

10.4025/6cih.pphuem.505

Soberbo, heróico e com algo a ensinar: o tratamento do filme “Rosa de Esperança” pela revista “A Cena Muda”

Celso Fernando Claro de Oliveira (UFSC)

O presente trabalho tem por objetivo apresentar e discutir alguns apontamentos a respeito dos textos presentes na revista “A Cena Muda” sobre o filme “Rosa de Esperança” (Mrs. Miniver, 1942). Lançado no Brasil em dezembro de 1942, a produção estadunidense recebeu grande apoio do governo de Getúlio Vargas e dos meios de comunicação nacionais em sua divulgação, dentre os quais a referida publicação se destaca. Os debates aqui realizados são parte integrante de uma tese de doutoramento em desenvolvimento, de modo que os resultados ainda são parciais¹.

De acordo com a literatura especializada², o cinema teve um importante papel como veículo de propaganda na Segunda Guerra Mundial, tanto para os Aliados quanto para o Eixo. À época, diversos grupos – incluindo pesquisadores, políticos e empresários – consideravam-no o mais influente meio de comunicação devido a sua capacidade de atingir um público amplo e heterogêneo, de modo que muitos consideravam que os filmes poderiam ser utilizados para influenciar seus espectadores.

Hollywood se envolveu tardiamente nesse processo, embora tivesse interesses econômicos e pessoais para fazê-lo: filmes de guerra geralmente tinham um bom desempenho de bilheteria e alguns empresários e profissionais da indústria cinematográfica tinham interesses pessoais para trabalhar em produções antinazistas – como o fato de serem descendentes de judeus, dissidentes do fascismo, entre outros. Todavia, o código de censura vigente repudiava a produção de filmes violentos ou cujas temáticas pudessem ofender a algum povo ou país, enquanto os políticos isolacionistas defendiam que a guerra “não era um problema dos Estados Unidos”. Além disso, alguns estúdios e profissionais relutavam em produzir filmes sobre o conflito, uma vez que os chamados “assuntos contemporâneos” eram considerados delicados demais para se tornarem temas de filmes³.

10.4025/6cih.pphuem.505

A produção cinematográfica hollywoodiana só tomou parte oficialmente no conflito após os ataques à Pearl Harbor e às bases aéreas nas Filipinas que levaram Roosevelt a declarar guerra ao Eixo no final de 1941. O governo levou pouco mais de seis meses para regularizar o intervencionismo nessa indústria: buscando orientar e controlar os trabalhos dos estúdios, foi criado em junho 1942 o *Bureau of Motion Pictures* (BMP), braço do *Office of War Information* (OWI) que atuaria conduzindo os diálogos entre Hollywood e Washington.

Um mês após sua fundação, o órgão lançou o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI), uma cartilha que tinha por finalidade auxiliar os estúdios a responder a seguinte questão: “este filme ajudará a vencer a guerra?” Fiel à ideia de que o papel das pessoas no *home front* (frente doméstico) era tão importante quanto o dos soldados lutando na frente de batalha, o documento propunha a veiculação da imagem de um país unido em consonância com os valores associados ao *American way of life*: democracia, família, religiosidade, trabalho, passado glorioso, decência do cidadão comum, entre outros. Grosso modo, essas regras eram também válidas para as tramas centradas em personagens que representavam a população dos países aliados⁴.

Com o país envolvido em uma “guerra total”, a mobilização da população civil se tornou uma necessidade e um problema para o Estado. Entre outras ações, era preciso convencer as pessoas a comprar bônus de guerra, participar dos racionamentos, prestar serviço voluntário, tornar os ambientes de trabalho estáveis e suprimir as diferenças de classe, etnia e gênero. Essa era uma tarefa árdua não apenas porque muitos preconceitos estavam profundamente enraizados na sociedade estadunidense, mas também devido ao país ainda enfrentar uma série de problemas internos que se desenrolavam desde a Crise econômica de 1929 e que não haviam sido sanados pelo *New Deal*. Além disso, após anos de governos isolacionistas, parte significativa da população considerava a guerra na Europa como algo que não lhe dizia respeito, considerando-a um evento muito distante de sua realidade⁵.

