

A Guerra do Vietnã na Sétima arte: Uma análise a partir da História Social do Cinema

Miguel Bello Gonçalves

Resumo: Este trabalho é o resultado parcial de uma pesquisa mais ampla, consolidada em um Projeto de Iniciação Científica ainda em desenvolvimento. O estudo tem por objetivo a análise das representações cinematográficas Hollywoodianas relacionadas à Guerra do Vietnã (1965-1975). A temática correlata ao tema proposto foi, ao longo das duas últimas décadas, objeto de reflexões acadêmicas. Entretanto, o estudo a partir da ótica da História Social do Cinema faz-se necessário uma vez que se alicerça em procedimentos metodológicos mais consistentes e adequados, o que torna mais amplos os horizontes de compreensão do problema. Em decorrência do exposto, a presente pesquisa possibilita a compreensão das relações políticas, culturais e sociais relacionadas às produções fílmicas e o entendimento das relações entre a indústria cinematográfica e os setores industriais associados às empresas dos campos da alta tecnologia, em especial, da eletrônica e do setor do petróleo, apenas para ficarmos em alguns exemplos. O exame proposto no presente estudo se circunscreve à análise dos filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980, como *Platoon* (1986), *Deer Hunter* (Franco-atirador, de 1978) *Apocalypse Now* (1979) e a trilogia Rambo. Porém, não se exclui as contribuições dos filmes produzidos durante a segunda metade da década de 1960, denominados por muitos analistas como “filmes patrióticos”, como por exemplo, *The green Berets* (Boinas verdes, 1968). De um lado, a presente pesquisa se preocupa em discutir de que maneira as questões sociais, políticas e culturais dos Estados Unidos foram representadas num plano individual por meio das personagens dos filmes da década de 1980, e, de outro, busca estabelecer um denominador comum entre aqueles considerados como filmes que submetem a sociedade estadunidense ao escrutínio crítico. Para a realização de uma pesquisa a partir de uma perspectiva da História Social, buscam-se fontes de outras naturezas relacionadas aos filmes, como aquelas produzidas pela imprensa escrita e os documentos elaborados pela diplomacia e pelos órgãos governamentais dos EUA. No contexto histórico atual, justifica-se um estudo sobre a indústria cinematográfica estadunidense, dentre outros motivos, pelo grande consumo mundial de suas produções e pelo fato do documento fílmico representar na sociedade estadunidense um elemento de difícil controle por parte da cultura dominante, ou também chamada de WASP (White, Anglo-Saxon Protestant). Além disso, ressalta-se o fato dos filmes atuarem como agentes históricos, por meio das reconstruções e representações dos fatos passados. Por fim, sublinha-se que o documento fílmico constitui-se em um privilegiado objeto de estudo para a compreensão dos valores e da sociedade que o produziu.

Palavras-Chave: Cinema – História Social – Guerra do Vietnã

Guerra do Vietnã nas telas do cinema ¹

Durante a década de 1970 e 1980 a produção de filmes que representam a Guerra do Vietnã é bastante vasta. Segundo Francisco Carlos Teixeira (2004) inicialmente os filmes eram patrióticos e justificavam a intervenção dos Estados Unidos no Vietnã, transportando para as telas dos cinema uma versão simplificada da teoria dos dominós. No contexto da escalada da Guerra do Vietnã tem-se o lançamento – por exemplo - de *The green Berets* (*Boinas Verdes*) de 1968. Porém, com o desenrolar da guerra e com a participação nunca antes vista da imprensa, começaram as divulgações sobre os massacres dos soldados estadunidenses contra a população civil vietnamita. Quanto mais se desenrolava a guerra e mais soldados eram mandados para frente de batalha mais os problemas internos da sociedade estadunidense se evidenciavam, gerando no seio da nação norte-americana uma divisão interna. O cinema nesse contexto se tornou uma ferramenta para expressar as tensões que a nação enfrentava.

Após o término do conflito em 1975 – e até mesmo antes do fim - a indústria cinematográfica hollywoodiana iniciou suas produções com filmes que de modo geral se contrapunham aos filmes da primeira “fase” do conflito (chamados patrióticos). Produções como: *Hearts and Minds* (*Corações e mentes*) de 1974, *Deer Hunter* (*Franco-atirador*) de 1978, *Apocalypse Now* (1979) tinham, segundo Teixeira, como tema central “a profunda incomunicabilidade cultural da América, sua profunda incapacidade de entender o outro; a razão mais clara para o desastre da América junto a povos antigos, desejosos de manter a sua identidade.” (SILVA,2004,p.146). Além desses filmes, pode-se acrescentar também *Coming Home* (*Amargo regresso*) de 1978.

