

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA  
CAMPUS SANTANA DO LIVRAMENTO  
BACHARELADO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

**BRUNO ALVES CARDOSO SILVA**

**O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO SOFT POWER.  
UMA ANÁLISE POLÍTICO-IDEOLÓGICA DAS ANIMAÇÕES: “ALÔ, AMIGOS”,  
“VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?” E “A FACE DE FÜEHRER”**

**Santana do Livramento  
2016**

**BRUNO ALVES CARDOSO SILVA**

**O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO SOFT POWER.  
UMA ANÁLISE POLÍTICO-IDEOLÓGICA DAS ANIMAÇÕES: “ALÔ, AMIGOS”,  
“VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?” E “A FACE DE FÜEHRER”**



Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal do Pampa- UNIPAMPA.

Orientador: Prof. Dr. Renato José da Costa

**Santana do Livramento  
2016**

Catálogo da Publicação  
Serviço de Documentação  
Universidade Federal do Pampa - Unipampa

Silva, Bruno Alves Cardoso.

O Cinema como instrumento de dominação soft power. Uma análise político-ideológica das animações: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?” e “As Faces do Fühler” / Bruno Alves Cardoso Silva. – Santana do Livramento: Universidade Federal do Pampa, 2016.

vii, 59 f. : 29,7 cm.

Orientador: Renato José da Costa

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Pampa, Unipampa, Bacharelado em Relações Internacionais, 2016.

1. Política da Boa Vizinhaça. 2. Soft Power. 3. Cinema. 4. Walt Disney. 5. Animação. – Monografia. I. Costa, Renato José da. II. Universidade Federal do Pampa, Campus Santana do Livramento, Curso de Relações Internacionais, 2016. III. Título.

CDD:

**BRUNO ALVES CARDOSO SILVA**

**O CINEMA COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO SOFT POWER.  
UMA ANÁLISE POLÍTICO-IDEOLÓGICA DAS ANIMAÇÕES: “ALÔ, AMIGOS”,  
“VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?” E “A FACE DE FÜEHRER”**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para obtenção do grau de  
Bacharel em Relações Internacionais pela  
Universidade Federal do Pampa- UNIPAMPA.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 17/11/2016.

Banca examinadora

---

Prof. Dr. Renato José da Costa  
Orientador  
(UNIPAMPA)

---

Profa. Dra. Kamilla Raquel Rizzi  
(UNIPAMPA)

---

Prof. Dr. Antonio José Guimarães Brito  
(UNIPAMPA)

Ao Pato Donald, que me apresentou a América Latina  
e que mostrou as mais diferentes peculiaridades históricas dos latino-americanos.

## AGRADECIMENTO

O amigo Sartre já havia falado sobre a construção da identidade do Ser social que se faz na dialética do “Eu” e do “Outro”. Numa Europa em meio a um conflito mundial, ele era convocado a compor as forças armadas em combate ao medo nazifascista e, a partir dessa experiência, ele pensou a relação do “Outro”.

Por isso, muitos “outros” foram fundamentais para a construção do meu eu e ajudaram na construção desse trabalho. Agradeço, primeiramente, como não poderia deixar de ser, a minha mãe Nilza e ao meu pai Antônio pelo apoio em mais uma jornada de estudos acadêmicos.

Agradeço ao meu orientador, amigo e professor Renatho que sempre se mostrou solícito nas orientações e respostas imediatas por e-mail. Propondo novos caminhos e andamento deste trabalho e uma orientação muito clara e rígida. Agradeço também ao professor Flávio pelos conselhos e orientação de vida. À professora Alessandra pelos muitos puxões de orelha e as conversas na Ágora. À professora Ana Monteiro por rirmos muito juntos.

Como não poderia deixar de ser, agradeço ao matrimônio na amizade de Sara e Núbia, que foram os “outros” que ajudaram no meu “eu”. Como diz o MPB4, sua amizade basta.

Obrigado pela amizade, Luís Fernando e Fábio!

E, claro, à Letícia, pois o Filosofando com Gusmão só ficava bom quando você vinha tomar café e trazia os pães. Ao Rafael (do pastel), pelas aulas particulares de Política Externa Brasileira. À Chris, por sua atenção. E, a Gabrielle por ajudar a lapidar esse trabalho. Ao meu primo Júnior, pelos muitos apoios.

A toda Unipampa, que me proporcionou o acúmulo do meu capital intelectual.

Ao Uruguai, nação que adotei como segunda nacionalidade.

Por fim, agradeço a todos os Filósofos e Internacionalistas que travessia do deserto pós-moderno não perderam a noção de processo e totalidade.

Aqui no entanto nós não olhamos para trás por muito tempo,  
Nós continuamos seguindo em frente, abrindo novas portas e  
fazendo coisas novas,  
Porque somos curiosos... e a curiosidade continua nos  
conduzindo por novos caminhos.  
Siga Walt, em frente.  
Walt Disney

## RESUMO

Este estudo se propõe em descrever e analisar o papel que os estúdios Disney desenvolveu durante o período entre guerras. O produtor de Cinema Disney, foi contratado pelo governo norte-americano na intenção de ajudar a reorientar a política externa desse Estado. Com o contexto entre guerras, onde os regimes ultranacionalistas estavam em crescimento na Europa, os EUA tiveram que mudar sua forma de atuação de sua política externa para a América Latina. Para tanto, eles abandonaram a política do *big stick* e uma intervenção através do *hard power* e, inauguraram sua nova forma de exercerem influência no território latino-americano com uso de sua cultura para cooptá-los. Baseando-se na nova forma de domínio, através do *soft power*, para o afastamento do medo nazifascista na região. O período analisado, foi em que Roosevelt esteve no governo e que também ficou conhecido com a política da boa vizinhança. Ademais, ele resgatou alguns conceitos do pan-americanismo e outros da Doutrina *Monroe*, incorporando-os em sua política. Logo, a contratação do produtor Disney foi fundamental para ajudar a incorporar essas políticas propostas. Sendo assim, esse trabalho analisou as obras dos estúdios Disney: “Alô, Amigos” (*Saludos Amigos*, 1942), “A face do *Füehrer*” (*Der Füehrer's face*, 1942) e “Você já foi à Bahia?” (*Theree Caballeros*, 1944); como um instrumento da política da boa vizinhança e o afastamento dos regimes totalitários na região.

Palavras-chave: Política da Boa Vizinhança; Soft Power; Cinema; Walt Disney; Animação.



## RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo describir y analizar el papel que el estudio Disney desarrolló durante el período de entreguerras. El productor de películas, Walt Disney, fue contratado por el gobierno norteamericano con el afán de ayudar a reorientar la política exterior de este Estado. En el contexto de entreguerras, donde los regímenes ultranacionalistas fueron creciendo en Europa, los EE.UU. tuvieron que cambiar la forma en que opera su política exterior hacia América Latina. Por lo tanto, salen de la política del *big stick* y la intervención a través del *hard power* e inauguran una nueva forma de ejercer influencia en el territorio latinoamericano con el uso de su cultura para cooptarlos. Basándose en una nueva forma de dominio, que es el soft power, para aislar el temor del miedo nazi fascista en la región, período en el que Roosevelt estuvo en el gobierno, y quedó conocido por su política de buena vecindad. Además, él rescató algunos conceptos del panamericanismo y otros de la doctrina *Monroe*, incorporándolos a su política. Por lo tanto, la contratación del productor Walt Disney fue fundamental para ayudar a incorporar estas políticas propuestas por el gobierno. De esta manera, este trabajo analiza las obras de este estudio: "Saludos Amigos", 1942, "Los tres caballeros" (Three Caballeros, 1945) y "La cara del Führer" (Der Führer's face, 1942); como un instrumento de la política de buena vecindad y el aislamiento de los regímenes totalitarios en la región.

Keywords: Política de Buena Vecindad; Soft Power; Cine; Walt Disney; Cine de Animación.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O CINEMA COMO UM INSTRUMENTO POLÍTICO .....	12
2.1 O cinema como um instrumento político .....	12
2.2 Kinema: o cinema e seu papel histórico na sociedade internacional.....	16
2.3 Cinema propaganda e os estúdios Disney .....	19
2.4 O cinema e a construção de um inimigo comum.....	22
3 O CINEMA NA TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS.....	24
3.1 O Construtivismo e o <i>Soft Power</i> : o cinema como uma (im)possibilidade nas Relações Internacionais.....	27
3.2 <i>Soft Power</i> e a indústria cultural: a influência no cenário internacional .....	28
4 A CONSTRUÇÃO DO MEDO NAZIFASCISTA NO PERÍODO ENTRE GUERRAS ....	36
5 ANÁLISE DOS FILMES: “ALÔ, AMIGOS”, “VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?” E “A FACE DO FÜEHRER” .....	48
5.1 Análise: “Alô, Amigos”.....	48
5.2 Análise: “Você já foi à Bahia?”.....	55
5.3 Análise: “A Face do Fühler” .....	60
REFERÊNCIAS .....	69

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema teve sua incorporação pela política externa dos EUA com o objetivo de se tornar um instrumento político-ideológico. O governo norte-americano contratou o empresário Disney para ajudá-lo a reorientar a sua política externa. Logo, foram incorporados alguns conceitos da política do próprio Roosevelt (1933-1945), pan-americanismo e da Doutrina *Monroe*, nessa nova política. Assim, percebe-se que conceitos dessa nova política do governo foram inseridos nas animações: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?” e “A face do *Füehrer*”.

O período de 1933 até 1945 ficou conhecido como a política da boa vizinhança e foi inaugurado por Franklin Delano Roosevelt. A partir dela, os EUA procuraram exercer uma forte influência por toda a América Latina. Para tanto, Roosevelt pensou sua política da boa vizinhança baseando-se nos ideais pan-americanistas, pois esse buscou uma melhor relação com toda América Latina. Assim como o pan-americanismo, a política da boa vizinhança demonstrou influência e domínio dos EUA sobre os outros Estados latino-americanos. (MORAES, 2008)

Visto isso, a criação de uma indústria cinematográfica foi fundamental para as influências de ideologias políticas com o intuito de cooptar os Estados latino-americanos. Pensando nisso, o empresário Nelson Rockefeller propõe uma política de aproximação entre os EUA e a América Latina. Ademais, nessa sua política de aproximação aventou-se à criação de três obras cinematográfica pelos estúdios de Walt Disney: “Alô, Amigos” (*Saludos Amigos*, 1942), “A face do *Füehrer*” (*Der Fehrer's face*, 1943) e “Você já foi à Bahia?” (*Theree Caballeros*, 1944).

Dessa forma, a maneira como foram construídas as relações entre os norte-americanos com todo o continente, além da forma como são representados os personagens, se trataram de uma importante ferramenta de dominação em meio a um cenário político conflituoso. As formas estereotipadas das regiões e os personagens foram uma construção proposital da política norte-americana. Essa construção foi erguida sob um roteiro específico e sob um panorama político do período do entre guerras. Outrossim, os momentos que antecederam a Segunda Guerra Mundial foram períodos marcados por grande tensão no cenário internacional. Parte dessa tensão esteve no crescimento dos regimes ultranacionalistas na Europa, fato que preocupou o modelo capitalista proposto pelos EUA.

Por conseguinte, mesmo havendo um bloqueio continental em relação ao comércio internacional, os Estados latino-americanos inauguraram o comércio de compensação com o Estado alemão, isso levantou o alerta dos EUA. Para barrar essa presença na região, Roosevelt abandonou os preceitos de uma intervenção militar pautada no *hard power* para o uso do *soft power*, procurou através da cultura um domínio do outro Estado conseguindo uma nova forma de dominação (NYE, 2004). E construiu uma relação baseada nas trocas culturais, que se pautou na premissa de transformar toda a América Latina numa só e afastar o medo nazifascista da região. Podemos perceber que os métodos mudaram, mas os objetivos permaneceram os mesmos, que foi minimizar a influência europeia na América Latina e manter a liderança norte-americana para estabilizarem a política do continente. Os EUA precisavam garantir uma forte aliança com os latino-americanos, pois o comércio com os países do Eixo deixava-os preocupados e além de perderem mercado (MOURA, 1986).