10.4025/6cih.pphuem.505

Desse modo, além dos filmes de guerra eram necessárias produções que ajudassem a proporcionar mudanças na opinião dos cidadãos, bem como, ensinasse sobre o papel de cada pessoa para vencer a guerra. O Estado acreditava que por meio dos filmes era possível veicular uma propaganda que não seria percebida pelo público como tal, pois estaria aliada a uma atividade prazerosa. Esperava-se assim potencializar os efeitos da propaganda, que passou a ser frequentemente associada a “educação” e “entretenimento”, preterindo-se as ideias de “controle” e “manipulação”⁶.

Ainda que a atuação do BMP fosse tumultuada e o órgão frequentemente entrasse em atrito com os estúdios, o sistema oficial de censura e o exército, muitos filmes sobre a guerra ou de caráter antinazista tiveram um bom desempenho de bilheteria nos Estados Unidos e demais países. “Rosa de Esperança” é um exemplo *sui generis*: o filme estava em produção desde meados de 1940 e teve algumas cenas refilmadas após o ataque a Pearl Harbor, sendo lançado um mês antes da publicação do GIMMPI. Ainda assim, a produção foi “apropriada” pelos diretores do BMP e frequentemente citada como exemplo a ser seguido. Tal discurso foi potencializado após o filme se tornar o maior sucesso de bilheteria de 1942, arrecadando mais de U\$ 8 milhões, e vencer seis Oscars, incluindo na categoria de Melhor Filme⁷.

“Rosa de Esperança” é ambientado na Inglaterra entre meados de 1939 e 1940 cuja trama está centrada no modo como a guerra afeta o cotidiano de uma família de classe média, especialmente a partir do olhar da mulher (mãe e esposa). De acordo com o diretor da produção, William Wyler (um alemão dissidente do nazismo), o objetivo da equipe – majoritariamente composta por ingleses – era criar uma propaganda atraente que incentivasse os Estados Unidos a se envolver na guerra por meio da identificação entre o público estadunidense e os personagens europeus representados no filme.

Assim, mesmo que tenha sido lançado antes da publicação do GIMMPI, “Rosa de Esperança” se utiliza de uma série de pressupostos enumerados pelo manual. Para tal, o roteiro foi retrabalhado diversas vezes, buscando tornar

10.4025/6cih.pphuem.505

essa identificação mais fácil a partir da empatia com os personagens, do apagamento das diferenças de classes sociais e do uso de cenas de forte caráter emocional. Talvez, o uso mais emblemático do filme pelo governo Roosevelt tenha sido a reprodução nas cadeias de rádio do sermão feito pelo vigário na parte final do filme, conclamando o povo a fazer a sua parte para vencer a guerra⁸.

O sucesso do filme também se repetiu em outros países, em especial, na Inglaterra, onde até mesmo Winston Churchill o citou em seus discursos. Contudo, Hitler havia estabelecido um bloqueio aos produtos estadunidenses nas áreas ocupadas pela Alemanha no ano de 1941, o que impediu uma maior circulação de “Rosa de Esperança” na Europa. O fechamento do mercado europeu foi um golpe duro para a indústria de Hollywood – o continente abrigava 35 mil salas de cinema, cujo movimento chegava a representar de 40% a 50% dos lucros para alguns estúdios – de modo que um dos pressupostos para os estúdios tomarem parte do esforço de guerra era que o governo pressionasse para facilitar a abertura dos mercados na Ásia e na América Latina⁹.