Segundo Teixeira, tais filmes foram responsáveis por uma das mais marcantes características da sociedade estadunidense: a autocrítica. Nesse sentido, Teixeira se aproxima do historiador francês Marc Ferro. É que Ferro analisa, em “Cinema e História”, a profunda reviravolta que o cinema estadunidense provocou ao contestar a História-Oficial, fundamentada esta, sobretudo na ideologia WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*). Reviravolta que teve seu ápice na década de 1970, por meio do ensino, no romance, no teatro, na política, entretanto, fora pelo cinema que tal movimento teve maior força. A partir disso Ferro afirma: “Mais do que nunca, os Estados Unidos aparecem como um país que interroga a si mesmo, depois da Guerra do Vietnã e da crise. Essa interrogação é um sinal de liberdade[...].” (FERRO,2010,p.197).

A importância da década de 1970 não se restringe às mudanças na indústria cinematográfica. A década em questão é considerada um divisor de águas da Guerra Fria para muitos historiadores. Segundo Eric Hobsbawm, no começo dos anos 1970, o mundo enfrentou uma mudança profunda na economia e na política. Especificamente nos Estados Unidos, uma das maiores mudanças ocorridas foi devido a sua previsível derrota na Guerra do Vietnã, previsão esta que contribuiu para iniciar um processo de desestabilização política e social interna. A referida guerra, segundo o autor,

desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisivas de motins e manifestações contra a guerra, destruiu um presidente americano[...] e o que mais interessa, demonstrou o isolamento dos EUA. (HOBSBAWM,1995,p.241)

Nos anos 1980, o cinema hollywoodiano continuou a tradição de filmes que contestavam a visão glorificadora e justificadora da intervenção dos EUA na península indochinesa. Segundo Teixeira da Silva, os filmes dos anos 1980 continuaram realçando a incapacidade dos Estados Unidos de entender outras culturas. Filmes que alcançaram grandes sucessos, são: *Platoon* (1986) e *Born on the Fourth of July* (Nascido em 4 de Julho, de 1989) do diretor Oliver Stone, *Full metal Jacket* (Nascido para Matar) de 1987 de Stanley Kubrik e *Casualties of War* (Pecados de Guerra) 1989, de Brian de Palma.

Outra característica marcante dos filmes da década de 1980 identificados por Silva (2004) é a presença dos conflitos individuais nas narrativas. A complexidade da guerra, das questões históricas e políticas são reduzidas a um nível individual. Como os heróis em *Platoon* e *Pecados de Guerra* que estão sempre em conflitos consigo mesmos e enfrentam as consequências de suas decisões.

Relacionando-se com o aspecto dos conflitos “individuais” dos filmes, Graeme Turner (1997) também realiza uma discussão sobre esse elemento presente nos filmes. Turner utiliza para a sua discussão as contribuições do antropólogo Lévi-Strauss sobre a natureza dos mitos e lendas nas culturas antigas e a função dessas narrativas na sociedade. Segundo Turner, para o antropólogo, as mitologias são marcadas fortemente pelas “oposições binárias” que dividem o mundo em grupos excludentes (forte/fraco, homem/mulher e herói/vilão). Para Strauss, no âmbito dos mitos, contradições que não podiam ser resolvidas no mundo real eram resolvidas simbolicamente.

Ora, torna-se claro a relação que Turner estabelece entre os “Padrões binários” e o Cinema, a partir do momento que ela considera o filme como narrativa, pois este em última instância conta uma história. Para exemplificar a presença dos padrões de oposição nos filmes a autora analisa, *Guerra nas Estrelas* e *Procura-se Susan desesperadamente*.

Outra marca fundamental de 1980, notadamente durante os governos de Ronald Reagan, foram os filmes que buscavam revigorar o moral estadunidense. Segundo Teixeira da Silva, filmes como a trilogia Rambo são uma construção política, reacionária, restaurando o cunho belicista norte-americano a fim de evitar-se a *síndrome do Vietnã*. Debruçando-se também sobre os filmes de Rambo a estadunidense Susan Jeffords (2006) os considera não apenas como responsáveis pelas imagens mais marcantes da década de 1980, mas também por terem inaugurado uma mudança cultural no entendimento nos norte-americanos tanto a respeito da Guerra do Vietnã quanto sobre os homens que nela lutaram.

