seu convívio com a sociedade. Mais detalhes em PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p.79.

South Park<sup>18</sup> (desenho impróprio para menores de dezoito anos, da década de 2000). Mas a percepção e o estigma do desenho animado crivou no imaginário o sentimento de diversão, ligado a alguma moral, a muita frivolidade e, às vezes, futilidade.

Uma outra particularidade que pulula as imagens de um desenho animado é a de sua vinculação com um estilo, como no caso da estrutura criada por Walt Disney. A arte da animação em Disney constitui-se como um elemento inovador "caracterizado por uma animação total (todas as partes do corpo se mexem), o uso muito precoce da cor, um cuidado extremado com os desenhos, uma pesquisa permanente de novos rostos e de roteiros adaptados a seu público infantil"<sup>19</sup>.

As reflexões sobre Walt Disney e seus empreendimentos são matéria de diversos estudos que vão da análise das revistas em quadrinhos realizadas por Ariel Dorfman e Armand Mattelart<sup>20</sup>, como da trajetória Disney em um sentido mais biográfico e ameno, nos estudos de Álvaro de Moya<sup>21</sup>, bem como a análise da empresa de entretenimento estudo realizado por James B. Stewart<sup>22</sup>. Observemos agora um pouco sobre o histórico dessa empreendedor controverso, mas de grande relevância para a história do cinema mundial, chamado Walt Elias Disney. 23 (Ver no Apêndice B a relação de prêmios cinematográficos e televisivos de Disney)

Nascido em Chicago, no dia 5 de dezembro de 1901, Walt Disney passou a maior parte de sua infância em uma fazenda do Missouri. Foi um período muito difícil para o menino, devido aos castigos impostos pelo pai, Elias Disney, homem bastante severo. Depois de descobrir que não tinha uma certidão de nascimento, alimentou a idéia de que era filho adotivo. Esse fato iria influenciar algumas de suas atitudes posteriormente.

Aos 16 anos, começou a estudar arte. Como não havia atingido a maioridade, falsificou algumas assinaturas a fim de alistar-se no Exército durante a Primeira

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> O longa-metragem **South Park: maior, melhor e sem cortes** (Estados Unidos, 1999) dirigido por Trey Parker, vai na tendência do cinema de animação politicamente engajado contra todo tipo de tendência centralizadora. As personagens atacam do judaísmo, passando pela família, até a política externa norte-americana.

PARAIRE, op.cit. p.78.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. Para ler o Pato Donald: comunicação de massa e colonialismo. Tradução de Álvaro de Moya. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> MOYA, Álvaro de. **O mundo de Disney**. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

<sup>22</sup> STEWART, James B. **Disneywar**. Tradução de Ana Carolina Mesquita, Luiz Roberto Mendes Gonçalves e Andréia Moroni. Rio de Janeiro: Édiouro, 2006.

<sup>23</sup> Para realizar essa mini-biografia de Disney nos baseamos nos estudos de Moya, op. cit., 1996.

Guerra Mundial. Foi enviado à França, onde passou a dirigir ambulâncias da Cruz Vermelha.

Ao retornar aos Estados Unidos, matriculou-se na *Kansas City Arts School*, trabalhando, em seguida, em algumas agências publicitárias. Pouco tempo depois, entrou para uma companhia cinematográfica, em que ajudava a fazer os cartazes de propaganda dos filmes, talvez daí o seu talento para peças de caráter propagandístico.

Com o irmão Roy e o amigo Ub Iwerks, criou a pequena produtora Laugh-O-Gram, que animava contos de fadas. Esses desenhos animados eram exibidos no cinema local antes dos filmes de Longa-metragem.

Em 1923, a produtor muda-se para Los Angeles. Lá eles continuaram a produzir suas animações. Nesse mesmo ano, lançaram a série **Alice Comedies**, na qual uma atriz contracenava com personagens animados em um ambiente também de animação. O trabalho fez sucesso e tornou o estúdio conhecido. Com o tempo, a popularidade da série foi diminuindo até que a pequena produtora foi à falência.

Os produtores resolveram apresentar o mesmo trabalho para uma distribuidora de filmes de Nova York. Aceito o negócio, mudaram-se para lá. O projeto seguinte dos irmãos Disney e de Iwerks foi o coelho Oswald, que em pouco tempo já começava a ser exibido antes das sessões de estréia nos cinemas. Nessa época, Walt Disney conheceu a animadora Lillian Bounds, com quem se casaria mais tarde.

Em 1928, alguns animadores da produtora de Disney foram contratados por outro empresário. Foi então que Walt percebeu que muitos direitos de suas criações não haviam sido registrados em seu nome ou de seus sócios. Assim, eles perderam o personagem Oswald e foram à falência mais uma vez.

A criação do camundongo Mickey Mouse, nesse mesmo ano, esteve atrelada a tentativa de superação dessa fase economicamente difícil, tentando contornar os prejuízos. O camundongo, desenhado a partir de uma série de círculos, provou ser ideal para o desenho animado e se tornaria o primeiro personagem de sucesso dos estúdios Disney.

Nessa época, a produtora passou a ser mais bem organizada: Roy cuidava da parte financeira, Walt produzia e dirigia, e Iwerks desenhava. Em 1927, a técnica do cinema sonoro estava se aprimorando. Poucos anos depois, inventou-se o filme em

*Technicolor.* Disney e seus assistentes utilizaram as novas técnicas com muita imaginação. O primeiro desenho sonorizado foi **Steamboat Willie**, de 1928.

No início, o próprio Walt dublava Mickey. Surgiram, em seguida, outros personagens para contracenar com o famoso camundongo: Pato Donald, Pateta e Pluto. De 1929 a 1939, Disney produziu uma série de desenhos chamada **Silly Symphonies**, a primeira série colorida. Mickey estrelava a grande maioria desses filmes ao lado dos novos personagens. O desenho **Flowers and Trees**, dessa série, recebeu o primeiro Oscar®.

O investimento das produções Disney no cinema de longa-metragem começaram como um marco na história cinematográfica já que **Branca de Neve e** os sete anões é considerado o primeiro grande filme de animação..

Foi durante o período da Segunda Guerra Mundial que Walt Disney passou a colaborar com o FBI (*Federal Bureau of Investigation*). Em troca de informações que o levassem a descobrir quem eram seus pais verdadeiros, o cineasta preparava relatórios que denunciavam atividades "subversivas" no meio artístico.

Em 1941, os funcionários dos estúdios Disney entraram em greve por melhores salários e condições de trabalho. Walt Disney considerou o movimento uma traição e recebeu apoio do FBI para resolver a questão.

Em seguida, viajou para a América do Sul. Como um diplomata - era apresentado como Embaixador Walt Disney, um Patriota Americano em Ação -, sua visita tinha o propósito de estreitar as relações entre esses países e os Estados Unidos. No Brasil, ele começaria a desenvolver o personagem Zé Carioca. Mais tarde, ele apareceria nos filmes **Alô, Amigos** (1943) e **Você Já Foi à Bahia?** (1944) (*Ver anexos A e B*), o que veremos de forma mais detalhada na terceira parte desta dissertação.

A partir daí, as criações de Disney participaram de vários longas e curtasmetragens de animação com propaganda de guerra, como **Vida de Nazista** (também intitulado no Brasil como **A Face do Führer – Der Führer's face**), estrelada pelo Pato Donald, que em 1943 ganhou um Oscar® de melhor desenho animado em curta-duração.



Imagem 1
Pato Donald nazista: crítica clássica e libelo da propaganda cinematográfica norte-americana (Cena de Vida de Nazista)

Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, Disney foi convidado pelas Forças Armadas para produzir desenhos animados de treinamento para os soldados. Em seguida, começou a fazer filmes de propaganda militar, nos quais utilizava principalmente seus personagens mais conhecidos. Algum tempo depois, ajudou a criar a Aliança do Cinema para a Preservação dos Ideais Norte-Americanos, com o objetivo de combater o comunismo no meio artístico. (*Ver em anexos C e D*)

Os HQs (Histórias em quadrinhos) ou gibis Disney também fizeram sua parte na guerra. Nesse período que deu início aos quadrinhos atômicos, em que personagens de HQ ajudavam a entender e dominar o medo sobre questões nucleares, a empresa contribuiu com aventuras do Pato Donald, Mickey, Pluto e muitos outros, principalmente na revista *Walt Disney Comics and Stories*, ainda hoje em circulação nos Estados Unidos.

As histórias - e mais ainda as capas das edições (*Ver anexo E*) - abordavam em demasia o momento tenso por que passava o mundo, e eram sempre vistas sob uma ótica caseira, mostrando a escassez de produtos (incluindo alimentos) decorrente da guerra. Eram comuns aventuras que mostravam os personagens cuidando daquilo que se convencionou chamar de "jardins da vitória" (pequenas plantações cuja colheita servia para a própria família ou, fosse o caso, para enviar aos soldados aliados).



Imagem 2
Walt Disney encontra-se com Oswaldo Aranha, no Brasil em 1941. S.l.
Fonte: (CPDOC/ OA foto 248)

O curioso é que, mesmo enquanto usavam essa galeria de personagens a favor de suas tropas ou contra os Aliados, os países do Eixo proibiram a circulação de quadrinhos Disney em seus territórios.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, recuperado da crise financeira, Walt Disney prestou diversos depoimentos na Comissão das Atividades Anti-Americanas. Devido às suas atividades contra o comunismo, em 1949 o governo soviético proibiu a exibição de filmes dos estúdios Disney no país.

Em tempos de paz, soa estranho imaginar que por trás de simples histórias em quadrinhos estavam ordens editoriais (e governamentais) para envolver crianças em graves problemas que alguns milhares de adultos armados andavam criando mundo afora.

Disney obteve um de seus maiores êxitos em 1955 ao inaugurar a Disneylândia, um superparque de diversões situado em Anaheim, na Califórnia. O parque foi construído graças a uma parceria com a rede de televisão ABC. Existe ainda um outro parque semelhante, chamado *Disneyworld*, perto de Orlando, na Flórida, que foi inaugurado em 1971, após a morte de Disney. Quase todos os brinquedos, desfiles e espetáculos desses dois parques baseiam-se nos personagens dos filmes de Disney.

O cineasta, porém, não viveria para ver as outras atrações da Disneyworld, como o *Epcot Center*, o *Magic Kingdon* e os estúdios MGM. Walt Disney faleceu no dia 15 de dezembro de 1966, em Los Angeles, na Califórnia, vítima de câncer. Seu

legado permanece até hoje, muito devido a ajuda de Lillian Bounds, das filhas Diane Marie e Sharon Mae e seu irmão Roy que continuaram comandando os negócios.

Walt Disney transformou-se em uma "lenda", tendo criado, com a ajuda da sua equipe, todo um universo de referências no imaginário infantil de sucessivas gerações. As suas histórias, facilmente compreensíveis, e talvez aí esteja o segredo do sucesso e da propaganda político-ideológica inclusa em suas obras, refletem os valores médios da tradição americana.

Os desenhos animados, em muitos aspectos, possibilitaram a visão de liberdade total do autor. Um dos maiores diretores de todos os tempos, Sergei Eisenstein considerou que os desenhos "poderiam reproduzir qualquer visual que um artista pudesse imaginar. Não eram mais curtas para histórias infantis, mas valiosas criações dignas de se equipararem aos filmes mais realistas".<sup>24</sup>

Quando se propõe trabalhar cinema e história é relevante que o leitor deste texto possa ter o conhecimento dos filmes tratados, já que a fruição é um elemento relevante quando se estuda questões cinematográficas, mas principalmente porque é não é possível abstrair e verificar todos os elementos possíveis de análise em tão poucas páginas.

Assim, damos os primeiros passos para a realização deste estudo, caminhando lentamente, observando com admiração o trabalho desses filmes, a riqueza e a beleza que os aspectos históricos possuem, mas ficando atento às questões que marcam as obras e não sendo um refém de suas possíveis armadilhas.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> EBERT, Roger. **A magia do cinema**. Tradução de Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.402.

#### PARTE 1

#### À PROCURA DO VIZINHO PERFEITO: OS CONTATOS, AS TROCAS E A INSERÇÃO CINEMATOGRÁFICA NORTE-AMERICANA NA AMÉRICA LATINA



As políticas culturais desenvolvidas pelos Estados nacionais visam, de uma maneira geral, a busca por seu espectador, leitor ou ouvinte. Quando um governo toma conta de um meio de comunicação de massa, ou mesmo, operacionaliza o bom funcionamento desse meio, a resultante pode ser, na grande maioria das vezes, usada como veículo de propaganda institucional.

Atualmente, por exemplo, existem projetos de apoio cinematográfico no Brasil, como as leis federais de incentivo à cultura (Lei Rouanet e Lei do Audiovisual). Porém, a motivação de controle temático das produções não alcança os propósitos que nas décadas em que o país passou por governos autoritários, como no Estado Novo, justificavam os ideários ideológicos para atingirem o espectador desatento ou ingênuo.

No tocante à ação de Hollywood sobre a América Latina, ela está associada diretamente a necessidade de mercado ao mesmo tempo em que havia o desejo pelo controle ideológico, justamente entre as décadas de 1930 e 1940, quando começaram a se estabelecer regimes, que se valiam do cinema como veículo propagandístico. O crescimento do fascismo, do nazismo e do comunismo, ideologias que iam contra a proposta capitalista dos Estados Unidos, fez com que a partir da proposta de Nelson Rockefeller, dentro do que ficou denominado como

\_

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Frame da cena inicial de **Você já foi à Bahia?** – A amizade que se perseguia. (Nota nossa)

Política de Boa Vizinhança, houvesse uma motivação financeira e criativa para muitos artistas explorarem a América Latina. E Walt Disney foi um dos indicados para visitar o cenário latino, como expõe Ruy Castro:

Walt iria à América do Sul com uma equipe (se ainda conseguisse formar alguma e pagando ele mesmo as despesas de viagem), para pesquisar e produzir esboços tendo em vista um filme passado na região. Filme esse para o qual o Birô contribuiria com 300 mil dólares.<sup>26</sup>

O Birô que Castro se refere foi justamente o órgão de controle dessas relações internacionais entre Estados Unidos e América Latina, o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Gerson Moura utiliza a nomenclatura de Birô, para explicar que esse órgão foi um dos principais meios responsáveis por esse centro de relação com os países latino americanos, sendo a figura de Nelson Rockefeller o seu grande representante, que segundo Tota "era a encarnação do Tio Sam. Já que Roosevelt tinha lhe dado carta-branca para exercer esse papel."<sup>27</sup>

O aceite de Disney, além da contribuição do Birô, deu-se também pelo grande poder comercial que ele teria nesse novo espaço. A liberdade de criação e a abertura do mercado para as animações, poderiam render (como renderam) uma influência decisiva para as organizações e pretensões do pai de Mickey e Donald. Ruy Castro destaca que

O material que sua equipe de dezoito membros (entre desenhistas, roteiristas e músicos) recolheu no México, na Argentina, e principalmente no Brasil, de maio a agosto, serviu-lhe não para um, mas para dois filmes, que se pagaram amplamente e lhe renderam muito dinheiro. Por uma ironia, foram as imagem desses filmes – Zé Carioca e o Pato Donald em Alô, amigos, e ambos com Aurora Miranda em Você já foi à Bahia? – que se tornaram os cartões-postais da Política de Boa Vizinhança.<sup>28</sup>

No que tece às questões das relações internacionais no campo de debate entre Estados Unidos e América Latina, muitos estudos já foram desenvolvidos, como as obras de Luis Fernando Ayerbe<sup>29</sup> e Lars Schoultz<sup>30</sup>. Contudo esses

<sup>28</sup> CASTRO, op. cit., 2005, p.332.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.331.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> TOTA, op. cit., 2000, p.172.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina**: a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

trabalhos dão atenção especial para os estudos político-econômicos, privilegiando as relações internacionais sob esse prisma, quase que esquecendo por completo as questões culturais. Destacamos, por outro turno, que os pertinentes estudos de Antonio Pedro Tota<sup>31</sup> e Gerson Moura<sup>32</sup> ainda que dêem espaço para essas questões culturais, centram-se de maneira mais ampla nos aspectos políticos, aproximando-se dos estudos de Relações Internacionais e Política Exterior.

Para o pesquisador em Relações Internacionais Ricardo Seitenfus "as relações internacionais surgem quando dois ou mais grupos socialmente organizados intercambiam bens, idéias, valores e pessoas, tanto num contexto juridicamente definido quanto de maneira circunstancial e pragmática."

Nesse sentido, destacar os estudos em Relações Internacionais sob o prisma cultural, merece especial atenção atualmente, pois ele é revelador de características que o estudo tradicional, geralmente, não enfatiza. Conforme o próprio Seitenfus destaca ao verificar os interesses atuais para a pesquisa, que ganham maior abrangência:

O Estado, por exemplo, interessa-se por temas internacionais desprezados ou inexistentes no passado: a importância das trocas comerciais; a captação de recursos financeiros estrangeiros; a proteção dos direitos humanos e do meio ambiente; a cooperação técnica internacional (saúde pública, trabalho, comunicações, propriedade intelectual, migrações, agricultura e desarmamento) e a política de difusão cultural. Tais temas agregam-se às preocupações internacionais tradicionais, como a segurança, a manutenção da paz, a busca do prestígio e o exercício da influência.<sup>34</sup>

Para entender as questões cinematográficas é importante fazer referência ao momento histórico pelo qual atravessaram os países em foco, em especial os Estados Unidos, Brasil e Argentina.

<sup>32</sup> MOURA, op. cit., 1986.

33 SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **Relações internacionais**. Barueri, SP: Manole, 2004, p.2.

<sup>34</sup> Idem, p.3.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> SCHOULTZ, Lars. Tornando-se um bom vizinho. In: **Estados Unidos: poder e submissão** – uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Tradução de Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2000, p.325-352.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> TOTA, op. cit., 2000.

#### 1.1 Uma época sem inocências

Os anos que seguiram o pós-Primeira Guerra Mundial, em especial os meados da década de 1920, caracterizaram-se por uma efervescência no plano do desenvolvimento de regimes totalitários<sup>35</sup> em países que atravessavam momentos delicados de sua política e economia, tais como nazismo, na Alemanha, e fascismo, na Itália, que alcançaram uma maior abrangência na década de 1930, e da organização econômica em diferentes estilos como no caso dos Estados Unidos, e sua eloqüência capitalista em processo de expansão e da Rússia, transformada em União Soviética, e seu governo stalinista, marcado por uma forte ditadura.

Após a Quebra da Bolsa de valores de Nova York em 1929, houve uma inversão da felicidade econômica norte-americana que até então dominava as páginas de jornal, e que a partir desse momento passou a divulgar o desemprego, a fome, as falências e a miséria. Um pessimismo tomou conta do país e dos outros que possuíam estreita relação econômica com os Estado Unidos. Quando Franklin Delano Roosevelt assumiu o poder, em 1933, adotou medidas drásticas para superar a crise. O plano *New Deal* (o "novo trato") foi um fator importantíssimo para a superação dessa dificuldade.<sup>36</sup>

Com a ação da política do *New Deal*, em que os Estados Unidos tinham por ideal a solução da depressão econômica decorrente do *Crack* da Bolsa de Valores de Nova York, de 1929, os norte-americanos conseguiram, de certa forma, organizar sua estrutura interna, sendo necessário, um plano de expansão político e ideológico como seqüência e garantia da estabilidade e da segurança do seu mercado. O caminho mais próximo foi a América Latina.

A busca da confiança entre os vizinhos latino-americanos, tornou-se uma espécie de emblema em que as igualdades afloravam em prol desse apoio. As principais atitudes no campo político foram a revogação da Emenda Platt, que

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Segundo Hannah Arendt, o conceito de totalitarismo se aplica àqueles regimes que visam a destruição de grupos e instituições, privando o homem da liberdade de suas ações. Optaremos, entretanto, pela definição do conceito geral de totalitarismo, partindo da teoria clássica de Carl Friedrich e Zbigniew Brzezinski que definem o regime totalitário resultante de uma série de conjuntos entre os quais a utilização de uma ideologia oficial, a ação de um partido único de massas, um sistema de terrorismo policial, o controle total da economia pelo Estado, entre outras questões. Mais informações em STOPPINO, Mario. "Totalitarismo". In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. 2.Vol. ed.12. Brasília/São Paulo: Editora da UNB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002. p.1247-1259.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> SCHILLING, Voltaire. **Estados Unidos e América Latina**: da doutrina Monroe à ALCA. 5 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002. p.62.

tutelava Cuba, desde o começo do século XX, e a retirada de tropas de países das Antilhas, como do Haiti, dando, na legislação pelo menos, um caráter de liberdade e autonomia desses países. A Política de Boa Vizinhança veio ao encontro dessa conquista da confiança, bem como o apagamento das más relações entre as imagens tidas pelos Estados Unidos em referência à América Latina e vice-versa.

Sean Purdy destaca que, ao mesmo tempo em que houve uma mobilização internacional dos Estados Unidos, saindo de um período de isolacionismo, temos uma atitude muito receosa desse país, em que Roosevelt tinha muito mais intenções econômicas do que tentativas de aplicação militar, como destaca: "Roosevelt assinou vários acordos comerciais com países latino-americanos e os investimentos dos Estados Unidos na região triplicaram entre 1934 e 1941, aumentando sua influência política por meio do controle econômico." 37

De 1941 a 1945, o governo federal dos Estados Unidos gastou 321 bilhões de dólares, o dobro do que havia sido gasto nos 150 anos anteriores e dez vezes mais que os custos da Primeira Guerra Mundial. Uma série de órgãos reguladores foi montada já no primeiro ano da guerra para supervisionar produção, distribuição e relações industriais.

Mesmo com essa efervescência das Relações Internacionais norteamericanas, alguns autores do período, demonstravam-se insatisfeitos com as estratégias adotadas até então pela política de Roosevelt. O pesquisador norteamericano, Walter Lippman que escreve um histórico das ações diplomáticas e da política externa dos Estados Unidos do início do século XIX até 1944, ano em que escreve que

mesmo, quando nos aproximamos do ponto culminante da guerra, não é absolutamente certo que se possa estabelecer uma firme política americana sobre as persistentes ilusões de mais de um século de inexperiência nas realidades da política externa.<sup>38</sup>

Tal crítica, escrita no calor dos acontecimentos, parece um tanto infundada, na medida em que, mesmo saindo de um período de recessão, os anos da Segunda

<sup>38</sup> LIPPMANN, Walter. **A política exterior dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 1944, p.53

\_

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup>PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p.214

Guerra Mundial, significaram tanto política, quanto economicamente, o lugar de destaque e o avanço dos Estados Unidos.

A desilusão de Lippman é marcada em pleno período em que o seu país começa a tomar a dianteira mundial no que se refere à política externa, imprimindo relações internacionais em diversas escalas, e infiltrando políticas culturais que mais tarde surtiriam efeito, no modo de vida capitalista.

Para Robert Wesson, que, ao contrário de Lippman, escreve sua obra com um bom distanciamento histórico,

a II Guerra Mundial [*sic*], para os Estados Unidos, significou a maioridade em questões internacionais. A participação na I Guerra Mundial foi algo como uma excursão ou uma cruzada; na II Guerra, os Estados Unidos, com mais determinação que entusiasmo, assumiram plena e permanentemente um papel mundial.<sup>39</sup>

Tal maturidade norte-americana pode ser observada no crescimento da influência econômica e política que o país passou a exercer no cenário mundial a partir desses anos, principalmente no tocante à América Latina.

No que se refere ao Brasil, segundo Paulo Roberto de Almeida<sup>40</sup>, os anos entre 1937 e 1945 caracterizaram-se como o período em a política externa brasileira possui grande relevância, uma vez que se evidenciou uma certa possibilidade de negociação e acordos econômicos com países europeus e com os Estados Unidos. Nesse período, em que Vargas impõe o chamado Estado Novo, foi marcado, na conjuntura internacional pela efervescência da Segunda Guerra Mundial e também pelo desenvolvimento dos propósitos culturais como forma de aproximação e de inserção, conforme veremos mais adiante.

No entanto, se a aproximação com o Brasil parecia algo muito próximo, com a Argentina, o outro grande país do período, a situação para os Estados Unidos, já que no plano político a situação não era tão favorável a uma aproximação.

Seintefus destaca que ocorreram muitas dificuldades diplomáticas com a Argentina:

<sup>40</sup> ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Relações internacionais e política externa do Brasil**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p.199-201.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> WESSON, Robert G. Do isolacionismo ao intervencionismo. In: **A nova política externa dos Estados Unidos**. Tradução de Antônio José da Silva e Sousa. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.27.

A diplomacia platina opõe-se às tentativas de tornar coercitivo o panamericanismo. A posição argentina explica-se, essencialmente, por quatro razões: a) a presença em seu solo de uma influente minoria ítalo-alemã; b) a orientação do comércio argentino (carne, lã, trigo), voltado para a Europa; c) a crença de que os europeus são parceiros mais seguros, pois sua política externa não é, como a dos Estados Unidos, condicionada pelos embates eleitorais e por um Congresso todo-poderoso; d) enfim, o Exército argentino nutre profunda admiração pela organização militar da Alemanha.41

Após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a atitude da Argentina era a grande incerteza. A atmosfera oficial reinante em Buenos Aires, onde a facção ultranacionalista ameaçava a estabilidade do governo de Ramon Castillo, era francamente contrária a uma ruptura com o Eixo. O fato dela permanecer neutra no período da guerra, definido-se como uma atitude de "não-beligerância" permitiu à Argentina subtrair-se às obrigações pan-americanas e desenvolver uma política independente em relação aos beligerantes. 42

Schoultz relata que a neutralidade argentina se deu principalmente por razões de economia e política interna, uma vez que o país havia tido sucesso mantendo-se neutro em outros conflitos, como durante a Primeira Guerra Mundial:

> os argentinos em particular tinham boas razões para não se envolverem na guerra. Economicamente, a nação tinha lucrado muito permanecendo neutra durante a Primeira Guerra Mundial, e politicamente era difícil gerar um sentimento anti-Eixo numa nação com uma população grande de italianos de primeira geração e uma substancial comunidade germânica. 43

Além disso, a "Argentina era um país que os Estados Unidos não podiam se dar ao luxo de ofender, se desejavam desenvolver sua Política de Boa Vizinhança.44" o que fazia com que os norte-americanos estivessem presos em sua própria estratégia de política externa.

Para Moniz Bandeira, a relação entre Estados Unidos e Argentina era de constante inquietação, pois ao mesmo tempo em que Roosevelt não queria quebrar sua política de não intervenção militar nos países latino-americanos, a Argentina permanecia como uma espécie de âncora européia na América do Sul. Segundo Moniz Bandeira

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> SEITENFUS, op.cit., 2004, p.153.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **O Brasil e Getúlio Vargas e a formação dos Blocos: 1930-**1942 - O processo do envolvimento brasileiro na II Guerra Mundial. São Paulo: Companhia Editora Nacional; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p.303 <sup>43</sup> SCHOULTZ, op.cit., 2000, p 344.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> SCHOULTZ, op.cit., 2000, p.335.

Os objetivos econômicos e políticos dos Estados Unidos, empenhados em impedir fraturas no sistema pan-americano e submeter a Argentina recalcitrante à sua hegemonia, o que possibilitaria a liquidação do último reduto, no continente, ainda sob forte influência da Europa. 45

Ao mesmo tempo em que a Argentina não se alinha aos norte-americanos, sua relação com o Brasil é positivamente tratada. Bosoer cita um documento distribuído ao jovens militares argentinos:

En sudamérica existen sólo dos naciones lo suficientemente grandes y fuertes como para harcerse cargo de la hegemonía: Argentina y Brasil. Es nuestra misión que la hegemonía de la Argentina sea no sólo posible sino indispensable. 46

Ainda que esse discurso pareça um tanto ofensivo e desafiador, a relação entre Brasil e Argentina, demonstrava uma série de aproximações, quando, pela primeira vez, os dois países tentaram a criação de uma União Aduaneira entre suas economias, muitos anos antes de se pensar na possibilidade da criação do Mercosul.