Mesmo contando com apenas 5 mil salas de cinema, a América Latina era um território estratégico: os Estados Unidos consideravam o subcontinente como sua “área natural de influência” e procurava condicionar os demais países aos seus interesses. No início da Segunda Guerra Mundial, o governo Roosevelt pregou a neutralidade para toda a região, defendendo a ideia da defesa hemisférica, todavia, após Pear Harbor, Washington passou a pressionar as demais nações a declarar guerra à Alemanha. Os países da América Central, Caribe e alguns da América do Sul cederam rapidamente, porém, os que eram considerados os aliados mais importantes relutavam em tomar parte no conflito, entre os quais, o Brasil¹⁰.

O governo estadonovista manteve uma posutra de neutralidade tanto devido a interesses pragmáticos quanto à questões internas: Vargas acreditava que um equilíbrio equidistante entre as potências poderia ser usado para atender a seus anseios políticos com maior facilidade, uma vez que tanto os

10.4025/6cih.pphuem.505

Aliados quanto o Eixo disputavam o apoio do Brasil; ao mesmo tempo em que os políticos e grupos apoiadores do governo estavam divididos sobre qual lado apoiar. Vargas procurou fazer com que essa condição perdurasse, até que o torpedeamento de navios brasileiros por submarinos alemães gerou uma série de protestos em diversas partes do país, levando o Brasil a declarar guerra ao Eixo em agosto de 1942¹¹.

Para os Estados Unidos, o Brasil era um aliado valioso por oferecer produtos naturais considerados de primeira necessidade ou essenciais para a guerra (como borracha, café e alguns minérios utilizados na produção de armamentos), por contar com uma localização geográfica privilegiada para o combate no norte da África (que levou à instalação das bases militares no nordeste) e por contar com um grande mercado interno a ser explorado, o qual poderia escoar a produção de bens de consumo estadunidenses, incluindo os filmes de Hollywood. Com o apoio do então ministro das Relações Internacionais do Brasil, Osvaldo Aranha, os Estados Unidos conquistaram o apoio de Vargas oferecendo vantagens para a industrialização do país e oportunidades de um maior reconhecimento em âmbito mundial em troca do atendimento a esses interesses¹².

Promover o no Brasil lançamento dos filmes estadunidenses antinazistas ou cujas tramas enalteciam os Aliados era de suma importância para Washington, uma vez que, conforme citamos acima, o cinema era considerado um meio de comunicação bastante influente e capaz de convencer o público a adotar certas normas e padrões de comportamento. Essa ideia já estava evidente até mesmo antes do fim da neutralidade brasileira e ganhou apoio do Estado Novo após a declaração de guerra à Alemanha.

Lançado no Brasil em dezembro de 1942, “Rosa de Esperança” se tornou um sucesso de público ao contar com o apoio do governo Vargas, incluindo até mesmo uma *avant premiere* do filme promovida pela primeira-dama Darci Vargas, que contou com participação de diversas representantes do Estado e da alta sociedade e cujos rendimentos foram revertidos para a caridade. Além disso, os principais periódicos dos grandes centros à época

10.4025/6cih.pphuem.505

publicaram críticas positivas sobre o filme, notícias de bastidores, reproduções de celulóides, entre outros materiais. Uma das atuações mais destacada foi a da revista “A Cena Muda”, a maior e mais popular publicação especializada em cinema do país, que contava com uma reconhecida equipe de críticos e comentaristas, além de receber alguns materiais diretamente dos Estados Unidos¹³.

De acordo com Alexandre Busko Valim, uma boa pesquisa na área de História Social do Cinema deve procurar um equilíbrio entre história do cinema, teoria do cinema e crítica cinematográfica, de modo que é essencial empreender um entrecruzamento de fontes para buscar compreender como o filme transita em uma determinada sociedade em um dado contexto¹⁴. Nesse sentido, analisar os artigos publicados pela revista “A Cena Muda” podem nos auxiliar a pesquisar a recepção do filme “Rosa de Esperança” no Brasil, devido à abrangência e credibilidade da publicação.