Segundo Susan Jeffords (2006), assim como filmes anteriores (como “O franco atirador”) os filmes do Rambo mostram os veteranos da guerra como vítimas do país que os abandonaram para esquecer o terrível conflito. O que a trilogia adiciona – segundo a autora – é a idéia que os veteranos são homens cujas habilidades são necessárias à sociedade estadunidense e que a perda destes seria uma grande para a nação. Seguindo essa mesma onda, filmes da série de Chuck Norris e *Uncommon Valor* (De volta para o inferno) de 1983, reforçam uma nova maneira de interpretar o conflito. Segundo Jeffords, esses filmes ao contrário de se prenderem as questões políticas, econômicas e sociais que levaram aos Estados Unidos entrar na guerra. Esses filmes focam os problemas que levaram os EUA a perderem o conflito, motivos como: lentidão militar, burocracia governamental e as falhas na própria nação.

É importante ressaltar que a autora chama atenção para o fato de que os filmes que representam os EUA no conflito de forma crítica (retratando a desumanização dos soldados, a própria guerra ou os que nomeiam novos culpados) não são uniformes em seus julgamentos e apresentam diferenças entre si.

Outro autor que analisa filmes relacionados à Guerra do Vietnã, é Luciano Pires Mesquita. Mesquita (2004) utiliza o cinema como fonte para estudar a política externa norte-americana e como a inserção imperialista daquela nação é representada pelos filmes. Concentrando seu estudo em dois filmes, *Platoon* e *Apocalypse Now*, o autor afirma que o primeiro, mesmo incorporando características do discurso contra a guerra, não pode ser classificado como um filme essencialmente antiguerra, antimilitarista e contrário à política externa norte-americana. Em outro momento Mesquita afirma que *Platoon*, do ponto de vista político, combina tanto o ponto de vista dos liberais quanto dos conservadores, que relacionados, produzem uma narrativa que relembram o contexto de conflito político que envolvia o problema do Vietnã.

A partir disso percebe-se a dificuldade de identificar os conflitos ideológicos e os interesses por trás das produções fílmicas, o que gera tantas opiniões divergentes sobre os filmes, principalmente aqueles que são considerados clássicos, e conseqüência, mais estudados.

Douglas Kellner (1998) também descreve a dificuldade de identificar os conflitos ideológicos presentes nos filmes pelo fato de os textos culturais não serem apenas “conservadores” ou “liberais”. Segundo o autor:

[...] Os textos da cultura da mídia incorporam vários discursos, posições ideológicas, estratégias narrativas, construção de imagens e efeitos que raramente se integram numa posição ideológica pura e coerente. Tentam oferecer algo a todos, atrair o maior número possível e, por isso, muitas vezes incorporam um amplo aspecto de posições ideológicas. (KELLNER,1998, p. 123)

Somado a essa quadro, tem-se as inúmeras etapas do processo dos filmes (edição, filmagem, trilha sonora) e os próprios elementos dos filmes, chamado por Turner (1997) de “sistemas significadores”, que são: a iluminação, fotografia, ângulos da câmera, roteiro. Diante dessa enorme gama de variáveis que a produção cinematográfica envolve é compreensível a possibilidades de intenções não desejadas pelos produtores e diretores passarem despercebidas. Contudo, essa dificuldade a análise dos filmes não se configura por um “vale-tudo” interpretativo, buscam-se métodos e a co-relação de outros documentos para se analisar as produções fílmicas.

Cinema como documento – Uma discussão bibliográfica

Muito tempo se passou desde a época que Marc Ferro – um dos primeiros historiadores a estudar a relação do Cinema com a História - fora aconselhado por seus professores a defender a tese de doutorado primeiro, antes de iniciar seus estudos acadêmicos sobre o cinema, pelo fato do documento fílmico não estar consolidado no meio acadêmico daquela época. Hoje, felizmente, a situação dos filmes como meio de se estudar o passado esta muito bem solidificado, como o próprio Ferro afirma, o cinema conseguiu seu direito à cidadania no meio acadêmico.