Ademais, com a aliança do Japão ao Eixo o Pacífico permaneceu intransitável para as relações comerciais dos EUA. Desse modo, Roosevelt volta os olhares para região amazônica, onde haviam produtos primários para a indústria americana. A América Latina sempre foi rica em *commodities*, que foram fundamentais para o processo de industrialização norte-americana. Além do mais, a crescente força do nazifascismo na Europa colocava-os em alerta.

A reflexão acerca da influência e uso do *soft power* (NYE, 2004) e a política da boa vizinhança foram condutores da pesquisa e estiveram presentes na primeira década de 1930. Essa política de Roosevelt foi também uma estratégia geopolítica no continente para o afastamento do medo nazifascista. Logo, essa pesquisa teve o recorte temporal do período de 1933-1945 e, buscou apresentar como o cinema teve um papel preponderante na política externa norte-americana, pois contemplou algumas premissas da política externa da boa vizinhança em algumas produções cinematográficas.

Logo, para alcançar os objetivos propostos foram analisadas três obras da Disney: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?” e “A face do *Füehrer*”; no intuito de perceber como tais elementos teriam sido incorporados às produções. Grande parte desse processo esteve ligado à guerra político-ideológica entre os EUA e o nazifascismo, na qual a América Latina foi o objeto a ser preservados dos regimes europeus. Nesse sentido, o cinema foi incorporado pelo governo americano para ajudar a minimizar e afastar esses regimes da região.

As obras cinematográficas produzidas pelos estúdios Walt Disney no período de 1933-1945 são utilizadas para que se possa compreender as bases ideológicas que nortearam o governo de Roosevelt (1933-1945) e a relação entre cinema e política. Os elementos que

aparecem nas cenas das animações analisadas, assim como as mensagens políticas, revelaram a capacidade de assimilar uma natureza ideológica do momento vivido das constantes alternâncias políticas e culturais que estavam presentes no continente americano. O cinema propaganda produzido pelos estúdios Disney foi apresentado como uma grande ferramenta estratégica para o exercício e manutenção de poder. Desse modo, as animações ora investigadas demonstraram a preocupação dos EUA com os Estados vizinhos.

Por sua vez, o cinema de animação se propôs a fazer uma inserção propagandista por toda a América Latina por meio da Disney. Sendo que, a diplomacia cultural (RIBEIRO, 2011) exercida pelos EUA sempre esteve à procura de um espectador que era manipulado pelos meios de comunicação de massa e operados pela potência norte-americana (OURIVES, 2013). Castro (2005) apresenta a diplomacia cultural feita através do cinema Disney.

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 rederam muito dinheiro. Por uma ironia, foram as imagens desses filmes – Zé Carioca e pato Donald em Alô, Amigos e ambos com Aurora Miranda em, Você já foi à Bahia? Que se tornaram os cartões postais da política da boa vizinhança (CASTRO, 2005, p. 332).

Destarte, o cinema foi um dos principais veículos de transmissão de propaganda do estilo de vida americano. Através dos filmes eram transmitidos valores ao restante do mundo e principalmente para América Latina. De certo, a sétima arte levou os EUA a se consolidarem no continente americano e depois pelo mundo propagando seu *american way of life*, após o conflito Mundial. Essa afirmação é averiguada quando os produtos culturais tomam conta da América Latina e, principalmente, do Brasil.

A introdução massiva e maciça de elementos culturais norte-americanos, tanto materiais quanto imateriais, no dia a dia de quase todos nós, transformando-nos em milhões de brasileiros americanizados (...) que bebe Coca-Cola, fuma Hollywood, pratica surf, curte rock, veste jeans (...), acredita que no mundo capitalista há chances para todo mundo, que dinheiro não traz felicidade (... mas ajuda), repudia o socialismo e pode se emocionar até as lágrimas com cenas do filme Love Story (ALVES, 1988, p. 21).

O cinema construiu através de suas ferramentas ilusões ao público. E, “o mundo conheceu a América através do cinema, e para muitos a América foi apenas o cinema. Uma sala escura dedicada à narração de um longo sonho onde, o cowboy, o mocinho, o cidadão honesto e a moça pobre sempre venciam” (NOSSO SÉCULO, 1980, p. 243).

## 2 O CINEMA COMO UM INSTRUMENTO POLÍTICO

### 2.1 O cinema como um instrumento político

A política externa estadunidense se vincula a eventos específicos de cada período e, nesse sentido, Wayne (2001) apresenta algumas intenções do governo norte-americano quando contratou Walt Disney para ajudar a reorientar a nova política externa para a América Latina. Ele afirmou que “todos os filmes são políticos, mas os filmes não são todos políticos da mesma maneira” (WAYNE, 2001, p. 1 apud MARIA, 2015, p. 47). O papel do cinema político é intrínseco as funções políticas que ele exerce, se tornando um quarto poder.

O cinema tem um importante papel político e social que desenvolveu ao longo de sua história de criação e atua no âmbito social foi por auxiliar os governos. Benjamin (1994) afirmou que a apropriação do cinema pela reprodutibilidade técnica instituiu outra função social da arte e facilitou de maneira inegável o seu estudo pelo homem contemporâneo. Seu aprimoramento foi erguido através da evolução que ocorreu no mundo. Chegando ao ápice de ter sido transformado em um instrumento político capaz de seduzir e conquistar aliados.

Com o advento da Segunda Revolução Industrial o trabalhador agora vende boa parte de seu tempo às fábricas e aquele pouco tempo que lhe sobra, procura encontrar novas formas de se desconectar do mundo capitalista. Portanto, o cinema é um dos principais instrumentos para entreter o trabalhador (SILVIA, 2011). Ademais, a Revolução Industrial também tirou todo arcabouço da sétima arte proposto pelos Irmãos *Lumière*, se tornando um instrumento político usado pelos Estados, como um meio de exercer poder e conquistar aliados (CARVALHO, 2003).

Resgatando momentos diferentes da história, vê-se a utilização de instrumentos parecidos para distração da população. A política do “pão e circo”, já havia sido praticada pelos romanos à época de seu Império. Ela valia-se da intenção de tirar a atenção da população sobre condições econômicas e sociais. Séculos à frente, em plena Inglaterra Elizabetana (1558-1603), a prática do “pão e circo” também foi utilizada (COSTA, 2008). Porém, a instrumentalização se dava através das comédias teatrais que contavam com grande público. O uso da assimilação cultural sempre foi uma arma política eficaz (COSTA, 2008) e sofrendo influência de todo esse acúmulo histórico do uso de instrumentos para a massa, o cinema não podia ficar de fora dessa lógica.

Eisenstein, cineasta russo e também filmólogo, já havia percebido o grande potencial político que o cinema possui, pois em pleno período em que a Revolução Russa aconteceu, ele usou suas produções para propagar o comunismo. Ademais, Nichols afirma que “todo filme é um documentário” (2007, p.26) e, Eisenstein o usou para retratar aquela Revolução, evidenciando sua realidade política, social e econômica.

O cinema trilha pelo extraordinário e é capaz de encontrar um interlocutor constrangido a usurpar-se de si mesmo e, ao deixar a sala de reprodução ele não fique distanciado do que assistiu. Hitler afirmou que o cinema é uma arma política poderosa. Para tanto, Hitler afirmou que o cinema é uma arma política poderosa.

[...] teatro, a arte, a literatura, o cinema, a imprensa, os anúncios, as vitrines, devem ser empregados em limpar a nação da podridão existente e pôr-se a serviço da moral e da cultura oficiais. E, em tudo isso, o objetivo único deve ser a conservação da saúde do povo, tanto do ponto de vista físico como do intelectual. A liberdade individual deve ceder o lugar à conservação da raça (HITLER, 1925, p. 242).

Os regimes totalitários adotaram um controle rigoroso nas produções de cinema e esse ajudou a se posicionarem de forma autoritária diante dos indivíduos. Nenhuma produção era autorizada a ser publicada se não atendesse aos interesses do governo, tornando-se uma ferramenta propagandista útil (MARIA, 2015).

Décadas a frente do cenário de guerra e com um contexto internacional regido pelas disputas ideológicas, a URSS ocupou alguns assuntos da agenda da diplomacia brasileira e, o presidente Jânio Quadro estabeleceu um alinhamento diplomático com os soviéticos. Com sua renúncia, João Goulart assumiu a presidência e iniciou algumas reformas de base, mas a notícia não agradou algumas classes. Diante desse cenário, o cinema brasileiro não ficou neutro frente a essa reorganização estética e política do cenário internacional e optou por uma soberania no cinema, ou seja, a partir da Política Externa Independente, inaugurada por Jânio Quadros, inseriu ao Cinema argumentos políticos que foram responsáveis por transformações na microestrutura social brasileira. Nas palavras de Quintaneiro (1988), vemos como a Política Externa Independente foi um divisor de águas.

A política externa independente transformou-se no mais nítido divisor de águas entre os grupos internos, especialmente nos itens referentes à Cuba e aos países socialistas. De um lado, alinhavam-se os setores anti-imperialistas, favoráveis à coexistência com os países socialistas e ao direito de autodeterminação do povo cubano; de outro, os anticomunistas que defendiam a solidificação da aliança com os EUA e concordavam com sua política de isolar Cuba (QUINTANEIRO, 1988, p. 108).

A Política Externa Independente vista no cinema também aproveitou todos os benefícios que o cenário bipolar rígido da Guerra Fria ofereceu. E o cinema-denúncia foi uma das novas formas de produções cinematográficas no país (COSTA, 2000). Esse gênero resgatou alguns elementos da cultura popular e procurou mostrar uma crítica à sociedade. Ele trouxe o debate da postura política, social e economia do Estado. Sofrendo influência do período, esses documentários em sua maioria eram produzidos sob a ótica de uma ideologia da Esquerda e, serviam como um elemento de coerção social em busca de uma identidade coletiva nacional.

Sendo assim, essa ferramenta foi difundida pelos departamentos políticos com a intenção de transformar o cinema em uma arma revolucionária. Nesse momento, algumas produções procuraram retratar de maneira efetiva o nacionalismo e buscar um elemento de identidade coletiva nacional em oposição ao imperialismo norte-americano.

No cenário de bipolaridade rígida, o Brasil mostrou uma maior autonomia nas produções, no entanto, somente até ocorrer o golpe de 1964, quando houve um retrocesso político e um alinhamento automático aos EUA, ocasionado “um passo fora da cadência” (CERVO, 1992 p. 332). Esse “passo fora da cadência” trouxe consequências ao país, pois aquela busca de uma identidade nacional foi abandonada para dar início a uma nova linha dos cinemanovistas que deixaram de lado os problemas sociais do brasileiro e se voltam para as grandes cidades. Esses cinemanovistas não se preocupavam com o problemas sociais do país, generalizavam tais aspectos.

Investigavam dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro (BERNARDET, 2004, p. 103).

Com o governo de Castelo Branco, houve uma perseguição e censura dos cineastas brasileiros que insistiam em retratar a realidade do país, pois, as produções realizadas tinham certo exagero do cenário doméstico e mostravam as desigualdades que não podiam circular no exterior. Sabendo da fácil propagação que o cinema possui, esse governo teve medo de que elas pudessem chegar ao cenário internacional e ocasionar um novo rebaixamento do país. O cinema é responsável por auxiliar a população a refletir sobre seus problemas sociais.

Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema deve ser inicialmente um problema mais ético do que estético (...) O cineasta tem uma



responsabilidade acima do que julga. (...) A poesia acabou e resta isto para fazermos a revolução (BENTES, 1997, p. 157).