No dia 21 de Novembro de 1941, Brasil e Argentina assinam um Tratado sobre Livre Intercâmbio com o propósito de estabelecer, de forma progressiva, um regime comercial que permita chegar a uma união aduaneira, aberta à adesão dos países limítrofes. Porém, devido as diferenças diplomáticas dos países em relação as políticas do Eixo, após o ataque a Pearl Harbor e a influência dos Estados Unidos, o tratado não tem resultados efetivos.<sup>47</sup>

Mesmo que o natural afastamento argentino dos demais países latinoamericanos, no que se refere a sua política externa, Eduardo Madrid destaca que essa neutralidade, foi favorável ao desenvolvimento argentino, e que as conjunturas diplomáticas

El proceso de industrialización creciente en la Argentina favoreció una dependencia tecnológica y de bienes de importación norteamericanos, que junto a la conmoción de la guerra, indujeron a laguns sectores de sus

<sup>46</sup> BOSOER, Fabián. **Generales y embajadores**: uma historia de las diplomacias paralelas em la Argentina. Buenos Aires: Vergara, 2005, p.95-96.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Estado nacional e política internacional na América Latina**: o continente nas relações Argentina – Brasil (1930-1992). 2 ed. São Paulo: Ensaio, 1995, p.35.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> GARCIA, Eugênio Vargas. **Cronologia das Relações Internacionais do Brasil**. Rio de Janeiro/Brasília: Contraponto/Fundação Alexandre de Gusmão. 2005, p.155

clases dirigentes hacia un acercamiento con los Estados Unidos, abandonando las tradicionales posiciones probritánicas. En el marco de esa aproximación, se había firmado um convenio comercial entre la Argentina y los Estados Unidos en octubre de 1941, diluido rápidamente después de la Conferencia de Río de Janeiro de 1942, cuando el país del norte intentó persuadir a las naciones lationamericanas a favor de la ruptura diplomática continental con las potencias del Eje, y a Argentina trato de mantenerse neutral em el conflicto.<sup>48</sup>

Essa espécie de jogo estratégico argentino, seguia uma política que o Brasil, até a decisiva entrada na Segunda Guerra Mundial, também procurava realizar, o que Gerson Moura denominou de eqüidistância pragmática, ou seja uma espécie de balanço que visava conseguir os melhores negócios para o país, ora pendendo para o lado do eixo, ora para os Estados Unidos.

Entretanto, a parceria com os norte-americanos se firmou justamente quando Oswaldo Aranha, político gaúcho e ex-embaixador em Washington foi nomeado o novo ministro das Relações Exteriores, em março de 1938. O fato de Oswaldo Aranha assumir o Itamaraty reforçou a posição dos Estados Unidos. O novo responsável pela diplomacia brasileira teve como objetivo fundamental de sua ação o aumento das relações, em todos os níveis, com Washington. <sup>49</sup>

Seitenfus evidencia a vontade da união política entre Brasil e Estados Unidos, após Oswaldo Aranha assumir o cargo de ministro:

A certeza absoluta de que o Brasil fará tudo para preservar a amizade e os vínculos que o unem aos Estados Unidos confirmam-se em março de 1938, quando Aranha se torna o ministro das Relações Exteriores. A partir de então não há dúvidas, apesar do caráter fascista do novo regime brasileiro, de que as duas capitais estejam dispostas a cooperar. 50

Nesse mesmo ano, os Estados Unidos reprimem as atividades de propaganda político-ideológica do Partido Nazista, o que leva a uma crise diplomática entre a Alemanha e Brasil, tornando o embaixador alemão no Brasil, Karl Ritter, *persona non grata*, estremecendo as relações entre os dois países. Aranha desenvolve um serviço pró-americanos, contrabalanceando as forças do governo brasileiros que se dividiam até então mais favoráveis ao nazi-fascismo.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> MADRID, Eduardo. **Argentina-Brasil**: "La suma del sur". Mendoza, Argentina: Andina Sur, 2003, p.152.

p.152. <sup>49</sup> SEITENFUS, op. cit. 2004, p.150. <sup>50</sup> SEITENFUS, op. cit., 2004, p.89.

Em 1939, o ministro das Relações exteriores do Brasil firma acordos bilaterais de crédito e cooperação econômica com Washington, o que reafirma a parceria entre os dois países. Mesmo assim, Getúlio Vargas segue afirmando que o país permanece neutro no conflito.

Essa neutralidade brasileira, pode ser vista justamente como uma possibilidade de estabelecer negócios com ambos os lados do conflito, visando um lucro sobre matérias-primas de guerra, já que os Estados Unidos, até então, mesmo conservando-se neutros ao conflito, já vinha desenvolvendo políticas que ressaltavam a democracia, e condenavam os regimes totalitários, mesmo o Brasil assemelhando-se a esses. Clodoaldo Bueno explica essa atitude brasileira:

A "opção" brasileira em favor dos Estados Unidos, isto é, o abandono da "eqüidistância pragmática" não se deu na década de 1940, mas sim no final da de 1930, tornada mais visível quando da missão Osvaldo Aranha àquele país (1939) e da conseqüente formalização de acordos de cooperação. Antes disso, e para assinalar uma mudança de atitude e marcar a aproximação Brasil-Estados Unidos, cabe observar que o país anunciou, em dezembro de 1933, em Montevidéu, por ocasião da VII Conferência Internacional Interamericana , a sua adesão ao Pacto Briand-Kellog [que originalmente foi assinado em 1928]. <sup>51</sup>

Ao proferir o discurso em comemoração do dia do armistício transmitido para os Estados Unidos em 11 de novembro de 1939, Oswaldo Aranha deixa claro sua preocupação com a guerra que começava a se alastrar pela Europa e Ásia, mas dá importante razão ao fato de uma América unida, conforme o excerto:

Na tragédia que vitimou a Europa e a Ásia, o papel da América é manter-se unida e forte, pronta para exercer sua influência moral sobre os povos atingidos, a fim de que a paz possa voltar a eles. Nada mais digno deste continente. O traço característico da América é almejar coisas não ainda alcançadas. E a paz é o que todos desejam acima de tudo. 52

Tal consideração de Aranha vai ao encontro de sua política exterior em relação, em especial, aos Estados Unidos. Aranha possuía grande status frente a América Latina, tentando desenvolver acordos com países como a Argentina, como vimos anteriormente.

<sup>52</sup> ARANHA, Oswaldo. **1894/1960, discursos e conferências**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 1994, p.57.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> BUENO, Clodoaldo. Transição do período Vargas (1930-1945): nova percepção do interesse nacional. In: CERVO, Amado; BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. 2 ed. Brasília: UnB, 2002, p.235.

Com Vargas estabelecendo a balança política, também na América do Sul, o continente fica praticamente sob a zona de influência norte-americana, mesmo que Argentina, que atravessa grande instabilidade política com a troca de presidentes, mantivesse-se neutra. Segundo Seitenfus,

Durante o segundo semestre de 1941, Vargas reafirma a solidariedade continental brasileira. Em entrevista ao jornal argentino *La Nación*, publicada em Buenos Aires a 26 de junho de 1941, e na imprensa brasileira no dia seguinte, ele declara que "sempre fomos partidários de uma política continental capaz de assegurar o trabalho pacífico das nações americanas e para que a defesa do hemisfério seja eficiente é preciso que ela possa contar com a solidariedade de sentimentos e com a unanimidade de ação dos povos americanos.<sup>53</sup>

Dessa forma, terreno político-estratégico, do continente latino-americano, permitia aos Estados Unidos fazerem frente à competição internacional do nascente sistema de poder alemão, assegurando um relacionamento cooperativo com as nações como Brasil, Venezuela, Chile e México com vistas à formulação de planos globais de defesa hemisférica.



Getúlio Vargas e Franklin Delano Roosevelt (à direita, sentado), 1936. Rio de Janeiro (RJ). Fonte: (CPDOC/ GV foto 035/2)

Assim, as ações da Política de Boa Vizinhança convinham aos esforços dos Estados Unidos para se recuperar dos efeitos da crise de 1929 sobre sua economia. A retórica da solidariedade e os métodos cooperativos no relacionamento com os

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **O Brasil vai à Guerra**: o processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial. 3 ed. Barueri, SP: Manole, 2003, p.254.

países latino-americanos facilitavam a formação de mercados externos para os produtos e investimentos norte-americanos, além de garantir o suprimento de matérias-primas para suas indústrias. A implantação dessa nova estratégia de relacionamento com a América Latina representou a vitória da corrente política do governo norte-americano que advogava o livre-cambismo como solução para a recuperação econômica dos Estados Unidos no plano internacional.

Acompanharemos a seguir um pouco do histórico dessa política que permitiu bens econômicos e políticos, para o Brasil, mas que serviu sobremaneira a inclusão cultural norte-americana e a formação de uma nova dependência brasileira em relação aos Estados Unidos.

### 1.2 Como é bom ter bons amigos

O Brasil, a partir de 1930, deu início a um processo de desenvolvimento industrial para se inserir nos moldes do capitalismo e da livre concorrência. Esse aspecto foi marcado justamente no momento em que ocorrera a transição de um modelo de governo que agora se voltava mais para a cidade, ou seja, para o mundo urbano, mesmo que o meio rural continuasse como uma das principais fontes de recebimento de recursos externos. Historicamente, esse período denominou-se como o início de uma República Nova ou Segunda República.

A relevância dada aos meios de controle cultural foi desenvolvida, ocorrendo durante os primeiros anos da década de 1930 um controle pela censura, seja no meio literário, seja nas publicações de periódicos e revistas. O mundo dos intelectuais recebeu um papel de destaque durante os primeiros quinze anos da administração Vargas, seja pela difusão de suas idéias ou pela censura e controle sobre eles<sup>54</sup>.

O desenvolvimento de uma vida cultural, marcada pelo rádio<sup>55</sup>, pela literatura ou pelo cinema, ganhou propulsão maior posterior a 1934, quando a estruturação de editoras, como a José Olympio, ou de estações de rádio, receberam um

<sup>55</sup> Destacamos o ótimo estudo de SOUŠA, Marquilandes Borges de. **Rádio e propaganda política** – Brasil e México sob a mira norte-americana durante a Segunda Guerra. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Como foi o caso de autores como Jorge Amado, Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz.

aperfeiçoamento técnico capaz de qualificar e trazer uma modernidade aos ouvidos e olhos dos espectadores brasileiros, principalmente das altas rodas sociais que queriam estar a par dos fatos internacionais.

Getúlio Vargas, observando a relevância dessa política cultural definiu o cinema como uma arte perfeita tanto para alfabetizados quanto para analfabetos já que através de uma pedagogia associada às imagens seria possível chegar a uma compreensão do que se gostaria de explicar. Assim, o cinema funcionaria como um instrumento de ação didática no seio social brasileiro.

Dessa forma, cinema, rádio e literatura cumpririam a missão de educar as populações ao mesmo tempo em que serviam como atividades de entretenimento, juntamente com o samba marcado por canções como "Aquarela do Brasil" (composta por Ary Barroso, em 1939) que poderia ser considerada um hino de eloqüência e de dependência do Brasil, frente aos seus bens da natureza.

O temor da perda do controle do governo e da atitude de mascarar um golpe que acabou sendo desferido em 1937, partira da justificativa de uma possível (e ilusória) ameaça comunista, quando Getúlio Vargas instaurou o Estado Novo.<sup>56</sup>

Nesse momento, o Brasil já havia tornado o samba um símbolo nacional, juntamente com o futebol, e formulou um aperfeiçoamento dessa identificação levando esses atributos aos olhos dos países europeus e da América em geral. <sup>57</sup> O Brasil se transformou para os olhos estrangeiros esse país de festa, em que a alegria e a simplicidade são expressas de maneira recorrente como se fosse um bem material comum de todas as regiões do Brasil, como se o samba e o futebol tivessem representatividade e força de ação em todas as cidades do país.

A influência de Aranha, como vimos anteriormente, serviu para a aproximação com os Estados Unidos. Em contrapartida, a necessidade dos norte-americanos em trazer para o seu bloco capitalista, países latino-americanos capazes de ajudar nos esforços de guerra<sup>58</sup>, permitiu uma troca econômica e cultural de grande relevância para o cenário americano.

-

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Ver mais em FONSECA, Pedro Cezar Dutra. **Vargas**: o capitalismo em construção. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.249-252.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Sobre a vida cultural durante os primeiros quinze anos de gestão Vargas ver mais em OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio." In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacionalestatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.323-350.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> A ajuda brasileira pode ser conferida em dois filmes de documentário: **Rádio Auriverde** (1991) de Sylvio Back, que se vale de um tom cômico e crítico a participação brasileira dos pracinhas da FEB

Para Leopoldi, a década de 1940 representou um período de menor turbulência para o comércio externo do Brasil. Nesse momento o destino predominante dos produtos brasileiros foram para os Estados Unidos (quase 60%), o que evidencia a "dependência brasileira para com aquele país ao fim da guerra, como mercado para as exportações e como supridor das importações." <sup>59</sup>

Porém, anos antes, a política brasileira, assim como dos países da América Latina, estava direcionado quase que exclusivamente para a Europa. No plano cultural, as influências eram européias. No sentido político, as grandes lideranças estavam nesse continente. E a economia era um exemplo que era seguido desde o período imperial, especialmente em relação ao exemplo inglês.

Os Estados Unidos eram vistos como um país que se tornou independente da matriz inglesa, cresceu durante o século XIX e começa a se estabelecer com grande potência. Mas, mesmo assim, ainda não possuía a simpatia do povo e, também, tinha a desconfiança de alguns governos sul-americanos.

Rouquié explica que Roosevelt se tornou símbolo, por, também tentar quebrar esse preconceito em relação aos norte-americanos, e a criação da Política de Boa Vizinhança permitiu, também, colaborar para essa nova imagem:

A partir de 1933, e com a chegada F. D. Roosevelt à Casa Branca, diante do aumento dos perigos no mundo, as relações interamericanas adotam um estilo novo. É a política da "boa vizinhança" que ratifica o abandono tático da intervenção direta e se esforça por reduzir assim as tensões. A fim de neutralizar o "antiamericanismo" e poder contar com aliados seguros em caso de necessidade, Washington põe fim às ocupações militares. <sup>60</sup>

Em contrapartida, Schoultz defende a idéia que Política de Boa Vizinhança tinha um sentido sociológico, já que o objetivo dela não alcançou as mentes dos líderes e do público dos EUA para mudar a visão que eles tinham dos latino-americanos. Tratava-se de uma política que exigia um novo respeito, ainda que fosse superficialmente, pelas sensibilidades latino-americanas.<sup>61</sup>

-

<sup>(</sup>Força Expedicionária Brasileira) na Itália, e **Senta a pua!** (2000) de Erik de Castro, em tom mais formal, que se vale da história oral para trabalhar o tema da participação da FAB (Força Aérea Brasileira) na Guerra.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> LEOPÓLDI, Maria Antonieta P. A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945): a política econômica em tempos de turbulência. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 274.

ROUQUIÉ, Alain. As relações inter-regionais e a hegemonia dos Estados Unidos. In: O extremo-ocidente: introdução à América Latina. São Paulo: Editora da USP, 1991, p.318.
 SCHOULTZ, op. cit., 2000, p.347.

Ao tratar da Política de Boa Vizinhança em sua teoria, Moura explicita que ela possuía as seguintes idéias:

Os Estados Unidos tinham abandonado sua política de intervenção na América Latina; reconheciam a igualdade jurídica entre todas as nações do continente; aceitavam a necessidade de consultas periódicas para resolver os problemas que surgissem entre as repúblicas; e concordava em cooperar por todos os meios para o bem-estar dos povos da América. 62

Os norte-americanos, apesar de redigirem um texto nesse formato, prevendo igualdade, avistavam um caminho mais intenso de cuidado com o continente americano como um todo, trazendo à tona a política do século XIX, da doutrina Monroe, "América para americanos", e estabelecendo vínculos nas décadas de 1930 e 1940 que alcançavam mais a influência da cultura, em que o cinema era um importante veículo de exportação. 63

Um sentido, nessa busca de se infiltrar na América Latina, pode ser justificado pelo afastamento da América do perigo dos "ismos" (fascismo, nazismo e comunismo), que se levantavam com força em certos países da América Latina, em específico pela abrangência de movimentos eugênicos como o Integralismo no Brasil, e pelo jogo estratégico dos governos brasileiro e argentino nas tratativas ora com as forças do Eixo, ora com os aliados, como vimos anteriormente nas disputas da política externa.

Segundo Cristina Soreanu Pecequilo a Política de Boa Vizinhança

Representou uma mudança abrupta na política norte-americana, começando pela retirada das tropas que ainda estavam no continente, o abandono das intervenções armadas e interferências políticas e econômicas, seguindo-se a instalação de um processo de consulta e cooperação que passava a reconhecer a América Latina e suas nações como soberanas e parcerias igualitárias dos Estados Unidos. 64

<sup>&</sup>lt;sup>62</sup> MOURA, op. cit.,1986. p.17.

<sup>63</sup> Algumas produções hollywoodianas do início da década de 1930 já buscavam vínculos com a cultura latino-americana, entre os quais destaca-se o filme **Flying down to Rio** (**Voando para o Rio**, Estados Unidos, 1933), dirigido por Thornton Freeland, e que contava com Fred Astaire, Ginger Rogers e o brasileiro Raul Roulien, história que se passa no Rio de Janeiro, ou de **El dia que me quieras** (1935), dirigido por John Reinhardt, com a performance de Carlos Gardel, além de já terem filmes com a participação de Carmem Miranda, conforme veremos na seqüência deste estudo.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança? 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.115.

Pecequilo destaca que embora a política de boa vizinhança tenha alterado as formas, não se alteraram os conteúdos da política norte-americana, que seguiu baseada na necessidade do lucro e do apelo à liderança e ao poder, frente as outras nações mundiais.

Citando Roosevelt

No campo da política mundial, dedicarei esta nação à política do bom vizinho – o vizinho que decididamente respeita a si mesmo e, porque o faz, respeita o direito dos outros – o vizinho que respeita suas obrigações e respeita a santidade de seus compromissos dentro e com um mundo de vizinhos. 65

A política norte-americana em suas relações exteriores era marcada pelo isolacionismo e pelo neutralismo, até que a necessidade de avanço frente o perigo que representava os regimes totalitários na Europa, fez com que a política externa buscasse outros caminhos como na América Latina, usando a diplomacia ao invés da força militar.



Imagem 4 Nelson Rockfeller, Jefferson Caffery, embaixador dos Estados Unidos no Brasil, e o comandante do Estado-Maior do Exército (EME) Góes Monteiro, 1937/1945. Fonte: S.I. (CPDOC/ GC foto 117)

A cooptação cultural foi um dos elementos relevantes nessa política, tanto que ao criarem o Birô, em 1940, suas divisões (divisão comercial e financeira,

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> ROOSEVELT, apud. PECEQUILO, p.115.

divisão de comunicação e divisão de relações culturais) apontavam principalmente para aspectos do cotidiano das elites latino-americanas, mesmo que esse aspecto estivesse travestido de um ideal em nível econômico ou até político.

O Birô, segundo Moura, era:

Parte do esforço de preparação para a guerra, em que se achava empenhado o governo Roosevelt, convencido de sua inevitabilidade desde o início de 1939. Antes mesmo que os Estados Unidos entrassem na guerra, em 1941, o Birô já estava agindo a todo vapor no sentido de afastar das Américas a influência do Eixo e assegurar a "posição internacional" de seu país. 66

O ideário da necessidade de apoio da América Latina, também passava pela abrangência do mercado capitalista dos Estados Unidos, e do propósito de conquistar a dependência desses países no que se refere à tecnologia norte-americana.



Imagem 5
Eurico Gaspar Dutra (à esquerda), ministro da Guerra, e Oswaldo Aranha, 1942. Rio de Janeiro (RJ).
Fonte: (CPDOC/ OA foto 256/24)

Já para lanni, a Política de Boa Vizinhança é a primeira resposta dos governantes dos Estados Unidos ao nacionalismo econômico que se generaliza na América Latina com as crises econômicas nacionais geradas pela Depressão Econômica iniciada em 1929 com o *crack* da Bolsa de Nova York. Além disso, a diplomacia da Boa Vizinhança

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> MOURA, op.cit., 1986, p.22.

destinava-se a realinhar as nações latino-americanas ao lado dos Estados Unidos, tratando de reduzir, eliminar ou controlar as relações delas com potências extra-continentais de então. Os governantes norte-americanos tomavam as medidas políticas, econômicas, militares e culturais julgadas por eles necessárias para eliminar ou reduzir a presença dos interesses alemães, italianos e japoneses na América Latina. <sup>67</sup>

Dessa forma, lanni explica que mesmo que os resultados aparentes dessa política externa norte-americana fossem o controle ideológico sobre América Latina, em prol do alinhamento americano e capitalista, ela também serviu para reforçar a economia norte-americana ainda abalada.

Assim, a utilização do cinema como veículo de massas, capaz de atrair a admiração dos espectadores, foi o instrumento que melhor traduziu, no plano de vista cultural, a inserção norte-americana na América Latina. A utilização de grandes nomes da cultura norte-americana, em especial de ícones cinematográficos como Orson Welles, John Ford, Douglas Fairbanks Jr., Errol Flynn e Walt Disney, fez com que os governos dos países latino-americanos abrissem as portas para o especial interesse.

Ao mesmo tempo, os fãs da América Latina aguardavam os ídolos com a mesma magia que o cinema, nos dias de hoje, ainda proporciona. Porém, se hoje vemos George Clooney, Robert DeNiro e Michael Moore criticarem o governo Norte-americano, assim como grande parte de Hollywood, naquela época tínhamos uma postura distinta por parte dos artistas, com algumas exceções como Orson Welles, Charles Chaplin e outros poucos, que por suas posturas críticas em relação ao sistema, foram praticamente execrados de Hollywood.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> IANNI, Octavio. Política externa independente. In: **Imperialismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p.37.



Imagem 6
O ator e cineasta Orson Welles (ao centro) encontra-se com Oswaldo Aranha e Lourival Fontes, diretor do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1942. Rio de Janeiro (RJ).
Fonte: (CPDOC/ OA foto 260/1)

Assim, a visualização do meio cinematográfico como uma possibilidade de estreitamento de laços já se configurava como um importante elemento de aproximação cultural. Segundo Paraire "O filme hollywoodiano é fiel ao estado ideológico e cultural do povo americano" o que se relaciona ao modo como o cinema norte-americano é agregado à sociedade da América do Sul, em especial.

Percebe-se o reflexo de uma sociedade de imposição, cujo poder corrompe, desqualifica e agrega outras culturas, em uma atitude de inserção . O que determina o ramo de negócios da fábrica do cinema de Hollywood é a satisfação do público, que acaba por exigir filmes que tenham afinidades com suas preferências e normas políticas, religiosas e estéticas. E a América do Sul foi alvo dessa "governo" hollywoodiano.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> PARAIRE, op.cit, 1994, p.12.

## 1.3 Uma Hollywood de olho na América do Sul

Que Hollywood foi uma invenção norte-americana não há dúvidas. Quando o cinema começou a se desenvolver nos Estados Unidos, o principal centro desta atividade era Nova York. Até meados de 1908, era na costa leste que se centrava as principais atividades em torno do cinema. Mas a necessidade em fazer crescer o lado oeste do país, forçou a mudança do pólo industrial cinematográfico para Los Angeles, onde começaram a ser produzidos filmes em grande escala em meados dos anos 1910.

E a influência sobre as populações mundiais se deu de maneira quase que natural e imperceptível. Os filmes foram sendo produzidos, lançados, comercializados, ao mesmo tempo que as salas de projeção foram se espalhando. Para se ter uma idéia o cinema hollywoodiano já era o grande detentor do mercado latino-americano durante os anos da Primeira Guerra Mundial, totalizando 95 % de filmes exibidos.

Mas o grande salto cinematográfico hollywoodiano se deu durante o período de 1938, após um período de adaptação do cinema mudo para o falado e do surgimento de legendas e dublagem. Desse momento em diante, Hollywood imperou sobre a cultura latino-americana, valendo-se, inclusive, de suas próprias características para criar estereótipos e visões distorcidas da imagem latina..

Durante o período da Segunda Guerra Mundial os principais estúdios cinematográficos, chamados de *majors*<sup>69</sup>, procuraram um alinhamento com o governo norte-americano, tendo como finalidade a busca de influência interna e maior lucro externo. Meneguello explica que

Mais do que simples "embaixadores dos Estados Unidos", companhias cinematográficas como a United Artists, Metro Goldwyn Mayer – MGM, Twentieth Century-Fox e Universal Pictures propuseram seus padrões e estilos para um público latino, criando uma "latinidad" específica da indústria cinematográfica. Em sua atuação, os filmes com temas latinos misturaram modas, tendências e o desconhecimento das especificidades de cada país retratado, inventando uma América Latina que, muitas vezes

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Nessa época Hollywood possuía um sistema de estúdios, em que os *majors*, eram os maiores e principais estúdios, que eram: a MGM, a Paramount, a Warner e a Universal. Ver mais em: SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, e MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano.Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

risível, findou por atuar como modelo pelo qual os "latinos" podiam entender a si mesmos.7

Foi um dos principais momentos do cinema norte-americano, passando pelo ano de ouro, em 1939, com obras como ... E o vento levou, No tempo das diligências, O mágico de Oz e A mulher faz o homem, até o surgimento de grandes filmes como Cidadão Kane, em 1941 e Casablanca, de 1942. Foi um grande período para o cinema hollywoodiano tanto que "de 1941 a 1944, somente nos Estados Unidos, 85 milhões de pessoas passaram a ir semanalmente ao cinema"<sup>71</sup>. E essa influência chegou à América Latina.

Ruy Castro destaca que

Os estúdios acabaram trabalhando para o Birô de Rockefeller, sem dúvida - mas de maneira muito mais objetiva quanto à cooperação entre nações. De 1942 a 1945, eles produziram toda espécie de material institucional, educativo e de propaganda, em dezesseis ou trinta e cinco milímetros, para distribuição não só na América Latina, mas também na Europa: documentários, curtas e longas-metragens, cine jornais, filmes técnicos, desenhos animados [...] na verdade, nenhum veículo foi mais eficaz do que o cinema na veiculação de material de guerra.<sup>72</sup>

O bombardeiro cinematográfico estava presente na grande maioria dos filmes exibidos na Argentina e no Brasil. Os Estados Unidos, mesmo quando afastados diretamente do conflito, procuravam dar apoio aos países europeus, em especial à Inglaterra. Mas, como os filmes hollywoodianos ficaram mais restritos à Europa, houve a necessidade de expandir as obras pela América em geral.

Nesse sentido, Claudia Musa Fay<sup>73</sup> destaca a importância da PAN AM no transporte de informações e de propagandas que reduziam substancialmente a distância e possibilitavam um contato mais amplo entre os continentes, encurtando distâncias e permitindo a vinda dos grandes astros e estrelas de Hollywood, dentre elas Walt Disney e sua equipe.

<sup>72</sup> CASTRO, op. cit., 2005, p.335.

<sup>70</sup> MENEGUELLO, Cristina. Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p.12.

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> CASTRO, op. cit., 2005, p.334.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> FAY, Claudia Musa. O papel da propaganda nas relações entre América Latina e Estados Unidos durante a II Guerra Mundial. In: MENEZES, Albene; RECKZIEGEL, Ana Luiza Gobbi Setti; GAUER, Ruth; BRANCATO, Santa M. L. (Org.). Anais do II Simpósio Internacional de Relações Internacionais - "Estados americanos: relações continentais e intercontinentais." Passo Fundo: EDIUPF, 1997, p.186.



Imagem 7
Walt Disney e o Avião da PAN AM, em solo Brasileiro: Marcando territórios
(Cena de **Alô, amigos**)

Como vimos anteriormente, a vida de Walt Disney é rica em controvérsia, polêmica e positiva no que se refere ao fazer cinematográfico. A sua influência na América Latina já era relativamente grande, principalmente após o sucesso do seu primeiro longa-metragem Branca de Neve Sete Anões Economicamente, Disney atravessara uma fase difícil após o prejuízo de seu filme Fantasia (1941) - hoje tido como um dos marcos da animação - e sua função política como informante do FBI proporcionou um vínculo de confiança do desenhista com o propósito da política de Franklin Roosevelt, o que possibilitou a ajuda financeira em prol da campanha de animação sobre alguns países da América Latina.74

Nessa época, Disney produzia poucos filmes, em longa-metragem, devido aos altos custos, sempre com rendimento sendo uma incógnita, ainda que geralmente fossem altos. Schatz destaca que Disney era um produtor independente à parte do sistema de estúdios, juntamente com Samuel Goldwyn e David Selznick, já que faziam "filmes de prestígio que, com freqüência, testavam as restrições

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Maiores detalhes em MOYA, op. cit, 1996.

econômicas e os limites de criatividade do sistema, ou desafiavam a costumeira divisão de trabalho e a hierarquia de autoridade."<sup>75</sup>

Foi também devido a isso, que antes de aceitar o incentivo do governo, Walt Disney teve que tentar contornar grandes problemas com sindicalismo americano, já que ele era considerado um péssimo patrão, que explorava seus funcionários e não lhes garantia direitos. Ruy Castro destaca que Disney

Pagava salários de fome aos desenhistas e animadores, proibia seus nomes na tela, reduzia seus salários, ameaçava-os com demissões coletivas e, numa época em que isso ainda erra possível nos Estados Unidos, perseguia funcionários sindicalizados, não reconhecia o direito de greve e contratava brutamontes para desmontar piquetes.<sup>76</sup>

E o engajamento de Disney na Política de Boa Vizinhança, permitiu que essa imagem que estava sendo destruída, se reconstruísse, baseada no incentivo que o governo deu e nos lucros alcançados nas outras Américas.