Uma das teses principais defendidas por Ferro em “Cinema e História” é o filme entendido como uma contra-análise da sociedade. O autor se pergunta sobre qual realidade o cinema seria a imagem. Em suas próprias palavras:

É fácil perceber que ela (a imagem) não corresponde necessariamente às afirmações dos dirigentes, aos esquemas dos teóricos, à análise das oposições. Em vez de ilustrar esses discursos, acontece ao cinema acusar a inutilidade deles. Compreende-se por que as igrejas ficam atentas, por que os padres de cada credo e os docentes em geral têm exigências altivas e maníacas diante dessas imagens [...] (FERRO,2010,p. 30-31)

Em seguida Ferro concluí que o filme possui a “capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio [...] Ele desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos.” (FERRO,2010,p. 31).

Convergindo sobre o mesmo tema, Robert Sklar (1978) analisa a reação da classe dominante frente ao Cinema. Em sua obra “História Social do Cinema Americano” Sklar descreve o desenvolvimento do Cinema nos EUA e os conflitos políticos, éticos, morais e econômicos que a indústria cinematográfica trouxe para o seio da sociedade estadunidense. Após o aparecimento dos armazéns improvisados para o cinema, a classe média demorou de 1905 à 1907 para tomar conta da manifestação cultural que os cinemas representavam. Segundo Sklar, para os representantes da classe média, os chamados “Zeladores” (clérigos, professores e críticos) da ordem e da moral que tinham como função de zelar pela cultura oficial. Nas palavras de Sklar:

Para esses zeladores da moral pública os cinema eram mais um exemplo de instituições e práticas corruptas, que se haviam desenvolvido nos distritos pobres e de imigrantes da nova cidade industrial; figuravam na mesma classe dos bordéis, dos cantos de jogativa e dos velhacoutos de criminosos. (SKLAR,1978, p. 30)

Voltando-se aos “lapsos” que Ferro afirma existir nos filmes, que, consciente ou inconsciente, se expressam por meio dos movimentos de câmera, da iluminação, dos diálogos, do roteiro, da atuação das personagens, enfim, de uma gama imensa de variáveis que a produção cinematográfica envolve. Segundo o autor, tais “lapsos” podem ser do criador, de uma ideologia, de uma sociedade e constituem meios eficientes para se analisar uma sociedade. Aspectos que tornam possível enxergar o não visível por intermédio do visível presente os todos os filmes. (Ferro,op.cit. p.33).

Dialogando com alguns elementos comuns à pesquisa de Ferro, Marilena Chaui desenvolve um estudo sobre a relação da ideologia e da psicanálise. Em seu livro “Convite à Filosofia”, Chaui estabelece a relação entre ideologia e o inconsciente, que por consequência pode ser relacionado com os “lapsos” que Ferro analisa.

Segundo a autora, o consciente é definido por Sigmund Freud como a menor e a mais fraca parte da vida psíquica de uma pessoa. Em contrapartida, o inconsciente é uma região profunda, poderosa e se expressa nos mínimos detalhes, que por sua vez, fogem ao consciente do indivíduo. Ora, a maneira que o inconsciente se expressa se assemelha ao modo que a ideologia se manifesta na sociedade. Segundo Chaui:

[...] o inconsciente e a ideologia não são deliberações voluntárias. O inconsciente *precisa* de imagens, substitutos, sonhos, lapsos, atos falhos, sintomas, sublimação para manifestar-se e, ao mesmo tempo, esconder-se da consciência. A ideologia *precisa* de idéias-imagens, da inversão de causas e efeitos, do silêncio para manifestar os interesses da classe dominante e escondê-los como interesses de uma única classe social. (CHAUÍ,2006,p.176)

Nesse momento, torna-se visível a correlação entre o estudo do cinema com diversas áreas do conhecimento, como a psicanálise.

Diante disso torna-se necessário expor a contribuição da australiana Turner sobre a discussão entre o Cinema e cultura, ou mais precisamente, cinema e ideologia. Em “Cinema como prática Social”, a autora descreve as características das duas grandes correntes que estudam a relação do cinema com a cultura, que são: a vertente textual e a contextual. Segundo Turner, a primeira se detém no texto do filme, trabalha com a “suposição da ‘autoria’ cultural do texto, remonta aos mitos ou às ideologias dos filmes, às suas fontes na cultura” (TURNER,1997,p. 129).