A vertente do cinemanivista procurou retratar, de uma forma simples, a realidade da vida social no Brasil e da América Latina, pois, investigavam a realidade do subdesenvolvimento da região e sua causa, chegando à conclusão que ele se tratou do resultado de uma formação social e econômica colonizadora.

O ensaio de industrialização de tipo “substitutivo de importações”, durante certo tempo constituiu uma alternativa e permitiu levar adiante algumas modificações adicionais nas estruturas produtivas de alguns países. Ocorre, entretanto, que a forma de organização industrial viável em determinadas condições históricas, não é independente do tipo de tecnologia a ser adotada. A tecnologia que a América Latina teve de assimilar na metade do século XX é altamente poupadora de mão de obra e extremamente exigente no que respeita às condições de mercado. Dentro das condições presentes da América Latina a regra tende a ser o monopólio ou oligopólio e uma progressiva concentração de renda, a qual, por seu lado, ao condicionar a composição da demanda, orienta os investimentos para certas indústrias que são exatamente as de elevado coeficiente de capital e mais exigentes com respeito às dimensões de mercado. A experiência tem demonstrado, na América Latina, que esse tipo de industrialização substitutiva tende a perder impulso quando se esgota a fase das substituições “fáceis”, e eventualmente provoca a estagnação (FURTADO, 1968, p. 39).

Glauber Rocha (1981) tinha convicção de que a cultura norte-americana foi capaz de cooptar a sociedade brasileira e exercer influência sobre esse território. E, esse fato impossibilitou uma produção e expansão de uma cultura genuinamente nacional. Por isso ele foi chamado de “esteta do absurdo” ou um “nacionalista romântico” (DA COSTA, 2000).

Ademais, em alguns documentos emitidos pela Delegacia Especializada de Ordem Social (DEOPS) do ano de 1974, diz que o diretor Glauber Rocha utilizou o cinema como uma “arma política”. Anos mais tarde no jornal “O Pasquim”, o cineasta deixou claro com sua afirmação que esteve preocupado com cinema e, como ele podia servir como um instrumento para causa política.

Polêmicas! Eu não sou cineasta. Nunca fui. Sou político. Uso o cinema como MEIO DE EXPRESSÃO. Logo, politicamente. Justamente. Exatamente. Se o Golbery anunciou a distensão em 1974, é claro que a distensão é dialética! Exemplo: Ford distende com Mao, Giscard distende com Brejnev e etc. Distensão não se dá dum lado só. Aceitei o desafio político, porque estava em posição para tal: exilado, logo livre pra negociar. Interpretaram minha posição como ADESÃO. Primarismo. Quem pensa que sou um” oportunista” está EQUIVOCADO ou de MÁ FÊ ou é BURRO (O PASQUIM, 1969, p. 9 apud CALDAS, 2012, p. 203).

Findando o século XX, os filmes produzidos para cooptação se transformaram em um dos mais importantes veículos de dominação da economia mundial. Fato que foi resultado da Revolução Industrial que desolou a cultura de forma universal, Adorno e Horkheimer (1985) já haviam alertado sobre esse ceticismo cultural. Sendo que, o processo de fortalecimento da cultura em uma indústria econômica forte começou depois dos anos 60.

## 2.2 Kinema: o cinema e seu papel histórico na sociedade internacional

Remetendo-se à etimologia da palavra cinema no Grego, compreendemos melhor sua essência e o seu papel na contemporaneidade. Cinema vem da palavra *kinema* do grego e, que se traduz por movimento literalmente. Logo, essa linguagem preocupou-se em cuidar de manusear a técnica da arte de projeção de objetos que estão em movimento. O resgate da palavra técnica também é fundamental para compreender como elas foram se modificando ao longo do tempo. Esta se origina do grego *téchne* e que se traduz no literal por arte ou ofício. Portanto, a técnica na maioria das vezes se mistura com arte (BENJAMIN, 1994).

Concebe-se que ao longo dos séculos após sua invenção, o *kinema* e a *téchne* se romperam vagarosamente e tirou todo o conceito de arte que o cinema possuía. Abandonando toda sua aura. Abandonando toda sua aura.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítido a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição (BENJAMIN, 1994, p. 170).

O cenário internacional alterou a percepção do conceito de aura da obra de arte e, essa se transformou em um instrumento político-ideológico (MARTINELLI, 2016). Mais uma vez a proposta inicial do cinema se desapareceu em meio ao mundo político-ideológico. Aristóteles (1991), na obra “Ética a Nicômaco” deu ao verbete arte ao conceito de *póieses* e, se trata de fabricar algo de forma criativa, tendo sua aproximação com a *téchne*. Assim, ambas as palavras têm a mesma função que é o ato de criar alguma coisa. Ademais, a palavra arte se origina no latim *ars* ou *artis*, que equivale a *téchne* no grego (ARISTÓTELES, 2008).

Esse resgate etimológico serve para que haja a desconstrução do conceito de cinema, para reconstruí-lo sob o novo conceito do cinema-político e, que confirma a hipótese da morte da aura (ARAÚJO, 2006). O cinema passa a ser um instrumento para um imperialismo e manutenção de poder ou como Nye (2004) chamou, de *soft power*. Inferindo-se que esse poder é a capacidade de conseguir implementar alguma política usando da sedução ao invés de coagir o outro Estado.

Durante o período da década de 30 os Estados Unidos sobreviveram a grande depressão econômica ocorrida e, foi exatamente nessa época que houve uma difusão do cinema pelo mundo através indústria cultural. E na década seguinte, a grande indústria de cinema *Hollywood* alcança visibilidade em todo cenário internacional sendo uma das principais armas culturais dos Estados Unidos (OURIVEIS, 2013).

É notório que a produção cinematográfica norte-americana se tratou de um arquétipo, que se estabeleceu como um dos mercados consistentes da indústria cultural (ADORNO, 1985). Essa propagação cultural decorreu a partir da recessão econômica resultante da quebra da bolsa em 1929. No início do século XX, o mundo presenciou uma transformação no cenário internacional e do fator tecnológico.

O fator tecnológico – o desenvolvimento tecnológico sempre foi um trunfo na história, toda vez que uma nação ou um reino detinha uma nova tecnologia revolucionaria, ela foi hegemônica, comandou o mundo por um determinado período de tempo, hoje em dia a concorrência é maior, mas ainda vemos que as grandes nações continuam na ponta da corrida do desenvolvimento tecnológico (NASCIMENTO, 2012, p. 70).

A interdependência que o cinema proporcionou a esse cenário deu início a uma nova cultura de massa que viabilizou uma reciprocidade de ideologias e proliferação das opiniões. O que fez com que fosse proposto um novo termo, a “sociedade em rede”, proposto por Castells (2005). Essa “sociedade em rede” se deu à transformação que o mundo viveu devido ao fenômeno da globalização e à interdependência que surge entre os Estados.

Além disso, a comunicação em rede transcende fronteiras, a sociedade em rede é global, é baseada em redes globais. Então, a sua lógica chega a países de todo o planeta e difunde-se através do poder integrado nas redes globais de capital, bens, serviços, comunicação, informação, ciência e tecnologia. Aquilo a que chamamos globalização é outra maneira de nos referirmos à sociedade em rede, ainda que de forma mais descritiva e menos analítica do que o conceito de sociedade em rede implica. Porém, como as redes são selectivas de acordo com os seus programas específicos, e porque conseguem, simultaneamente, comunicar e não comunicar, a sociedade em rede difunde-se por todo o mundo, mas não inclui todas as pessoas. De facto, neste início de século, ela exclui a maior parte da humanidade, embora toda a humanidade seja afectada pela sua lógica, e pelas relações de poder que interagem nas redes globais da organização social (CASTELLS, 2005, p. 18).

Os Estados, ao perceberem que o cinema é um instrumento eficaz para alcançar seus objetivos e ajudar a maximizar sua atuação frente ao cenário internacional, rapidamente o usurpa e, a nova sociedade se tornou refém de outra forma de poder chamado *soft power*. Sendo que, para conseguir um resultado satisfatório com o *soft power* é fundamental que haja uma competência da utilização desse instrumento.

No processo de construção de significado, ou de criação de um certo consenso colectivo, deveríamos questionar o papel a atribuir aos meios de comunicação, especificamente, o papel da Internet enquanto ferramenta de coesão social e colectiva, porque a identidade é uma fonte de significado e de sensibilidade, mas é também sensibilidade partilhada, e os meios de comunicação são criadores de sensibilidade (CASTELLS, 2005, p. 285).

Ou, como afirmaram Adorno e Horkheimer,

A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o carácter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. Por enquanto, a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social. Isso, porém, não deve ser atribuído a uma lei evolutiva da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia actual (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

O cinema produzido para as massa foi criticado por teóricos da Escola de *Frankfurt* por não ter um valor artístico. Essas obras não possuem mais o *status* de arte ficando sob um posicionamento político-ideológico.

Está na hora de pôr fim a essa postura defensiva e adotar uma maneira diferente de ver os filmes históricos, sugerir que tais obras já vêm fazendo história, se, com a expressão “fazer” história, indicarmos não uma participação naquele discurso tradicional (algo que os filmes claramente não podem fazer), mas uma tentativa séria de dar sentido ao passado. Essa forma visual do pensamento histórico não deve, e não pode, ser julgada a partir de critérios que aplicamos à história produzida em páginas

impressas. Ela existe essencialmente como um campo separado, com um próprio conjunto de regras e procedimentos para criar obras que têm sua própria integridade histórica, obras que estabelecem uma relação com o mundo da história escrita, tecendo comentários a seu respeito e, muitas vezes, o desafiando (ROSENSTONE, 2010, p. 61-62 apud OLIVERIA, 2011, p. 2).

### 2.3 Cinema propaganda e os estúdios Disney

Disney iniciou um trabalho para o governo norte-americano para ajudar reorientar a política externa e, realizou para *Morgenthau* – embaixador norte-americano, advogado e empresário dos EUA que viveu entre 26/04/1856 à 25/11/1946 – o curta “the new spirit”. Essa forma de cinema propaganda abusou do uso do inconsciente coletivo (DE CASTRO, 2009), sendo que esse inconsciente coletivo é a parte mais profunda da psique humana e se estrutura a partir de experiências acumuladas, sendo que nelas, as imagens formam o inconsciente e ajudavam a induzir o cidadão norte-americano a quitar seus impostos de renda. Isso porque, a guerra iniciou no ano 1943 e, a culpa desses impostos estarem mais caros era de Hitler. Com essa premissa, conseguiram construir uma imagem negativa do nazifascismo.

Em outras produções, também, utilizaram esse argumento para justificar os impostos revertidos para o financiamento da guerra. Mais efetivamente, eram utilizados na construção de aviões, bombas, navios, dentre outras ferramentas de combate ao medo nazifascista –medidas eram para combater o Eixo. Algumas produções propagandísticas tinham intenções bem diretas contra Hitler, tais como a “A face do *Fuehrer*” que afrontou diretamente o *Fuehrer*.

Outras produções de Disney tiveram caráter político como “Educação para Morte” (*Education for Death*, 1943), que também foi produzido intencionalmente para condenar as interferências sofridas na educação dos regimes totalitários. Nesse mesmo ano foi lançado o filme “Razão e Emoção” (*Reason and Emotion*, 1943), com intenções político-ideológicas para ajudar na construção do medo nazifascista e na sua resistência. Também teve a “Raposa Boateira” (*Chicken’s Little*, 1943), que foi produzido para alertar os cidadãos norte-americanos sobre informações falsas em decorrência do contexto da guerra, que eram fáceis de encontrar. Para melhor aceitação no mercado, Disney provocou maior emoção usando personagens que possuíam vida.

Durante o século XX o governo norte-americano ficou conhecido pelo seu progresso e fortalecimento através da sua difusão cultural por meio de mídias. Sendo possível propagar sua ideologia e cooptar o apoio da população latino-americana em busca de um inimigo comum.