Assim, consideramos que a revista em questão concentrava um “poder simbólico” no ramo de publicações sobre cinema. De acordo com Pierre Bourdieu, trata-se de um poder invisível existente para servir às classes dominantes (tais como o Estado), que utilizam as estruturas sociais (como os meios de comunicação ou os valores identitários) para criar consensos (ideias tidas como coletivas) a partir de sentidos (entendimentos individuais da realidade)¹⁵. Nesse caso, podemos dizer que o governo Vargas procurava influenciar a população a participar do esforço doméstico de guerra utilizando-se do filme em questão para atingir tal objetivo – desse modo, seria necessário atribuir a “Rosa de Esperança” diversas qualidades “positivas”.

Assim, pode-se afirmar que as classes dominantes se apropriam dos sistemas simbólicos a fim de utilizá-los para difundir seus valores particulares como se fossem universais, ao mesmo tempo em que buscam inculcar suas opiniões entre os demais grupos. Pode-se dizer que buscam o poder de impor ideias, normas e padrões de comportamento, embora essa atitude impositiva seja ignorada como tal¹⁶. Contudo, é importante salientar que Bourdieu nega a concepção de uma sociedade claramente dividida entre dominadores e

10.4025/6cih.pphuem.505

subordinados: os diferentes grupos sociais disputam o controle dos sistemas simbólicos buscando monopolizar sua utilização.

Para que uma pessoa, instituição ou grupo possa ser aceito como detentor do poder simbólico dentro de uma sociedade é necessário que ela disponha daquilo que o autor chama de “capital social”. Tal conceito está ligado à noções de distinção e prestígio, bem como, ao reconhecimento dos mesmos como características da pessoa, instituição ou grupo em questão. Ou seja, para preservar uma determinada hierarquia ou ideologia no poder, tão importante quanto a detenção dos meios de produção é a consolidação de uma imagem “positiva” a respeito do dominador, a qual seja reconhecida e aceita pelos demais membros, uma vez que esta será utilizada para validar a imposição de certos valores como legítimos, naturais ou, simplesmente, como “o melhor caminho a ser seguido”.

O controle do poder simbólico permite que essa imposição aconteça sem necessidade de apelar para o uso da força física, processo que Bourdieu denomina de “violência simbólica”. Para o autor, a violência simbólica seria mais poderosa que a violência física, já que apresentaria valores das classes dominantes como justos ou corretos, utilizando-se de instituições sociais dotadas de autoridade para difundi-los, como a escola, a igreja, os meios de comunicação e a arte¹⁷. Nesse cenário, é importante considerar o papel da revista “A Cena Muda” como uma das instituições detentoras do poder simbólico na imprensa brasileira à época, bem como, sua relação com outras instituições dominantes, em especial o Estado e seus aparatos de censura.

É possível construir uma relação entre o Poder Simbólico de Bourdieu e o conceito de “imaginário social” de Bronislaw Baczko. Para esse autor, sempre houve uma relação entre poder e símbolos (imagens ou representações) reconhecidos coletivamente: o poder se utiliza de símbolos para se perpetuar. Ao fazer isso, esses símbolos tornam-se parte do cotidiano dos sujeitos, interferindo diretamente nas práticas coletivas, criando e consolidando uma hierarquia social rígida¹⁸.

10.4025/6cih.pphuem.505

Com o passar dos anos, o refinamento no manejo do imaginário social pelas instituições dominantes aperfeiçoou e especializou as técnicas de manipulação, fazendo com que o imaginário social se tornasse cada vez mais associado à propaganda. Desse modo, as instituições no topo da hierarquia social poderiam empregar os símbolos coletivos para tentar influenciar a população, construindo e reproduzindo códigos de conduta embasados em valores e sentimentos difundidos como “comuns” a todos os membros de uma sociedade. Nesse sentido, a dominação dos meios de comunicação em massa (tais como o cinema e a imprensa) se faz necessário para difundir tais discursos. Mesmo em momentos de crise, o autor reafirma o poder do imaginário coletivo no cotidiano dos sujeitos:

Em qualquer conflito social grave-uma guerra, uma revolução - não serão as imagens exaltantes e magnificentes dos objectivos a atingir e dos frutos da vitória procurada uma condição de possibilidade da própria acção das forças em presença? Como é que se podem separar, neste tipo de conflitos, os agentes e os seus actos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos inimigos, sejam estes inimigos de classe, religião, raça, nacionalidade, etc.? Não são as acções efectivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências?¹⁹

Assim, direcionamos nosso interesse para três publicações da revista “A Cena Muda” a respeito de “Rosa de Esperança”: 1) a crítica publicada após o lançamento do filme; 2) reportagens retrospectivas sobre os “melhores” do ano de 1942 e 3) os textos referentes a um concurso promovido pela revista em que o público elegeu os melhores filmes do ano por meio de cartas.

Antes de abordarmos a crítica ao filme, é essencial apresentarmos a estrutura da sessão de críticas cinematográficas na revista, intitulada “As cotações da semana”. Cada produção recebia uma nota – variando entre 4 (ótimo) e 1 (regular), sendo possível também a atribuição de notas em números quebrados – que era utilizada para organizar a disposição dos textos na página, em ordem decrescente. Se a produção era considerada de grande qualidade, recebia um selo com os dizeres “Candidato a título de melhor filme do mês”.

10.4025/6cih.pphuem.505

Os elementos acima assinalados são importantes pois na edição de 8 de dezembro de 1942 da revista, “Rosa de Esperança” recebeu nota 3 ½, juntamente com o referido selo. Além de ser o primeiro texto, posicionado no topo da página, a crítica do filme também chama atenção devido a seu tamanho, chegando a ocupar pouco mais de uma coluna. A reportagem adota um tom altamente laudatório, elogiando praticamente todos os aspectos do filme, destacando não somente a qualidade técnica, mas também do que se pode chamar de “ideais heróicos” da trama e sua capacidade de “ensinar” o público a como agir durante a guerra utilizando os personagens como exemplos²⁰.

Em primeiro lugar, o texto afirma que a produção cinematográfica é bastante diferente do romance que lhe deu origem, porém, que isso é uma qualidade, pois consegue ser bem melhor do que o livro – ou, nas palavras do(a) autor(a) não identificado da publicação: “é como se tivesse aproveitado uma bonita moldura – o livro – para um soberbo quadro – o filme. Ambos se completam e fazem, realmente, um bonito espetáculo, capaz de agradar ao mais exigente espectador”.

A reportagem prossegue, dizendo que o objetivo do filme é ensinar o espectador a suportar os períodos de dificuldade, uma vez que ainda há bondade no mundo e afirma que é uma “autêntica” mensagem de superação, por se tratar de uma família inglesa sofrendo com os problemas da guerra. O(a) autor(a) atribui o sucesso do filme não apenas ao cuidado do diretor William Wyler ou dos produtores, mas também aos atores, em especial à Greer Garson, intérprete da protagonista descrita como “um símbolo da resistência”. Outro dado importante fornecido pelo texto é sobre publicidade que o filme recebeu no Rio de Janeiro à época de seu lançamento. De acordo com a publicação, a forte campanha em favor da produção criou uma grande expectativa no público, o que garantiu o sucesso de bilheteria²¹.

Ao analisarmos as duas reportagens em que críticos da revista fazem uma retrospectiva sobre os lançamentos do ano e escolhem os filmes de destaque, novamente “Rosa de Esperança” é citado, sendo a qualidade dos

10.4025/6cih.pphuem.505

atores a característica mais destacada pela revista. O primeiro desses textos, assinado pelo jornalista Celestino Silveira, foi publicado na edição de 15 de dezembro. O autor dedica poucas linhas para tratar do filme em questão, porém, ressalta os desempenhos de Garson, do co-protagonista Walter Pidgeon – os intérpretes do casal Miniver são descritos como “par heróico” – e da coadjuvante Teresa Wright, considerada uma das revelações do ano²².