A segunda análise, se debruça sobre as variáveis externas aos filmes, como o regime de governo, a indústria cinematográfica e o contexto histórico de produção. Em outras palavras, as determinantes culturais, políticos e institucionais. É essa corrente que se propõem a estudar a seqüência produção-distribuição-exibição, as práticas comerciais da indústria cinematográfica. Contudo, mesmo com as diferenças das duas vertentes, existe um elemento em comum que aproximam as duas, em vez de separá-las. O elemento em questão é a “ideologia”. Segundo a autora, o que

[...] liga o textual ao contextual e os torna complementares e não mutuamente excludentes, é que tanto a indústria cinematográfica quanto o texto, tanto o processo de produção como o de recepção, devem estar de algum modo relacionados com as ideologias. (TURNER,1997,p.130).

Um ponto de aproximação entre Ferro e Turner se verifica quando o primeiro, afirma que o verdadeiro real nos filmes se situa na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades de produção, nas capacidades da escritura e nos lapsos do criador e não em sua representação do passado.

Turner (1997) ao debater o tema defende que é um equívoco enxergar os filmes como reflexos da sociedade. Para isso, a autora descreve o contexto cinematográfico estadunidense

da década de 1940. Segundo ela, tem-se tanto os musicais utópicos e otimistas quanto os filmes *noir*, que expressam um período de medo e incertezas da sociedade norte-americana. Ora, a autora se questiona, se os filmes são um reflexo da realidade, qual reflexo estaria correto? Além disso, Turner comenta sobre as inúmeras variáveis políticas, culturais e econômicas existentes entre a sociedade e este suposto espelho que refletiria o real. Diante disso a autora conclui que o filme não reflete e nem registra a realidade, mas, constrói e representa a realidade “por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura” (TURNER,1997,p. 128-129). Os filmes não apenas atuam sobre os sistemas da cultura mas também são produzidos pelos sistemas de significados culturais. Nesse ponto, a autora se aproxima novamente do historiador Ferro (2010), quando ele afirma que o Cinema não é apenas influenciado pela História, mas também ajuda a produzi-la e a contestar a História oficial, contribuindo para uma conscientização.

Em contrapartida com essa concepção se encontram outros autores, como Robert A. Rosenstone. Em sua obra Rosenstone defende que os filmes de longas-metragens podem transmitir um tipo de História (com H maiúsculo), assim como os livros da academia. Parte de sua tese consiste em colocar em cheque a certeza acadêmica. Segundo Rosenstone assim como o cinema não é o mundo real,

[...] também não é real o outro mundo histórico evocado nos livros didáticos que aturamos durante os anos de escola e universidade, o mundo que até nós por meio de aulas expositivas e listas de datas, parágrafos memorizados de documentos fundamentais[...] (ROSENSTONE,2010,p.14).

Além disso, o autor ao comparar a metodologia do historiador ao produzir o conhecimento histórico e os aspectos dos filmes dramáticos, afirma que eles se aproximam. Segundo Rosenstone, assim como o acadêmico, o cineasta conta um enredo com começo, meio e fim, um enredo que inclui um forte teor moral.

Rosenstone (2010) defende um novo método (diferente do tradicionalismo acadêmico) para se analisar a história a partir do cinema. Investigar os códigos, convenções e práticas por meio dos quais a história é levada aos filmes. Ao contrário de Rosenstone, a presente pesquisa toma os filmes como “representação” da sociedade que os produziram, da mesma forma que Marc Ferro e Graemer Turner concebem.

Indústria cinematográfica e suas relações com outros meios

Tomando-se o cinema como uma prática social, numa perspectiva que Graemer Tuner defende, segundo a qual os filmes vão além das salas de cinema, fazendo com que astros, estrelas e os gêneros fílmicos tornam-se parte da cultura social dos indivíduos, e da identidade nacional. Em suas próprias palavras,

O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria [...] (Cf.TURNER, op.cit, p. 13).

Turner (1997) observa que desde a primeira metade do século XX, os filmes deixaram de ser apenas uma mercadoria isolada da indústria cinematográfica e passaram a integrar grandes conglomerados multinacionais, cujo interesse, segundo a autora, esta mais voltado à eletrônica ou ao petróleo do que à feitura dos próprios filmes. Um exemplo que a autora utiliza para ilustrar a importância do marketing de produtos associados aos filmes é o lançamento do filme “Tubarão”, que em algumas salas de exibições vendia-se camisetas, copos plásticos, CDs da trilha sonora, cobertores, armas de brinquedos, bonés, e inúmeras mercadorias agregadas ao filme. Mudanças como o aumento da publicidade, segundo Turner, se deu em resposta à queda do público em razão do aparecimento de outros concorrentes, como a TV, videogames e videocassetes.