Imagem 8 O modelo gaucho argentino: Pateta do Texas aos Pampas. Irmão pelo ambiente, pelo formato western e pela solidão (Cena de **Alô, amigos**)

\_

<sup>76</sup> CASTRO, op. cit., 2005, p. 331.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> SCHATZ, op. cit., 1991, p.25.

Essa necessidade de aproximação do carisma e da simplicidade levou Disney a utilizar como principais agentes dos Estados Unidos na Política de Boa Vizinhança o Pato Donald (criado em 1934), por ser o norte-americano simples, amável e temperamental ao mesmo tempo, Pateta (1939), um exemplo de bondade e alegria, e Zé Carioca (1942), que surgiu justamente no filme **Alô, amigos**, e que se trata da imagem que fora criada do brasileiro (carioca, no caso), a partir das observações de Disney e seu grupo de desenhistas durante sua estada no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1940, no mesmo instante em que Pateta simbolizado na figura do *cowboy* texano norte-americano é transportado ao pampa argentino, sendo recolocado na pele de um *gaucho*.

Um filme exibido apenas nos Estados Unidos e que tinha como intenção principal a função de documentar uma viagem à América Latina foi lançado com o título **Ao sul do Equador com Disney** (*South of the border with Disney*) (ver anexo F), foi, na verdade, uma espécie de relatório destinado ao Birô sobre as atividades e visitas realizadas pela equipe de Walt Disney em sua visita.



Imagem 9
O brasileiro segundo Walt Disney: Zé Carioca. O malandro carioca melhorado na versão norte-americana para não causar impacto ainda maior.
(Cena de **Alô, amigos**)

O valor exorbitante dado à natureza e aos costumes que estavam se popularizando cada vez mais como símbolos nacionais (samba, por exemplo) são aspectos ressaltados de maneira plena. O nascimento de Zé carioca (*Joe Carioca*) também é louvado. Quanto à Argentina, Chile e Peru, todas as capitais dos países são tratadas como grandes cidades, com valores capitalistas e sem grandes problemas estruturais, o que, evidentemente, não caberia numa obra de caráter propagandístico.<sup>77</sup>

No que se refere ao reflexo da política cultural na história da América Latina, em especial Brasil e Argentina, verifica-se após os anos 1920, um crescimento tanto em estrutura quanto em relevância do cinema, rádio e literatura que passaram a cumprir a missão de educar as populações ao mesmo tempo em que serviam como atividades de entretenimento, juntamente com o samba marcado por canções como "Aquarela do Brasil" (composta por Ary Barroso, em 1939), que poderia ser considerada um hino de eloqüência e de dependência do Brasil, frente aos seus bens da natureza.

A aproximação dos países latino-americanos proporcionou aos norteamericanos, influência de conseguir a desejada ajuda nos esforços de guerra. No caso argentino, ainda que se colocasse politicamente indiferente ou mesmo contra a influência norte-americana, o reflexo da política ianque se fazia sentir na sua inserção cultural.

A Argentina ainda se aproximava de um viés mais europeu o Brasil se transformou para os olhos norte-americanos esse país de festa, em que a alegria e a simplicidade são expressas de maneira recorrente como se fosse um bem material comum de todas as regiões do Brasil, como se o samba e o futebol tivessem representatividade e força de ação em todas as cidades do país.

Enquanto elementos simbólicos podem ser caracterizados como expressões do povo brasileiro, mas não como idéia final relacionada de que todo brasileiro gosta de samba e futebol, logo está sempre alegre, em festa constante, tomando sua cachaça (outro elemento que caracteriza o povo brasileiro?).

Time (Tempo de Melodia, Estados Unidos, 1948), dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, entre outros, trazendo tais personagens desanimados e em preto-e-branco, quando a música possibilita a sua transformação. Esse episódio intitulado "A culpa é do samba", é um reaproveitamento de material que ficou de fora da animação Você já foi à Bahia?, e marca a última parceria em cinema de Donald e Zé Carioca.

Evidentemente, que não foi apenas Disney que teve influência no mercado brasileiro e argentino. Durante o período, os grandes estúdios procuraram enfatizar questões que valorizassem o norte-americano comum, tornando-o protagonista de inúmeros filmes e, transformando-o em herói, como acontece nos ótimos filmes como **O galante Mr. Deeds**, **Do mundo nada se leva** e **A mulher faz o homem**, todos de diretor Frank Capra, que realizou documentários no *front* de guerra, como **Prelúdio de uma guerra**, e também foi o grande responsável pela propaganda do *American way of life*, como ocorre nesses filmes que citamos.

Segundo Nilo André Pianna de Castro, confirma que as produções norteamericanas de Hollywood das décadas de 1930 e 1940 trazem, em suas temáticas, conteúdos com o objetivo de expressar o "*American way of life*, ou ainda, uma visão de mundo americanizada".<sup>78</sup>

A política cultural de aproximação das Américas em que Carmem Miranda (a "pequena notável" em sua roupagem "tropical brasileira"), Orson Welles, Walt Disney (e o rato Mickey, o Zé Carioca, o Pato Donald e tantas outras criações) alimentaram a ponte aérea EUA-Brasil e tornaram-se figuras populares nesse "imaginário panamericano". Constitui-se então no país uma visão fortíssima do *american way of life*, que se tornaria dominante ao longo do tempo. Um padrão civilizatório, enfim. <sup>79</sup>

Mas foi também durante a década de 1930 que artistas latino-americanos passaram a freqüentar as telas hollywoodianas, causando ainda mais admiração dos países que provinham.

Talvez o primeiro filme falado hollywoodiano que tenha como cenário o Rio de Janeiro seja o musical **Voando para o rio**. Mesmo que tenha sido realizado como um veículo para a atriz Dolores Del Rio, ficou famosa por marcar o início da parceria entre Fred Astaire e Ginger Rogers. A história é basicamente um triângulo amoroso passado no Rio de Janeiro, onde a banda do americano Gene Raymond vem se apresentar. O final mostra dançarinas nas asas de um avião que sobrevoa o Rio. O que segue o padrão dos musicais que começavam a ser realizados de maneira mais sistemática.

<sup>79</sup> MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e política de boa vizinhança: dois artistas norte-americanos no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Segunda Guerra Mundial**: um balanço histórico. São Paulo: Xamã/USP, 1995, p.490.

-

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> CASTRO, Nilo André Piana de (coord.). **Cinema e segunda guerra**. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS/PMPA/Secretaria Municipal da Cultura, 1999. p.259.

Mas o primeiro grande representante desse exemplo foi Carlos Gardel. Durante a década de 1930, ele simbolizou o povo argentino<sup>80</sup>, fazendo nesse período inúmeros filmes em parceria com a Paramount, entre os quais se destacamos **Encuadre de canciones** (primeiro filme falado latino-americano, 1930) e **El dia que me quieras** (1935). Essa relação cultural entre Gardel e os Estados Unidos fez com que houvesse o crescimento da imagem do cantor, mas não a simpatia política para com os Estados Unidos. Ao mesmo tempo que o tornou conhecido internacionalmente, permitiu aos norte-americanos conhecer um pouco da cultura argentina, nesses primeiros anos de política rooseveltiana.

Já no caso brasileiro a grande influência se deu com Carmen Miranda<sup>81</sup>. Ainda que a participação da artista brasileira (nascida de fato em Portugal) e a clássica imagem, que até hoje é parodiada em filmes e séries de Televisão, sejam de fato relevantes nessa Política de Boa Vizinhança, Ruy Castro destaca que

Por serem tão identificados com a Política de Boa Vizinhança, tem-se a impressão que os filmes 'sul-americanos' com Carmen Miranda dominaram a produção da Fox no período. Mas não foi bem assim. Até em quantidade, eles se limitaram aos dois primeiros filmes de Carmen, sobre a Argentina e o Brasil."

Dentre os filmes que Castro se refere estão **Uma noite no rio**, que tem o Rio de Janeiro como cenário e **Serenata tropical**, que se passa em Buenos Aires. Porém, destacamos outros filmes em que Carmen Miranda participa como **Entre a loura e a morena**, **Romance carioca** e **Copacabana**, todos que teriam como cenário o Rio de Janeiro, mesmo que alguns momentos se perceba a que fora realizado nos estúdios norte-americanos.

De uma maneira geral, a imagem de Carmen Miranda carrega consigo alguns elementos simbólicos, que os norte-americanos passaram a adotar como expressões do povo brasileiro, como a alegria, a festividade, a malandragem e o samba.

Já a caracterização do Brasil na figura de Zé Carioca é outro elemento constitutivo da visão do outro (norte-americano) sobre o brasileiro já que a

82 CASTRO, op. cit., 2005, p.334.

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Ainda que tenha nascido no Uruguai ou França. Paira muita incerteza sobre o local de nascimento de Gardel. O certo é que foi para a Argentina com dois anos de idade e se tornou o maior cantor de Tango do país.

Além do estudo de Ruy Castro, destacamos também MENDONÇA, Ana Rita. **Carmen Miranda foi a Washington**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

personagem é representativa do malandro carioca brasileiro, que sofreu uma modificação estrutural no sentido da modificação das roupas e do conhecimento intelectual da linguagem, já que Zé Carioca fala inglês fluentemente, além de se valer de uma língua portuguesa bem trabalhada e envolvente. Mas isto será tratado nos capítulos seguintes

Durante esse período que destacamos a influência do norte-americana em relação à América Latina é interessante analisar alguns dos discursos de época, pois eles são reveladores de algumas características relevantes nesse processo de inserção cultural norte-americana.

De Cicco realiza um estudo acerca da influência de Hollywood sobre a cultura brasileira, tecendo através de matérias de revistas uma observação acerca de como o próprio brasileiro se subjugava em relação aos acontecimentos do período, procurando se equiparar aos norte-americanos, em grandeza e poder, enquanto não observava o risco de estar sendo cooptado. Citando a "Revista da Semana" observa-se o conteúdo ideológico já presente no discurso:

O Brasil está "integrado na América" e "à América cabe uma missão especial de regenerar a humanidade; "o super-homem americano é a suprema criação do novo mundo, pois os promotores da independência dos países americanos são figuras de uma mesma epopéia. 83

Mas se a observação da revista pode estar carregada de intenções propagandísticas, talvez por ser redigida por um jornalista de pouco renome ou mesmo ter sido uma reportagem comprada e vinculada na revista o que poderíamos esperar de um escritor de renome como José Lins do Rego? Em 1942, ele falava sobre a chegada de Walt Disney ao Brasil:

Chegou de avião o criador do Pato Donald. É mais uma boa vizinhança, que nos aparece com mensagens, para nos falar em fraternidade americana. – mas este homem que chegou de avião que trouxe à esposa, que veio presidir uma festa de caridade, é talvez o maior gênio que deu ao mundo o cinema. Maior que Chaplin, maior que o próprio cinema [...] Disney é um gênio e os gênios sabem o que fazem. O seu poder criador transformaria a caipora, o sací-pererê e o lobisomem em bichos domésticos do seu quintal. O gênio é Deus na terra. Deus em carne e o

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> REVISTA da Semana (18 de Outubro de 1941) apud DE CICCO, Cláudio. **Hollywood na cultura brasileira**: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40. São Paulo: Convívio, 1979, p.88.

osso pode fazer tudo: secar as águas dos mares e apagar as estrelas do céu.  $^{\rm 84}$ 

Talvez por esses sinais se possa perceber o ambiente da época. O que Lins do Rego realiza é uma aceitação da criatividade e da importância que já naquele momento Disney possuía, o que não negamos nesta dissertação. Contudo, a forma como o escritor brasileiro elogia o artista norte-americano é digno de se encurvar perante um ser superior. Palavras como "gênio" e "criador" são termos que ainda podem ser relevados, agora, incutir ao leitor, que na sua grande maioria crê em Deus, por serem de fato religiosos, uma comparação e uma elevação de "gênio" à "Deus em carne e osso" é, talvez, exercer tanta propaganda quanto desejavam os governantes norte-americanos quando resolveram enviar Disney, um artista endividado e com grandes problemas sociais, à América Latina.

Mas outro importante autor cubano Alejo Carpentier também se rendeu ao talento de Walt Disney após assistir o filme **Fantasia** proferindo a seguinte afirmação: "Walt Disney, *el pequeño Dios* de Hollywood" <sup>85</sup>

Já Gilberto Freyre, em artigo escrito em 8 de fevereiro de 1942, resolve falar sobre a importância de uma união entre os países americanos, expondo que

entre os povos da América – entre suas élites principalmente – se desenvolve a tendência para um interamericanismo que dê à paisagem continental sua característica definitiva: a de combinar a unidade com a variedade. O continentalismo com o regionalismo. O universalismo com o localismo. A história com a geografia. [...] A aproximação entre os povos americanos, compreendida como um processo de desenvolvimento de relações inter-regionais tem fundamentos naturais. Não se trata de um capricho nem de esforço simplesmente político ou diplomático. O estudo sociológico das origens americanas e o da história social e cultural dos vários povos do continente revelam no meio de diversidades irrecusáveis, raízes em comum, pontos de contato no desenvolvimento dos vários grupos, problemas semelhantes ou iguais a que ainda hoje enfrentamos. <sup>86</sup>

Gilberto Freyre em seu discurso valoriza essas questões continentais, observando que deveria haver um conhecimento mútuo entre as diversidades dos países americanos. O respeito pelo menos sob o prisma cultural, o que de fato, em

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> LINS do REGO, José. Apud BORGE, Jason. **Avances de Hollywood**: crítica cinematográfica em latinoamérica, 1915-1945. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005, passim 249-251

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> CARPENTIER, BORGE, Jason. **Avances de Hollywood**: crítica cinematográfica em latinoamérica, 1915-1945. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p.237.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> FREYRE, Gilberto. Interamericanismo. In: **Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins**. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, passim p.47-51.

se considerando o desconhecimento e as intenções propagandísticas dos norteamericanos não aconteceu pelo menos no que se mostra no universo cinematográfico, rico em estereótipos que menosprezam os latino-americanos, em especial brasileiros e mexicanos.

Um dos grandes galãs do período, Douglas Fairbanks Jr., ao chegar ao Brasil, no dia 5 de maio de 1941, profere uma palestra em São Paulo, exaltando as relações cordiais e o pan-americanismo, articulado por Roosevelt. Sobre as relações entre Brasil e Estados Unidos, o artista caracterizou o contato como uma grande descoberta entre vizinhos que até então mantinham desconfianças mútuas:

Um belo dia o brasileiro olha para o seu vizinho do Norte e verifica que ele é um povo interessante. Por sua vez o norte-americano descobre a mesma coisa com relação ao seu vizinho do Sul. Todavia, como ainda hoje tive ocasião de dizer – no que aliás o presidente Roosevelt deposita cega confiança – quando os nossos dois povos tiveram mais íntimo conhecimento mútuo, é fora de dúvida que amizade mais sólida há de unílos.<sup>87</sup>

Com um discurso eloqüente como esse, não há como não ser seduzido, não é verdade? Pois, o senhor Fairbanks, vale-se justamente da função da amizade e do carinho como elos possíveis de salvação do mundo, e da fortificação de parcerias que poderiam trazer sucesso e felicidade às suas populações. O que o galã não mencionou foi o quanto de esforço de cada país deveria ser destinado para o estabelecimento de uma amizade justa e sincera.

Por outro lado, se tínhamos grandes artistas em solo sul-americano, um ilustre desconhecido brasileiro, Francisco Soares de Camargo Neto, bacharel paulista, foi ao Estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos e também proferiu uma palestra sobre a boa vizinhança. Eis algumas de suas palavras:

Os norte-americanos não querem mais que julguemos os Estados Unidos uma nação de predomínio. Fazem questão que o sul-americano veja, no Estado do Norte, um grande amigo, um irmão mais velho, um companheiro. Desejam que as duas Américas tenham a mesma orientação, uma vez que têm o mesmo caminho a percorrer.

Dirão os amigos: Verborragia, simples palavras!

-

<sup>&</sup>lt;sup>87</sup> FAIRBANKS JUNIOR, Douglas. Relações culturais e econômicas entre o Brasil e os Estados Unidos. In: UNIÃO Cultural Brasil-Estados Unidos. **Vida Intelectual nos Estados Unidos**: palestras promovidas no ano de 1941. V.1. São Paulo: Editora Universitária, [1942], passim p.1-12.

Absolutamente, não, pois o fatos comprovam isso, e nada mais irrespondível que fatos.  $^{\rm 88}$ 

Percebe-se no discurso do brasileiro sua atitude de defesa do norteamericano, e o ataque às produções cinematográficas da época como um exemplo do seu interesse em prestar serviço aos norte-americanos:

É a família americana muito caluniada nos filmes. Calúnias essas que só encontram explicação na liberdade daquele povo, pois, só admitindo a ausência da censura, compreendemos que se espalhem pelo resto do mundo impressões tão falsas e errôneas.

Evidentemente que a grande maioria dos filmes norte-americanos tinham um sentido diverso do que Camargo Neto disse em sua palestra. O ideal de concretizar modas e definir tendências não era o alvo que o bacharel procurava atingir. Ele criticava justamente filmes violentos, já naquela época, como **Scarface** e outros filmes de gângster. O que, de certo modo, também pode ser justificado que o cinema, para Camargo Neto, deveria ter apenas atributos positivos, como os musicais em geral procuravam trazer e como os filmes em relação à América Latina no período traziam. Aspecto bem diferente dos dias de hoje, em que os latinos em geral são seqüestradores, assaltantes, bandidos e assassinos.

Observamos que os discursos realizados no período traduziam um sentimento positivo em relação à Boa Vizinhança. Mas, em relação aos norte-americanos, distantes dos países do sul, a desconfiança e o preconceito imperavam. Em pesquisa encomendada por Rockefeller, em 1941, portanto, antes dos filmes Disney que trabalharemos a partir do próximo capítulo, ele gostaria de saber as visões nos Estados Unidos sobre os latino-americanos. Os respondentes recebiam uma página contendo dezenove adjetivos e eram indagados, conforme segue a citação:

"desta lista, que palavras lhe parecem descrever melhor o povo que vive na América Central e do Sul?" os cinco adjetivos *menos* selecionados foram "eficiente" (5%), "progressista" (11%), "generoso", "valoroso" (ambos 12%), e "honesto" (13%). Os adjetivos mais freqüentemente selecionados (por 77% dos respondentes) eram "de pele escura", seguido por "genioso",

<sup>89</sup> Idem, p.31-32.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> CAMARGO NETO, Francisco Soares de. A Política de Boa Vizinhança e o Brasil. In: UNIÃO Cultural Brasil-Estados Unidos. **Vida Intelectual nos Estados Unidos**: palestras promovidas no ano de 1941. V.1. São Paulo: Editora Universitária, [1942], p.33.

"emocional", "atrasado", "religioso", "vagabundo", "ignorante", "desconfiado" – e, então finalmente, o primeiro traço inequivocamente positivo: 28% diziam que os latino-americanos eram "amistosos". Estes eram apenas 1% a mais dos que disseram que eles eram "sujos". 90

Verifica-se pela pesquisa, que o descaso e que a falta de conhecimento acerca dos latino-americanos conduzia a opinião pública no período, marcada pelo preconceito e pela sensibilidade em torno do que se passava fora do seu país. O que, na verdade, pode ser apenas mais um traço da necessidade de se conhecer para poder respeitar o próximo.

Jacques Lambert<sup>91</sup> destaca que os norte-americanos pouco conheciam as elites aristocráticas latino-americanas "enamoradas da cultura". Esse autor destaca a existência desses dois tipos Américas: uma minoria aristocrática, dotada de interesse pelo luxo e pelo conhecimento europeu, em primeiro plano, e a grande maioria chamada de massas populares, que poderia se enquadrar na pesquisa que Rockefeller organizou, não fosse justificado pelo descaso que os governos até então tinham (e ainda tem) por essas classes baixas.

Enfim, é justamente na busca dessas massas e no convencimento dessa 'aristocracia' que teremos o ponto chave da validade de um cinema de propaganda, a busca pelo convencimento, e para isso acontecer, necessita-se apresentar situações e conceber aproximações, que veremos no capítulo a seguir.

-

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> SCHOULTZ, op. cit., 2000, p.347.

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> LAMBERT, Jacques. **América Latina**: as estruturas sociais e as instituições políticas. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira e Almir de Oliveira Aguiar. 2 ed. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1979, p.7.

#### PARTE 2

# "COM CARINHO, AOS NOSSOS AMIGOS" - O CINEMA DE PROPAGANDA E SUAS INSTIGAÇÕES INTERNACIONAIS



História e cinema são construídos de maneira muito similar. Existem diversas possibilidades, lembram diversos gêneros (principalmente se citarmos os estudos de Hayden White)<sup>93</sup>, são lidas de maneiras distintas e são criticadas de formas variadas. Evidentemente, que seria grosseiro imputar à criação histórica apenas similaridades com o cinema, já que são atividades diferentes.

O propósito do cinema está ligado tanto ao caráter artístico quanto à evolução científica dos processos de captura de imagem e som. Um filme é feito na grande maioria das vezes por uma equipe, regida por um diretor ou por um produtor. As possibilidades de recriar ambientes e de convencer o espectador são duais, no entanto, já que ao se saber que é uma obra de ficção, há a dúvida na crença de algo, mas ao mesmo tempo tem a provocação dos sentidos, que faz com que o exercício reflexivo possa ser aguçado, mesmo em filmes hollywoodianos, caracterizados como *blockbusters*.

Essa questão do cruzamento "possível" versus "real" é um dos principais aspectos que o cinema procura ao realizar filmes de caráter histórico. Mas também o faz quando evidencia momentos da atualidade, que refletem a situação presente. A

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> Trecho da cena inicial de **Alô, amigos**. "Com sincero apreço pela cooperação e cortesia que nos mostraram os artistas, músicos e muitos amigos da nossa América Latina. Walt Disney" (Tradução nossa)

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Hayden White propõe em seus estudos a teoria de elaboração de enredo a quatro tipos de trama: estória romanesca, tragédia, comédia e sátira, ver mais em WHITE, Hayden.. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX, 2 ed. São Paulo: USP, 1995.

história, por seu turno, possui uma possibilidade indagadora ao grande público muito menor, já que requer um grau intelectual mais apurado. Nesse sentido, mesmo que a história seja disciplina obrigatória em currículos do Ensino Fundamental e Médio, ela não visa às massas no sentido de cooptá-las, funcionando mais como um veículo de aprendizagem. Ao se ter um texto escrito, uma obra histórica, um leitor tem que desenvolver uma pesquisa, e aguçar seu senso intelectual, se pretender por em dúvida uma narrativa histórica. A prova é necessária, e o sentido artístico é praticamente deixado de lado.

Porém, essa 'história escrita', aumentou o seu espaço de análise para a história oral e para história das imagens e para novos tipos de fontes para o estudo histórico, o que proporcionou aos pesquisadores uma possibilidade mais ampla de indagar e tornar a história mais criativa aos olhos dos leitores, ainda que preservando seu sentido científico.

Morettin destaca o uso do documento fílmico, partindo da sua relevância enquanto objeto histórico, e não apenas enquanto meio exemplificativo ou como fonte de segunda mão. Morettin diz que

A avaliação acerca da pertinência histórica do documento fílmico é dada pelo saber que já se deteve sobre as fontes escritas e que pode, assim, aquilatar a qualidade de sua informação. Nesse sentido, subjaz uma idéia de complementaridade entre os diversos tipos de fontes que, não necessariamente excludentes, amalgamam-se, tendo em vista que o fato histórico permanece como o referencial de análise. 94

Teríamos um estudo de cinema e história se pensássemos apenas a questão histórica? Cremos que é da possibilidade de aproximação entre os dois campos, sabendo os seus limites e conhecendo suas forças, que um estudo acerca ou do filme ou do cinema é possível. Pensamos, dessa maneira o cinema ou a história em primeiro lugar? Pensamos ambos, enquanto cinema-história, o que vislumbramos ao utilizar fontes cinematográficas enquanto princípio e fim histórico, mesmo que respeitamos e referimos os diversos documentos escritos, uma vez que esta própria dissertação será um documento redigido por muitas palavras e não filmada.

Por outro lado, Ivan Gaskell é cético nas análises de um historiador quanto ao uso da imagem, escrevendo que ele "está antes de tudo preocupado com a

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. História e Cinema. São Paulo: Alameda, 2007, p. 59.

interpretação do passado, não com a prática visual e com as questões críticas atuais" sinda que ressalte que " os historiadores levantaram questões sobre o material visual de maneiras proveitosas [...] que todo o material do passado é potencialmente admissível como evidência" Para esse autor, a capacidade compreensiva do saber ler uma imagem, em suas mais diversas peculiaridades é um fator que pode afastar o historiador do objeto cinematográfico.

Pensamos que Gaskell tem razão quando se mostra preocupado em destrinchar as mais diversas possibilidades de análises da imagem. Nosso trabalho, justifica-se sobre essa idéia do cinema enquanto objeto histórico, mas também enquanto história, com fases de produção, e direcionada às massas, o que, como trabalhos o cinema de propaganda, é muito pertinente. São essas questões que procuraremos tratar ao longo desta parte da dissertação.

### 2.1 O Cinema, a história e as massas

Ao se verificar os estudos da perspectiva da associação entre as representações da história e a utilização dos recursos da imagem, observa-se a carência de produção crítica, vistas como um conjunto de pensamento e de ideal. Ressaltamos que ainda assim, está em crescimento no Brasil certos núcleos de estudo da imagem cinematográfica utilizada como documento histórico, além dos estudos de cinema do SoCine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual).

Sobre a questão da representação Aumont destaca que

'representar' segundo a etimologia e em todos os empregos que nos interessam, é ou 'tornar presente' ou 'substituir', ou 'presentificar', ou 'ausentar', e, de fato, sempre um pouco os dois, já que a representação, em definição mais geral, é o próprio paradoxo de uma presença ausente, de uma presença realizada graças a uma ausência — a do objeto representado — e a custo da instituição de um substituto. 97

<sup>97</sup> AUMONT, Jacques. O olho interminável [cinema e pintura]. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.152

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). A escrita da história: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p. 267.

Essa exposição, relaciona-se com as idéias do cinema enquanto pantomima, porém também pode ser lida das representações nos mais diversos níveis de abordagem, nos campos teatrais, pictóricos, literários.

É importante fazer referência que mesmo o ato de escrever história passa por universos diversos, ainda que com referenciais palpáveis de comprovação, enquanto o cinema também contempla o fato do diretor comandar um sistema (por vezes chefiados por produtores) e constituir uma obra.

Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad<sup>98</sup> valem-se da utilização da imagem enquanto fonte documental, como vimos anteriormente, concentrando suas constatações em torno de que o uso das imagens pelos historiadores devem ser voltadas como um índice de época, isto é a leitura de uma fonte visual é permeada de vários signos não-verbais que remetem a questões históricas.

Já o estudioso Roland Barthes<sup>99</sup> escreve que a imagem, no caso uma fotografia, é um objeto captado por um público que o consome através de um estoque de signos dentro de um contexto social, histórico e cultural. Os signos em questão são elementos como gestos, atitudes, expressões, cores, efeitos especiais entre outros, o que possibilita ser a foto, ou mesmo um filme, uma leitura sempre histórica.

Para Peter Burke<sup>100</sup>, o sentido da utilização das imagens não está apenas no que está sob o véu do objeto analisado, mas também os elementos e os detalhes que se acionam como um modo de trazer o que deve ser sutilmente visto. O cinema, enquanto imagem e representação, possibilita a vinculação do movimento como um viés de capacitação da ação artística e do sentido histórico e temático da obra.

Nesse sentido, a dicotomia entre arte e ciência faz-se presente através da utilização de representações que ilustram e justificam certos momentos históricos e da validação da imagem como fonte documental para a pesquisa, que se constrói sobre uma base artística entrecruzada com um sentido científico da História. A utilização das imagens se mostra como um importante caminho de estudo de reestruturação de uma história tanto no sentido sócio-cultural quanto da representação social de uma sociedade e de um tempo.

98 CARDOSO; MAUAD, op. cit., 1997, passim p. 401-417.
 99 BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, passim p. 80-85.

<sup>100</sup> BURKE, op. cit. , 2004, *passim* p. 193-203.

Jacques Aumont é um dos principais autores que trabalha a questão do cinema com maior recorrência no que concerne à relevância da imagem. Em obras como **A imagem** <sup>101</sup>, ele tece a relevância e os modos como se podem ler imagens, sejam fotográficas ou em movimento. Sua teoria compõe cinco níveis de percepção: a questão mecânica (a câmera enquanto olho); a questão da receptividade (a função do espectador); a questão espaço-temporal (em que, o modo como e quando são exibidas as imagens); a questão natural (a imagem em si, e os tipos de captação); e a questão artística (em que se fala da história da arte, das formas de se amparar a arte, seja pela fruição ou pelo fator social).