“O essencial da propaganda era atingir o coração das massas, compreender seu mundo maniqueísta e representar seus sentimentos.” (CAPELATO, 2011, p. 261). A indústria cinematográfica dos EUA foi pensada para ir além do divertimento e, principalmente, como forma de atuação no cenário internacional.

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. As imagens produzidas em massa lembram menos aqueles "favos de mel da Memória" que Proust procurava do que rejeitos reciclados do que já é familiar. Pode bem ser que as advertências oferecidas pelas imagens trêmulas e fantasmagóricas vistas por Gorky em 1896, no andar de baixo de um bordel incluíssem esse eclipse da memória autêntica através de uma barragem de um estoque de filmagens. O futuro esquecido do cinema que procuramos precisa levar a sério o desconforto que Gorky experimentou quando viu pela primeira vez o mundo espectral do cinema, um desconforto que se deve em parte à presença sobrenatural do detalhe realista nas imagens insubstanciais e velozes compostas de sombra e de luz. O cinema sempre oscilou entre dois polos, o de fornecer um novo padrão de representação realista e (simultaneamente) o de apresentar um sentido de irrealidade, um reino de fantasmas impalpáveis (GUNNING, 1996, p. 5).

Diante de um cenário internacional de tensão e ascensão dos regimes nazifascistas na Europa, o governo norte-americano apostou nas produções dos estúdios Disney contendo mensagens de patriotismo. Essas mensagens tinham o intuito de conseguir o apoio da população norte-americana e cooptar os latino-americanos. Uma vez que, a influência nazifascista nesse continente era muito presente e, se voltar para ela foi importante para manter o seu *status quo* da região. E não esquecer que a história da América Latina foi importante para os EUA. Nesse sentido, Nietzsche tece considerações acerca da importância da história.

Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo (NIETZSCHE, 2003, p. 9).

Ao relacionarmos as produções cinematográficas como um elemento que contém uma historicidade, pode dividi-los em duas categorias, os que possuem informações primárias e secundárias. As primeiras produções norte-americanas são chamadas de primárias por terem pouco conteúdo ideológico. Ao contrário, se o filme faz um resgate do passado e um retrato do presente e tem uma proposta político-ideológica, ele é a secundária. O cinema Disney

enquadrou-se na segunda forma, já que resgatou conceitos do pan-americanismo e teve a incorporação de outros da Doutrina *Monroe*. O argumento de uma “América para os americanos” volta à política externa norte-americana. Para tanto, o cinema propaganda de Disney foi útil para o enfrentamento do medo nazifascista e, por isso ele tem uma relevância como cinema histórico.

Qualquer reflexão sobre a relação cinema história toma como verdadeira a premissa de que todo filme é um documento, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado, seja ele imediato ou remoto. No entanto, isso não seria suficiente para que uma película se tornasse um documento válido para investigação histórica. Na verdade, o conceito historiográfico de documento se relaciona fundamentalmente com dois pontos: a concepção de História do pesquisador e o valor intrínseco do documento (NOVA, 2007, p. 1).

Ferro (1983) em sua obra “A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação” fez uma leitura sobre o cinema e trouxe novos conceitos ideológicos que foram incorporados pelo cinema.

Hoje já está em tempo de se colocarem frente a frente todas essas representações unificação econômica e fragmentação política, o passado das sociedades é mais do que nunca um dos alvos do confronto entre Estados e Nações, entre culturas e etnias. Controlar o passado ajuda a dominar o presente e a legitimar tanto as dominações como as rebeldias. Ora, são os poderes dominantes, Estados, Igrejas, partidos políticos ou interesses privados que possuem ou financiam livros didáticos ou histórias em quadrinhos, filmes e programas de televisão. Cada vez mais eles entregam a cada um e a todos um passado uniforme (FERRO, 1983, p. 11).

Sua teorização sobre o cinema histórico mostrou de maneira crítica a importância dos instrumentos de propagação em massa, que são produtos da indústria cultural. O cinema tem um papel importante para não deixar que haja um esquecimento e, que os erros cometidos no passado possam ser evitados. Também são necessários que os grandes feitos sejam lembrados para o bem da população e, pode-se trazer a afirmação: “transmitir uma memória coletiva, revista e corrigida a cada geração, coloca o aluno diante de uma consciência coletiva” (ABUD, 2003, p. 90).

As produções de cinema sempre procuraram buscar algum propósito político a mando de um Estado. “As películas cinematográficas demonstram, de modo incontestável desde o início da história do cinema, a sua eficácia como instrumento formador de consciências e sua função como agente da história” (NÓVOA, 2008, p. 31 apud SANTOS, 2014, p. 67). De maneira lúdica e abusando-se do inconsciente coletivo, Disney usou seu conhecimento para produzir filmes que auxiliaram o governo norte-americano no combate ao medo externo e, teve

o intuito exercer influência sobre a América Latina. E baseando-se no argumento de uma construção do medo dos “ismos” (o nazismo e o fascismo) os EUA reorientam sua política externa ligada ao cinema Disney para o seu combate.

## 2.4 O cinema e a construção de um inimigo comum

A construção de um medo nazifascista na América Latina, foi estruturada pelos EUA durante o período entre guerras e produziu efeitos na sua atuação pelo continente. A palavra, imaginário tem sua origem no latim *imaginari*, que se traduz por formar uma imagem mental de algo. Usar do imaginário ajudou o governo norte-americano a reposicionar sua política externa. A união entre a indústria cultural e o *soft power* readequou essa arte e partiu da premissa de que não é mais o público quem decide o que consumir, mas sim o Estado. Abandonado sua autonomia e autorizando uma heteronomia. Que, segundo Kant (2007), a autonomia faz parte do imperativo categórico, onde significa a independência da vontade do sujeito ao objeto de desejo. Já a heteronomia determina as vontades desse indivíduo. Com isso, pode-se distinguir a “cultura de massa” e a “cultura para a massa”.

Cabe aqui explicar o porquê da criação deste novo conceito ao invés da utilização do termo cultura de massa já existente. Por cultura de massa se compreende uma cultura advinda do povo, por ele produzida. Esta definição não dava conta do tema que Adorno e Horkheimer pretendiam abordar. A nova definição foi criada para denotar uma cultura fabricada que tem as massas como público alvo e principais consumidores. Ou seja, não é produzido por eles e sim para eles. Como a própria nomenclatura já explícita, a Indústria Cultural não passa de uma fábrica de produtos culturais, sejam eles filmes, programas de televisão ou músicas. É de grande relevância a compreensão do conceito de Indústria Cultural para que se possam estudar as implicações desta para a sociedade e para o sistema internacional, já que os produtos desta indústria são os mais consumidos atualmente, por ela possuir um grande alcance, chegando a todos os países do planeta (OURIVEIS, 2013, p. 177).

Com todas essas características, o cinema se tornou um dos mais importantes e fundamentais instrumentos de disseminação cultural. Sendo usado como um influenciador nas formas de ser e agir, encontrando um público alvo.

A atuação do cinema-político mostra a sua verdadeira intenção ideológica na construção do indivíduo. E no decorrer do tempo, os Estados foram aperfeiçoando esse instrumento pela indústria cultural e algumas produções cinematográficas não expressavam mais uma realidade autêntica, construindo outra. Outrossim, a parcialidade vista nas produções cinematográficas não é por acaso, ela é feita para influenciar alguém.



Desde sua invenção, ele já procurou estimular emoções em seu interlocutor. Observe-se que, pelo diálogo próprio dessa linguagem é produzido algo que interage com o interlocutor ao seu inconsciente.

Essa ambiguidade de relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação entre do espectador com o filme (BUSSOLETTI; ALVES, 2015, p. 147).

Ao contrário de Platão (SUSIN, 2010) que condena a *mimesis* (imitação) Aristóteles (SUSIN, 2010) não a vê como uma ameaça, mas sim como uma importante peculiaridade humana, sendo a razão das artes. Com a invenção do cinema, uma máquina de fantasias passa produzir sonhos para o mundo e que são vendidos como padrões. Essa evolução do cinema produziu uma série de filmagens de caráter ideológico e, um consumismo sem consciência na busca do status social (FLOR, 2009). Essa arte tem a audácia de transformar o mundo e produzir emoções esperadas em torno de um mundo inventado e consegue dizer o indizível.

### 3 O CINEMA NA TEORIA DAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

O advento da Segunda Revolução Industrial no século XIX e o surgimento de novas tecnologias, permitiram aos Estados uma nova forma de atuação no cenário internacional e utilização de um poder mais brando. Assim, a diplomacia dos EUA readaptaram e se tornaram mais forte através da comunicação sobre o planeta; tornando-se fundamental o respaldo que ela proporcionou à política externa norte-americana, que através dessa nova forma de atuação ajudou a exercerem uma dominação sobre o planeta (BURITY, 2013). Em se tratando de um cenário globalizado e interdependente, onde toda ação gera consequentemente uma reação, a alteração desse cenário internacional ocorre de maneira ininterrupta, com rapidez na troca de informações e induz a massa a tomar partido do que está sendo exibido. Por isso, o domínio sobre o cinema é tão importante para um Estado conseguir aliados (FLOR, 2009). Um aprofundamento nas teorias das relações internacionais se faz importante para a compreensão da sociedade internacional e como o cinema vai se comportar diante desse cenário. E esse instrumento foi responsável por algumas transformações no cenário internacional, assim,

[o] entusiasmo pela possibilidade de construir algo novo implicou o surgimento e o impulso a vários movimentos no campo artístico. Eram novas formas de pensar e fazer o cinema, teatro, música, literatura e a arte que se aprofundavam, como revisão do que foi feito até então. Em alguns casos, consolidou-se um movimento que já havia iniciado em décadas passadas (KORNIS, 2015, p. 4).

Essa aliança que aconteceu se baseou na utilização de um instrumento que ajudou no controle das massas e no constrangimento de outros Estados no cenário internacional e, auxiliou em negociações; além de que, este trouxe uma revolução tecnológica.

O século 20 trouxe junto com a revolução tecnológica a informatização dos meios de comunicação social, que criaram redes internacionais, propiciando o surgimento dos conglomerados de mídia. Essa nova configuração alterou, significativamente, a atuação política, econômica e social dos Estados soberanos (BURITY, 2013, p. 167).

O cinema inaugurou uma nova forma de transferência de ideologia e uma maior interdependência entre os Estados. No prefácio da obra “Sociedade em rede. Do conhecimento à ação política” (CASTELLS, 2005), pode-se encontrar uma ajuda complementar à teoria da interdependência. “A Sociedade em Rede é a nossa sociedade, a sociedade constituída por indivíduos, empresas e Estado operando num campo local, nacional e internacional”

(CASTELLS, 2005, p.9). Além do mais, os Estados ainda possuem desejos latentes de dominação no cenário internacional. .

Desejo que vem desde a consolidação do conceito de Estado Nacional a partir do tratado de Vestefália que legitimou a separação entre a política e religião (CARLETTI, 2012). A necessidade de possuir influência política e econômica se tornaram as novas aspirações.

É fundamental que considere os novos aspectos que têm se revelado no cenário político internacional e o surgimento de novos atores, que têm remodelado esse cenário de maneira constante. Concebe-se o uso do cinema em atuações internacionais e habilitação da Diplomacia Midiática (GILBOA, 1987). Ademais, podemos visualizar o cinema sendo parte fundamental na construção de um Estado e sua microestrutura, auxiliando na política externa.

Para pensar o cinema como um instrumento político, pode-se lançar mão dos teóricos Nye e Keohane (1989), que desenvolveram dois novos métodos para a teoria de relações internacionais que são: sensibilidade e a vulnerabilidade. Compreende-se sensibilidade, como sendo um constrangimento instantâneo de uma determinada política deliberada por um Estado. Já a vulnerabilidade, não se trata na resposta que o outro Estado recebe, mas sim, na conquista de poder influenciar esse outro Estado (RODRIGUES, 2014).