O segundo texto que se enquadra nessa categoria foi publicado na edição especial de fim de ano da revista (29/12), sendo assinado por Victor José Lima. Inicialmente, o jornalista assinala que a participação do Brasil na guerra possibilitou a entrada de diversos filmes antinazistas no país, bem como, elogia a qualidade das produções do ano de modo geral. Em seguida, ele apresenta uma lista dos melhores títulos do ano na opinião da revista, na qual “Rosa de Esperança” aparece em quarto lugar. Além disso, ele destaca as melhores atuações, citando Garson em primeiro lugar em uma classificação envolvendo tanto homens quanto mulheres²³.

Nessa mesma reportagem, Lima anuncia que os leitores poderão votar em seus favoritos por meio de carta para escolher os melhores do ano de 1942. Esse concurso completa o nosso rol de publicações de interesse a respeito de “Rosa de Esperança”, sendo que os resultados do evento podem ser utilizados para estudar a relação da produção com o público da época. Na promoção, os leitores poderiam votar nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Diretor, Melhor Comédia, Melhor Musical e Melhor Filme Antinazista.

O favoritismo de “Rosa de Esperança” começou a ser verificado na primeira apuração do concurso (19/1), na qual o filme já apresentava uma grande vantagem com relação aos seus concorrentes, assim como Greer Garson e Walter Pidgeon, que ocupavam o topo das disputas para “Melhor Atriz” e “Melhor Ator”, respectivamente²⁴. Tanto a produção quanto os atores consolidaram suas posições no evento, sendo que também houve um crescimento constante de William Wyler na categoria de “Melhor Diretor” até que ele passasse para o primeiro lugar²⁵.

10.4025/6cih.pphuem.505

Quando o resultado do concurso foi anunciado em 23 de março de 1943, “Rosa de Esperança” havia sido escolhido o “Melhor Filme” com uma vantagem um pouco maior que 30% em relação ao segundo filme mais votado, enquanto Pidgeon e Garson venceram em suas respectivas categorias com mais do que o dobro de votos em comparação aos segundos colocados. Apesar da disputa mais acirrada, Wyler também venceu a categoria de “Melhor Diretor”²⁶. Logicamente, não podemos descartar a hipótese de o concurso haver sido manipulado pelos próprios editores da revista, todavia, não há provas de que isso tenha acontecido.

A recepção calorosa pela crítica à “Rosa de Esperança” no Brasil pôde ser verificada em outros periódicos da época, como nos jornais “A Manhã”, “A Noite”, “Jornal do Brasil”, “Folha da Manhã” e “Folha da Noite”, entre outros. Esse tratamento nos oferece algumas pistas que podem auxiliar a compreender não apenas o impacto do filme à época, mas também sua importância nas relações de poder da sociedade brasileira e do governo Vargas com os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.

Bibliografia

ADAMS, Michael C. C. **The best war ever**: America and World War II. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BUREAU of Motion Pictures. **Government information manual for the motion picture industry**. Disponível em: <http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3301>. Acesso em: 09/03/2013.

COTAÇÕES da semana. **A cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. Nº 1133, p. 20.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Projections of war**: Hollywood, American Culture and World War II. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.

10.4025/6cih.pphuem.505

GLANCY, H. Mark. **When Hollywood loved Britain: The Hollywood 'British' film - 1939-1945.** Manchester: Manchester University Press, 1999.

HEFFNER, Hernani. **Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil.** Revista Filmecultura. Disponível em: <http://filmecultura.org.br/01/2011/pequena-historia-dosperiodicos-de-cinema-no-brasil/>. Acesso em: 09/03/2013.

KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front: War bonds and domestic propaganda.** College Station: Texas A&M University Press, 2006.

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

LIMA, Victor José. **Tomadas de camera.** A Cena Muda, Rio de Janeiro, 29 dez. 1942. Nº 1136, p. 6.

McCANN, Frank; FERRAZ, Francisco. A participação conjunta de brasileiros e norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. In: MUNHOZ, Sidnei J.; TEIXEIRA, Francisco Carlos (orgs). **Relações Brasil-Estados Unidos: Séculos XX e XXI.** Maringá: Eduem, 2011, p. 103-164.