Já quando escreve em torno da responsabilidade social dos cineastas, Aumont diz que

todos os cineastas, ou quase todos, fazem filmes pensando que serão vistos e aceitos por um público. No entanto, bem poucos cineastas teóricos perguntaram-se expressamente como os filmes são vistos e como são recebidos e aceitos. Que se sonhe influenciar o espectador, pegá-lo na rede até prendê-lo em uma armadilha, ou, de maneira mais realista, colocá-lo numa posição de crítica, o pensamento do destinatário é sempre o primeiro passo rumo ao pensamento mais amplo dessa dimensão exterior à obra que é sua recepção, isto é, rumo ao pensamento do aqui-eagora social no qual a obra é produzida. 102

Esse autor também organizou uma estrutura em que fala das teorias dos cineastas, ou seja, os diretores enquanto críticos e produtores de uma teoria, expressa em textos, mas em geral, contida nas imagens de seus filmes. <sup>103</sup>

Jean-Louis Leutrat<sup>104</sup>, por sua vez, menciona a importância da Escola dos *Annales* em seu período inicial, quando definiam a história como "ciência da mudança", mesmo que nesses princípios utilizassem o cinema apenas enquanto fonte de analogias da história, como muitos professores ainda hoje usam em sala de aula.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. teoria dos cineastas.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> AUMONT, op. cit., 2004, p. 51-56.

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Idem, p.107-108.

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. In: **Revista Imagens**. Campinas, UNICAMP. Ago/Dez 1995, p. 28-33.

# Leutrat destaca que

Encarar o filme como um documento leva ao menos a distinguir o documento involuntário, o vestígio puro e simples, e aquele que foi realizado intencionalmente, o documentário, que é todo um outro mundo, sem deixar de ser mais uma das manifestações dessa categoria. 105

Procuramos nos afastar dessa colocação de Leutrat porque ela é simplificadora de uma idéia do cinema enquanto estrutura de gêneros sem maior interesse nos princípios do cinema enquanto história e enquanto documento revelador de uma sociedade.

Dividir uma obra como ficção e não-ficção não explica o caráter cinematográfico em si, na medida que poderíamos considerar um documentário como ficção e um filme de guerra, como não ficção. O que deve ser ressaltado são as peculiaridades do observador e da direção, que se torna parcial, na medida que escolhe ângulos, tomadas e edições capazes de expor uma mensagem. Dessa forma, não o mais interessante do cinema não é "ser a verdade", e sim provocar uma "sensação de verdade".

Nesse mesmo sentido pensa Walter Benjamin. Ele explica que "a realidade despojada do que a aparelhagem [cinematográfica] lhe acrescentou, tornou-se aqui mais artificial de todas, assim a captação imediata da realidade enquanto tal é agora uma simples quimera." <sup>106</sup> Isto é, a simples interferência da captação já desconstrói o desejo do 'real absoluto'.

Quando pensamos nas possibilidades de estudo acerca do cinema um dos primeiros nomes que destaca é Marc Ferro. Com ele o cinema passou a ser usado como um novo objeto 107 no campo analítico. O historiador francês possibilitou e influenciou gerações no desenvolvimento e no uso sistemático da imagem cinematográfica enquanto documento histórico, criando uma tipologia que visa permitir aos estudiosos da área, organizar análises com o apoio de seus pressupostos.

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> Idem, p. 29.

<sup>&</sup>lt;sup>106</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (comentários e seleção). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 242.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

Ele divide as relações entre cinema e história em quatro tipos, que seguem: cinema enquanto agente da história; conceituação da teoria e da história do cinema; a análise a partir dos tempos de leitura da obra; e a dicotomia leitura cinematográfica da história e leitura sócio-histórica do filme <sup>108</sup>.

Para Marc Ferro desde que o cinema se tornou arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam. <sup>109</sup>

Para ele os estudos cinematográficos associados à história devem levar em conta a diversidade de possibilidades em se estudar o filme. As abordagens históricas dimensionam e em algum sentido restringem a criação do cinema, na medida em que se trata de uma forma artística. Entretanto, vale lembrar que mesmo sendo uma representação de arte, o cinema é um conjunto de fatores que se prolongam desde a pré-produção, passando pelas filmagens e terminando na pósprodução e no lançamento no mercado. Salienta-se também a evolução tecnológica da arte cinematográfica e as possibilidades narrativas que certos filmes expressam em sua criação.

O crítico cinematográfico Graeme Turner, em seu estudo acerca das questões sociais do cinema, explica que

O cinema é um complexo de sistemas de significação e seus significados são o produto da combinação daqueles. A combinação pode ser realizada com sistemas complementares ou conflitantes entre si, mas nenhum por si só é responsável pelo efeito total de um filme, e todos aqueles que examinamos possuem seu próprio conjunto distinto de convenções, seus próprios modos de representar as coisas. 110

Essa definição de Turner vai ao encontro dos estudos de Ferro, mesmo sendo os pesquisadores de áreas distintas nas suas formações. Isso porque, ambos tratam o filme enquanto princípio analítico e não como mero coadjuvante do estudo. Turner observa que há na feitura do cinema uma série de elementos capazes de serem observados que vão de questões extra-cinematográficas, como os bastidores de uma obra, passando pela própria feitura do filme, e suas possibilidades

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Antonio Costa, também segue um propósito tipológico que alterna apenas a nomenclatura dos tipos possíveis de análise. Esse autor divide em três momentos: a) a história do cinema; b) a história no cinema; c) o cinema na história. Ver mais em COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2 ed. São Paulo: Globo, 1989, p. 29-30. <sup>109</sup> FERRO, op. cit., 1992, p.13.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997, p. 69.

representativas, até mesmo o pós-cinema, quando temos o legado crítico, e mesmo a recepção da obra perante os espectadores.

Ferro complementa, que o cinema é, também, uma obra de linguagens que possibilita aliar som e imagem e estabelecer elos com os espectadores. O historiador francês expõe que

o cinema pode tornar-se ainda mais ativo como agente de uma tomada de consciência social, com a condição de que a sociedade não seja somente um objeto de análise a mais, objeto que pode ser filmado brincando de bom selvagem para o benefício de um novo colonizador, o militante-cameraman. Outrora "objeto" para uma "vanguarda", a sociedade pode de agora em diante encarregar-se de si mesma. <sup>111</sup>

Nesse sentido, os caminhos da criação e sua aproximação com o efeito de cooptação de massas podem ser evidenciados. Na história do século XX, o cinema interferiu como um poderoso meio de comunicação de massas, que interferiu decisivamente sobre populações.

Essa interferência pode ser salientada tanto no que se refere nos modos de se vestir, na difusão da tradicional família, a partir do *american way of life*, no confronto ideológico antes e durante a guerra fria, ou ainda na industrialização do sonho.

Esses pontos são formas de propaganda que atingem uma diversidade política, pois puderam ser associadas as mais variadas formas de Estado, do nazista, ao comunista e ao capitalista. Nóvoa explica que

Se se considerar o alcance massificador da comunicação, promovido através da películas, seja na sala escura dos cinemas ou através dos televisores, o problema da ação da ideologia dominante adquire ainda uma maior importância. Foi também como conseqüência desse fato incontestável que as "fábricas de ilusões" se desenvolveram tanto no século que finda. Dentre outras razões, esta seria suficiente para que a sensibilidade dos historiadores encontrasse aí terreno fértil no combate pela reconstrução da saga do século XX. 112

Ao procurarmos adentrar essa relação entre cinema e massas, um dos primeiros estudiosos a trabalhar essa questão da influência dos meios de

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> FERRO, op. cit., p.15.

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> NÓVOA, op. cit., acesso em 2005, p.5.

comunicação, em especial no que se refere à arte cinematográfica, foi Siegfried Kracauer. Sobre Hollywood ele expõe que

Os filmes de ficção de Hollywood são produtos comerciais destinados ao consumo de massa no país e, se possível, no estrangeiro. As implicações deste princípio global se impõem: Hollywood precisa tentar aliciar as massas sem pôr em perigo suas filiações a interesses estabelecidos. Vistos os altos custos de produção, cumpre-lhe tentar evitar as questões controvertidas, para que as receitas de bilheteria não venham a cair. 113

Já Hortense Powdermaker, outro estudioso dos meios de comunicação de massa explica o desenvolvimento capitalista dessa sociedade hollywoodiana. Para ele, em Hollywood, a concepção da civilização comercial foi exagerada ao ponto de a propriedade ser muito mais importante do que o homem. Porém Powdermaker destaca que enquanto os heróis de Hollywood são os que têm mais dinheiro, nos filmes encontramos o extremo oposto, já que "o caso é que Hollywood representa uma caricatura e um superdesenvolvimento dos motivos e metas comerciais da nossa sociedade, ao passo que os filmes atenuam sistematicamente as mesmas características." <sup>114</sup>

Se pensássemos em uma perspectiva mais contemporânea sobre os meios de comunicação de massa poderíamos pensar nos estudos de Rogério Koff acerca do tema. O autor observa que, na atualidade, a utilização da imagem, partindo do cinema, fotografia e artes plásticas, de maneira sistemática transformou o universo de consumo e do espetáculo do *desejo de ver* para o *desejo de ser visto*<sup>115</sup>, como poderíamos associar também a grande profusão do número de *reality shows* existentes nos meios televisivos.

Esse aspecto é importante, pois quando antes tínhamos os protagonistas cinematográficos enquanto figuras que simbolizavam o desejo do cidadão comum em ser como o herói do filme, transformou-se agora numa certa banalização dessa imagem, ainda que exista, em grande margem muitos ídolos para muitos fãs. Como escreve Benjamin, "o que importa não é o fato de o intérprete apresentar ao público

114 POWDERMAKER, Hortense. Hollywood e os Estados Unidos. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 331.

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> KRACAUER, Siegfried. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p .303.

KOFF, Rogério Ferrer. **A cultura do espetáculo**: sete estudos sobre mídia, ética & ideologia. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2003, p. 57.

ou outro personagem que não ele mesmo; é antes o fato de que ele próprio se apresenta no aparelho." <sup>116</sup> Logo, o herói que está na tela do cinema, é antes de tudo um ser humano, representando e desejando ser visto. No caso, das animações que estudamos a participação e a própria inserção em **Alô, amigos**, da imagem de Walt Disney, demonstrando-se atencioso e interessado nos latino-americanos, faz com que ele, também se torne um ator, por trás de uma linguagem documental.

Assim, quando pensamos essa associação e essa necessidade de difusão cinematográfica para as massas, devemos lembrar que por trás dessa intenção à uma proposta ideológica, capaz de influencias multidões tanto no sentido positivo quanto negativo. A seguir, procuraremos estabelecer uma conceituação acerca do cinema de propaganda, elaborando uma tipologia capaz de contemplar esse tipo de produção ou, mesmo gênero, cinematográfico<sup>117</sup>.

# 2.2 A propaganda vai ao cinema

Quando procuramos a abordar certas representações artísticas é interessante formar uma soma de elementos que possibilita uma melhor compreensão das partes constituintes de uma obra cinematográfica. Por isso, pensamos em elaborar uma sistematização ou tipologia que visa uma delimitação de filmes que têm por lugar-comum o propósito propagandístico.

O cinema possui um papel relevante quando visamos tratar da memória, já que ele possibilita a discussão a partir da arte, e proporciona ao expectador um caminho de lembrança, evitando o esquecimento. Para Tom Gunning

os filmes literalmente incorporam a descrição benjaminiana do imperativo histórico, agarrando o clarão da lembrança num século de perigo. Mas o perigo inerente à vida moderna também deriva do cinema, A proliferação das imagens em movimento, como no mito da invenção da escrita oferecida no *phaedrus* [Fedro] de Platão, ameaça destruir ao invés de preservar a memória, substituindo imagens institucionais de ampla circulação pelas fontes mais pessoais de recordação imagética. <sup>118</sup>

117 Conforme denomina BERGAN, Ronald. **Cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2007, p. 158-159

Jorge Zahar, 2007, p. 158-159.

118 GUNNING, Tom. Cinema e história – "fotografias animadas", contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.) **O cinema no século**. São Paulo: Imago, 1996, p.25.

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> BENJAMIN, op. cit., 2000, p. 236.

Esse pensamento expressa a relevância e o cuidado que temos que nortear quando estudamos cinema associado à história, para que a representação não superdimensione o sentido da verossimilhança. Nesse sentido, a memória quando adequadamente estudada e associada ao cinema torna-se também relevante na abordagem do cinema de propaganda, uma vez que esse visa, muitas vezes, aproximar-se do grande público através da lembrança comum e da estratégia do conhecimento mútuo e coletivo.

É elementar que poderíamos, partindo da história do cinema, enquadrar todos os filmes com algum sentido de propaganda, seja ela com interesse comercial, ideológico ou político. Contudo, há obras que se notabilizaram por esse sentido de cooptar, convencer, ou mobilizar os espectadores. E um período que marcou a produção cinematográfica com esse propósito foi o cinema das décadas de 1930 e 1940. São inúmeras as obras que tiveram a intencionalidade de angariar a admiração de povos em distintos espaços geográficos, levando-os a defender causas, a compreender o porquê da ação política de seus governos ou ainda a validação das concorrências, escolhas ou renúncias necessárias no processo histórico em que viviam.

Marshall McLuhan tece fortes críticas acerta dos ideais propagandísticos do Estado norte-americano, valendo-se dos meios culturais como o cinema hollywoodiano. Escreve McLuhan:

Pondo de lado os critérios da arte cinematográfica, essa espécie de ação para o controle social direto é política. Visão não só a proporcionar mais e mais sensação, mas também à exploração de todas as tendências emocionais e preferências como outra tanta matéria-prima para ser trabalhada pelo controle centralizado com finalidades de superlucros. É claro que os manipuladores dos controles são irresponsáveis e assim continuarão provavelmente enquanto não for reprimido o fluxo de mercadoria e lucros. <sup>119</sup>

Esse autor escreveu esse texto em 1947, ou seja, após a grande 'onda' de filmes diretos de propaganda de Guerra, o que na verdade, apenas converteu-se em seguir uma política ideológica no cinema hollywoodiano, agora contra o grande vilão comunista, que se agigantava.

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> McLUHAN, Marshall. A propaganda norte-americana. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p.505

Mas retornemos aos filmes do início da década de 1940. Nesse momento, produziram-se várias obras que tiveram relação com o período e a temática da guerra. Filmes como **Rosa de Esperança** (1941)<sup>120</sup>, de William Wyler, constituíram-se como motor do incentivo de luta dos norte-americanos contra o poder nazista. Ainda é possível citar, em um sentido próximo, a obra **A canção da vitória** (1942), de Michael Curtiz, em que através de uma biografia musical de um importante artista, George M. Cohan, mobiliza-se os espectadores para apoiar a luta norte-americana durante a Segunda Guerra Mundial.

Já outras obras como **Alô, amigos**, de Walt Disney, propuseram-se em convencer os espectadores dos países latino-americanos de suas proximidades com os Estados Unidos, para que os primeiros apoiassem a causa 'americana' ao mesmo tempo em que a causa capitalista, conforme veremos mais adiante no nosso estudo.

Uma década antes, os filmes alemães como **O triunfo da vontade** (1934), de Leni Riefenstahl, vendiam a imagem de supremacia e de grandiosidade do poder nazista, mesclando um sentido documental com uma construção de elementos propositalmente direcionados ao sentido propagandístico.

Pereira cita o que Adolf Hitler escreve em **Minha Luta**, acerca das massas e da propaganda:

A faculdade de assimilação das massas é muito limitada, sua compreensão muito modesta e é grande a sua falta de memória. Dessa forma, toda propaganda deveria restringir-se a pouquíssimos pontos, repetidos incessantemente pela ação de formas estereotipadas, até que o último dos ouvintes estivesse em condições de assimilar a idéia. 121

Essas palavras do líder nazista, ainda que detratoras e um tanto fortes, na verdade simbolizam justamente o que os propósitos do cinema de propaganda nazista visavam: o convencimento e a cooptação do espectador, já que o cinema nazista, buscava em uma forma simplificada de abordagem uma propaganda direta e ofensiva.

HITLER, Adolf apud PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p.256.

-

Ver nosso estudo sobre o filme em FERREIRA, Alexandre Maccari. A arte de propagar a esperança. In: FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer. **Uma história a cada filme** – Ciclos de Cinema Histórico. V.1. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2006, p.115-122

Já outros países nesse mesmo período buscavam a propaganda de maneira um pouco mais 'artística' no sentido de revelar a mensagem e a ideologia a partir de narrativas mais alegóricas ou mesmo envoltas em enredos rebuscados. Pereira define bem que

o essencial da propaganda era atingir o coração das massas, compreender seu mundo maniqueísta e representar seus sentimentos. Essa seria uma das razões do êxito da propaganda nazista em relação às massas alemãs: predomínio da imagem sobre a explicação, do sensível sobre o racional. 122

Nos exemplos de filmes citados até então, temos como elo o caráter políticoideológico como viés de propaganda de cooptação de massas. Furhammar e Isaksson explicam que o uso das imagens servem de caminho para explicar e convencer os espectadores, ao mesmo tempo que visa atingir os espectadores, aproximando-os da tela, conforme a citação abaixo:

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 esquadrinhadas, os propagandistas fazem de tudo que podem para provocar emoções, para que facilmente possam conduzi-las à sua meta política. <sup>123</sup>

O cinema soviético, por sua vez, insere-se num primeiro momento a esse caráter de ostentar um elogio à causa revolucionária, trazendo obras que evidenciam a relevância do coletivo em detrimento do individual.

Segundo Antonio Costa

esse modo de combinar empenho político e experiência formal estava destinado a chocar-se com a incompreensão do grande público, que na URSS, apesar de tudo, continuava a admirar os ídolos hollywoodianos, como demonstra a acolhida tributada a Mary Pickford e Douglas Fairbanks em 1926. Nem as coisas podiam ser de outra forma, com os sistemas burocráticos do Partido Comunista que preferiam poucas pesquisas formais e maior eficácia de propaganda. 124

<sup>123</sup> FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976, p.148.

<sup>124</sup> Idem, p. 79.

<sup>&</sup>lt;sup>122</sup> PEREIRA, op. cit., p.256-257.

Esse propósito verteria de maneira mais enfática a ser observada a partir da década de 1930, em que filmes foram produzidos demonstrando de maneira mais clara o sentido propagandístico.

Já expomos anteriormente acerca da questão de nomenclatura entre nãoficção (associado ao gênero documentário) e ficção (em geral atribuída a gêneros como drama, guerra, comédia e outros). Dentro da explicação propagandística do cinema, ao contrário do que se costuma pensar, Furhammar e Isaksson justificam que os filmes do gênero documentário possuem uma carga tão propagandística quanto os filmes de ficção, isso porque eles se valem do caráter da 'verdade' como saída para justificar certas defesas ideológicas. Expõem os autores:

Os documentários parecem refletir tão autenticamente os preconceitos da platéia que a manipulação pode ser escamoteada com mais facilidade. O realizador constrói sua própria realidade mesmo quando aparentemente está trabalhando com fatos objetivos. 125

Nessa medida, tanto as obras do cinema nazista de Leni Riefenstahl, como **Olympia**, quanto as obras como as do diretor norte-americano Michael Moore podem ser entendidas por esse prisma, destacando-se **Fahrenheit 11 de setembro** (2004) e **Tiros em Columbine** (2002), guardadas devidas proporções ideológicas e sentidos cinematográficos.

Podemos formar, considerando os estudos de Ferro, Costa, Fuhammar e Isaksson, mas principalmente, acompanhando as produções cinematográficas de maior relevância desse período, uma tipologia do cinema de propaganda que percorre sete pontos: Estética e Imagem apurada; Musicalidade; Ênfase temática à amizade; Dedicação do 'herói-nação'; Aproximação entre espectador e personagem; Luta entre bons e maus; e Proposta ideológica subjacente.

Acompanharemos a seguir cada um desses pontos.

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Idem, p.146.

### 2.3 Os Sete Pontos do Cinema de Propaganda

### 2.3.1 Estética e Imagem apurada

A estética cinematográfica possui uma relevância que a difere, nos dias de hoje, dos outros veículos de comunicação que se valem da imagem. Além do conteúdo a forma tem uma grande relevância no universo do imaginário do cinema. Diferentemente das séries de televisão e das novelas, em que o desenvolvimento das personagens e o enredo são os principais elementos de composição, no cinema, por sua duração, elementos pictóricos e estilísticos ganham profundidade.

Sergei Eisenstein, grande cineasta soviético, desenvolveu estudos acerca da questão da forma e do sentido do filme. Em **O Sentido do Filme**<sup>126</sup>, Eisenstein tematiza questões de forma e conteúdo, em prol das linhas temáticas. Ele analisa planos, dentre os quais explica os aspectos audiovisuais de **Alexander Nevski**, filme que analisamos em um estudo anterior. <sup>127</sup> Já em **A Forma do Filme**<sup>128</sup>, ele se concentra nas peculiaridades estéticas, descrevendo a estrutura da seqüência da batalha do gelo do mesmo filme.

Aumont, sobre a criação artística de Eisenstein no segmento da batalha do gelo, que aproximadamente trinta minutos no filme, explica que

para criar a eficácia desta seqüência, tanto as estruturas pictóricas quanto as de composição são fundidas na unidade soldada de uma imagem aterrorizante — o início de uma batalha que deve ser uma luta até o fim. [...] usando como fonte a estrutura da emoção humana, sem dúvida se apela à emoção, sem dúvida se provoca o conjunto dos sentimentos que deram origem à composição.

Ao verificarmos como exemplo um segmento do filme **Alô, amigos**, no qual Pateta apresenta o modo de vida do *gaucho* argentino, podemos acompanhar um dos métodos utilizados pelos desenhistas de Disney. Que foi o da observação do

-

<sup>&</sup>lt;sup>126</sup> EISENSTEIN, Sergei. O Sentido do Filme. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

<sup>127</sup> Ver FERREIRA, Alexandre Maccari. **O cinema histórico de Eisenstein: propaganda, política e sublevação em** *Alexander Nevski*. 2006. 73f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Graduação em História). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

<sup>128</sup> EISENSTEIN, Sergei, **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

<sup>129</sup> AUMONT, op. cit., 2004, p. 143.

real e o da inspiração no trabalho do pintor argentino Florencio Molina Campos, mas aplicando um tom de ingenuidade e pureza à imagem. <sup>130</sup>

Em um primeiro momento, temos os pintores Disney no Pampa *gaucho*, observando uma gineteada. Os movimentos são altamente rebuscados, de modo que a captura da imagem se torna um tanto frenética (imagem 10). Posteriormente observamos uma pintura de Molina Campos (*Ver outras pinturas no Anexo H*), inspirada nesse tema. (Imagem 11). E por fim a caricatura Disney (imagem 12).



Imagem 10
Gaucho gineteando para demonstrar habilidade sobre o cavalo (Cena do filme **Alô**, **amigos**)



Imagem 11
Representação de Molina Campos acerca da cena do ginete.
Fonte: (www.molinacampos.org)

\_

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> Ver mais em AUGUSTO, Sérgio. O veneno e a inocência. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p.56-61.



Imagem 12
Pateta e seu pingo, demonstrando sincronismo, por enquanto...
(Cena do filme **Alô, amigos**)

Nessa verificação temos o uso da imagem associada ao sentido da ação e do movimento. O exercício comparativo, possibilita uma rica experiência no sentido de observar os caminhos que desenhistas de Disney percorreram para chegar na definição do cavalo e do *gaucho*.

Tal verificação possibilita verificar que a suavização dos traços, definidos, porém, arredondados, quando posto em movimento atrai de maneira mais sensível o espectador, chamando mais a atenção do que a imagem em *live-action* e sendo menos rebuscado que a pintura de Molina Campos.

Abaixo podemos verificar outras duas imagens, agora numa montaria mais tranqüila, em que o pintor se vale mais de sua preocupação em interpretar o real, enquanto os desenhistas de Disney procurar o cômico, que em geral é uma forma de aproximação com os espectadores e também o exótico, no tipo de montaria que é exposta.



Imagens 13 e 14, respectivamente. Cenas tradicionais dos pampas gauchos por Molina Campos e Walt Disney (Cenas do filme **Alô, amigos**)

Esse elemento ressalta que a forma possui uma objetividade na concepção artística de todo cineasta. Se em filmes de *live-action*, onde a forma, como a tentativa do uso da montagem intelectual utilizada por Eisenstein em filmes como **O Encouraçado Potemkin** a observação passa mais despercebida, em animações como as que estamos analisando, a forma e a imagem tem uma clara proposta subjetiva que passa despercebida se olhada desatentamente. Já que, *a priori*, o público que visa é o infantil, também é no caso de **Alô**, **amigos** e **Você já foi à Bahia?** a parcela adulta, que se atrai pelo jogo de cores que é possível realizar em um desenho animado. Sobre isso Betton explica que

As cores imprimem em nosso ser sentimentos e impressões, agem sobre nossa alma, sobre nosso estado de espírito; podem servir, portanto, para o desenvolvimento da ação, participando diretamente na criação da atmosfera, do clima psicológico. <sup>131</sup>

Então, nesse sentido, a aplicação da cor, não é uma mera colocação sem motivos. Disney foi um dos primeiros cineastas a aplicar o uso do *Technicolor*, recurso visual que possibilita uma observação mais viva e real das cores. Em outros filmes de propaganda, outros elementos podem tornar mais próximo a imagem do espectador, como a constituição dos interiores de uma casa, o figurino utilizado, a própria montagem cinematográfica, os planos de filmagem. Assim, grande maioria dos filmes revela em sua composição elementos diferenciados, que buscam como fim o espectador e a sua aceitação e admiração, como algo que lhe é comum, e portanto, como algo que é de sua vida.

No entanto, pode-se verificar que o melhor uso da imagem é quando ele está associado diretamente ao som. Nilo Castro opina que no filme **Você já foi à Bahia?** "Um dos grandes momentos é o passeio de câmera por Salvador, com Nestor Amaral, em estilo seresteiro, cantando 'Na baixa do sapateiro". <sup>132</sup> Então verificaremos a relevância dessa musicalidade, no processo propagandístico da obra.

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p.61.

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> CASTRO, op.cit., 1999, p. 363.

#### 2.3.2 Musicalidade

A música é utilizada no cinema desde as primeiras exibições, quando era acompanhada ao piano, ou com uma pequena banda que acompanhava a projeção. A motivação musical pode ser observada pela necessidade de provocar emoções, uma vez que um filme sem som é puramente visual. E os sentidos humanos requerem de provocações para reagirem a alto. Uma explosão sem som, ou um ataque surpresa sem preparação musical não surtem o mesmo efeito.

Filmes como **O triunfo da Vontade**, de Riefenstahl e **A greve**, de Eisenstein, são obras que se valem de uma música que trabalha em sincronia com as imagens, o primeiro em tom épico e o segundo ressaltando uma tonalidade motivadora. Já dramas como **Rosa de Esperança**, de Wyler, a música tem como intenção ressaltar a tristeza, a espécie de insegurança que se vivia no período na Inglaterra.

Então se como vimos anteriormente Disney foi um dos pioneiro no uso do *technicolor*, quando se trata do uso do som, ele foi um dos primeiros a conseguir os melhores resultados de sincronia, um dos maiores problemas na transição do cinema mudo para o falado. Lucena Júnior explica que

Walt Disney foi um pioneiro na introdução do som no cinema. De imediato percebeu o impacto que esse recurso proporcionaria. Acompanhou o desenvolvimento técnico de alguns sistemas e teve a perspicácia de escolher o mais adequado para seu propósito. Não chegou a ser o primeiro a lançar um desenho animado sonorizado, mas, quando o fez, apresentou a melhor sincronização entre som e imagem. 133

Nos filmes Disney direcionados para a América Latina, o conjunto musical é destacado por compositores como Ary Barroso (como ilustram as imagens 15 e 16) ou mesmo por canções com *La paloma blanca*, no segmento argentino do filme **Alô**, **amigos** (Como pode ser verificado na "voz" de Pateta, imagem 17).

1

LUCENA JÚNIOR, Alberto. A animação independente e o fenômeno Disney. In: **Arte da animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p. 104.



Imagens 15 e 16, respectivamente A seqüência brasileira de Aquarela do Brasil; e a divulgação do auxílio de trabalho brasileiro, de relevantes compositores da época (Cena do filme **Alô, amigos**)

As músicas brasileiras inseridas no filme possuem uma busca clara pela identificação do público brasileiro com a obra hollywoodiana. E o ritmo do samba, proporciona ao espectador norte-americano uma nova experiência, que de fato pode ser compreendida, pela atuação de Pato Donald, no filme.

Já a comicidade de Pateta, torna uma música triste como *La paloma blanca*, em uma piada, que convence os espectadores. Já que a associação entre imagem e som, intenta, também, o uso da expressão visual do cantor como caminho pela busca do significado da canção.