As alterações conduzidas pelo cinema no cenário internacional estimularam os EUA interesse em relação ao estudo e aprofundamento do cinema em face das relações internacionais. Uma das funções básicas do cinema é o seu caráter informativo, porém essa ferramenta tem a capacidade de ocultá-lo ou maximizá-lo para o cenário internacional e gerar comoção. Ao produzir um filme, o estúdio cinematográfico já tem em mente os impactos que irá causar no público, tornando-se responsável por propagar uma ideologia para a massa e expondo a construção do que considera importante (COSTA, 2007).

É justamente com o cinema-político que acontece maior influência no cenário internacional pois esse, possui um poder de conduzir as massas, mudar a notícia e levá-la a uma nova interpretação. Em muitos casos, uma produção de cinema pode reforçar ou minimizar um determinado posicionamento da política externa. Assim, entendemos o conceito do *soft power* como sendo o talento e a habilidade de obter um efeito desejado através da cooptação ao invés da coerção e, havendo certo êxito nessa ferramenta o resultado da política externa é eficaz (NYE, 2004). O entendimento sobre o *soft power* norte-americano sobre a América Latina foi um dos grandes responsáveis pela influência na região através da indústria cinematográfica.

Outrossim, o cinema se tornou um ator capaz de gerar certo constrangimento no cenário internacional. Para tal, os EUA sempre manipularam as produções de cinema para facilitar negociações internacionais, pois havendo uma assimilação do outro Estado se torna mais fácil a negociação e, em muitos casos pode-se abandonar o *hard power*.

O cinema desempenha um papel mediador nas relações internacionais e este tem como uma de suas características a capacidade de atuar em vários momentos como interventor de conflitos, valendo-se de um instrumento diplomático para resolução e auxílio em possíveis acordos. O cinema como um ator internacional, intervém no consenso da comunidade internacional de maneira eficiente (MARTINELLI, 2016).

Desta maneira, a utilização dessa ferramenta pelos Estados ajudou a construir uma assimilação de valores dos grandes Estados, pois, o cinema tem um alto alcance pelo mundo podendo ir a lugares remotos e atuar imperceptivelmente. Pode ser um elemento de coesão social que une todos em uma só causa, como também pode promover conflitos.

Testemunhamos, então, que há uma atuação recíproca entre o cinema e a política internacional. A maneira como um Estado busca influenciar o outro pode mudar de acordo com sua intenção.

A conquista dos corações e mente da sociedade nacional e internacional representa um fator essencial em uma guerra. Sem ela não é possível estabelecer um consenso e sem este os esforços dos beligerantes podem ser minados. Responsáveis pela formação da opinião pública, os meios de comunicação adquirem um valor latente nesse contexto (CAMARGO, 2008, p. 63).

A diplomacia em seus termos habituais cedeu espaço à nova forma de se fazer política externa, a chamada “diplomacia midiática” (GILBOA, 2001). “A exposição da diplomacia através da mídia e para a opinião pública criou uma nova diplomacia, com novas regras, técnicas e uma infinidade de implicações para governos, diplomatas, jornalistas e o grande público”. (GILBOA, 2001, p. 275 apud ACADEMICO, 2006, p. 1). Logo, percebe-se que o cinema é um agente influente no cenário internacional, atuando às vezes como uma ferramenta capaz de mostra algum poder do Estado ou mesmo, como um ator capaz de ajudar a auxiliar em acordos diplomáticos.

### 3.1 O Construtivismo e o *Soft Power*: o cinema como uma (im)possibilidade nas Relações Internacionais

É possível perceber o cinema como um agente transformador em meio às várias práticas que um Estado almeja no cenário internacional. Vislumbrando produções como elemento responsável para essa ação, o cinema representa uma ferramenta eficaz para a manutenção da hegemonia através da cultura. Assim, “[...] ao comporem uma determinada dinâmica de vida de homens e mulheres, os filmes também participam na formação de valores éticos e juízos de gosto e, nesse sentido, portam uma faceta educacional” (LOUREIRO, 2008, p. 136).

A pouca informação leva a população a um entendimento de mundo limitado e, ela é conduzida por uma indústria cultural que define padrões a serem seguidos de acordo com os interesses de cada Estado. Essa pouca (des)informação faz com que a capacidade do indivíduo fique limitada ou, que a notícia existente seja direcionada quem a comanda. Esse fenômeno a leva a um falso juízo e pouco conhecimento sobre o cenário internacional, colocando o outro Estado numa baixa autonomia. Com uma autonomia restrita, esse mesmo Estado passa a ter uma heteronomia e tem sua atuação determinada por aquele que exerce maior influência. Adorno (1999) contribui para o esclarecimento da teoria *soft power* e afirmou que o Estado não vive mais sob a égide de sua própria vontade. Assim, o indivíduo tem sua formação crítica, cultural e política através das propagandas e, toda essa informação é assimilada e aceita.

O cinema desde sua invenção, tomou espaço significativo no cenário internacional e se destacou como um dos mais importantes instrumentos de propagação do *soft power* e foi maximizado pela indústria cultural. Logo, ele se tornou uma arte expressiva ao longo do século XX rompendo alguns paradigmas artísticos na sociedade pós-revolução industrial e, como afirmou Hobsbawm,

Ademais, a partir do fim do século XIX, o tradicional terreno da cultura erudita estava minado por um inimigo ainda mais poderoso: o fato de as artes atraírem as pessoas comuns e (com exceção parcial da literatura) de terem sido revolucionadas pela combinação da tecnologia com a descoberta do mercado de massas. O cinema, a inovação mais extraordinária nessa área, juntamente com o e seus vários descendentes, ainda não triunfara: mas em 1914 já estava muito presente e pronto para conquistar o mundo (HOBSBAWN, 2015, p. 190).

Saraiva (2011) compreende o cinema como um instrumento de diplomacia cultural e que é usado como ferramenta para trocas de culturas e informações. Houve iniciativa dos EUA

de propagarem sua cultura a outras nações e exercerem influências, de maneira que essa diplomacia esteve intrinsecamente relacionada a um interesse político e econômico.

Frente à velocidade e variedade impressas ao atual momento histórico e a esta irreversível alteração na forma como se transmite informação, a forma como se faz política entre os Estados também mudou, emergindo uma nova forma de se fazer diplomacia, a diplomacia cultural, entendida como intercâmbio de ideias, informação, artes e outros aspectos da cultura entre as nações e seus cidadãos, com o objetivo de fomentar uma compreensão mútua. A diplomacia cultural está diretamente pautada no aparelho governamental, e sua política externa assentada em interesses políticos e econômicos. Atua como exportadora de influência, servindo de ferramenta de apoio à política externa dos Estados, onde suas políticas culturais externas visam à simpatia, influência e, até mesmo, conquista ideológica do povo estrangeiro, difundindo não só a cultura, mas o estilo de vida, os valores e as aspirações, criando vínculos entre as nações e desta forma facilitando as relações econômicas e políticas. Esta mudança de paradigma pode ser significativa para a diplomacia internacional porque recupera os valores culturais como conteúdo prioritário (SARAIVA, 2011, p. 7).

Salienta-se que essa política externa pautada na diplomacia cultural teve a intenção de conseguir um compartilhamento indizível por meio do cinema. Isso se deu, pois, todo o esforço que esse Estado dispunha para influenciar outro foi revertido em algum benefício para exercer influência.

Assim, quase todos os países desenvolvidos (ainda que seus objetivos declarados sejam outros), tiram enorme partido da emergência do fator cultural que procuram entrosar às diversas vertentes de suas atuações diplomáticas, sejam elas políticas, econômicas, comerciais ou de assistência técnica. Valendo-se dessas avenidas espontaneamente abertas pelos homens, multiplicam suas interligações culturais e, por meio delas, circulam ideias, impõem produtos e negociam alianças (RIBEIRO, 2011, p. 24).

Segundo Ribeiro (2011), para um Estado investir em sua diplomacia cultural primeiro se deve edificá-la em seu âmbito doméstico para depois conformá-la aos interesses de sua política externa. Essa diplomacia comporta um pacote de medidas culturais que ajudaram esse Estado a uma melhor atuação no cenário internacional.

### **3.2 *Soft Power* e a indústria cultural: a influência no cenário internacional**

O poderio norte-americano constituiu-se muito em função de uma difusão cultural e foi rapidamente assimilado por outros Estados. A partir da teoria Construtivista, o indivíduo se

tornou um agente transformador na sociedade internacional ao conseguir alterar a microestrutura do Estado (ADLER, 1999).

Concebe-se que, o conceito da Indústria Cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) está intrinsecamente ligada ao de *soft power* (NYE, 2004) e entendê-los, é fundamental para inferirmos sobre a manutenção do poder dos EUA e que culminou na permanência de seu *status quo*. Dialogando entre esses dois conceitos, observa-se a incontestabilidade do controle que os EUA possuem no cenário internacional, influenciando desde o que se refere ao estilo de vida, aos valores da democracia estadunidense. E atingindo esse objetivo de controlar a política internacional, se tornou mais fácil conseguirem cumprir suas agendas internacionais. Ouriveis (2013) ajuda no esclarecimento sobre a cultura norte-americana e sua propaganda pelo mundo através da indústria cultural.

Com um olhar superficial, o *soft power* pode ser visto como o poder pela cultura porém a apreensão mais a fundo desse conceito só será possível quando trabalhados os elementos que compõe esse poder, quais são os mecanismos que o fazem funcionar e qual o alcance dele. A cultura norte-americana está presente em todos os países do mundo, ultrapassa barreiras territoriais e agrada espectadores de diversas nacionalidades. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985) contribuem para essa discussão com o conceito de Indústria Cultural, que diz respeito mais especificamente às produções de Hollywood (OURIVEIS, 2013, p. 170).

O pensamento de Deleuze (1992a) sobre os “mecanismos de controle” são essenciais para melhor compreender a política externa norte-americana e, como esse Estado usou a sua própria cultura para cooptar aliados. Para ele, as sociedades disciplinares cederam o seu lugar para as sociedades de controle e, após o fim da Segunda Guerra emergiu-se na sociedade novas possibilidades de poder e uma nova ordem. Essas novas formas de poder estão ligadas ao sistema capitalista e conectadas aos avanços tecnológicos que são por sua vez, aliados do controle social.

Outro conceito que contribui para a compreensão dos investimentos na cultura pelos EUA é o de biopoder, de Foucault (1979). É a partir desse poder que é composto o monitoramento de todas as camadas sociais. Entende-se por biopoder o fascínio que é gerado na sociedade com os aparatos tecnológicos que as seduzem e o cinema adapta-os fortemente. Por conseguinte, os EUA não pautam mais sua política externa, exclusivamente, através *hard power* e coerção, mas sim na busca por atrair outro Estado pela sedução. Lançando mão do biopoder.

O conceito de biopoder é utilizado por Foucault para designar os dois modos através dos quais o poder se configurou na sociedade ocidental a partir do século XVII, a saber, o poder disciplinar – também chamado de anátomo-política – e a biopolítica. O biopoder é um poder que se exerce sobre a vida, seja diretamente sobre a vida de cada pessoa em particular, seja por meio de uma ação sobre a vida das pessoas enquanto membros de uma população, compondo assim uma espécie de “naturalidade biológica”. Temos então, por um lado, um poder direcionado à sujeição e à disciplinarização dos corpos – disciplinar – e, por outro, o controle das populações, isto é, o poder referido à figura do Estado – a biopolítica (PELIZZARO, 2013, p. 2).

Já no começo dos anos de 1990, Nye iniciou um estudo sobre a maneira como o poder se perpetua e se distingue. Ao trabalhar essa ideia, ele diferenciou dois métodos de efetivação do poder, o *soft power* e o *hard power* (poder brando e poder bruto). Conceitos indispensáveis para compreensão do cenário internacional.