McLAUGHLIN, Robert; PERRY, Sally E. **We'll always have the movies: American cinema during World War II.** Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

QUAIS os melhores de 1942?. **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 12 jan. 1943. Nº 2, p. 7.

_____. **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 26 jan. 1943. Nº 5, p. 21.

_____. **A Cena Muda.** Rio de Janeiro, 23 mar. 1943. Nº 12, p. 4.

SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: Poder e submissão – Uma história da política norte- americana em relação à América Latina.** Bauru: EDUSC, 2000.

SILVEIRA, Celestino. **1942 em balanço.** A cena Muda. Rio de Janeiro, 15 dez. 1942. Nº 1135, p. 3.

UMA GRANDE noite. **Folha da Manhã.** São Paulo, 4 dez. 1942. Crônica social, p. 9.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300

¹ Trabalho desenvolvido sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Busko Valim.

² ADAMS, Michael C. C. **The best war ever** – America and World War II. Baltimore: The John Hopkins University Press; DOHERTY, Thomas. **Projections of war: Hollywood, American culture and World War II**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999; GLANCY, H. Mark. **When Hollywood loved Britain: The Hollywood 'British' film - 1939-1945**. Manchester: Manchester University Press, 1999; KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front: War bonds and domestic propaganda**. College Station: Texas A&M University Press, 2006; KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990; McLAUGHLIN, Robert; PERRY, Sally E. **We'll always have the movies: American cinema during World War II**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.

³ DOHERTY, Op. Cit.; KOPPES; BLACK, Op. Cit.

⁴ BUREAU of Motion Pictures. **Government information manual for the motion picture industry**. Disponível em: www.libraries.iub.edu/index.php. Acesso em: 09/03/2013.

⁵ ADAMS, Op. Cit.

⁶ KOPPES; BLACK, Op. Cit.

⁷ DOHERTY, Op. Cit.; GLANCY, Op. Cit.; 1999; KOPPES; BLACK, Op. Cit.

⁸ GLANCY, Op. Cit.

⁹ KOPPES; BLACK, Op. Cit.

¹⁰ SCHOULTZ, Lars. **Estados Unidos: Poder e submissão – Uma história da política norte-americana em relação à América Latina**. Bauru: EDUSC, 2000.

¹¹ McCANN, Frank D. FERRAZ, Francisco. A participação conjunta de brasileiros e norte-americanos na Segunda Guerra Mundial. In: MUNHOZ, Sidnei J.; TEIXEIRA, Francisco Carlos (orgs). **Relações Brasil-Estados Unidos: Séculos XX e XXI**. Maringá: Eduem, 2011, p. 103-164.

¹² Idem.

¹³ HEFFNER, Hernani. **Pequena história dos periódicos de cinema no Brasil**. Revista *FilmeCultura*. Disponível em: <http://filmeicultura.org.br/01/2011/pequena-historia-dosperiodicos-de-cinema-no-brasil/>. Acesso em: 09/03/2013.

¹⁴ VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Al. **Anthropos-Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

¹⁹ Idem, p. 298.

²⁰ COTAÇÕES da semana. **A cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. Nº 1133, p. 20.

²¹ Idem.

²² SILVEIRA, Celestino. **1942 em balanço**. A cena Muda. Rio de Janeiro, 15 dez. 1942. Nº 1135, p. 3.

²³ LIMA, Victor José. **Tomadas de camera**. A Cena Muda, Rio de Janeiro, 29 dez. 1942. Nº 1136, p. 6.

²⁴ QUAIS os melhores de 1942?. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 12 jan. 1943. Nº 2, p. 7.

²⁵ QUAIS os melhores de 1942?. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 26 jan. 1943. Nº 5, p. 21.

²⁶ QUAIS os melhores de 1942?. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 23 mar. 1943. Nº 12, p. 4.