Imagem 17
Pateta gaúcho: cantor em playback
(Cena do filme **Alô, amigos**)

Nesse sentido o uso da música possuí uma posição de destaque na feitura do filme. Pois, ela tem a capacidade de atingir e envolver o espectador na obra que lhe é exibida. Assim, segundo Betton:

A música tem uma considerável função psicológica no cinema, já reconhecida nos tempos do cinema mudo: a de dar ao espectador a sensação de uma duração efetivamente vivida e 'de libertá-lo do terrível peso do silêncio', Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade. 134

As passagens de **Você já foi à Bahia?**, são totalmente musicadas o que torna o filme um grande vídeo-clipe. A canção *Os quindins de la-iá*, como veremos no capítulo 3 desta dissertação possui uma sensualidade que envolve o espectador, e o uso do *live-action* (imagem 18) com a animação, como vimos anteriormente possibilita uma aproximação entre as possibilidades cinematográficas e o espectador que pode estar interagindo com a animação.



Imagem 18
Live action com animação: o êxito de Disney em uma cena de dança (Cena do filme Você já foi à Bahia?)

Além da música e do som, a dança é outro elemento que acompanha o movimento de interação entre o que escutamos e o que vemos. Zé Carioca e companhia são grandes dançarinos, ao passo que o mesmo desajeitado Donald consegue aprender a dançar no ritmo do samba. Parodiando Carmem Miranda (Imagem 19) ou se vestindo de malandro (Imagem 20), Zé Carioca é o símbolo do Brasil da Boa Vizinhança: ele canta, dança, fuma, bebe e namora.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> BETTON, op. cit., 1987, p.47.



Imagens 19 e 20, respectivamente Zé Carioca, a la Carmen Miranda; e Zé Carioca no modelito o "bom malandro" (Cena do filme **Você já foi à Bahia?**)

Zé Carioca funciona como o estereótipo de um tipo de Brasil que os Estados Unidos querem "comprar". Mas veremos mais sobre isso no decorrer de nosso estudo.

Assim, para o cinema de propaganda o uso do som, e em especial da música, funciona como uma espécie de libertador da 'alma' sendo um elemento de fundamental relevância nesse tipo de filme é o sentido musical e melódico, pois possibilita envolver os telespectadores em um mundo onde o poder da música ainda pode libertar, tranqüilizar, demonstrar união e sobretudo amizade.

### 2.3.3 Ênfase temática à amizade

A amizade é um aspecto que merece destaque no cinema de propaganda. Pois são as relações entre amigos que possibilitam o crescimento, a alegria, a harmonia do ambiente e o sentido da busca do espectador. Afinal, personagens como Donald, Pateta e Zé Carioca querem ser nossos amigos.

Em outros filmes o sentido coletivo da obra dá razão a essa perspectiva de amizade. Tanto em **Outubro**, de Eisenstein quanto no musical **A canção da Vitória**, de Curtiz, a função dos amigos proporcionam viradas nas tramas, seja pela revolução como no caso do primeiro, seja pela união patriótica, como no segundo exemplo.

Em **Alô**, **amigos**, como o próprio título propõe estamos em um plano duplo. O primeiro da relação de amizade entre os produtores dos filmes, norte-americanos, e os que servirão como tema, os latino-americanos, e um segundo momento que é a própria ação da obra. Na Argentina, Pateta e cavalo ou *pingo*, como esclarece o

narrador do filme, são os amigos inseparáveis que vagam solitariamente pelo Pampa argentino (imagem 21).

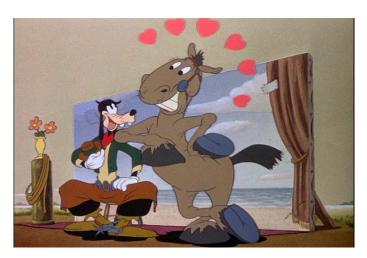


Imagem 21
Pateta e seu amigo Pingo: amor além das fronteiras
(Cena do filme Alô, amigos)

No mesmo filme, a primeira ação de Zé Carioca ao reconhecer o famoso Donald é dar um forte abraço, ao passo que Donald com a mão estendida, não compreende tamanha afetuosidade (Imagem 22).



Imagem 22 Zé Carioca mostrando como a Boa Vizinhança deve tratar o Pato Donald (Cena do filme **Alô**, **amigos**)

Outro aspecto que é destacado no outro filme de Disney, Você já foi à Bahia? é o caráter de certa subserviência das personagens Panchito, representante do México, e Zé Carioca (Imagem 23). Eles, ainda que amigos, enviam presentes à

Donald que, depois, anda e provoca inúmeras ações de luta contra os próprios amigos, em busca de mulheres.



Imagem 23
Donald entre Panchito e Zé Carioca: amigos ou dependentes?
(Cena do filme Você já foi à Bahia?)

Mas, tais ações podem ser compreendidas no âmbito da animação e da representação, já que as personagens desse filme trabalham como os três mosqueteiros, aludindo à obra de Alexandre Dumas, como propõe o título original do filme **The Three Caballeros**.

Dessa forma, relação entre amigos, que lutam por uma causa comum, ou que se une em prol da felicidade da maioria da população é uma característica que jubila os contatos do cinema com o cotidiano das pessoas e um dos elementos primordiais da Política de Boa Vizinhança.

#### 2.3.4 Dedicação do 'herói-nação'

As proximidades entre os protagonistas com os Estados que eles representam é uma notável constatação que ruma vislumbrar a hipótese de que poucos têm a condição ou nasceram para liderar.

Essa imagem de aproximação entre o herói e nação rompe formações históricas. Dessa forma, a nação pode existir em momentos históricos em que não havia esse tipo de percepção pela população.

Mesmo possuindo essa proximidade, Eduardo Morettin esclarece que "[...] O cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias." 135

Porém, ainda que os filmes tenham o enfoque em aspectos que não são diretamente ligados à política de um Estado, esse está no que poderíamos chamar entre-frames de um filme.

A capacidade de representar situações e de buscar no imaginário soluções foi um dos elementos utilizados por Disney em Alô, amigos. Como vimos anteriormente, a situação entre Argentina e Estados Unidos no período não era de uma amizade, muito menos de uma cordialidade. Os argentinos não aceitavam a situação de serem conduzidos na política internacional pelos norte-americanos, que já haviam conseguido contato e parceria com o Brasil e com outros países latinoamericanos.

Assim, a busca por uma solução cinematográfica de Disney foi em traçar paralelos entre o cowboy texano (Imagem 24) e o gaucho argentino. E o fez com sucesso, considerando-se a geografia similar de uma espécie de velho oeste, e o figurino, ainda que modificado, de um lugar para o outro, bastante característico em seus respectivos países. Além, de no período, o cowboy ser ainda considerado o herói norte-americano que possibilitou a expansão para o oeste, desbravando terras e combatendo os "terríveis" índios. Nada mais oportuno que compará-lo ao personagem argentino, o que poderia, através do cinema, desfazer certas diferenças ideológicas e políticas.



Imagem 24 O cowboy Pateta: herói no Texas e nos pampas argentinos (Cena do filme Alô, amigos)

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> MORETTIN, op.cit., 2007, p. 42.

Mas ao mesmo tempo em que temos essa aproximação temos também o destaque ao personagem norte-americano, que é capaz de servir ambas as nações na pele do atrapalhado Pateta.

Considerando-se essa ênfase de Pateta – Estados Unidos, verifica-se que o protagonista nos filmes de propaganda representa sempre o herói como nação: assim, Hitler é a Alemanha Nazista; Miniver, em **Rosa de Esperança**, é a Inglaterra, o coletivo é a União Soviética, Pateta e Donald são os Estados Unidos. E em geral os heróis declaram sempre que é seu inimigo, uns de forma mais clara outros de maneira mais sorrateira.

# 2.3.5 Aproximação entre personagem e espectador

A ênfase à família é o principal elemento de aproximação entre personagem e espectador. O amor pelas crianças, a admiração pela juventude como 'futuro da nação', o cuidado e o carinho pelas mulheres, a admiração pela altivez dos homens, são elementos que glorificam e caracterizam esse tipo elemento comum em produções de caráter propagandístico.

A relação existente em Disney entre as personagens animadas e a população do Rio de Janeiro (como nas imagens 25 e 26), traduz o sentimento de proximidade com o cotidiano carioca. Caminhar pelo calçadão à beira-mar de Copacabana, pode ser uma das formas de se vivenciar o samba, e também de se conhecer a cachaça, as mulheres, enfim, a vida do lugar.



Imagens 25 e 26, respectivamente
O característico calçadão da praia de Copacabana, Rio de Janeiro; e os amigos animados dançando
às curvas do samba
(Cena do filme **Alô**, **amigos**)

Vianna Moog já destacava que as imagens Disney são construções simbólicas de seres humanos. Isso os torna perfeitos (repletos de imperfeições) e inatingíveis aos nossos olhos. No entanto, as suas imagens são reconfortantes. O autor explica que

Dir-se-á "Pluto" não existe, é personagem de ficção. Também o é o "Pato Donald". Mas nem por isso um e outro deixam de ser representativos de determinado tipos da realidade americana. Aliás, não fossem personagens simbólicos, tirados da realidade, possíveis e prováveis em sua verossimilhança e não teriam a popularidade que têm. 136

Tal explicação é valiosa pois ela revela justamente a tendência em ressaltar personagens de ficção como espécie de heróis que estão presentes em nosso imaginário, mas que são também capazes de se mostrar próximos e nos ajudar em caso de qualquer problema.

Essa aproximação entre a personagem e o espectador evidencia o, também, o caráter da necessidade do cineasta em convencer o público que sua invenção possui uma verossimilhança capaz de revelar elos aproximativos e, enfim, unificadores.

#### 2.3.6 Luta entre bons e maus

Mesmo em gêneros díspares como animação, drama, epopéia ou documentário a presença da luta entre bons e maus é uma constante. Esse, maniqueísmo que pertence aos mais diversos níveis de abordagem.

No cinema, a luta pode se dar em dois planos: a objetiva e a subjetiva. Na primeira, temos a exposição do embate dentro da própria narrativa, evidenciando o conflito de maneira prática e direta. Já na segunda, a evidência parte justamente do nível de profundidade da trama, estando o confronto subentendido no enredo. Nessa abordagem, o nível de conhecimento da produção influencia no caráter compreensível, na medida em que se compreendermos uma conjuntura histórica, poderemos detectar o embate ideológico do filme, que tende a demonizar o seu inimigo.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> MOOG, Vianna apud DE CICCO, op. cit., 1979, p.48.

Turner enfatiza que os filmes são produzidos e vistos dentro de um contexto social e cultural que inclui mais do que os textos de outros filmes. Assim, "o cinema desempenha uma função cultural, por meio de suas narrativas, que vai além do prazer da história." <sup>137</sup>

Nesse sentido, o embate entre "mocinhos" e "bandidos", que conduz grande parte das tramas cinematográficas, também pode ser compreendido como uma alegoria de um confronto objetivo, direto e ao mesmo tempo subjetivo, como ocorre em **Alexander Nevski**, de Eisenstein. <sup>138</sup>

A visão que tendemos ter do outro também é um aspecto que influencia na compreensão e no desenvolvimento de uma crítica que enfatize o caráter maniqueísta de certas produções. Kracauer destaca que

Percebemos todos os objetos numa perspectiva que nos é imposta não só pelo nosso meio mas também por tradições inalienáveis. As nossas concepções sobre um estrangeiro refletem necessariamente hábitos nativos de pensamento. Por mais que tentemos restringir esse fator subjetivo, como, de fato, somos obrigados a fazer no interesse de uma objetividade maior, encaramos o outro indivíduo de uma posição que é decididamente nossa. Tão impossível nos é instalar-nos num vácuo quanto o seria fundir-nos com ele. 139

Assim a nossa capacidade em destacar o bom e o mau, reflete uma questão de perspectiva. Já que, por exemplo, para os nazistas, Hitler era o bem, enquanto os judeus simbolizavam o mau.

Em se tratando de Disney, a perspectiva narrativa está associada a abordagem subjetiva, pois não há confrontos inerentes à tela, mas sob o véu cinematográfico encontramos uma carga ideológica que revela o bem estar norte-americano e capitalista como o lado bom da história.

Ao optar por revelar as tradições dos países Disney procurou fugir dos centros urbanos, exceção no caso brasileiro. Na Argentina, temos, entretanto, a mostra da imagem da grande cidade de Buenos Aires, um exemplo latino-americano, para as cidades norte-americanas. Uma comparação, destinada à reflexão da pujança da capital portenha, justamente por ter o progresso e o

12

<sup>&</sup>lt;sup>137</sup> TURNER, op. cit., 1997, p. 69.

Para saber mais leia: FERREIRA, Alexandre Maccari. **O cinema histórico de Eisenstein: propaganda, política e sublevação em** *Alexander Nevski*. 2006. 73f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Graduação em História). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006. 139 KRACAUER, op. cit., 1973, p. 303.

desenvolvimento baseado na idéia positiva de crescimento, ligado, enfim, a um pressuposto capitalista.



Imagem 27 A plaza de Mayo, em Buenos Aires: cidade símbolo do progresso e do desenvolvimento (Cena do filme **Alô, amigos**)

Mas se é a ideologia a grande marca que os filmes Disney procuram inserir nas culturas latino-americanas, a aproximação com fatores da política, sociedade, e cultura são elementos que se procura colocar em destaque quando se propõe alcançar o convencimento.

## 2.3.7 Proposta Ideológica Subjacente

Talvez dos elementos que compõem estes sete pontos, que não está em primeiro plano, mas que dá razão para o cinema propagandístico seja, de fato, a intenção política que se destina a feitura de uma obra que será direcionada para um grande número de pessoas.

Historicamente, podemos observar que intenções políticas estiveram presentes desde os primeiros anos do cinema, passando a serem ressaltados a partir da década de 1910, com filmes como o norte-americano **O nascimento de uma nação** e o italiano **Cabíria**. Mas foi, em especial, com os soviéticos e, mais tarde com os nazistas, que esse cinema ganhou mais notoriedade.

# Sobre isso, Marc Ferro expõe que

Os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura [...] O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando o s nazistas de uma cultura paralela. [...] Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem. 140

É importante mencionar que as produções cinematográficas pelo mundo também se associaram aos seus governos, principalmente neste período histórico turbulento e conflituoso. 141

Entretanto, os norte-americanos foram os que melhor conseguiram inserir no sistema capitalista o jogo propagandístico cinematográfico, pois eles sistematizaram um modo de vida através do american way of life que possibilitava divagar sobre a constituição do modelo de família perfeita, ao mesmo tempo que se podia introduzir bens de consumo, modas e modos, vícios, desejos e sonhos.

E além disso introduziram de forma menos direta e mais eficaz e duradoura uma ideologia. Nos filmes hollywoodianos dos anos 1920 a 1950, período que marcou a ascensão e crise dos principais estúdios de Hollywood 142, não tínhamos, em geral, obras que expunham o "faça isso", até porque as personagens faziam e despertavam no espectador algo recíproco.

Nóvoa explica que

[...] As películas cinematográficas demonstram, de modo incontestável, desde o início da história do cinema, a sua eficácia como instrumento formador de consciências e a sua função como agente da história. 143

E é essa função de agente da história que colabora para a compreensão desse fazer histórico. As obras cinematográficas detinham em sua concepção o ideário político que servia ao seu Estado.

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> FERRO, op. cit., 1992, p.72-73.

Lembramos que Getúlio Vargas também utilizou os meios de comunicação de massa em evolução no período do Estado Novo em seu benefício propagandístico. <sup>142</sup> Ver mais em SCHATZ, op. cit., 1991.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> NÓVOA, op. cit., acesso em Julho de 2005, p.4.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, esse aspecto acirrou-se de maneira ampla, com a vinda de artistas para a América Latina, e também com a propaganda de Guerra nos Estados Unidos, e inclusive com a participação de astros e estrelas na própria guerra, atuando no front.

No caso do cinema de animação a função ideológica pode aparecer de maneira mais sorrateira, quase imperceptível, já que a busca do público adulto é apenas complementar. Porém, ao visar o espectador infantil os elementos de propaganda são melhores compreendidos à luz do processo histórico, o que em uma analogia com o período fica compreensível o propósito cinematográfico.

Aumont e Marie explicam que

O filme de animação foi com freqüência considerado pelos teóricos, por um lado, uma espécie de laboratório figurativo, levando ao máximo as possibilidades da imagem em movimento; por outro lado, um revelador ideológico do cinema em geral (uma vez que em particular o gênero "desenho animado" é reputado destinar-se às crianças).

Essa associação entre animação e infantil é uma união que possibilita ao cineasta poder trazer elementos ideológicos que colaboram para a formação de uma criança. Por exemplo, explorar o espírito competitivo ou mesmo caçoar o que lhe é diferente.

Ainda sobre a questão ideológica Graeme Turner destaca que a "ideologia atua para obscurecer o processo da história, de modo que pareça um processo natural, que não podemos controlar, e cujo questionamento pareceria grosseiro." Todavia, observamos que a história é o produto de interesses concorrentes, em que todos tentam focalizar seus próprios interesses como sendo aqueles da nação. 145

Cabe ao estudioso ou ao espectador atento observar que essa tipologia não é meramente um espaço de encaixe de filmes. Ela concebe elementos que são jogados aos espectadores com vistas a sua cooptação.

O fundo ideológico do cinema de propaganda é comum nas abordagens de filmes que estão ligados ao Estado, ou que têm vínculos com a intenção de acionar os diferentes meios artísticos, e os seus produtores, diretores, artistas etc.

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003, p. 19. <sup>145</sup> TURNER, op. cit., 1997, p.131.

Sobre as relações entre cinema e ideologia Aumont e Marie observam que os conteúdos ideológicos estão ligados à idéia de produção, associados à noção econômica e a de autor, de conteúdos, em que se calca primordialmente aos modelos e aos gêneros cinematográficos, de formas, em que expõe com exemplo o caso do cinema revolucionário soviético, e de técnicas, em que associam as idéias de noção de realidade. 146

O cinema no caso de sua estreita ligação com o Estado, pode ser tido como um 'aparelho ideológico de Estado', seguindo os pressupostos de Althusser uma vez que compõe um corpo de aparelhos que auxilia o poder estatal na manutenção de sua ordem, ainda que não repressiva, mas atuando junto a outros aparelhos "distintos e relativamente autônomos, susceptíveis de oferecer um campo objetivo às contradições que expressam, de formas ora limitadas, ora amplas". 147

Os olhares possíveis sobre uma obra fílmica possibilitam que possamos atingir o caminho de análise, seja com uma teoria materialista sobre o tema ou a proposta que o filme se propõe, seja pela discussão teórica do filme enquanto documento ou ainda, partindo para uma abordagem semiótica em que se valoriza os frames dos filmes, enfatizando ao máximo o poder da imagem.

E mesmo que primando por uma abordagem mais ampla da categoria cinematográfica do que uma análise semiótica e exaustiva de frames, procuraremos nos cercar de tais elementos de análise para no capítulo a seguir nos ocupar com mais detalhes das duas obras de Walt Disney inseridas nesse momento de Política de Boa Vizinhança.

 AUMONT; MARIE, op. cit., 2003, p. 158.
 ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos de Estado. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 73-74.

#### PARTE 3

# MUITO ALÉM DO JARDIM: OS FILMES DISNEY SOBRE O BRASIL E A ARGENTINA



O cinema possibilita aos seus realizadores estabelecer elos variados com outras artes e campos do conhecimento. Mas o caminho que leva ao nascimento de um filme é, por vezes, longo e tortuoso. Da definição do argumento, passando pelo desenvolvimento do roteiro, e captação de recursos e equipe, percorrendo as filmagens, chegando até o espaço de distribuição e os seus seguintes desdobramentos. É um caminho de fôlego e de entrega que necessita ser dado pela equipe, em especial pelos produtores e pelo diretor da obra.

Da fase inicial até a finalização de uma obra, a expectativa e a divulgação são elementos importantes no lançamento de um filme no mercado, que na década de 1940, já era bastante competitivo, uma vez que, mesmo que o número de filmes lançados fosse menor, o número de salas de cinema também era bastante escasso.

Como vimos no capítulo anterior, a ação de Hollywood sobre a América Latina, deu-se de maneira implacável, sobretudo a partir dos fins da década de 1930. Inúmeras películas foram lançadas, o que, também, gerou no Brasil o desenvolvimento de uma crítica cinematográfica que se especializou com o passar dos anos, mas que já na época contava com nomes relevantes como Vinícius de Moraes<sup>149</sup>, Paulo Fontoura Gastal<sup>150</sup> e Antonio Moniz Vianna<sup>151</sup>. O papel desses

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Cena de **Você já foi à Bahia?** "Felicidades, ao Pato Donald, em seu aniversário, sexta-feira 13. De seus amigos da América Latina. [Tradução nossa] <sup>149</sup> MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca

<sup>&</sup>lt;sup>150</sup> GASTAL, Paulo Fontoura. **Cadernos de Cinema de P. F. Gastal**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.

críticos centrava-se, justamente, em expor idéias e valorizar ou não uma obra que deveria ser vista. Eles serviam como conselheiros especializados que divulgavam o cinema nos jornais da época.

O legado crítico que esses autores deixaram sobre os filmes, revela um caráter histórico de grande importância, pois a leitura realizada por eles se deu no momento em que os filmes foram lançados, repercutindo as obras e registrando fatos e curiosidades sobre elas. Eles testemunharam as obras e colaboraram e influenciaram as suas recepções.

Stephen Bann, ao se referir as obras do diretor francês Jean Renoir, realiza uma reflexão sobre o papel testemunhal de uma obra cinematográfica já que um diretor "legitima o caráter participativo da feitura histórica, no momento em que realiza sua obra, já que ele assume certas contradições históricas implícitas em um filme, fazendo assim sua própria história."

A relevância dessa colocação de Bann, está justamente na sua abrangência da criação cinematográfica, uma vez que podemos, também, estabelecer que os críticos da época, e as releituras dos filmes e da história do cinema em si, também podem servir com esse "efeito testemunhal", já que são escritas em momentos distintos, mas revelam a possibilidade de análise histórica que o cinema proporciona.

Quando ocorreu o nascimento das primeiras personagens de Disney no contexto de efervescência cultural da década de 1920, com a criação de João Bafode-Onça (1925), que foi um dos primeiros vilões da animação, enquanto Mickey (1928) voltava-se para uma imagem de um camundongo com atitudes humanas, apaixonado por Minnie (1928), sua eterna namorada. <sup>153</sup>

Com o surgimento deles e a posterior criação de outros personagens, a intenção de Disney era voltada meramente para a sétima arte, buscando o aperfeiçoamento da técnica e a realização dos primeiros longas-metragens, além, evidentemente, em procurar ascender economicamente.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Um filme por dia**: crítica de choque (1946-73). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BANN, Stephen. O estranho no ninho: narrativa histórica e imagem cinemática. In: **As invenções da história**: ensaios sobre a representação do passado. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: UNESP, 1994, p.232.

<sup>&</sup>lt;sup>153</sup> MONTEIRO, Fernando. Marcas do deus rato. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p.62-65.

A relação entre Disney e América Latina possuiu ao longo do século XX, muitos contatos, em especial, através do cinema, uma vez que foram lançados filmes (seja longas ou curtas-metragens) com temáticas que abordavam o continente latino, como por exemplo, o mais recente **A nova onda do imperador** (2000), em que servem de cenário a civilização Inca. Nesta última parte de nosso estudo, remeteremos a características próprias do cinema Disney voltados para a América Latina, durante a década de 1940.

# 3.1 A América Latina enquanto cenário animado

O espaço geográfico latino-americano possui uma diversidade de fauna, flora, temperaturas e cenários. Durante a década de 1930 e 1940, como vimos anteriormente, muito filmes tiveram como centro narrativo essas peculiaridades geográficas, em especial da América do Sul. Mesmo quando as filmagens não eram realizadas *in loco*, estava presente nas telas uma representação desses países, como pode-se observar no clássico **Gilda**, de 1946, que se passa em Buenos Aires.

Esse retrato dos ambientes latinos foi muito importante para conquistar os espectadores da época, uma vez que a qualidade dos filmes hollywoodianos era muito superior aos cinemas argentino e brasileiro dessa fase. E além do mais, não era intenção dos norte-americanos ver os cinemas desses países evoluírem e poderem rivalizar com as películas hollywoodianas, precisando, assim, manter essa zona de influência.

Meneguello destaca que nos anos 40, o Brasil era o terceiro país em número de espectadores do mundo, o que fez como que os projetos "good-will do presidente Roosevelt, por meio da CIAA (Office of the Coordinator for Inter-American Affairs), dessem um tratamento especial à América Latina e fincaram raízes para a difusão deste cinema no Brasil." <sup>154</sup> O autor destaca, ainda, que em "1945 a produção hollywoodiana dividiu-se em 96 filmes sobre a guerra (um tema favorito, embora de relativo sucesso entre os brasileiros), 38 sobre o american way of life e 84 sobre a América Latina." <sup>155</sup>

<sup>155</sup> Idem, p. 12.

-

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> MENEGUELLO, op. cit., 1996, p. 12.

Entretanto, dentre os cineasta hollywoodianos que vieram à América do Sul, o que melhor teve possibilidades de mostrar essa diversidade latina foi Walt Disney, justamente por poder contar com a liberdade estética e temática que o cinema de animação possibilita. Nos filmes **Alô, amigos** e **Você Já foi à Bahia?** são visitados o Peru, o Chile, a Argentina, o Brasil, o Pólo sul, o Equador, o Uruguai, a Amazônia (como uma região comum a vários países) e o México. Desses países, apenas o Brasil, aparece em ambos os filmes, justamente por sua importância estratégica dentro da política norte-americana.

Nilo Castro destaca que os filmes de Disney eram

Filmes feitos, talvez, para convencer o público americano, mas bem mais provável para convencer os homenageados – Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Peru, México e Uruguai – de sua importância para os Estados Unidos. Principalmente o Brasil, que recebeu um símbolo nacional feito por estrangeiros – Zé Carioca. <sup>156</sup>

Essa possibilidade em se deslocar no espaço, de maneira dinâmica, com um mero sopro, tornou o trabalho dos desenhistas um tanto simplificado, já que as soluções para a animação apareciam conforme a necessidade narrativa, como aparece no primeiro episódio sobre o Pólo Sul (com a personagem do pingüim Paulinho que tinha aversão ao frio, algo esdrúxulo possível apenas em uma animação), os autores evidenciaram a determinação de ele conseguir os seus objetivos, já que o pingüim desejava ir para uma região tropical – assim Disney acena para o desejo, já que "quem quer vai" –, possibilitando a viagem do pingüim pelo Estreito de Magalhães, passando pela Costa do Chile, por Viña del Mar, por Lima no Peru, por Quito no Equador, até o seu objetivo, as Ilhas Galápagos, local caracterizado pelo calor e pelo clima quente e tropical.

No entanto, a necessidade de aproximação do carisma e da simplicidade levou Disney a utilizar como principais agentes dos Estados Unidos na Política de Boa Vizinhança o Pato Donald (criado em 1934), por ser o norte-americano simples, amável e temperamental ao mesmo tempo, Pateta (1939), um exemplo de bondade e alegria, e Zé Carioca (1942), que surgiu justamente no filme **Alô, amigos**, e que se trata da imagem que fora criada do brasileiro (carioca, no caso), a partir das

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> CASTRO, op. cit., 1999, p.261.

observações de Disney e seu grupo de desenhistas durante sua estada no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 1940.

Já sobre suas criações, quando verificamos o seu universo de personagens, são possíveis observações relacionadas à tendência do seu caráter, de sua vinculação política com o mundo, ou das ausências marcadas ao longo das criações, como abordam Ariel Dorfman e Armand Matterlart, em relação à falta de progenitores em prol de tios e avôs ou ainda em relação a hierarquia das personagens:

Todo personagem está de um lado ou de outro da linha demarcatória do poder. Os que estão abaixo devem ser obedientes, submissos, disciplinados, e aceitar com respeito e humildade as ordens superiores. Os que estão acima exercem, em troca, a coerção constante: ameaças, repressão física e moral, domínio econômico. 157

As construções das personagens e o envolvimento e direcionamento delas ao universo infantil são constituídas por um sentimento de ingenuidade do leitor ou do telespectador, que busca o entretenimento e não a apurada decodificação de signos e sinais que carregam uma carga semântica que traduzem um modelo social, implicando em uma estrutura política e ideológica.

A caricatura dos eventos está embutido no teor das ações das personagens em que se evidencia um cuidado com a valorização do elemento tradicional tratado como exótico, seja pela utilização de uma lhama no capítulo sobre o Peru, ou pelo aviãozinho Pedro e sua luta no Monte Aconcágua no episódio sobre o Chile, ou ainda pela dança do gaúcho Pateta com o seu cavalo (ou pingo), ao invés de buscar uma mulher, ausente nesses três capítulos, vindo a aparecer apenas quando se remete ao Brasil.