A capacidade de obter os resultados desejados e, se necessário, mudar comportamento dos outros para obtê-los. Por exemplo, o poder militar da OTAN deteve a limpeza étnica de Slobodan Milosevic em Kosovo, e a promessa de ajuda econômica à devastada Sérvia venceu a resistência inicial do governo desse país a entregar Milosevic ao tribunal de Haia. A capacidade de obter os resultados desejados frequentemente vem associada à posse de certos recursos, por isso é comum simplificar a definição de poder como a posse de quantidades relativamente grandes de elementos tais como população, território, recursos naturais, vigor econômico, força, força militar e estabilidade política (NYE, 2002, p. 30).

Em contraponto ao *hard power*, o *soft power* se dá de maneira sinuosa e parte da premissa que conseguirá atrair o outro. A sedução acontece pela propagação de valores culturais e ideológicos disseminados através dos meios de comunicação e o cinema se torna um instrumento poderoso. Um bom exemplo de como funciona essa sedução é o vídeo “*Doll Face*” de Andrew Huang (2005), que conta a história de um robô que é seduzido pelo que passa na televisão, mostrando que a cultura é um elemento de identificação e fácil assimilação de ideais. Mas ao final do vídeo, a boneca morre pela busca incansável dos padrões estabelecidos.

Para a consolidação do poder norte-americano durante o entre guerras, foi imprescindível a aliança com os estúdios Disney. Ao aliar sua política externa aos estúdios Disney, os EUA conseguiram apoio, através do *soft power*, e lançaram o propósito da sedução com os seus padrões de vida. “Se eu conseguir levá-lo a querer fazer o que eu quero, não precisarei obrigá-lo a fazer o que você não quer” (NYE, 2002, p. 37).

Inúmeras produções de Disney mostraram personagens e lugares estereotipados com uma linguagem atraente, lúdica e que provocou um efeito sedutor ao telespectador. Com esse efeito, a proposta estadunidense de ser o protetor da América Latina, ajudou disseminar o ideal de que foram escolhidos para protegerem o território Americano. Percebem-se com isso alguns



conceitos do pan-americanismo e a Doutrina *Monroe*. E esses juntos, ajudaram na construção e consolidação do *soft power*.

O Soft Power é uma ferramenta de poder que não está restrita apenas aos Estados. Qualquer tipo de ator, seja estatal ou não-estatal, pode exercer o Soft Power devido a sua característica indireta, transnacional e não imediata. A questão que caracteriza o Soft Power é sua esfera que engloba aspectos ideológicos, sociais e culturais. Nye ressalta que o Soft Power deve ser essencialmente um meio sedutor, ele deve atrair o ator a querer imitar quem exerce tal poder, não o obrigar ou coagi-lo a fazer o que se deseja. Meios que o obriguem seriam encaixados em características de Hard Power (MARTINELLI, 2016, p. 69).

O efeito da globalização fragmentou as fronteiras econômicas e tarifárias e, proporcionou um fortalecimento no comércio internacional. Com tal efeito, o *soft power* viajou rumo a sua propagação de forma veloz pelo cenário internacional por meio dos filmes, disseminando principalmente os valores norte-americanos. “O país que consegue legitimar seu poder aos olhos dos demais encontra menor resistência para obter o que deseja. Contando ele com uma cultura e uma ideologia atraentes, os outros se mostram mais dispostos a acompanhá-lo” (NYE, 2002, p. 39).

Adorno e Horkheimer (1985) desenvolvem o conceito de indústria cultural, que colocou a arte como um produto do capitalismo. A união da indústria cultural e o *soft power* foram importantes para que os EUA pudessem ter uma maior atuação pelo mundo.

Cabe aqui explicar o porquê da criação deste novo conceito ao invés da utilização do termo cultura de massa já existente. Por cultura de massa se compreende uma cultura advinda do povo, por ele produzida. Esta definição não dava conta do tema que Adorno e Horkheimer pretendiam abordar. A nova definição foi criada para denotar uma cultura fabricada que tem as massas como público alvo e principais consumidores. Ou seja, não é produzido por eles e sim para eles. Como a própria nomenclatura já explicita, a Indústria Cultural não passa de uma fábrica de produtos culturais, sejam eles filmes, programas de televisão ou músicas. É de grande relevância a compreensão do conceito de Indústria Cultural para que se possam estudar as implicações desta para a sociedade e para o sistema internacional, já que os produtos desta indústria são os mais consumidos atualmente, por ela possuir um grande alcance, chegando a todos os países do planeta (OURIVEIS, 2013, p. 177).

O fenômeno da indústria cultural sempre esteve preocupado com sua vertente comercial. Então essa indústria trabalhou atenta ao grande capital e, como qualquer outra, está preocupada em maximizar os seus lucros e disseminar padrões de vida. Como toda produção industrial, a cultura passou a ser fabricada em larga escala e o novo método da simplificação do produto se tornou uma premissa para o sucesso no mercado. As estratégias para conseguir o sucesso

restringem-se apenas à questão do divertimento e não demandam nenhum empenho do espectador.

Por quê? Sua produção é em grande escala – basta ver as tiragens dos jornais e as audiências da televisão e do rádio –; tem um baixo custo, porque se beneficia da economia de escala; é padronizada, pois é a eterna repetição do mesmo. Foi a partir dessas três características que ADORNO e HORKHEIMER tentaram mostrar como essa indústria realizava uma verdadeira manipulação das consciências (FADUL, 1993 p. 55 apud CAMARGO, 2015, p. 27).

Benjamim (1994) salientou que com a evolução da reprodutibilidade técnica e o surgimento da indústria cultural, a aura da arte foi afastada de suas obrigações artísticas fundamentais para dar lugar a um único olhar. Ademais, o filósofo afirmou que a reprodução artística era usualmente aurática e havia um caráter religioso ou místico que lhe dava um culto.

Nesse sentido, vislumbrar o conceito de *soft power* trabalhado com indústria cultural, auxiliou em grande medida na consolidação dos EUA. Desde então, o cinema teve um papel fundamental para a conservação da política externa estadunidense. E os EUA, iriam financiar e apoiar produções de inúmeros filmes, mas principalmente àqueles que visam à construção da política da boa vizinhança e do medo nazifascista. Nesse sentido, a indústria cultural auxiliou na consolidação desse poder, assim,

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, por que este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

A partir da demanda da população será ditada a velocidade dos artefatos produzidos pela indústria cultural e também estabelecidas às regras dentro dessa indústria para a elaboração de produtos direcionados a toda população. Logo, o tempo ocioso do indivíduo deve ser preenchido com algo e o uso do cinema foi muito bem articulado na política externa dos EUA. Ainda em Adorno e Horkeimer, percebemos que

A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio. Ela é procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se por de novo em condições de enfrentá-lo. Mas, ao mesmo tempo, a mecanização atingiu um tal poderio sobre a pessoa em seu lazer e sobre a sua felicidade, ela determina tão profundamente a fabricação das mercadorias destinadas à diversão, que esta pessoa não pode mais perceber outra coisa senão as cópias que reproduzem o próprio trabalho. O

conteúdo não passa de uma fachada desbotada: o que fica gravado é a sequência automatizada de operações padronizadas (ADORNO; HORKEIMER, 1985, p. 113).

Nessa lógica, a sedução que ocorre nos indivíduos é a busca incessante por embutidos culturais onde encontram sua *Catarse*, que é a purificação da alma (ARISTÓTELES, 2008), para seu dia cansativo. E na grande tela a diversão virá com os artefatos que aspiram tanto possuir os padrões de vida que almejam ter. E cabe aqui lembrar o vídeo “*Doll Face*”, onde a boneca busca incansavelmente um padrão, mas morre em decorrência dessa busca. Assim, pode-se afirmar que como “*Doll Face*”, toda população é seduzida pela promessa de uma ilusão comercializada por essa indústria. Resgatando a etimologia da palavra “mercado”, do latim *mercari/mercare*, se traduz por comprar ou vender algo, e é possível esclarecer como o “mercado” cinematográfico sempre procurou maximizar os lucros e ser agente influenciador nesse cenário.

Segundo Nietzsche (2005), o homem é um ser histórico e, esse indivíduo tornou-se um ator dentro do cenário internacional. À medida que ele se modela a partir de sua realidade, esse cenário também sofre alternâncias. Nietzsche dá certo sentido histórico ao homem, que com o excesso de história pode ocasionar o ódio, inveja, medo e soberba, ou seja, um humano, demasiado humano (NIETZSCHE, 2005). Olhando para a história, avaliam-se os momentos históricos e, pelo consenso do presente deve-se observar o que foi feito de errado e se é possível não cometer os mesmos erros novamente. O presente desse homem enquanto indivíduo foi conquistado por um amontoado tecnológico e, a lógica industrial saiu das fábricas e tomou sua vida por completo. “E o que aconteceria a mimese: uma identificação imediata do indivíduo com sua sociedade e através dela, com a sociedade em seu todo” (MARCUSE, 1973, p. 30 apud CARVALHO, 2005, p. 6).

Cabe expor que com o processo de industrialização, o conceito disciplinar que Foucault (1979) desenvolveu não está mais no fechamento de pessoas em ambientes como escolas, presídios, hospitais, cinema e afins. O processo de controle não é mais realizado no interior de lugares fechado. Deleuze (1992a) nos diz que a sociedade de controle seria o local onde a população se torna manipulada por meio dos canais de comunicação, sendo o cinema um dos meios de comunicação e de fácil acesso à população.

A sociedade de controle de Deleuze tornou-se mais eficiente e pode ser relacionada ao conceito de *soft power*, pois, ao contrário daquilo que ocorre na sociedade disciplinar de Foucault, o indivíduo em instante nenhum permanece retido e tem a ilusão de que possui uma

autonomia em sua vida cotidiana. Mas, o que está sendo feito é a atuação de um poder sobre ele. Assim, a sociedade de controle está intrinsecamente ligada ao *soft power* e, além de serem construídos arquétipos no imaginário do coletivo social por aquele poder que os controla. Uma vez que, não há mais muros, paredes ou prisões para ensinar que ele é um ser limitado.

Essa nova forma de controle leva o homem a uma falsa impressão de liberdade. Assim, as técnicas de controle foram propagadas através do *soft power* e pela indústria cultural. Podendo inferir que, com o seu controle sobre a população esses dois poderes auxiliaram no controle do cenário internacional. Deleuze (1992a) também discute que a nova forma de poder exercida pelos grandes Estados, nasceu justamente de sua sagaz forma de exercer controle sobre o outro. Esse novo poder desenvolvido dentro da sociedade deixou de ser o ditador e ordenador da morte e passa agora a garantir a vida. Já que é mais interessante para a sociedade internacional que a vida seja administrada e garantida.

De que se trata nessa nova tecnologia do poder, nessa biopolítica, nesse biopoder que está se instalando? Eu lhes dizia em duas palavras agora há pouco: trata-se de um conjunto de processos como a proporção dos nascimentos e dos óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, etc. São esses processos de natalidade, de mortalidade, de longevidade que, justamente na segunda metade do século XVIII, juntamente com uma porção de problemas econômicos e políticos (os quais não retorno agora), constituíram, acho eu, os primeiros objetos de saber e os primeiros alvos de controle dessa biopolítica. E nesse momento, em todo caso, que se lança mão da medição estatística desses fenômenos com as primeiras demografias. E a observação dos procedimentos, mais ou menos espontâneos, mais ou menos combinados, que eram efetivamente postos em execução na população no tocante a natalidade (FOUCAULT, 1999, 289-290).

O cinema se tornou uma ferramenta para o biopoder sendo regulamentado pelo Estado. O uso da linguagem cinematográfica impõe imperceptivelmente a maneira como o indivíduo deve agir frente às circunstâncias cotidianas, gerando uma limitação nas suas atitudes e exercendo certo controle sobre ele. Fazendo isso, é possível que haja uma previsibilidade de suas ações, sendo provável que o indivíduo execute as ações que o outro Estado proferir. Então, ao dominar a natureza, o indivíduo é capaz de controlar por um simples toque o que quer consumir diante dos seus olhos.