Outro autor que evidencia a atuação do cinema em outros níveis da vida das pessoas é o sociólogo francês Claude Fischler. Fischler realiza um trabalho sobre o poder da cultura estadunidense e como ela se difunde pelo mundo. No livro “História da Alimentação”, ao abordar a influência do cinema estadunidense nos hábitos europeus e a fragmentação da indústria alimentar, Fischler afirma que

A segmentação dos mercados não é em nenhum setor mais manifesta do que no comércio dos uísques. Num primeiro tempo, nos anos 50, sob a influência particularmente do cinema e dos romances *noirs* americanos, o *scotch* tornou-se, na Europa, uma bebida carregada de conotações prestigiosas [...] (FISCHLER; FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p. 848).

A importância de outros meios de comunicação para a contribuição no estudo do cinema se encontra na obra de Alexandre Busko Valim, em “Imagens vigiadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945 – 1954”, onde o autor analisa o papel do cinema estadunidense para o anticomunismo no Brasil no começo da Guerra Fria. Para isso Valim se utiliza tanto da corrente de interpretação do cinema textual quanto da contextual, ou seja, o autor utiliza como peça fundamental de sua pesquisa o ciclo “emissão-mediação-recepção” e como os filmes tornam-se campos de batalhas ideológicas.

Direcionando-se para a repercussão do cinema em outros meios, o autor se fundamenta na análise de Michele Langy. Segundo Valim (2006), para Langy os filmes em si mesmo dizem pouco sobre os modos de produção, estruturas organizativas, situações de mercado e relações de trabalho, em razão disso, justifica-se a utilização de outros veículos comunicacionais que fornecem informações importantes sobre a sua pesquisa, no caso, a difusão do anticomunismo. Nesse momento Valim se propõe a estudar como as produções cinematográficas ecoam em outros meios de comunicação, como revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação. E como tais meios interpretam os filmes.

Convergindo sobre o mesmo assunto se encontra Douglas Kellner (1998). Kellner afirma que se pode examinar a recepção do cinema por meio de resenhas, críticas e as maneiras como os filmes se inserem nos discursos populares e geram múltiplos efeitos. Para o autor, esses documentos se tornam mais uma ferramenta para se observar como os discursos ideológicos dos filmes (sejam eles da cultura dominante ou discursos contra-hegemônicos) afetam “o modo como as pessoas julgam, falam e se comportam” (KELLNER, 1998, p. 140).

A importância dos jornais e revistas também é realçada por Kellner, pois, para o autor, são raros os filmes que influenciam o público isoladamente, eles precisam do efeito acumulativo de outras mídias para terem uma difusão grande. Em suas palavras:

[...] conquanto a figura pura e simples de um Rambo possa produzir um enorme espectro de efeitos [...] é o impacto acumulativo de todas as imagens antiárabes veiculadas pelos cinema e pela televisão que constituem negativamente a imagem do árabe, e não um único filme ou uma única produção cultural. (KELLNER, 1998, p. 140)

Tomando o cinema não como uma indústria isolada, mas como um segmento do mercado do entretenimento que se relaciona com diversas outras empresas e também com outros meios de comunicação de massa (através das resenhas, dos jornais e das revistas) observa-se o poder que esta indústria ainda irradia, mesmo com as constantes ameaças de outras tecnologias, como a internet, a televisão e os vídeos-games.

Referências bibliográficas

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

FISCHLER, Claude. A “McDonaldização” dos costumes. In: FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (org.). *História da Alimentação*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FERRO, March. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 2º Edição, 40º reimpressão.

JEFFORDS, Susan. *The Vietnam War in American Cinema*. In: WILLIAMS, Linda Ruth;

HAMMOND, Michael (org.). *Contemporary American Cinema*. New York: Open University Press, 2006.

KELLNER, Douglas. *A cultura da Mídia*. Bauru, EDUSC, 1998.

MESQUITA, Luciano Pires. *A Guerra no Pós-Guerra: O Cinema norte-americano e a guerra do Vietnã*/Luciano Pires Mequita. Niterói [s.n.], 2004. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2004.

ROSENSTONE, Robert A. *A História nos filmes – Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Francisco C.T(Org).*Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX : as grandes transformações do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Elsevier: Campus: 2004.

SKLAR, Robert.*História Social do Cinema*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945 – 1954*. 2006. 302 f.; il. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História,2006.

¹ Esta presente pesquisa foi orientada pelo Prof. Sidnei José Munhoz