Kracauer destaca que toda a imagem que traçamos de um indivíduo ou de um povo resulta de um fator subjetivo e de um fator objetivo, sendo que esse não pode crescer indefinidamente, assim como a subjetividade não pode ser completamente eliminada. Ainda conforme o autor

o que importa é a relação existente entre os dois fatores. O fato de nossa imagem de um povo estrangeiro aproximar-se da verdadeira presença ou servir apenas de veículo para a auto-expressão – isto é, ser mais um

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> DORFMAN; MATTELART, op. cit., 2002, p.30.

retrato ou mais uma projeção – depende do grau em que o nosso anseio de objetividade sobreleva a ingênua subjetividade. 158

Assim quando temos a abordagem sobre o México, em **Você já foi à Bahia?**, percebe-se que há uma série de elementos que servem aos olhos ingênuos para valorizar esse país.

Entretanto, o conteúdo depreciativo impera sobre a visão do país vizinho dos norte-americanos. A tradição e o nascimento do México são simplificados ao ponto de não explicarem elementos de uma cultura tão diferente aos olhos estrangeiros. No filme, finge-se compreender para aproveitar a festa que os espera.

A própria caracterização do personagem mexicano gera controvérsia. Panchito foi, a exemplo de Zé Carioca, criado como propósito de Boa Vizinhança. O personagem pretendeu revelar o caráter, imaginado e simbólico, do povo mexicano.



Imagem 28
Panchito e o estereótipo mexicano (Cena de **Você já foi à Bahia?**)

Assim, Panchito é um galo que aparece em cena de maneira explosiva, guiado por armas, que lhe servem de veículo, disparando tiros e gritando para todos os lados. A personagem é um fanfarrão que, mesmo que conheça sua história

\_

<sup>&</sup>lt;sup>158</sup> KRACAUER, op. cit., 1973, p.303.

nacional, induz os novos amigos, Donald e Zé Carioca, apenas ao conhecimento do ambiente de *fiesta*, afinal de contas "amigos são pra essas coisas".

O conteúdo histórico e os antecedentes Maias e Astecas não são mencionados, pois esse poderia ser um assunto muito desgastante e chato aos olhos infantis, ao contrário, das cenas de dança e música tradicionais, como os filmes propagandísticos costumam destacar.

Mas se o conteúdo histórico poderia ser inconveniente aos olhos de uma criança, a relação entre as personagens e as mulheres não pareceu digna de pudor por parte dos produtores do filme.

As mulheres mexicanas são objetos de desejo de Donald. Elas são fundamentais para se compreender o tom capcioso com que são tratadas, ao mesmo turno que, a sensualidade da trama dá destaque a uma temática adulta como veremos no fim desta terceira parte da dissertação.

O principal foco de influência Disney na América Latina foi Pato Donald. A personagem foi um fenômeno cinematográfico, ganhando até um Oscar®, como vimos no início de nosso estudo.

Donald nasceu como coadjuvante na história A galinha esperta, de 1934, mas logo ganhou seus próprios curtas-metragens, devido ao caráter irritadiço, 'esquentado', mas ao mesmo tempo com um coração generoso e uma fisionomia amável.

O potencial criativo que a personalidade de Donald transmite, fez dele o mais bem sucedido das personagens Disney, juntamente com Mickey e Pateta e também de seu cachorro Pluto. 160

A escolha do pato para protagonizar os dois longas-metragens na América Latina, também esteve ligada à sua representação do norte-americano comum, e que, portanto, estaria mais próximo dos latino-americanos em geral.

LEAL, Jairo Mendes (Diretor Geral). **Pato Donald, 70 anos**. São Paulo: Abril, Outubro de 2004.

<sup>&</sup>lt;sup>159</sup> Destacamos que a primeira aparição de Margarida, namorada tradicional de Donald, deu-se no episódio **Dom Donald** (1937), que, curiosamente, se passaria no México.



Imagem 29 O Pato Donald e sua postura cordial e receptiva

Assim, o Pato Donald é o símbolo norte-americano que acompanha os desenhistas de Disney nas viagens pelo continente americano. Donald visita o lago Titicaca, no Peru, participa ativamente das incursões pelo Brasil, seja no Rio de Janeiro ou Salvador, e vai à diversas cidades mexicanas, acompanhado dos escudeiros Zé Carioca e Panchito.

Dorfman e Mattelart exploram essa imagem símbolo que representa Donald, como uma função metonímica de uma personagem que não representaria os Estados Unidos em si, mas uma condição que deveria ser compreendida pelos latino-americanos. Escrevem os autores que

> Donald representa bastardamente todos os trabalhadores que devem imitar sua submissão, porque eles tampouco teriam colaborado na edificação deste mundo material. O pato não é a fantasia mas a fantasmagoria de que falava Marx: por detrás do "trabalho" de Donald é impossível que aflorem as bases que desdizem a mitologia laboral dos proprietários, isto é, a divisão dentre o valor da força de trabalho e o trabalho criador de valores. 161

Pensamos que, ainda que a idéia central de Dorfman e Matelart esteja, de fato, correta, principalmente quando observamos as histórias em quadrinhos dessa

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> DORFMAN; MATTELART, op. cit., 2002, p.92.

personagem, nos filmes desse período a abordagem é outra. Pois, qual trabalhador teria de fato condições financeiras de realizar viagens de porte internacional como o pato realiza? Evidentemente, que isso também poderia ser uma imagem idealizada do trabalhador, em férias, consumir seu tempo, fazendo turismo e desbravando inúmeros países. Contudo, nossa percepção, no caso dos filmes Disney da Boa Vizinhança está de fato associada ao Donald norte-americano, símbolo de seu povo e, principalmente, de seu governo.

Uma mostra dessa diferença de Donald, dá-se na sua postura. Curiosamente, a imagem ranzinza e mau-humorada, característica da grande maioria das histórias de Donald, nos filmes aparece apenas em algumas circunstâncias, e mesmo assim em situações-limite, como o combate com uma lhama no Peru, em Alô, amigos, ou das confusões que ele tem manuseando um aparelho de projeção, em Você já foi à Bahia? Importante, mencionar que Donald resmunga durante o filme, mas esse aspecto não está associado ao caráter da personagem, e sim enquanto motivação para o cômico da representação.



Imagem 30
Donald no Lago Titicaca: grandes aventuras no Peru
(Cena de Alô, amigos)

No restante, das suas aparições temos um pato alegre, curioso, disposto a aprender as características de cada país que visita, munido de dicionários e guias, e acima de tudo interessado nas mulheres latinas. Esse é um ponto muito interessante que analisaremos adiante. O ar quente que domina Donald, sedento por "sexo" e por encontrar em solo latino-americano, uma diversão a mais, do que simplesmente a

divulgação dos lugares e a propaganda que (des)percebidamente realiza para seu criador e para o país de onde provém.

Além de atuar de maneira soberba, pelos traços dos seus desenhistas, Donald também se configura como um marqueteiro em potencial das obras e produtos Disney. Já que o sucesso de seus filmes e da personagem na década de 1940, aliado ao seu carisma, possibilitou um aumento dos investimentos de Walt Disney para outros bens de consumo, principalmente no mercado norteamericano, 162 o que resultou com a criação de grandes parques temáticos, rota de turismo para adultos e crianças.

A partir das décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, e com a disseminação do confronto ideológico da Guerra Fria, os produtos norte-americanos passaram a freqüentar de maneira mais sistemática as casas latino-americanas. O surgimento da televisão colaborou para esse aprofundamento da dependência. Nesse mesmo, momento Disney cresce economicamente ao ponto de levar suas HQs América Latina à dentro. Como prova disso, o primeiro número da revista **O Pato Donald** possui a parceria do papagaio Zé Carioca (Ver Anexo H). Inúmeros produtos foram lançados de brinquedos até mesmo refrigerantes que disputavam o mercado crescente dos Estados Unidos com marcas como Coca-Cola e Pepsi-Cola.

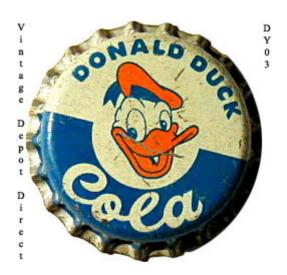


Imagem 31
Tampinha do refrigerante de Cola do Pato Donald: perseguindo o sucesso de outras marcas
Fonte: http://www.vintagedepotdirect.com/media/DY03.jpg

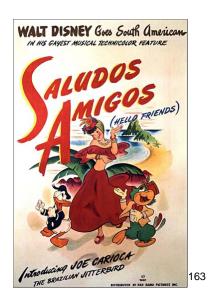
16

<sup>&</sup>lt;sup>162</sup> RIBEIRO, Renato Janine. Hegemonia ambígua. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p..64.

Assim, o cenário latino-americano foi rico para a exploração do cinema hollywoodiano nesse período de Segunda Guerra Mundial. Tanto que possibilitou o estabelecimento de raízes que até hoje se fazem presentes, seja pelos bens de consumo que começaram a ser divulgados pelo cinema ou mesmo produtos divulgados a partir da nova era de comunicação que simbolizou a televisão.

Mas como nosso foco é o cinema Disney, trataremos em específico as duas obras que podem ser consideradas um marco dessa Política de Boa Vizinhança de Roosevelt, filmes característicos que se inscreveram na história mundial do cinema como animações em formato de documentário com uma proposta propagandística, mas que em se tratando de Brasil e Argentina, difundiram elementos e peculiaridades que fizeram que esse *olhar do outro* merecesse ser analisado.

## 3.2 Alô, amigos: entre gauchos, gringos e malandros



O sugestivo e vocativo título do filme, "alô, amigos" já demarca um caráter de aproximação que faz com que o espectador se sinta convidado a realizar um batepapo e uma troca de conhecimento, além de ter, nessa amizade a possibilidade de fazer muitas festas.

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Pôster original do filme **Alô, amigos** (*Ver anexo I, imagem ampliada*)

O filme **Alô**, **Amigos**, estreou nos Estados Unidos em 6 de fevereiro de 1943, sendo considerado uma produção que auxiliou Walt Disney no sentido de sua empresa se re-erguer financeiramente, assim como o ajudou a chegar em maior escala internacional e conquistar, dessa forma, um mercado em nível americano, mesmo que o gênero desenho animado, em geral, esteja voltado para as crianças.

Nessa obra, temos além de uma utilização da instrumentalização didática, um sentido mais maduro da busca pelo apelo popular. Os traços dos desenhos atraem o espectador, seja criança ou adulto. Até então, Pato Donald tinha apenas nove anos de criação, mas já havia atingido um sucesso em suas aparições, tanto que essa personagem de Disney se tornou o recordista da casa em participações no cinema.

Ao se analisar o filme, verifica-se uma série de referências que proporcionam um estreitamento de laços entre a cultura norte-americana e a latino-americana. A obra procura trazer em sua composição um teor documental, pois trata justamente da visita da equipe de Disney a quatro países da América do Sul – Peru, Chile, Argentina e Brasil –, evidenciando o caráter da composição das personagens, assim como a fruição das atrações nesses países à equipe, que se impressiona e se delicia com os prazeres típicos das atrações, digamos, exóticas, para o padrão norte-americano.

A utilização do fator documental insere-se na perspectiva das ações vistas como elemento da realidade. Essa aproximação da animação com o documentário visa estabelecer um sentido de atração, lançando sobre os olhos ingênuos a percepção das relações de amizade, igualdade e respeito pela cultura latino-americana, a partir do olhar tanto dos funcionários de Disney quanto das suas personagens.

A representação do gaucho centrou-se principalmente como uma tradição originária da própria Argentina. Não há a preocupação de realizar que o seu nascimento se deu baseado na incorporação de outras culturas como a moura e a espanhola. Esse silêncio, cinematográfico, sobre esse aspecto relevante, é uma mostra também que os Estados Unidos e Disney queriam revelar a própria capacidade independente do povo argentino, partindo de sua tradição mais marcante.

A representação do cantor, seguia justamente os passos que explicamos anteriormente: partindo da observação, inspirando-se nas pinturas de Molina Campos, até se tornar caricatura. Abaixo podemos verificar, parte desse processo:



Imagem 32 Cantor argentino: alegria e tradição (Cena de **Alô, amigos**)



Imagens 33 e 34, respectivamente O desenhista de Disney atuando no filme; e a Representação do cantor gaucho com o padrão de qualidade Disney (Cena de **Alô, amigos**)

Esse método de desenho, bastante experimental para época, foi um dos grande trunfos de **Alô**, **amigos**, principalmente, porque dava credibilidade a história, baseado-se na 'realidade', idealizando-a no desenho e, posteriormente transformando-a, em traços 'Disney'.

Antônio Pedro Tota identifica um sentido de missão relacionada à necessidade de conhecimento do continente latino-americano:

O imperialismo puritano de Disney teve a sutileza de colocar um certo sensualismo na parte do filme que se refere ao Brasil. **Alô, Amigos** é um filme que mescla cenas reais de documentário com animação. No filme, um

avião parte dos Estados Unidos carregado de desenhistas, músicos e fotógrafos. Missão: procurar personagens para o mundo de Disney. 164

O que justifica a viagem é o pretexto de ter ciência de culturas tratadas como primitivas pelos norte-americanos, e procurar aproximar os laços entre essas culturas. Um ótimo exemplo é quando no capítulo referente à Argentina, os desenhistas de Disney optam pela utilização da imagem do gaúcho dos pampas. Para explanar sobre as tradições é trazido dos Estados Unidos, da região do Texas, a figura do *cowboy*, em que Pateta o representa. O motivo maior dessa aproximação estaria caracterizado pela solidão que ambos viveriam, andando por grandes regiões desérticas acompanhados apenas por um cavalo.

A seqüência argentina, em que o *gaucho* Pateta é o seu protagonista, é uma das partes mais interessantes e que mais agradam os espectadores, devido ao seu propósito cômico-documental.

Estão presentes à essa parte, os principais elementos do cinema de propaganda, que vão da musicalidade da narrativa, com canções tradicionais inseridas, o apelo visual, a ênfase da amizade (em um ambiente de solidão como o pampa argentino, o melhor amigo do homem é sempre seu cavalo), o propósito ideológico, marcado pelo destaque dado à Buenos Aires (através de *live action*), o que dá maior credibilidade ao sentido capitalista de mostrar a grande cidade como de fato ela aparece através das lentes da câmera e a aproximação entre a personagem Pateta e o espectador, já que dentre as criações Disney, ele é o mais canastrão, mas também é o que revela uma sensibilidade e uma ternura. E como é baseado em um 'cachorro' também revela a confiança que podemos ter por ele.

Observemos três momentos distintos sobre características do *gaucho* argentino, que também se aproxima bastante do gaúcho, do Estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, sendo muito prolífico observar essas questões, justamente, no período em que o tradicionalismo desse Estado brasileiro também começava a se organizar.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> TOTA, op. cit., 2000, p.135.



Imagem 35 Disney explica a indumentária gaucha (Cena de **Alô, amigos**)



Imagem 36 A gastronomia inspirada nas pinturas de Molina Campos e o 'assado' no tradicional fogo de chão (Cena de **Alô, amigos**)



Imagem 37
Pateta tranquilamente aprecia um mate
(Cena de Alô, amigos)

Observa-se nas três imagens, cenas comuns da tradição argentina. A necessidade em explicar os detalhes de cada objeto de cena, vai justamente na preocupação em tornar a história, rica em informações aos espectadores norte-americanos, em especial, mas também em revelar uma cultura argentina bem desenvolvida e caracterizada por matizes que lembrariam o *cowboy* texano.

A indumentária é um bom exemplo dessa vontade de aproximação. Mesmo que os nomes sejam outros, e que os apetrechos sejam muito mais complexos, a imagem que temos é de um Pateta que mesmo deslocado ao Pampa argentino, ainda pode ser visto como um legitimo *cowboy*.

O apelo para a gastronomia, baseada no consumo da carne vermelha, também pode ser ligada ao própria caráter exportador argentino. Disney revela que as melhores carnes são as desse pais, pois elas "derretem-se na boca". Ou seja, propaganda pró-argentina, mesmo em uma época que, politicamente, Estados Unidos e Argentina não entravam em um acordo comum.

Outro elemento, que **Alô, amigos** revela é o do sorver o mate, ou, no Rio Grande do Sul, chimarrão. Essa tradição, evidenciada de forma muito rasteira no filme é uma peculiaridade que evidencia o consumo de um produto, que servia, principalmente, para o aquecimento do corpo, devido ao frio constante na região pampena.

Esse traço espacial, Disney, praticamente copiou das pinturas de Molina Campos. Abaixo temos duas cenas do filme, que revela um mesmo ambiente ao dia e à noite. São tomadas, muito bonitas visualmente, e que amparadas pela sonoridade, ganham a sensibilidade do espectador.



Imagens 38 e 39, respectivamente A representação dos pampas gaúchos; e a noite repleta de estrelas e o ambiente de solidão (Cena de **Alô, amigos**)

Já no que se refere ao capítulo brasileiro, de **Alô, amigos**, o prisma adotado por Disney foi outro. Mesmo seguindo, o ideário documental, o diretor imprimiu um ritmo e uma visualização poética, refletindo a preocupação artística e o esmero da produção.

Ao ter mais tempo de pesquisa no Rio de Janeiro, os desenhistas de Disney puderam trabalhar mais rebuscadamente no exercício da composição visual da trama, realizando inúmeros desenhos acerca do cotidiano e da vida carioca. Cenas de praia, de pontos turísticos e da natureza são os mais comuns. Os pontos de pobreza não são sequer mencionados no filme, e a população negra praticamente é banida da animação, aparecendo, somente em alguns registros do período do carnaval, de 1941, que se realizava no Largo da Carioca.



Imagem 40 A pesquisa Disney realizada no Brasil resultou inúmeras pinturas acerca da vida cotidiana e da natureza do Rio de Janeiro (Cena de **Alô, amigos**)

Mesmo assim, a preocupação do diretor não estava em revelar mazelas, mas sim tecer propaganda. O Rio de Janeiro, capital do Brasil no período, é o símbolo brasileiro. Na cidade, estava o que o brasileiro simbolizaria. Temos novamente, uma função metonímica da parte pelo todo. Aparecem ainda, nas 'animações aéreas' as cidade de Porto Alegre e São Paulo, vistas como pequenas vilas se comparadas à grandiosidade da representação do Rio de Janeiro.

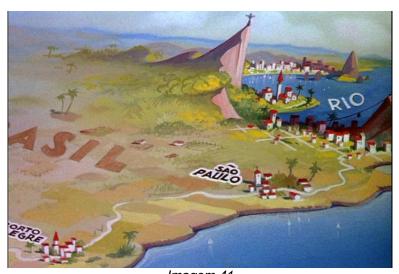


Imagem 41 Rio de Janeiro, na época capital do Brasil, era vista como uma grande metrópole em relação à São Paulo e Porto Alegre, que aparecem no mapa (Cena de **Alô**, **amigos**)



Imagem 42 A função documental da obra: o carnaval de rua no Rio de Janeiro (Cena de **Alô**, **amigos**)

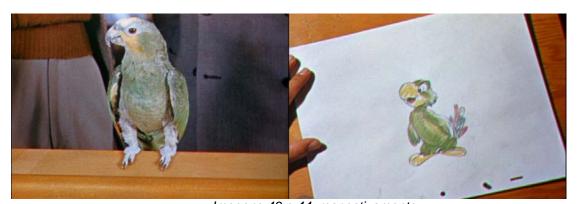
Evidentemente, que a exposição e o destaque a capital brasileira do período, também reflete uma preocupação ideológica, já que o centro do poder estava nessa cidade, atraindo a atenção de Washington para demarcar território e atingir um dos principais centros políticos da América Latina, que como vimos, anteriormente, teve sua tarefa simplificada com o apoio de Oswaldo Aranha.

A caracterização do Brasil, nessa época, foi exposta de maneira positiva pela animação Disney, ainda que se valendo dos estereótipos. Nesse período, o futebol já era tido como um esporte relevante, mas a pouca projeção internacional da seleção de futebol, talvez tenha sido, o fator que fez com que Disney sequer citasse

o esporte bretão (e mesmo porque os norte-americanos não se familiarizavam com futebol, inventado pelos ingleses). Por outro lado, o samba e o carnaval ganham destaque na animação proporcionando, a sonoridade e a beleza plástica do repicar dos tamborins.

No entanto, o principal momento da següência brasileira, está no nascimento de um novo personagem: Zé Carioca. Ruy Castro escreve que

> durante sua estada no Rio, em seu QG no Copacabana Palace, Disney fora vastamente informado sobre a importância do papagaio na psique do homem brasileiro. Alguns povos faziam uma idéia tão arrogante e exaltada de si mesmos que se identificavam com certo tipo de aves: águias, condores, falcões. O brasileiro se identificava com o papagaio. [...] Disney ficou sabendo como o brasileiro, digo, o papagaio, podia ser pobre, folgado, preguiçoso, vagabundo e sem caráter, mas era esperto, feliz, sabia se virar e aprendia tudo com facilidade, inclusive enrolar os gringos.



Imagens 43 e 44, respectivamente O papagaio: das anedotas para a inspiração Disney; e o nascimento de um símbolo do Brasil (Cena de Alô, amigos)

A é o principal elemento quando do encontro entre Donald e Zé Carioca (Joe Carioca para os norte-americanos). Donald por si só já possui grande dificuldade de expressão com sua voz característica, mas quando conhece Zé Carioca não entende nada do que o brasileiro está lhe dizendo.

No entanto, logo depois tudo é traduzido pelo próprio personagem do Brasil que fala inglês tão bem quanto o português. Esse é o sentimento da necessidade da expressão da fala que, nos dias hoje, marca muito de uma identificação da cultura. O inglês deve ser conhecido por todos os latino-americanos para que esses possam se comunicar com o "amigo" norte-americano.

<sup>&</sup>lt;sup>165</sup> CASTRO, op. cit., 2005, p.342.

Esse momento relevante do filme, do conhecimento entre as duas personagens, também revela um pouco do íntimo amistoso do brasileiro. No momento em que Zé Carioca identifica Donald como o ilustre astro de Hollywood, ele sai correndo alucinado, abraçando e planejando todo roteiro de viagem pelo Rio de Janeiro. Um amigo que leva o outro para tomar cachaça em um barzinho qualquer, que ensina dançar samba, a dar umas batucadas.



Imagem 45
Os amigos experimentam a bebida tradicional do brasileiro (Cena de Alô, amigos)

O ambiente de festa circunda todo o episódio sobre o Brasil. As mulheres aparecem sedutoras, em clima carnavalesco, sendo provocantes e inspirando o desejo sexual, assim como isso seria uma característica natural do próprio Brasil. Por outro lado, a natureza geográfica é um grande fator de destaque em que tudo o que está retratado soa como uma paisagem.

O destaque dado aos "cartões-postais" brasileiros também reflete o serviço de divulgação turística da cidade do Rio de Janeiro. As cenas do Pão de Açúcar, do Corcovado, dos bairros tradicionais e das praias exuberantes, acompanhados da musicalidade são, também, uma forma de prestar uma colaboração com os novos amigos.



Imagem 46
Mais um belo cartão postal brasileiro: a Urca e o bondinho (Cena de **Alô**, **amigos**)

Assim, a construção da animação de Disney também é marcada pela necessidade da utilização da música como inspirador de ações das personagens. Desde **Branca de Neve e os sete anões**, passando por **Fantasia** (1940) até o mais recente **Ratatouille** (2007), a música sempre se caracterizou como um veículo que se liga perfeitamente a montagem da animação. A utilização dela pode estar associada à facilidade de assimilação pelo telespectador que cantarola ou fixa a letra da canção, dando a elas uma exterioridade que extrapola o filme.

Em **Alô, amigos** são diversas as músicas características dos países tratados. Porém, o caso brasileiro é o mais evidente, com "Aquarela do Brasil" de Ary Barroso e "Tico tico no fubá" de Zequinha de Abreu, levadas e consagradas no exterior como marcas do samba. A música "Saludos, amigos" de Ned Washington e Charles Wolcott, que intitula o filme, possui um sentido de fraternidade e cordialidade expressas pelos norte-americanos:

Alô amigos A vocês uma querida saudação Um gostoso aperto de mão Amigos fazem assim Alô amigos Um novo dia vai surgir Venha dizer bom dia Acorde a sorrir E cante uma alegre canção.

O que demarca esta estreita relação são os objetivos de união de laços dos Estados Unidos para com o continente americano. A letra da música aponta para o nascimento de um novo dia, que seria esse em que a América unida reinaria sobre o mundo, no caso os Estados Unidos da América, tornar-se-ia a maior potência mundial. Para tanto era preciso que os países latino-americanos embarcassem na corrente do capitalismo, para sorrirem sem preocupação.

Assim, em **Alô, amigos**, fica explícito a cordialidade e a sedução que proporciona uma animação musicada entremeada com documentários que carregam em si uma preocupação de não vender uma imagem negativa dos vizinhos da América Latina, mesmo que para isso torne o Pato Donald/norte-americano, um ser um tanto confuso e abobalhado (como é característico da sua personagem até os dias de hoje) que aprende facilmente as lições tidas na América Latina e que pode assim formar grandes amigos por esses "rincões".

Enfim, se esse filme é uma peça de aproximação ideológica e política, visando uma maturação do estreitamento da amizade entre os países retratados em especial Brasil, que já aderia à Boa Vizinhança, quando lançado o filme, em 1943, e a Argentina, que se mantinha neutra na Segunda Guerra Mundial, mas estendia possibilidades de negociações com os outros países latino-americanos e, em alguns, casos com os próprios norte-americanos. No conjunto dos filmes feitos para a Boa Vizinhança, Você já foi à Bahia? foi lançado, ainda que apenas dois anos depois de Alô, amigos, em um outro ambiente internacional. Com a Segunda Guerra Mundial, praticamente terminada, chegava a vez dos Estados Unidos agradecerem, mas continuarem próximos dos latinos, e isso veremos, em especial no que se refere ao Brasil, à ausência da Argentina e a função sensual das mulheres.

#### 3.3 Você já foi à Bahia?: a América Latina seduzida



166

Depois de acompanharmos uma animação de caráter mais didático-documental como **Alô, amigos**, poderíamos dizer que em **Você já foi à Bahia?** nada passa por acaso. Do título do filme à composição mais arrojada da animação e da história, temos uma evolução cinematográfica, ao mesmo tempo em que temos um aumento ideológico e preconceituoso, inseridos na obra.

Nilo Castro enfatiza que

do ponto de vista tecnológico, principalmente, Você já foi à Bahia? apresenta um trabalho apurado misturando filme e animação de forma muito ágil e um tanto inusitada para a época. Foi reconhecido mais tarde como uma obra relevante do ponto de vista artístico na filmografia dos Estúdios Disney, devido ao seu rapidíssimo ritmo e surrealismo nos efeitos visuais. 167

Assim, a animação **Você já foi à Bahia?** (filme que estreou nos Estados Unidos em 3 de fevereiro de 1945 e que possui esse título no Brasil por estar relacionado à música referente ao capítulo brasileiro sobre a Bahia, enquanto o título original marca um destaque mais para a união americana a partir da canção "The three caballeros"), segue o propósito do filme **Alô, Amigos**, sendo apresentado em episódios, preservando a intenção didática do panorama de

<sup>167</sup> CASTRO, op. cit., 1999, p.260.

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> Pôster original do filme **Você já foi à Bahia?** (*Ver Anexo J, imagem ampliada*)

necessidades de compreensão e aceitação de diferentes culturas na América Latina.

A obra, que foi dirigida por Norman Ferguson, produtor executivo de **Alô**, **Amigos**, caracteriza-se pela excepcional utilização das liberdades artísticas dos desenhistas e da inclusão de cenas com personagens reais interagindo com os desenhos, recurso estético que valoriza a relação entre a expressão da beleza natural das personagens.

O desenho começa quando Donald recebe muitos presentes endereçados a ele pelos amigos da América Latina. Os presentes, em geral, são um símbolo do consumismo marcado pela política capitalista. A língua dominante na animação é o inglês, enquanto todos os personagens procuram falar um pouco de português ou espanhol, apenas para não perder os laços regionais, e mesmo assim, traduzindo para a língua de Donald.