A diferença entre os anos 40 do século XX na “meca” da indústria cultural do Ocidente, os Estados Unidos, e nosso tempo, é justamente o modo como o trabalho invade o tempo livre. Se, em Tempos Modernos, Charles Chaplin saía da fábrica apertando parafusos imaginários, hoje os parafusos praticamente deixaram de existir e dependemos da tela que comanda toda a nossa rotina de trabalho para “relaxar”. Podemos variar nossas atividades entre as telas do computador, da TV e do celular,

basicamente, mas escapar de uma tela, comandada por um simples toque ou pela voz, se torna cada vez mais difícil (SAROLDI, 2014, p. 1).

Lançando mão dessa comparação entre o *soft power* (NYE, 2004) e a indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), percebe-se que a consolidação do biopoder norte-americano esteve ligado às produções cinematográficas realizadas por eles e que foram permeadas por valores e padrões estadunidenses. Como os valores pela família e a coragem, que foram importantes para a construção e consolidação do cidadão norte-americano. Nesse sentido, podemos vislumbrar que há um certo mecanismo envolvido na manutenção do poder norte-americano.

Acho que se pode dizer que os mecanismos de poder, que funcionavam mesmo em uma monarquia administrativa tão desenvolvida quanto a monarquia francesa, tinha muitas brechas: sistema lacunar, aleatório, global, se preocupando pouco com o detalhe, exercendo-se sobre grupos solidários ou praticando o método do exemplo (como se pode ver bem no caso do fisco ou da justiça criminal), o poder tinha pouca capacidade de “resolução”, como se diria em termos de fotografia; ele não era capaz de praticar uma análise individualizante e exaustiva do corpo social. Ora, as mudanças econômicas do século XVIII tornaram necessário fazer circular os efeitos do poder, por canais cada vez mais sutis, chegando até os próprios indivíduos, seus corpos, seus gestos, cada um de seus desempenhos cotidianos. Que o poder, mesmo tendo uma multiplicidade de homens agir, seja tão eficaz quanto se ele exercesse sobre um só (FOUCAULT, 1979, 118).

Dispondo-se de *soft power* e uma cobertura global, o cinema se tornou uma grande ferramenta na disseminação dessa biopolítica. Esse poder brando além de se exercer com maior facilidade o processo de cooptação, também realiza cuidadosamente a sua função de comandar. Surgindo a sociedade de controle de Deleuze (1992a), dado que, as produções cinematográficas são agentes transformadores do indivíduo de maneira constante. O estilo de vida norte-americano foi disseminado a partir da sociedade de controle e ditaram padrões.

Não se pode contestar que o conceito de sociedade de controle está intrinsecamente ligado ao *soft power* e a indústria cultural. A indústria cultural é algo que exerce um poder na construção indivíduo e ajuda que ele fique estatizado diante das possibilidades de sua existência. Ademais, a cultura de um Estado funciona como um elemento controlador na sociedade, pois, sendo um poder brando ele se dissemina fácil e discretamente. A biopolítica e o biopoder são essenciais para que se conceba como ocorre o controle sobre os indivíduos. Esse poder encontra um indivíduo alienado, estressado e cansado da sua rotina de trabalho e, busca um entretenimento ou uma catarse (ARISTÓTELES, 2008) como forma fugir da realidade de seu cotidiano e se tornando mira ideal para atuação do *soft power*.

#### 4 A CONSTRUÇÃO DO MEDO NAZIFASCISTA NO PERÍODO ENTRE GUERRAS

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, os EUA inauguraram uma nova maneira de atuar na política externa para a América Latina e procuraram exercer influência de sua cultura por todo território latino-americano, essa medida foi pensada por Roosevelt ainda na década de 1930. Com a inauguração do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), a intenção da construção de um medo nazifascista na região foi clara e, esse órgão foi responsável por ajudar a disseminar o *soft power* norte-americano, propagando o estilo de vida estadunidense. Ficou evidente a intenção de os EUA se estabelecerem como protetor da América Latina e continuar uma dominação política para manutenção de seus privilégios econômicos (MOURA, 1986). Havia uma oligarquia predominante nos Estados latino-americanos que buscaram se perpetuar no poder e atuavam segundo os interesses estadunidenses, além de darem sustentação para a introdução cultural dos EUA.

Nos países periféricos, é fato de que as estruturas hegemônicas têm peso significativo na vida local. O fato dos EUA controlarem as redes de informação, o comércio pela manipulação do padrão dólar flexível e a (in)segurança global pela força das armas, faz com que seus interesses pressionem as nações da periferia do sistema economia mundo. Um projeto de desenvolvimento socioeconômico autossustentado e equitativo, portanto, é mais que um plano de luta, ainda que seja preciso resistir às pressões, é necessário submeter as estruturas hegemônicas internalizadas no País a uma política democrática de desenvolvimento nacional (MEDEIROS, 2004, p. 9).

Com o colapso da bolsa de valores em Nova York, em 1929, iniciou-se a grande depressão econômica mundial e os Estados Unidos vivenciavam inúmeros problemas no âmbito doméstico. Havia um cenário internacional que não os favorecia e, na Europa os regimes totalitários estavam em crescimento. Os EUA precisavam rapidamente reorganizar sua política externa para a América Latina para não perderem influência para o Eixo. O abandono de uma política *hard power* para uma *soft power* se fazia necessário, sendo que, a intervenção militar deu lugar a outra forma mais suave de dominação.

A política externa americana assumiu novos contornos durante os governos de Herbert Hoover e Franklyn Delano Roosevelt, muito devido à influência do secretário de Estado Eliah Root. Root via a "cultura latino-americana" como diferente da anglo-saxã, de certa maneira inferior, mas também dotada de características positivas que faltavam aos americanos. A partir da quarta conferência do Bureau Internacional das Repúblicas Americanas, organismo que precedeu a OEA, os países do sul começaram a pressionar pela aprovação do direito de não-intervenção, cláusula a qual os EUA se opunham. F.D. Roosevelt lançou as bases da chamada Política de Boa Vizinhança, que, entre outras coisas, retirou os marines dos países centro-americanos que sofriam intervenção, estreitou laços diplomáticos com os países sul-americanos e inseriu os

organismos multilaterais de negociação na pauta da política externa americana. Com a colaboração do milionário Nelson Rockefeller, Roosevelt criou uma agência de intercâmbio cultural com a finalidade de melhorar a imagem dos EUA na América Latina, até então desgastada pelas inúmeras intervenções militares. Essa campanha de propaganda tinha como objetivo também minimizar a influência do nazifascismo na região, que, segundo Rockefeller, crescia a cada dia (FERES, 1999, p. 185-186).

Diante de um cenário conflituoso em que o mundo se encontrava, a América Latina surge como um fundamental parceiro econômico dos EUA e Alemanha. Ademais, essa região foi muito visada, já que era produtora de *commodities* e que também fomentavam as fábricas dos EUA, que passavam pelo processo de industrialização. Nesse contexto, a América Latina esteve no centro de uma disputa ideológica de quem exercia maior zona de influência na região.

Foi nesse contexto que os brasileiros aprenderam a substituir os sucos de frutas tropicais onipresentes à mesa por uma bebida de gosto estranho e artificial chamada Coca-Cola. Começaram também a trocar sorvetes feitos em pequenas sorveterias por um sucedâneo industrial chamado *Kibon*, produzido por uma companhia que se deslocara às pressas da Ásia, por efeito da guerra. Aprenderam a mascar uma goma elástica chamada *chiclets* e incorporaram novas palavras que foram integradas à sua língua escrita. Passaram a ouvir o *fox-trot*, o *jazz* e o *boogie-woogie*, entre outros ritmos, e assistiam agora a muito mais filmes produzidos em Hollywood. Passaram a voar nas asas da *PanAmerican*, deixando para trás os "aeroplanos" da Lati e da Condor (MAUAD, 2005, p. 49).

Ao reestruturar sua política externa ao contexto que se encontrava, eles valeram-se desse cenário para maximizar suas influências no cenário internacional. Nesse instante a propagação cultural foi importante para alcançar seus objetivos. “Além disso, havia declarado interesse, por parte do Departamento de Estado dos EUA, em consolidar a presença norte-americana na América Latina através de acordos comerciais” (MAUAD, 2005, p. 45). Surgindo uma nova forma de imperialismo, saindo das suas formas tradicionais e os EUA mantém a essência em seu imperialismo cultural (WINKS, 1972). Dado que, o medo nazifascista pairava sobre o continente e esse ia contra os interesses estadunidenses, por isso a cooptação no contexto entre guerras se fez importante. Mauad (2005) ajuda no esclarecimento de como a doutrina do destino manifesto deu sustentação à propagação cultural dos EUA.

A doutrina do destino manifesto foi a base sobre a qual a cultura política norte-americana cunhou sua autoimagem, fundamental para a elaboração do mito americano. Um mito que tinha como missão espalhar os verdadeiros sentimentos da América, através dos seus sonhos de perfectibilidade. Tal estratégia pautava a política externa norte-americana numa moral que concebe a América do Norte como o local da perfeição e que compreende a sua intervenção, em outras regiões do mundo, como a tentativa de estender tal perfeição. Os pilares desse sonho de perfectibilidade seriam a Democracia e a Liberdade introduzidas pela homogeneização cultural, como mais um produto a ser consumido (MAUAD, 2005, p. 46).

Os norte-americanos perceberam a possibilidade de, através dos canais de comunicação, propagarem seu estilo de vida e os ideais democráticos e tiveram o intuito de cooptar aliados afim de influenciá-los e manipulá-los.

O controle era quase completo, pois a *United Press*, na origem, definia qual a “informação” passível de ser divulgada, enquanto a autocensura dos produtores e editores se encarregava de bloquear as notícias de caráter “duvidoso”. As regras impostas no Manual de Produção do Repórter Esso não eram imparciais como pareciam, atuando como uma camisa de força capaz de evitar que informações opostas aos interesses da empresa fossem difundidas. Evidenciam-se nesses aspectos as contradições de O Repórter Esso, entre a filosofia da empresa, defensora do livre mercado, e a aplicação prática deste conceito. A livre iniciativa preconiza em âmbito empresarial, não se aplicava à divulgação imparcial das notícias (DORNELLES, 2002, p. 104).

Através do *soft power* uma rivalidade política, ideológica e cultural foi acirrada por toda América Latina. Eles disseminaram a construção de um medo nazifascista e conseguiram aliados no seu combate no continente, com o apoio da OCCIA. Essa serviu como um elemento de aglutinação social e renasceu um grande sentimento patriótico em defesa da democracia, liberdade e uma censura contra o Eixo. As produções cinematográficas da época não hesitaram em manipular a população a fim de conseguir seus objetivos. Para tanto, procurou agregar todas as formas de valorização nas produções de cinema.

Para vislumbrarmos o real efeito que os meios de comunicação podem causar, pode-se citar o caso do Brasil no período Vargas. Esse, após cessar a política externa pendular, que tirou proveito do cenário internacional, declarou suporte aos aliados e decidiu o lado quem lutou na guerra. E junto com esse apoio dado aos aliados, uma série de valores culturais vieram para o Brasil.

Por intermédio dessas estratégias, o noticiário se constituiu no principal divulgador da propaganda favorável dos Aliados para os ouvintes brasileiros. Portanto, quando o Presidente Getúlio Vargas decidiu apoiar os Aliados, em 1942, não houve surpresa da população, pois havia uma espécie de consenso da opinião pública de que esta era melhor decisão. [...] Os critérios, a informação exata e honesta (ou redigida de forma a parecer exata e honesta), a estética do noticioso (compacta, rápida, dinâmica), as notícias sem posição clara, mas apresentado à opinião subentendida. [...] E, junto com a síntese noticiosa, chegaram os chicletes, a Coca-Cola, as revistas em quadrinhos e uma série de hábitos americanos (DORNELLES, 2002, p. 103).