A obra procura fazer um *revival* da viagem de Donald à América do Sul, mas agora ele está nos Estados Unidos e é a sua imaginação (além da imaginação dos animadores) que possibilita ele se deslocar pela América Latina, mesmo que partindo da idéia do cinema, das páginas de um livro, como é o caso brasileiro, ou em um tapete mágico, no caso mexicano. Nilo Castro explica que

os filmes enaltecem amplamente os países visitados. Os personagens locais, tanto Zé Carioca quanto Panchito, quando em contato com Donald, são muito mais expansivos e calorosos, contrastando o caráter quente e amistoso dos latinos em oposição aos anglo-saxônicos. 168

Novamente um aspectos que merece destaque é a relevância das canções utilizadas nesse filme. As canções, como já frisamos, são elementos chave das animações Disney. Em Você já foi à Bahia?, destacam-se "baía" e "os quindins de Yayá" ambas de Ary Barroso, "You belong to my heart" de Agustin Lara e "Mexico" de Charles Wolcott. Entretanto, é a canção que dá o título original ao filme "The three caballeros" de Manuel Esperon, que se destaca pelo conteúdo implícito da visão da necessidade da Boa Vizinhança:

Somos três amigos Com sarapes coloridos Somos muito felizes

\_

<sup>&</sup>lt;sup>168</sup> CASTRO, p. 261.

Debaixo dos sombreros
Corajosos para sempre
Vivemos contentes
Quem disse? Nós mesmos
Somos três caballeros
Não importa a situação
Estamos sempre juntos
Venha o que vier
É de irmão para irmão
Somos um pelo outro
Os três caballeros
Para sempre seremos.

Os três *caballeros* são Donald (língua inglesa), Zé Carioca (língua portuguesa) e Panchito (língua espanhola), que sempre devem estar juntos não importa a situação, sendo possível fazer analogia aos **Três Mosqueteiros**, de Alexandre Dumas. A letra soa como um agradecimento pela união contra o nazismo, o fascismo e o comunismo. A fraternidade marca as canções dos filmes Disney nesse sentido de agradar latinos e norte-americanos.

A idéia de eternidade da união é uma marca do comprometimento mútuo e de não ferimento dos propósitos capitalistas, ou seja, do mantimento da cooperação entre o comércio, a cultura e as relações exteriores pan-americanas. Isso poderia ressoar, se observarmos diacronicamente, como um plano de dependência desses países latino-americanos, tratados como inferiores culturalmente, ou por possuir economias frágeis, em relação ao novo "centro do mundo": os Estados Unidos.

Esse filme produzido por Disney é uma forma de reafirmar os propósitos da obra anterior e inserir novos e relevantes "amigos" latinos: os mexicanos. A representação do episódio sobre o México enfatiza as tradições desse país, mas soa mais como uma propaganda de turismo, mostrando aspectos históricos dos Astecas, de praias como Acapulco e de danças típicas, em cidades como Vera Cruz. A participação de artistas mexicanas, como Carmen Molina e Dora Luz, também é uma forma de agregar valor humano no sentimento da busca do apoio do México em relação aos Estados Unidos.

Também a idéia de união de bloco Americano é um aspecto que se reafirma nesse filme de Disney. Segundo Tota:

Os meios de comunicação, pelo menos no período estudado, foram usados pedagogicamente para americanizar o Brasil. Houve um projeto de americanização, quer dizer, ações deliberadas e planejadas visando a um objetivo. A existência desse projeto não exclui o processo de

americanização conduzido pelas forças do mercado. Ao contrário, há evidências da imbricação dos dois processos. 169

A intenção de cooptar os latino-americanos para o caminho da política interamericana, em que a força do mercado seria um benefício na luta contra o comunismo em ascensão na Europa, evidencia que o processo também fora marcado por um projeto arregimentado a partir da política de *New Deal* de Roosevelt.

No entanto, como a Argentina não foi cooptada durante essa Política externa norte-americana, ela também foi esquecida nesse segundo filme. A ausência do país portenho, explica-se também pela relevância que se procurou dar a países que estreitaram relações com os Estados Unidos, como o Uruguai.

Assim o *gaúcho* reaparece, meio uruguaio e meio argentino, mas não como o *cowboy* Pateta, e sim em uma nova roupagem: o *Gauchito*, o qual, ao capturar um *burrito* voador, utiliza-o, em prol da importância extremada dada à questão financeira que ele conseguiria, ao vencer corridas de cavalo com seu animal alado.



Imagem 47 Um misto de uruguaio e argentino: com um burrito voador! Asas à imaginação (Cena de **Você já foi à Bahia?**)

Mas o Brasil, também é o foco da atenção deste filme, juntamente com o México. A valorização da natureza exuberante da Floresta Amazônica também é ressaltada na expressão de aves raras da maravilhosa fauna brasileira.

A natureza é tratada como recurso plausível de um bem material a ser explorado. Ressaltam-se, nesse período, os investimentos destinados à extração da

\_

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> TOTA, op.cit., 200, p.191.

borracha na região amazônica, como um importante caminho de exportação, em especial, para o mercado norte-americano. 170

As belezas naturais da geografia baiana também são destacadas na animação, revelando que o cuidado técnico e a sensibilidade visual do capítulo brasileiro, manteve sua idéia poética em torno da natureza, mas agora pondo em destaque a relevância que a religiosidade possui para o povo brasileiro, através de uma, dentre as várias igrejas que Salvador possui: a igreja do Nosso Senhor do Bonfim, que está localizada na Sagrada colina, na península Itapagipe, como animação destaca, além de mostrar um tradicional meio de locomoção do nordeste brasileiro, a jangada.



Imagem 48
Salvador ao fundo e a natureza exuberante que a cerca
(Cena de Você já foi à Bahia?)



Um dos cartões postais de Salvador: a plasticidade da Igreja do Bonfim (Cena de Você já foi à Bahia?)

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Um documentário interessante, abordando esse momento histórico, é **Borracha! Para a vitória!** (2004), de Wolney Oliveira, que traz relatos dos chamados soldados da borracha que trabalharam na Amazônia, colaborando para os esforços de guerra e pela necessidade dos Estados Unidos, e suas empresas, em precisar da matéria-prima extraída dos seringais e lançadas para os ianques a um preço baixíssimo. O tom é de denuncia pelo esquecimento desses "militares" sem armas e que hoje vivem esquecidos, em situações de pobreza e dificuldade extremas.

Assim, a personagem Zé Carioca reaparece guiando Donald pela cidade de Salvador, na Bahia. Novamente a natureza e as canções giram e constrói esse episódio, como vimos anteriormente. O detalhe das cores do rabo de Zé Carioca, azul e vermelho (cores da bandeira dos Estados Unidos) é uma marca da criação da personagem e de seu vínculo com o país de seus inventores. A marca de uma dependência (*Ver no cartaz ampliado do anexo J, esse detalhe*).

O Centro histórico de Salvador é mostrado como um local de festa e alegria, onde passam belas mulheres sempre felizes, cantores e malandros, que explodem em uma sensual valorização da dança e da expressão dos olhos, que piscavam num tom capcioso, seja por Aurora Miranda ou pelo próprio Zé Carioca.

O malandro presente nesse episódio remete ao carioca do filme **Alô, amigos**. Aliás, não há a preocupação em mostrar as características da tradição baiana, muito menos destacar o ambiente miscigenado da cidade de Salvador. Há apenas, o motivo da festa. Da alegria que consome os corações dos personagens e faz com que os espectadores se sentam participes dessa diversão.

Durante a canção, não sobra tempo para reflexão. O que importa do Brasil, de Salvador ao Rio de Janeiro, é a amizade e os laços festivos que somente os brasileiros podem dar aos norte-americanos, com o samba, com a bebida, com as mulheres.



Imagem 50
laiá guia os personagens distribuindo alegria
(Cena de Você já foi à Bahia?)



Imagem 51
O ambiente da música contagia as formas da cidade (Cena de Você já foi à Bahia?)

Mas, do ponto de vista cinematográfico, o segmento brasileiro de **Você já foi à Bahia?** é o melhor desenvolvido e acabado, sendo a explosão de felicidade e animação que, simbolizadas pela sensualidade da atriz Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda, e das cores vivas da animação, possibilitam fazer da capital baiana um cidade toda em movimento ao som de "Os quindins de Yayá" de Ary Barroso.

Por fim, resta-nos estudar o tom sensual da animação. Se ela passa praticamente despercebida em **Alô**, **Amigos**, agora a sexualidade extrapola os limites, inclusive da compreensão infantil, principalmente na figura de Pato Donald, que flerta com praticamente todas as personagens humanas do sexo feminino.

Com laiá (Aurora Miranda) ele a persegue como em uma saga erótica, enquanto ela canta a canção de Ary Barroso, "os quindins de Yáya", composta originalmente em 1940, sem muitos resultados. A música em si já reflete uma sensualidade e um ritmo de extrema riqueza sonora, mas de temática um tanto provocativa, observe:

Os quindins de laiá Comé, comé, comé Os quindins de laiá Comé, comé, comé Os quindins de laiá Comé Comé que faz chorá Os zoím de laiá Comé, comé, comé Os zoím de laiá Comé, comé, comé Os zoím de laiá Comé Comé que faz pená O jeitão de laiá Me dá, me dá Uma dor Me dá, me dá Que eu não sei Se é, se é Se é ou não amor Só sei que laiá tem umas coisa Que as outra laiá não têm Os quindins de laiá Os quindins de laiá Os quindins de laiá Os quindins de laiá Tem tanta coisa de valor Neste mundo de Nosso Senhor Tem a flor da meia-noite, tem Escondida nos canteiros Tem música e beleza, tem Na voz dos boiadeiros A prata da lua cheia O leque dos coqueiros O sorriso das crianças A toada dos barqueiros Mas juro por Virgem Maria Que nada disso pode matar... Os quindins de laiá Os quindins de laiá Os quindins de laiá Os quindins de laiá

Se Donald não consegue atingir o coração da mulher por sua insistência, ela após uma frustração com um malandro, e ao receber um buquê do pato, acaba por se seduzir ao 'norte-americano'.

Observemos a seqüência da cena da conquista:



Imagem 52 Entre o capital e o romantismo (Cena de Você já foi à Bahia?)



Imagem 53 Um beijo para selar a união definitiva (Cena de **Você já foi à Bahia?**)



Imagem 54
Donald e a realização plena da conquista
(Cena de Você já foi à Bahia?)

O interesse demarcado pela aquisição de um presente, associado à intenção do objetivo sensual proposto, evidencia a valorização do bem capital como um recurso que supera o sentimento expresso pelo convencimento oral.

Mas se a seqüência brasileira, revela um Donald apaixonado pela baiana, no episódio do mexicano temos um Donald pervertido, que procura atacar todas as cantoras e dançarinas mexicanas e na praia de Acapulco, um local onde, curiosamente, só havia mulheres vestidas de maiôs, o pato praticamente enlouquece em uma fúria apaixonada pelo desejo sexual.

Em alguns, momentos a ofensividade das animações para com as mulheres, descaracterizam, inclusive, suas próprias características comuns como: a irritação de Donald, agora obcecado pelo sexo; e a malandragem de Zé Carioca, agora transformada em desejo pela mulher. Aves tão amistosas agora transformadas em 'aves de rapina'.

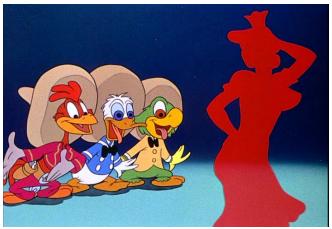


Imagem 55 O desejo além da animação (Cena de **Você já foi à Bahia?**)



Imagem 56
Os três amigos e a abertura da temporada de caça (Cena de Você já foi à Bahia?)



Imagem 57
Donald conquistando as mexicanas
(Cena de Você já foi à Bahia?)

A utilização de atrizes com as animações, possibilitou, também satisfazer os espectadores masculinos que também puderam acompanhar as jovens mexicanas

se divertindo na praia. Nessa época, a exibição do corpo desnudo dos artistas ainda era tabu que o cinema foi quebrando aos poucos. Mesmo que nenhuma das atrizes apareça nua, a seqüência da praia, em que elas estão todas de maiô, revela, uma liberdade de Disney no plano da moral e dos bons costumes.

A fusão de animação e *live action*, proporcionou também a criação de seqüências surreais, como o Donald, novamente apaixonado, plana ao som da mexicana que o seduz, tornando-o mera 'marionete' de sua canção.

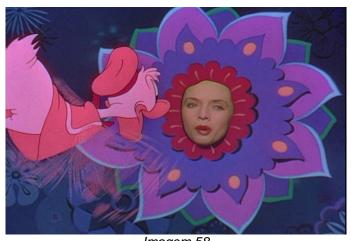


Imagem 58
Donald: de sedutor a seduzido?
(Cena de Você já foi à Bahia?)

Assim, **Você já foi à Bahia?** foi um êxito cinematográfico. Ao mesmo tempo que fez auto-propaganda e propaganda turística dos países retratados, revelando também uma possibilidade de turismo sexual por Salvador e por várias cidades Mexicanas, como Acapulco.

Essas imagens estereotipadas traduziam o sentimento de enlace dos valores da tradição com a busca do convencimento de que a união dos três idiomas inglês (Estado Unidos), Espanhol (América Hispânica) e Português (Brasil) seria o caminho da ascensão da América como um todo, mesmo que os desenhos animados de Disney não expressassem a questão dos negros, do valor dos índios, das mulheres como humanas sensíveis, aspectos comuns e relevantes das sociedades latino-americanas.

Assim, ao trabalharmos o cinema na Política de Boa Vizinhança, entre outros elementos que vimos ao longo desse estudo, podemos ainda nos valer do que diz Carlos Guilherme Mota:

A política cultural de aproximação das Américas em que Carmem Miranda (a "pequena notável" em sua roupagem "tropical brasileira"), Orson Welles, Walt Disney (e o rato Mickey, o Zé Carioca, o Pato Donald e tantas outras criações) alimentaram a ponte aérea EUA-Brasil e tornaram-se figuras populares nesse "imaginário pan-americano". Constitui-se então no país uma visão fortíssima do *american way of life*, que se tornaria dominante ao longo do tempo. Um padrão civilizatório, enfim. <sup>171</sup>

Ou seja com o cinema hollywoodiano nascemos, fomos doutrinados, e se livrar dessas amarras é algo bastante complicado, principalmente quando nossa história está intrinsecamente ligada a um histórico de dependências. Mas o uso do cinema de forma crítica pode servir para despertar no espectador se divertir ao mesmo tempo em que reflete, como Nóvoa explica que "o lazer, a estética e a didática dos filmes não podem fazer negligenciar o valor intrínseco destes como fonte do conhecimento histórico e como agentes da história."

Enfim, pensamos que os padrões cinematográficos que Disney desenvolveu ao longo de sua carreira, serviram ao Estado norte-americano, tanto nesses casos que analisamos, quanto em tantos outros, mas, por outro lado, também devemos destacar que, ainda que desconfiados de suas propostas políticas, ideológicas e sociais, o cinema de animação produz um fascínio e um despertar que faz dos adultos sentirem-se crianças e as crianças sentirem-se em um universo imaginário, que apenas as pessoas livres das obrigações reais do mundo e poder racional podem percorrer, com o devido cuidado de saberem retornar e não se perderem no profundo mundo da imaginação.

71

<sup>&</sup>lt;sup>171</sup> MOTA, op. cit., 1995, p. 490.

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> NÓVOA, op. cit. Acesso em 30 de Julho de 2005, p. 2.

#### **PALAVRAS CONCLUSIVAS**



Desde de 2003, quando comecei a desenvolver pesquisas relacionadas às obras de Disney no Curso de História da Universidade Federal de Santa Maria, pude observar que estudar animação associado à história seria uma tarefa ao mesmo tempo agradável e desafiadora.

Agradável por ser a animação um gênero cinematográfico que, em geral, os espectadores admiram e se confortam frente a uma personagem carismática, desenhada com traços delicados e que realizam situações tão banais e comuns que nos tocam sensivelmente, permitindo uma imediata aproximação.

Mas isso, provocava-me também uma desconfiança para com esses "artistas animados" tão amáveis aos olhos nossos olhos. E isto seria, desafiador: tentar olhar de outra maneira, aquilo que o cinema tornou um senso comum positivo, frente aos espectadores, tão capacitados, e alguns de renome, como citamos nesta dissertação.

O desafio percorreu uma trajetória de amadurecimento das idéias. E o cinema Disney, neste período da década de 1940, em específico as obras **Alô, amigos** e **Você já foi à Bahia?**, revelaram-se ótimos objetos históricos capazes de aguçar o interesse de associá-los a função do cinema enquanto um conjunto de fatores, que abarcou, não apenas a mera leitura das obras, mas, também, a conjuntura em que elas estavam inseridas, bem como a possibilidade de se pensar em um vínculo mais

\_

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> Encerramento de **Você já foi à Bahia?**. A cena também simboliza o 'fim' da Política de Boa Vizinhança, para Walt Disney.

próprio de um gênero que começa a se destacar nos estudos cinematográficos, como o cinema de propaganda política.

Enquanto eu refletia sobre o cinema de animação e seus possíveis desdobramentos para pesquisa, eu procurava levar as reflexões em congressos e eventos, podendo observar que, na grande maioria das vezes, tal temática despertava a atenção de colegas e mesmo de professores. O que reforçou a minha busca em pesquisar certas problemáticas que deram origem a esta tentativa de análise das obras do criador de Mickey e Pato Donald em sua diversidade conjuntural.

Observamos, ao longo deste estudo, que a obra Disney esteve estritamente ligada aos propósitos político-ideológicos de seu país, o que não foi de todo uma novidade, pois também observamos que já havia uma série de trabalhos que mencionavam isso, sem, contudo, aprofundar a análise, o que também, pensamos, procuramos realizar.

Os dois filmes que trabalhamos expressaram uma visão norte-americana dos países latino-americanos abordados, em suas épocas de lançamento e dentro de uma perspectiva de Segunda Guerra Mundial. As obras enfatizaram as fachadas dos países, seus pontos turísticos, suas virtudes, seus costumes, as suas tradições, aparecendo, na grande maioria das vezes, como blocos que identificam e, de certa maneira, ligam-se com alguma parte dos Estados Unidos. As aproximações levam em conta sempre o fator do "ser próximo", ou do "ser parecido" com Estados Unidos, o que caracteriza dissonâncias em prol de um ser superior ao outro. No caso, os norte-americanos superiores aos latino-americanos.

As obras se mostram enquanto agentes históricos, pois revelam traços possíveis de serem compreendidos como filmes que caracterizam situações especiais de uma sociedade em relação à outras, permitindo que ambas possam estar livres para uma tomada de consciência, mesmo que ambos estejam inseridos em uma política ideológica.

Essa possibilidade interpretativa de filme ideológico, mascara-os enquanto veículos de propaganda de uma consciência social, de uma vontade de conhecimento, de aproximação e de ligação que demonstra a vontade do país produtor do filme, em cooptar, os espectadores latino-americanos para o seu modo de vida, visando a compreensão mutua entre as diversidades americanas.

Também, caracterizamos essa função do cinema Disney como pertinente dentro da cultura visual e das possibilidades históricas que ela permite, ao se partir do mote cinematográfico, mesmo que amparado em uma rica literatura de áreas variadas do conhecimento, o que nos possibilitou uma

Um aspecto que podemos acompanhar ao longo de nossas análises é o tratamento que os desenhistas de Walt Disney destinaram aos aspectos culturais da tradição dos países, abordando todas as dimensões como se fossem uma única realidade, desconsiderando, justamente, a diversidade cultural de cada um dos países diferentes entre si, e diferentes em si próprios, um dos traços mais característicos dos povos latino-americanos.

Observamos que a função metonímica das interpretações culturais da América Latina, foi a melhor estratégia que os produtores do filme encontraram para simplificar as culturas ao sul dos Estados Unidos. Desconsiderar as próprias peculiaridades culturais dos Estados brasileiros retratados como Rio de Janeiro e Bahia, fazendo tabula rasa do povo brasileiro, como se pode verificar na existência majoritariamente retratada dos malandros e das sambistas.

O brasileiro comum ficou relegado ao esquecimento, que, por sua vez, apenas confirma a idéia que é necessário ser excêntrico e exuberante para se poder dar destaque e virar objeto de validade cinematográfica, capaz de gerar interesse por parte do espectador e, conseqüentemente, atingir o objetivo financeiro e comercial.

Mas, a simplificação cultural também teve reflexos nos episódios argentinouruguaio, quando ambos são praticamente unificados por um *gauchito*, 'registrado' no Uruguai, mas que percorre grandes montanhas (o Uruguai é essencialmente planícies) em busca do sonhado 'pote de ouro' ou no caso 'burrito voador de ouro'. A própria utilização de um *cowboy* comparando ao *gaucho*, ao mesmo tempo que pretende aproximar os países, também revela o descaso norte-americano ao negar a produção de uma personagem original, como acontece nos casos brasileiro, chileno, uruguaio e mexicano.

Dessa forma em **Alô**, **amigos**, o *cowboy* texano simbolizou o desbravamento e a expansão para o oeste norte-americano – personagem que começava, também, a se tornar elemento comum no cinema com o desenvolvimento de um *western* mais qualificado, especialmente a partir de John Ford, ao mesmo tempo o *cowboy* remeteria a uma parte mais marginalizada dos Estados Unidos, longe das grandes

cidade e do desenvolvimento, enquanto o *gaucho* argentino está ligado a um elemento da tradição argentina, mais associada ao pampa, que, por sua vez, também se constitui o espaço mais marginalizado da Argentina. Enquanto, o grande centro desse país, sua capital Buenos Aires, é uma cidade que é retratada de maneira sóbria por Disney, como um exemplo de capital que tem na grandiosidade uma aproximação com o ideário capitalista.

Assim, ao tomar figuras símbolos das tradições de ambos os países e aproximá-los, ao ponto, de uma ação fraternal, verificamos que ao mesmo tempo em que a necessidade norte-americana em ter a Argentina do lado dos aliados, também foi tomada com certo afastamento, já que o retrato do espaço marginalizado, também configura como uma atitude de afastamento do centro dos acontecimentos.

Já a caracterização do brasileiro na figura de Zé Carioca é outro elemento constitutivo da visão do outro (norte-americano) sobre o brasileiro, já que a personagem é representativa do malandro carioca brasileiro, que sofreu uma modificação estrutural no sentido da modificação das roupas e do conhecimento intelectual da linguagem, já que Zé Carioca fala inglês fluentemente, além de se valer de uma língua portuguesa bem trabalhada e envolvente.

As ponderações simplistas em torno das tradições latinas, também tem um fator de revelar um continente passível de ser influenciado pela cultura, no caso, cinematográfica, dos Estados Unidos. Tanto que a formação e o crescimento de estúdios no Brasil e Argentina, contou com a operacionalização do dinheiro norte-americano, mesmo que Hollywood, procurasse evitar que os cinemas nacionais atingissem sucesso.

Essa problemática da simplificação cultural aponta para o desejo de singularização que objetiva a norte-americanização dos países latino-americanos, que podem ter suas culturas e tradições antigas, mas que o valor do mercado e do capital devem reger as atividades das relações externas, seja com o apoio dado na Segunda Guerra Mundial, ou posteriormente na luta contra a "ameaça comunista", durante a Guerra Fria.

Quando verificamos a valorização dos norte-americanos para com os latinoamericanos no período que vai da década de 1930 e alcança outro patamar a partir da década de 1950, podemos refletir que a ascensão dos Estados Unidos em relação às áreas de influência, principalmente, é um dos aspectos que permite deduzir a vontade norte-americana em afastar a América como um todo da Europa, ficando a sua tutela por parte dos Estados Unidos. Dessa forma, o hiato existente entre as culturas norte e latino-americanas foi, também, abruptamente aproximado com a necessidade de atingir mercados consumidores e também para conter certas admirações políticas dos governos de Brasil e Argentina, para com os nazi-fascistas e depois para com os comunistas.

Conforme destacamos anteriormente procuramos nos ocupar mais especificamente com países, como é o caso de Brasil e Argentina, que no período que estudamos, atravessam momentos distintos de suas políticas e economias internas, mas que no plano internacional, até certo momento dos acontecimentos, agiram de maneiras muito próximas, caracterizando uma neutralidade em relação à Segunda Guerra Mundial, o que, como vimos, com a ação da diplomacia norteamericana, gerou uma mudança de atitude, do Brasil em relação a conjuntura da época, mas manteve a Argentina como um reduto de neutralidade e de desconfiança para os Estados Unidos.

Essa postura dicotômica das políticas internacionais dos dois mais representativos países no cenário latino-americano, também foi um fator que se expandiu para a atenção destinada por Disney, que ressaltou (para o bem e para o mal) o Brasil nos dois filmes, criando um personagem que até hoje é tão característico e símbolo da brasilidade, como o papagaio Zé Carioca.

Procuramos, de fato verificar e analisar tais países à luz da história, mas amparados aos estudos das Relações Internacionais, que se tornaram fundamentais na compreensão das complexidades dos jogos diplomáticos que os países realizavam nessa época. Mas, o nosso foco, ainda que valorizássemos a política externa foi o âmbito cultural, em específico do cinema, como uma arte formadora de história e, portanto, formadora, também, de Relações Internacionais.

Essas Relações Internacionais culturais, permitiram a criação do olhar simpático tanto dos Estados Unidos para a América Latina, quanto dos sulamericanos para com os norte-americanos. Esse estreitamento dos laços, iniciado na década de 1930, ocasionou um desenvolvimento no sentido dos investimentos estrangeiros na América do Sul, ao mesmo tempo em que personalidades ganharam projeção internacional através do cinema como Carmen Miranda e Carlos Gardel. Mas o principal aspecto que em geral passa despercebido é justamente a

possibilidade do afastamento europeu, primordialmente, a influência que a Inglaterra detinha sobre o continente abaixo dos Estados Unidos.

Têm-se, dessa forma, a proposição de que a influência de Hollywood, através do cinema, atingiu um espaço que marcou a invasão do cinema enquanto verve comercial na maioria dos países latino-americanos, mas que estabeleceu seu elo com a articulada política-cultural, caracterizando a imposição da cultura ianque não apenas sobre o cinema ou a cultura latina, mas também sobre as alçadas político-econômicas.

A propagação da participação de Disney, associado ao apoio financeiro do governo de Franklin Delano Roosevelt, e a iniciativa de produzir documentários animados acerca de quem eram os latino-americanos, transmitira uma 'nova' imagem dos países vizinhos, que serviu de propaganda dos países retratados, já que suas belezas naturais e culturas eram caracterizadas por um ambiente de festa constante propícia para turismo, em que as mazelas sociais não possuíam espaço, e quando vinham à tela, eram expostas por uma distorção ficcional própria dos desenhos animados.

As representações das personagens, e das relações entre elas, acompanhadas por trilhas sonoras envolventes, e do carisma dado às animações, principalmente das personagens Pato Donald e Zé Carioca, conseguiram promover o convencimento cinematográfico da necessidade da união. As produções se valeram principalmente de um sentido didático para promover a assimilação cultural do 'outro', pregando, como frisamos anteriormente, por uma função simplificadora e exótica.

Essa didática, funcionou na maioria das situações dentro do caráter documental que as obras pretenderam dar às narrativas. A associação entre animação e *live action* permitiu, justamente, esse resultado de sucesso na realização de Disney. Ele soube aliar a estética com o desenvolvimento de um roteiro que permitiu trazer um pouco sobre o histórico de alguns países, estratégicos, dentro do propósito político que os filmes deveriam ter. E Disney, sem dúvidas, transformou em arte, o que poderia ser um mero documentário ilustrativo e com pouco apelo comercial, destinado ao conhecimento de novos aliados dos norteamericanos.

Podemos verificar que a controversa personalidade de Walt Disney colaborou para o sucesso comercial de suas obras na América Latina, uma vez que as

atenções dos público e dos políticos recaiu sobre a imagem singela que simbolizava o pai de Mickey, ao mesmo tempo em que era admirado por escritores do período e reverenciado como "gênio-deus".

Os elementos que compuseram **Você já foi à Bahia?**, possibilitaram uma verificação sobre a cidade de Salvador, como sendo é a terra da felicidade, laiá ("baianinha tão bonita"), marcando o aspecto do turismo sexual dos estrangeiros, o malandro (que tem sua aparência melhorada e carrega sempre consigo um violão) como sendo um conquistador barato de muitas mulheres e o mexicano na imagem da personagem criada para esse país, Panchito – um alegre galo – um povo que carregava consigo dois revólveres e gritava mais do pensava.

A sensualidade/sexualidade também é um elemento bastante interessante que analisamos neste filme. Com a finalização da Segunda Guerra Mundial, o propósito ideológico se transfigurou em apelo sexual, por parte de Pato Donald e Zé Carioca, que saem em busca de prazer, diversão e festa, como destacamos na terceira parte de nosso estudo.

Cabe ressaltar também, que os elementos musicais, destacam tanto questões virtuosas e baseadas na proposta da amizade e da cumplicidade, como a canção "The three caballeros", ao mesmo tempo que os números brasileiros, mesmo se valendo de canções populares e que hoje, são tidas como marcos da música nacional, são, em geral, degradantes do ponto de vista moral, pois colaboram para sexualizar e transformar em objeto de desejo a imagem da mulher.

Mesmo quando parte para o fim no filme de 1945, a utilização dos três idiomas, espanhol, português e inglês visa determinar a zona de influência norte-americana, tachando o "the end" como a última e mais valorosa palavra em relação às outras línguas. Final esse que também pode ser compreendido como o derradeiro momento de investimento cinematográfico em torno desses símbolos que foram criados para os dois filmes, como Zé Carioca e Panchito, que passaram a ocupar apenas os seus territórios nacionais, e mesmo assim, nas Histórias em Quadrinhos.

Desse modo, verificando o conjunto tipológico que criamos e utilizamos na segunda parte de nosso texto, percebemos que a proposta cinematográfica dos filmes Disney e de outros tantos, pode estar vinculada e direcionada por um órgão estatal, justamente para proferir um ideário político, assim como rentável economicamente, tanto para o Estado quanto para o estúdio.

Concluímos, assim, que houve um claro propósito nas formação estética das animações, já que elas entrecruzam musical, documentário e ficção de uma forma pertinente e propícia para a inserção ideológica capitalista e pró-Estados Unidos, já que o estilo narrativo adotado por Disney privilegiou a animação, interagindo e tendo como suporte a imagem em *live action*, creditando uma série de elementos visuais que deram veracidade ao retrato latino-americano.

Nossos objetivos iniciais, que ao longo dos anos foram se tornando mais definidos e restritos, foram atingidos, uma vez que, constituímos uma crítica em torno das relações e influências que o cinema produzido por Walt Disney, em Alô, amigos e Você já foi à Bahia?, criticando e observando os meandros da utilização da ideologia da Boa Vizinhança, refletindo também acerca da estratégia do governo do presidente Franklin Delano Roosevelt para a América Latina.

Também nos debruçamos sobre a análise da criação da caricatura e da valorização do elemento tradicional tratado como exótico, partindo de observações da imagem e das personagens estereotipadas que povoam o universo Disney, tanto na época que utilizamos como estudo, quanto nos dias de hoje, que, inclusive, também podem vir a proporcionar outros estudos por parte do universo acadêmico, interessado em estudar o cinema de animação.

Verificamos bem como a relevância da construção ficcional e documental lançados sob a ótica da ingenuidade da atração e do agrado das partes visadas, entre outros recursos explorados que buscavam o estreitamento dos laços de identificação entre América Latina e Estados Unidos.

Pensamos que trabalhar tanto a conjuntura histórica das Relações Internacionais, quanto estruturar uma possibilidade de gênero cinematográfico de propaganda e estudar os filmes Disney de maneira mais sistemática, partindo do filme em direção à história, possibilitou-nos compor uma nova proposta de estudo do cinema de animação, ao mesmo tempo em que nos aproximamos dos estudos culturais, que ganham, cada vez mais, destaque no universo acadêmico.

Evidentemente esse trabalho não procurou esgotar as possibilidades de análise dos filmes aqui trabalhados, nem das relações do cinema de Disney e da política norte-americana durante o período do projeto da Política de Boa Vizinhança, mas sim trazer uma análise que valoriza esse tema, em especial buscando nas possibilidades de estudos entre cinema e história, bem como da atitude de análise das obras fílmicas, tratadas como documentos históricos pelo contexto em que

foram produzidas, ou mesmo pela carga temática e estrutural que elas possuem no contexto do estudo.

Devo salientar, antes de terminar esta dissertação, que sou um apreciador do cinema hollywoodiano, em especial de diretores como Martin Scorsese, Clint Eastwood, Stanley Kubrick, Woody Allen, Francis Ford Coppola, Frank Capra, William Wyler, entre outros tantos, além, evidentemente, das produções Disney. Então quando procuro tecer críticas às obras hollywoodianas, não o faço de maneira puramente destrutiva, desconsiderando a relevância histórica da indústria do cinema norte-americano. Faço-o com o compromisso de análise do cinema-história, procurando compreender desdobramentos de análise do universo os cinematográfico e tendo consciência do poder ideológico dos filmes produzidos nos Estados Unidos.

Trabalhar os elos entre cinema-história proporcionou um enfoque que caracterizou as abordagens do estudo das representações e do fazer histórico, ao mesmo tempo em que o criar e recriar cinematográfico e histórico estimularam o caminho de se estudar a ciência e a arte, respeitando suas discrepâncias, ao mesmo tempo em que proporcionou um conhecimento da história cultural, abarcando em seu bojo questões sociais e políticas, características fundamentais para qualquer estudo histórico.

Pensamos que ao ter definido como compromisso de estudo as relações entre cinema e história procuramos apontar e exemplificar as situações e argumentos aludindo a outras obras relevantes que não animações, como fizemos ao longo de nossa dissertação. Ao realizar isso, também, vislumbramos a relevância da animação dentro do sistema de gêneros cinematográficos, pois sua possibilidade de liberdade estética e criativa pode proporcionar imagens e seqüências que em outras situações seriam inviáveis.

Ao pesquisar todas essas questões pertinentes ao universo cinematográfico, desejamos que outros trabalhos sigam por esse caminho, utilizando o cinema, enquanto meio de comunicação e enquanto história, para reflexão cultural, política e social, seja dando atenção para a parte técnico, estético, ampla (entendo o cinema enquanto um todo), ou detalhada (procurando uma análise semiótica das partes do filmes).

Ter vivenciado momentos que foram ao mesmo tempo prazerosos e desafiadores foi uma experiência recompensadora, já que o cinema Disney

possibilita ao espectador uma sensação de aproximação ao mesmo tempo que instiga à reflexão. E personagens como Donald, Pateta e Zé Carioca continuaram, gerando tomadas de consciência e tomadas de crítica, seja cinematográfica ou histórica.

Acompanhamos partes de um estudo que sempre se pretendeu capaz de abarcar idéias que unissem a reflexão da arte e da ciência, e que na sua escritura pudesse tornar as imagens utilizadas, objetos não do cinema, mas da parte do filme, que gerasse a instigação necessária para a análise, desde o momento em que aquele homem que caminhava, enquanto o mar, em sua imensidão, calmamente produziam um som sereno e plácido, parou, e se pôs a pensar sobre suas idéias, suas memórias, suas vivências e sobre o poder da criação humana, capaz de inventar e reinventar situações e objetos. Quando esse homem, que agora não caminha, olhou para trás e viu o percurso que ele tinha trilhado resolveu cerrar os olhos no mesmo instante em que o sol se apagou, deixando apenas palavras que o mar, aos poucos, vai consumir.

### **REFERÊNCIAS**

ALBAGLI, Fernando. **Tudo sobre o Oscar**: uma visão do cinema sonoro americano. 2 ed. Rio de Janeiro: Zit, 2003.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. **Relações internacionais e política externa do Brasil**. 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002, p. 73-74.

ALVES, Júlia Falivene. **A invasão cultural norte-americana**. 29 ed. São Paulo: Moderna, 1998.

ARANHA, Oswaldo. **1894/1960, discursos e conferências**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 1994.

AUGUSTO, Sérgio. O veneno e a inocência. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p.56-61.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2004.

\_\_\_\_\_. **As Teorias dos Cineastas.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olho interminável** [cinema e pintura]. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AYERBE, Luis Fernando. **Estados Unidos e América Latina**: a construção da hegemonia. São Paulo: UNESP, 2002.

BANN, Stephen. O estranho no ninho: narrativa histórica e a imagem cinemática. In: As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado. Tradução de Flávia Villas-Boas, São Paulo: Editora UNESP, 1994, p.207-238.

BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (comentários e seleção). **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p.221-254.

BERGAN, Ronald. **Cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BORGE, Jason. **Avances de Hollywood**: crítica cinematográfica em latinoamérica, 1915-1945. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

BOSOER, Fabián. **Generales y embajadores**: uma historia de las diplomacias paralelas em la Argentina. Buenos Aires: Vergara, 2005.

BUENO, Clodoaldo. Transição do período Vargas (1930-1945): nova percepção do interesse nacional. In: CERVO, Amado; BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. 2 ed. Brasília: UnB, 2002.

BURCH, Noel. Dialéticas. In: **Práxis do Cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.71-128.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMARGO NETO, Francisco Soares de. A política de Boa Vizinhança e o Brasil. In: UNIÃO Cultural Brasil-Estados Unidos. **Vida Intelectual nos Estados Unidos**: palestras promovidas no ano de 1941. V.1. São Paulo: Editora Universitária, [1942], p.28-33.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. "História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema." In: **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Contexto, 1997.

CASTRO, Nilo André Piana de (coord.). **Cinema e segunda guerra**. Porto Alegre: Editora da Universidade – UFRGS/PMPA/Secretaria Municipal da Cultura, 1999.

CASTRO, Ruy. Carmen: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 2ed. Tradução de Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

DE CICCO, Cláudio. Hollywood na cultura brasileira: o cinema americano na mudança da cultura brasileira na década de 40. São Paulo: Convívio, 1979.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. Tradução de Álvaro de Moya. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

EBERT, Roger. **A magia do cinema**. Tradução de Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FAIRBANKS JUNIOR, Douglas. Relações culturais e econômicas entre o Brasil e os Estados Unidos. In: UNIÃO Cultural Brasil-Estados Unidos. **Vida Intelectual nos Estados Unidos**: palestras promovidas no ano de 1941. V.1. São Paulo: Editora Universitária, [1942], p.1-12.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. **Brasil e Argentina**: um ensaio de história comparada (1850-2002). São Paulo: Ed. 34. 2004.

FAY, Claudia Musa. O papel da propaganda nas relações entre América Latina e Estados Unidos durante a II Guerra Mundial. In: MENEZES, Albene; RECKZIEGEL, Ana Luiza Gobbi Setti; GAUER, Ruth; BRANCATO, Santa M. L. (Org.). **Anais do II Simpósio Internacional de Relações Internacionais** – "Estados americanos: relações continentais e intercontinentais." Passo Fundo: EDIUPF, 1997, p.183-189.

FERREIRA, Alexandre Maccari. Os três cavaleiros da América: todos somente por um. In: FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer. **Uma história a cada filme** – Ciclos de Cinema Histórico. V.2. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2007, p.393-399.

\_\_\_\_\_. A arte de propagar a esperança. In: FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno; KOFF, Rogério Ferrer. **Uma história a cada filme** – Ciclos de Cinema Histórico. V.1. Santa Maria, RS: FACOS-UFSM, 2006, p.115-122.

O cinema histórico de Eisenstein: propaganda, política e sublevação em *Alexander Nevski*. 2006. 73f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Graduação em História). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

FERREIRA, Alexandre Maccari; KONRAD, Diorge Alceno. Os amores de Pato Donald por Zé Carioca: a "política de boa vizinhança" nas relações entre cinema e história. In: **Sociais e Humanas** – Revista do Centro de Ciências Sociais e Humanas. V.18, N.01, Santa Maria, RS, Janeiro/Junho de 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995, p. 199-215.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. **Vargas**: o capitalismo em construção. São Paulo: Brasiliense, 1999.

FREYRE, Gilberto. Interamericanismo. In: **Americanidade e latinidade da América Latina e outros textos afins**. Brasília/São Paulo: UnB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003, p.47-52.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.

GARCIA, Eugênio Vargas. **Cronologia das Relações Internacionais do Brasil**. Rio de Janeiro/Brasília: Contraponto/Fundação Alexandre de Gusmão. 2005.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992, p.237-272.

GASTAL, Paulo Fontoura. **Cadernos de Cinema de P. F. Gastal**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUNNING, Tom. Cinema e história – "fotografias animadas", contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (org.) **O cinema no século**. São Paulo: Imago, 1996, p.25.

IANNI, Octavio. Política externa independente. In: **Imperialismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 35-48.

ISRAEL, Fred. L. **Franklin Roosevelt**. Coleção Os grandes líderes. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KOFF, Rogério Ferrer. **A cultura do espetáculo**: sete estudos sobre mídia, ética & ideologia. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2003.

KOTHE, Flávio R. A alegoria. São Paulo: Ática, 1986.

KRACAUER, Siegfried. Os tipos nacionais tal como Hollywood os apresenta. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p.301-325.

LAMBERT, Jacques. **América Latina**: as estruturas sociais e as instituições políticas. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira e Almir de Oliveira Aguiar. 2 ed. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1979.

LEAL, Jairo Mendes (Diretor Geral). **Pato Donald, 70 anos**. São Paulo: Abril, Outubro de 2004.

LEOPOLDI, Maria Antonieta P. A economia política do primeiro governo Vargas (1930-1945): a política econômica em tempos de turbulência. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 241-286

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: cinema e história. In: **Revista Imagens**. Campinas, UNICAMP. Ago/Dez 1995.

LIPPMANN, Walter. **A política exterior dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 1944.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. A animação independente e o fenômeno Disney. In: **Arte da animação**: técnica e estética através da história. São Paulo: Editora SENAC, 2002, p.81-118.

MADRID, Eduardo. **Argentina-Brasil**: "La suma del sur". Mendoza, Argentina: Andina Sur, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MATTOS, Antonio Carlos Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano.Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MÁXIMO, João. **A música do cinema**: os 100 primeiros anos. Volume 1. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

McLUHAN, Marshall. A propaganda norte-americana. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p.503-511.

MENDONÇA, Ana Rita. Carmen Miranda foi a Washington. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. **Estado nacional e política internacional na América Latina**: o continente nas relações Argentina – Brasil (1930-1992). 2 ed. São Paulo: Ensaio, 1995.

\_\_\_\_. **Formação do império americano**: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MONTEIRO, Fernando. Marcas do deus rato. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p.62-65.

MORAES, Vinicius de. **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras/Cinemateca Brasileira, 1991.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 39-64.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: a penetração cultural americana. 4 ed. São Paulo: Brasiliense,1986.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura e política de boa vizinhança: dois artistas norteamericanos no Brasil. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Segunda Guerra Mundial**: um balanço histórico. São Paulo: Xamã/USP, 1995, p. 489-501.

MOYA, Álvaro de. O mundo de Disney. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: **Revista Eletrônica O Olho da história**. N.1. http://www.oolhodahistoria.ufba.br/01apolog.html .Acesso em 30 de Julho de 2005.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio." In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estatismo – do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.323-350.

PADOVER, Saul K. O americano como reformador: Franklin D. Roosevelt. In: **A face da América**. Tradução de Luiz Corção. Rio de Janeiro: Bloch, 1960, p.359-382.

PARAIRE, Philippe. **O cinema de Hollywood**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos**: continuidade ou mudança? 2 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. O triunfo do Reich de Mil Anos: cinema e propaganda política na Alemanha nazista (1933-1945). In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 255-270

POSADAS, Abel; LANDRO, Monica; SPERONI, Marta; CAMPODONICO, Raul H. **Cine sonoro argentino**: 1933-1943. Tomo II. Buenos Aires: El Calafate Editores, 2006.

POTASH, Robert A. El ejército y la política em la Argentina 1928-1945: de Yrigoyen a Perón. Traducción de Aníbal Leal. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

POWDERMAKER, Hortense. Hollywood e os Estados Unidos. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p.326-343.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007, p.173-234.

RIBEIRO, Renato Janine. Hegemonia ambígua. In: **Revista Bravo!** Ano 5, N. 51, São Paulo, Dezembro de 2001, p..64.

ROSENBERG, Bernard. A cultura de massa nos Estados Unidos. In: ROSENBERG, Bernard; WHITE, David Manning (Orgs.) **Cultura de Massa**: As artes populares nos Estados Unidos. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1973, p.15-25.

ROSENFELD, Anatol. Cinema: arte & indústria. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUQUIÉ, Alain. As relações inter-regionais e a hegemonia dos Estados Unidos. In: **O extremo-ocidente**: introdução à América Latina. São Paulo: Editora da USP, 1991, p.315-326.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema**: a era dos estúdios em Hollywood. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHILLING, Voltaire. **Estados Unidos e América Latina**: da doutrina Monroe à ALCA. 5ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2002.

SCHOULTZ, Lars. Tornando-se um bom vizinho. In: **Estados Unidos: poder e submissão** – uma história da política norte-americana em relação à América Latina. Tradução de Raul Fiker. Bauru, SP: EDUSC, 2000, p.325-352.

SEITENFUS, Ricardo Antônio Silva. **O Brasil e Getúlio Vargas e a formação dos Blocos: 1930-1942** — O processo do envolvimento brasileiro na II Guerra Mundial. São Paulo: Companhia Editora Nacional; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

	O Brasil	vai à Guerra:	o processo	do	envolvimento	brasileiro	na	Segunda
Guerra	Mundial.	3 ed. Barueri, S	SP: Manole, 2	200	3.			_

. Relações internacionais. Barueri, SP: Manole, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da história da cultura brasileira**. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SOUSA, Marquilandes Borges de. **Rádio e propaganda política** – Brasil e México sob a mira norte-americana durante a Segunda Guerra. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

STEWART, James B. **Disneywar**. Tradução de Ana Carolina Mesquita, Luiz Roberto Mendes Gonçalves e Andréia Moroni. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

STOPPINO, Mario. "Totalitarismo". In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Vol.2. 12 ed. Brasília/São Paulo: Editora da UNB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

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

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VIANNA, Antonio Moniz. **Um filme por dia**: crítica de choque (1946-73). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WESSON, Robert G. Do isolacionismo ao intervencionismo. In: **A nova política externa dos Estados Unidos**. Tradução de Antônio José da Silva e Sousa. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p.15-52.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX, 2ed. São Paulo: USP, 1995.

### REFERÊNCIA DE FILMES

**ALEKSANDR Nevskiy** (**Alexander Nevski**). Direção: Sergei Eisenstein. Preto e Branco, Aventura/Guerra, 1 DVD. União Soviética: Mosfilm, 1938. 112 min.

**ALICE Comedies - Walt Disney Treasures**. Direção: Walt Disney et. al. Preto e Branco – Mudo, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: R.K.O. / Walt Disney, 1924-1927, 100min.

**BIRTH of a Nation, The (O nascimento de uma nação)**. Direção: David W. Griffith. Preto e Branco – Mudo, Drama, 2 DVDs. Estados Unidos: David W. Griffith Corp., 1915. 187 min.

**BOOP-Oop-A-Doop** (Betty Boop em Boop-Oop-a-doop). Direção: Dave Fleischer. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Fleischer Studios, 1932. 9 min.

**BORRACHA! Para a Vitória!**. Direção: Wolney Oliveira. Cor, Documentário, 1 VHS. Brasil: MINC/Secretaria do Audiovisual, Fundação Padre Anchieta, TV Cultura, 2004. 56 min.

**BOWLING for Columbine (Tiros em Columbine)**. Direção: Michael Moore. Cor, Documentário, 1 DVD. Estados Unidos/Canadá/Alemanha: Dog Eat Dog Films / Alliance Atlantis, 2002. 120min.

**BRONENOSETS Potyomkin** (**O enocuraçado Potemkyn**). Direção: Sergei Eisenstein. Preto e Branco - mudo, Drama, 1 DVD. União Soviética: Goskino, 1925. 75 min.

**BROTHER Bear** (Irmão Urso). Direção: Aaron Blaise; Robert Walker. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation, 2003. 82 min.

**CABIRIA** (Cabíria). Direção: Giovanni Pastrone. Preto e Branco – Mudo, Aventura / Guerra, 2 DVDs. Itália: Itala Film, 1914, 148 min.

**CASABLANCA** (**Casablanca**). Direção: Michael Curtiz. Preto e Branco, Romance, 2 DVDs. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1942. 102 min.

CHRONOLOGICAL Donald, The - Walt Disney Treasures (Cronologia do Donald). Direção: Walt Disney et. al. Cor, Animação, 2 DVDs. Estados Unidos: R.K.O. / Disney, 1934-1941. 289 min.

CHRONOLOGICAL Donald, The. Volume Two - Walt Disney Treasures (Cronologia do Donald, Volume 2). Direção: Walt Disney et. al. Cor, Animação, 2 DVDs. Estados Unidos: R.K.O. / Disney, 1942-1946. 270 min.

**CITIZEN Kane** (**Cidadão Kane**). Direção: Orson Welles. Preto e Branco, Drama, 2 DVDs. Estados Unidos: R.K.O. Radio Pictures, 1941. 119 min.

**COPACABANA** (**Copacabana**). Direção: Alfred E. Green. Preto e Branco, Musical, 1 DVD. Estados Unidos: Beacon Productions Inc., 1947. 92 min.

**DIA Que Me Quieras**, **EI**. Direção: John Reinhardt. Preto e Branco, Drama/Musical, 1 DVD. Argentina/Estados Unidos: IC Intenational, 1935. 85 min.

**DOWN ARGENTINE AWAY** (**Serenata Tropical**). Direção: Irving Cummings. Cor, Romance, 1 DVD. Estados Unidos: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1940. 89 min.

**EMPEROR'S New Groove, The (A nova onda do imperador)**. Direção: Mark Dindal. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney Feature Animation, 2000. 78 min.

**ENCUADRE de canciones** (Dez canções de Gardel). Direção: Eduardo Morera. Preto e Branco, Musical, 1 DIVX. Argentina: Argentina Sono film, 1930. 60 min.

**FAHRENHEIT 9/11** (**Fahrenheit 11 de setembro**). Direção: Michael Moore. Cor, Documentário, 1 DVD. Estados Unidos: Lions Gate Films / Dog Eat Dog Films, 2004. 122 min.

**FANTASMAGORIE** (**Fantasmagorias**). Direção: Émile Cohl. Preto e Branco – Mudo, Animação, 1 DVD. França: Société des Etablissements L. Gaumont,1908. 2 min.

**FANTASIA**. Direção: Walt Disney. Cor, Animação/Musical, 1 DVD. Estados Unidos: R.K.O. / Walt Disney, 1940. 100 min.

**FLYING Down To Rio** (**Voando Para o Rio**). Direção: Thornton Freeland. Preto e Branco, Musical, 1 VHS. Estados Unidos: IC International, 1933. 89 min.

**FRITZ, the cat.** Direção: Ralph Bakshi. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Meyer, 1972. 78 min.

**GANG'S All Here, The** (**Entre a loura e a morena**). Direção: Busby Berkeley. Cor, Musical / Romance, 1 DVD. Estados Unidos: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1943. 101 min.

**GILDA**. Direção: Charles Vidor. Preto e Branco, Drama / Noir, 1 DVD. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1946. 110 min.

**GONE with the wind (... E o vento levou)**. Direção: Victor Fleming. Cor, Drama/Romance/Guerra, 3 DVDs. Estados Unidos: MGM / Selznick International Pictures, 1939. 226 min.

**MELODY Time** (**Tempo De Melodia**) Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson. Cor, Animação/Musical, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney, 1948. 55 min.

MICKEY Mouse in Living Color - Walt Disney Treasures (Mickey Mouse em cores vivas). Direção: Walt Disney et. al. Preto e Branco e Cor, Animação, 2 DVDs. Estados Unidos: Disney, 1928-1938. 190 min.

MR. DEEDS Goes to Town (O galante Mr. Deeds). Direção: Frank Capra. Preto e Branco, Comédia, 1 DVD. Estados Unidos: Frank Capra Productions / Columbia Pictures Corporation, 1936. 115 min.

MR. SMITH Goes to Washington (A mulher faz o homem). Direção: Frank Capra. Preto e Branco, Comédia, 1 DVD. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1939. 129 min.

MRS. MINIVER (Rosa de Esperança). Direção: William Wyler. Preto e Branco, Drama, 1 DVD. Estados Unidos: MGM, 1942. 134 min.

**OKTYABR** (**Outubro**). Direção: Sergei Eisenstein. Preto e Branco - mudo, Drama, 1 DVD. União Soviética: Sovkino, 1928. 95 min.

**OLYMPIA 1. Teil - Fest der Völker (Olympia – Os Deuses do Estádio**). Direção: Leni Riefenstahl. Preto e Branco, Documentário. 2 DVDs. Alemanha: International Olympic Committee / Olympia Film / Tobis Filmkunst, 1938. 121 min.

**PRELUDE to War** (Prelúdio de uma guerra). Direção: Frank Capra. Preto e Branco, Documentário, 1 DVD. Estados Unidos: U.S. Army Special Service Division / U.S. War Department, 1943. 53 min.

**RADIO Auriverde**. Direção: Sylvio Back, Preto e Branco, Documentário, 1 DVD. Brasil: CIC vídeo, 1991. 74 min.

**SALUDOS, Amigos**. (**Alô, Amigos**). Direção: Walt Disney. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney Home Enterteinment, 1943. 42 min.

**SCARFACE** (**Scarface**, a vergonha de uma nação). Direção: Howard Hawks. Preto e Branco, Policial, 1 DVD. Estados Unidos: The Caddo Company, 1932. 93 min.

**SENTA a Pua!**. Direção: Erik de Castro. Preto e Branco, Documentário, 1 DVD. Brasil: BSB Cinema Produções Ltda., 2000. 112 min.

**SILLY Simphonies** (**Sinfonias ingênuas**). Direção: Walt Disney et. al. Cor, Animação, 2 DVDs. Estados Unidos: Disney, 1930-1936. 269 min.

**SIMPSONS, The (Os Simpsons)**. Direção: Matt Groening et al. Cor, Animação - Seriado, 5 DVDs. Estados Unidos: 20th Century Fox Television / Gracie Films, 1989 - presente. Cada Episódio 22 min.

**SNOW White and the Seven Dwarfs (Branca de neve e os sete anões**). Direção: David Hand. Cor, Animação, 2 DVDs. Estados Unidos: Walt Disney, 1937. 83 min.

**SOUTH of The Border With Disney**. (**Ao Sul do Equador com Disney**). Direção: Walt Disney. P&B, Documentário, 1 DVD. Estados Unidos: Walt Disney, 1942. 35 min.

**SOUTH Park – Bigger, Longer & Uncut (South Park: Maior, Melhor e Sem Cortes)**. Direção: Trey Parker. Cor, Animação/Comédia, 1 DVD. Estados Unidos: Warner, 1999. 81 min.

**STACHKA** (**A Greve**). Direção: Sergei Eisenstein. Preto e Branco - mudo, Drama, 1 DVD. União Soviética: Goskino, 1925. 82 min.

**STAGECOACH** (**No tempo das diligências**). Direção: John Ford. Preto e Branco, Faroeste, 1 DVD. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1939. 96 min.

**THAT NIGHT IN RIO** (**Uma noite no Rio**). Direção: Irving Cummings. Cor, Comédia / Musical, 1 DVD. Estados Unidos: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1941. 91 min.

**THREE Caballeros**, **The (Você já foi à Bahia?)**. Norman Ferguson. Cor, Animação, 1 DVD. Estados Unidos: R.K.O./Walt Disney Home Enterteinment, 1945. 70 min.

**TRIUMPH des Willens (O triunfo da vontade**). Direção: Leni Riefenstahl. Preto e Branco, Documentário. 1 DVD. Alemanha: Leni Riefenstahl - Produktion / Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935. 114 min.

**WIZARD of Oz, The (O mágico de Oz)**. Direção: Victor Fleming. Preto e Branco / Cor, Aventura / Fantasia, 3 DVDs. Estados Unidos: MGM, 1939. 105 min.

YANKEE Doodle Dandy (A canção da Vitória). Direção: Michael Curtiz. Preto e Branco, Drama, 1 DVD. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1942. 126 min.

**YOU Can't Take It with You (Do mundo nada se leva)**. Direção: Frank Capra. Preto e Branco, Comédia, 1 DVD. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1938. 126 min.

# Livros Grátis

( <a href="http://www.livrosgratis.com.br">http://www.livrosgratis.com.br</a>)

## Milhares de Livros para Download:

<u>Baixar</u>	livros	de	Adm	<u>iinis</u>	tra	ção

Baixar livros de Agronomia

Baixar livros de Arquitetura

Baixar livros de Artes

Baixar livros de Astronomia

Baixar livros de Biologia Geral

Baixar livros de Ciência da Computação

Baixar livros de Ciência da Informação

Baixar livros de Ciência Política

Baixar livros de Ciências da Saúde

Baixar livros de Comunicação

Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE

Baixar livros de Defesa civil

Baixar livros de Direito

Baixar livros de Direitos humanos

Baixar livros de Economia

Baixar livros de Economia Doméstica

Baixar livros de Educação

Baixar livros de Educação - Trânsito

Baixar livros de Educação Física

Baixar livros de Engenharia Aeroespacial

Baixar livros de Farmácia

Baixar livros de Filosofia

Baixar livros de Física

Baixar livros de Geociências

Baixar livros de Geografia

Baixar livros de História

Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura

Baixar livros de Literatura de Cordel

Baixar livros de Literatura Infantil

Baixar livros de Matemática

Baixar livros de Medicina

Baixar livros de Medicina Veterinária

Baixar livros de Meio Ambiente

Baixar livros de Meteorologia

Baixar Monografias e TCC

Baixar livros Multidisciplinar

Baixar livros de Música

Baixar livros de Psicologia

Baixar livros de Química

Baixar livros de Saúde Coletiva

Baixar livros de Serviço Social

Baixar livros de Sociologia

Baixar livros de Teologia

Baixar livros de Trabalho

Baixar livros de Turismo