O cinema foi uma das ferramentas mais importantes do governo norte-americano e, ele teve o objetivo de veicular e disseminar seu pensamento político e ideológico por todo



continente latino-americano. Teve a finalidade do despertar de uma consciência para um resgate pan-americanista.

A disseminação das produções cinematográficas da época foi patrocinada pela OCIAA, que foi responsável por realizar mudanças no modo de viver por toda região. Percebe-se nesse momento que a união entre o *soft power* e a indústria cultural foi fundamental para que pudessem conseguir uma modificação na microestrutura e alterar suas preferências cotidianas.

As produções patrocinadas pelo governo norte-americano retratou a política da boa vizinhança e tomou cuidado com o latino-americano, pois dependendo do conteúdo das produções podia causar conflitos e um distanciamento. A maioria das produções do cinema Disney possuía o propósito de propagação político-ideológico a fim de gerenciar o continente. Diante as variadas formas de disseminação cultural dos EUA, a política da boa vizinhança, aliada ao cinema foi mais uma forma de controle dos EUA na América Latina. Essa nova política foi um prolongamento da Doutrina *Monroe*, no ano de 1817 a 1825. Esse período substituiu pelo *soft power* e o esforço conseguiu barrar a presença nazifascista na América Latina.

A Doutrina Monroe inaugura uma Política Externa cujos lineamentos principais estarão presentes nas relações com a América Latina e o Caribe no decorrer do século XIX e boa parte do século XX. [...]. A Doutrina Monroe nunca foi formalmente abandonada pelos sucessivos governos norte-americanos, no entanto, sua invocação explícita se limita ao período de 1823 a 1904, em que são formulados seu cinco corolários (AYERBE, 2004, p. 2).

O período entre guerras é caracterizado por uma instabilidade do sistema internacional e de um cenário indefinido que transcorreu a ascensão e queda de potências (KENNEDY, 1989), que estavam em busca de uma expansão e obtenção de uma zona de influência pela Europa. Durante esse período, podemos perceber a influência que o Brasil tinha para o cenário da época, o Estado brasileiro possui uma dimensão geográfica que o coloca em uma posição geoestratégica privilegiada. Não foi à toa que o Brasil foi retratado em “Alô, Amigos” e “Você já foi à Bahia?”, houve a intenção de não perder influência sobre o país e continuar com os interesses estadunidenses na região. Ressalta-se a cobiça, tanto dos EUA quanto da Alemanha pela fauna, flora e recursos naturais do Brasil. Vislumbrando esse cenário, Vargas procurou tirar proveito da abertura política que essa configuração lhe proporcionava, conservando uma equidistância pragmática (MOURA, 2012) entre esses dois Estados.

Sob certos “sistemas de poder” e sob certas condições internacionais favoráveis, Gerson argumentava, era possível a um aliado subordinado reter um grau de

autonomia e negociar com uma grande potência (autonomia na dependência). Embora a relação com os Estados Unidos tenha sido um pilar central na política externa brasileira desde a proclamação da República em 1889, o alinhamento do Brasil com os Estados Unidos na década de 1930 não foi automático. O poder crescente da Alemanha no mundo, a ameaça potencial que os alemães representavam à hegemonia dos EUA na América do Sul, os laços econômicos e militares do Brasil com a Alemanha e, igualmente importante, a existência de afinidades ideológicas e pessoais com o nazismo alemão em alguns setores da sociedade e do governo brasileiros forneceram a Getúlio Vargas a oportunidade de perseguir uma política de equidistância pragmática entre os Estados Unidos e a Alemanha (MOURA, 2012, p. 17).

Após a Primeira Guerra Mundial, a Alemanha assinou o tratado de Versalhes e assumiu a responsabilidade do conflito mundial. Por conseguinte, teve que cumprir inúmeras exigências impostas. Isso posto, esse acordo e as novas configurações pós-conflitos não deixaram que houvesse paz durante o período e, a Alemanha preferiu conservar seu antagonismo latente. Ao mesmo tempo, os EUA emergiam como uma potência mundial e toda cultura norte-americana esteve presente nos outros Estados, para tanto, contava com o cinema um aliado fortíssimo. Desse modo até então não experimentado e muito sagazmente, os EUA usufruíram do cenário internacional e, os hiatos que eram oferecidos rapidamente eram ocupados estrategicamente, visto o momento pós-crise europeia e pós-guerra.

Na verdade, o rearmamento alemão já começara na primeira metade dos anos 20, pois a Alemanha de Weimar contou com o apoio da URSS para burlar o Tratado de Versalhes (através do Tratado de Rapallo). Na segunda metade dos anos 20, os créditos necessários ao reerguimento da indústria bélica alemã vieram dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha. Em 1932, o fracasso das conversações sobre o desarmamento em Genebra significou, na realidade, um aprofundamento da política das potências ocidentais em permitir o rearmamento alemão, ainda antes de Hitler chegar ao poder. Mas com que propósito? Segundo o historiador Alexandre Roche, os mercadores de canhões, como Krupp (alemão) e Schneider (francês), ou da indústria do aço e carvão, como Thyssen (alemão) e De Wendel (francês), buscavam apoios numa Europa tensa, já antes de 1929 (VISSENTINI, 2012, p. 161).

O cinema rapidamente construiu uma capacidade brilhante de compor a “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) e se tornou um agente influenciador no cenário internacional. Segundo Marcuse (1969), os avanços tecnológicos proporcionou o domínio da natureza devido ao intenso progresso científico, ocasionando uma racionalização da mesma.

Ao regatar a origem etimológica da palavra “espetáculo” é possível ver que ela é carregada de sentido que ajuda a entender a construção do poder estadunidense. Tal verbete vem do latim *speculum* e, que se traduz por fita, olhar ou observar algo visualmente e possui a mesma raiz do verbete “espelho”. A compreensão etimológica da palavra permite ter uma reflexão aprofundada do objeto estudado e levando a compreender como a sociedade se portou.

O sentido da palavra espetáculo é percebida no curta “*Doll Face*”, citado anteriormente, e se faz presente no cotidiano do indivíduo ao conduzi-lo a uma padronização estética, moral e ética. Maximizando essa “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997), ela é capaz de influenciar o cenário internacional.

Ao dominar a natureza o homem construiu um sentimento de potência e um ser autônomo e, essa promessa do controle da natureza emancipa-o da natureza e o permitiu controlá-la. E a partir desse momento, ele iniciou uma modelagem dos padrões de comportamentos que repercutiu na cultura. Sendo fácil para dominação política de um Estado.

Para descrever o espetáculo, a sua formação, as suas funções e as forças que tendem para sua dissolução, é preciso distinguir seus elementos artificialmente inseparáveis. Ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida a própria linguagem do espetacular, no sentido de que se pisa no terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo. Mas o espetáculo não significa outra coisa senão o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém (DEBORD, 1997, p. 11).

Logo após a consolidação do capitalismo como o novo sistema econômico mundial, esse cenário internacional começou a se modificar, readaptando-se ferozmente às novas configurações vigentes do novo sistema. Esse, não hesitou em controlar também o arranjo político internacional e a gestão da indústria cultural. Como afirmou Martin-Barbero,

De onde parte e sobre que se apoia a repressão das culturas populares na Europa moderna? Em função de que interesses e em virtude de que mecanismos se justifica e institucionaliza a desvalorização e desintegração do popular? Apenas se começa a tematizar historicamente esse processo, a deixar de ser visto a partir das generalidades economicistas ou culturalistas e reatado ao vasto processo de transformação política que acarreta, do século XVI ao XIX, a formação do Estado moderno e sua consolidação definitiva no Estado-Nação. A Nação como mercado não será uma realidade até o momento de maturação do capitalismo industrial, pois foi durante os séculos de desenvolvimento do mercantilismo que se configurou o Estado moderno: aquele no qual a economia deixa de ser "doméstica" e se converte em economia política, aquele que leva a cabo uma primeira unidade do mercado baseada na identificação dos interessados Estado com o "interesse comum" e cujo índice simbólico será a unidade monetária (BARBERO, 1997, p. 126).

A formação dos Estados modernos junto com a sociedade de consumo são subsídios fundamentais para compreender como o cenário internacional se constituiu. Juntamente com um poder brando foi fundamental para que esse Estado conquistasse e cooptasse aliados. Concebe-se a ideia de que o desenvolvimento da industrialização da cultura provocou uma cisão nas duas formas existentes de cultura; uma elitizada e, que poucos têm acesso e; a baixa cultura, que é produzida para massas. Logo, essa baixa cultura se tornou um instrumento fundamental

para os EUA conseguirem a assimilação de seus hábitos e, dessa maneira atuarem facilmente em outros territórios. Para tanto, pode-se compreender o conceito de indústria cultural e *soft power* como um conjunto de inserções de uma determinada cultura e valores sobre outra, usando uma intensa manufatura de artefatos de seus comportamentos. Esse argumento pode ser constatado nas palavras de Ramires,

Os estudos culturais britânicos e suas correntes norte-americanas rejeitam a abordagem unilateral dos *frankfurtianos*, porém reconhecem o instrumental fornecido pela Escola para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura da mídia. Os estudos culturais questionam o modelo de cultura de massa monolítico de Frankfurt em contraste com um ideal de “arte autêntica”; sua posição de que toda cultura de massa é ideológica, tendo como efeito engodar uma massa passiva de consumidores (RAMIRES, 2010, p. 2).

A estrutura de poder construída pelos EUA sob a ótica da indústria cultural e o *soft power* deixou clara a intenção de exercerem um imperialismo cultural no cenário internacional. Para tal, o poder da indústria cultural juntamente com o *soft power* se tornou um instrumento eficiente para que os EUA pudessem atuar no cotidiano, influenciando e conduzindo esse cenário. Com tais instrumentos, a população se tornou neutralizada e aberta a receber tudo o que lhes for mostrado. Assim, uma produção de cinema é um bom instrumento para a interpretação de uma determinada cultura.

Isso faz dos filmes um ótimo material para análise da cultura e também para a compreensão da história da ciência. Seja através da reconstrução do passado ou do futuro do pretérito, os filmes nos possibilitam revisitar os eventos ocorridos ou imaginados. As transposições e as vivências que a linguagem cinematográfica possibilita são tão marcantes, que muitas vezes tornam-se referência de como a ciência e a técnica passam a ser percebidas por grande parte da sociedade. Mais do que aprendizagens derivadas das práticas educativas formais, as experiências vivenciadas nos filmes acabam compondo boa parte do arsenal simbólico através do qual a opinião pública passa a vislumbrar o alcance dos empreendimentos científicos e tecnológicos. Um exemplo caricato é o título da mostra de cinema que o Centro de Astrofísica da *Harvard University*, ninho de vários cientistas laureados, mantém há algum tempo: “Tudo que aprendi sobre ciência foi pelos filmes” (OLIVEIRA, 2006, p. 135).

As produções de cinema durante o período entre guerras disseminaram alguns padrões que depois o próprio Hitler incorporou-os em seus discursos nazistas, como os ideais de beleza e saúde e, compunham a sociedade ariana. Dessa forma, esse propósito nazista conseguiu no cinema uma arma poderosa de propagar seus ideais.

Logo, todo aquele arcabouço artístico que o cinema tinha em conter um rito (BENJAMIN, 1994), cedeu espaço à apropriação da vida cotidiana e transformou-se em uma

mercadoria. Ademais, tal ferramenta disponibilizou momentos de puro prazer para que esse indivíduo se refugiasse de sua estressante rotina de trabalho. A partir dessas premissas, conseguem-se subsídios para entender a estrutura construída pelos EUA de uma dominação do território latino-americano, coerente à intenção de disseminar as ideias capitalistas através do cinema.

Analisando-se toda a construção da comunidade internacional durante o entre guerras e como o cinema foi usado, pode-se compreender como a “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) proporcionou aos Estados Unidos sustentação para continuarem no poder através da manutenção e propagação de valores espetaculares.

Para tanto, essa sociedade de consumo (DEBORD, 1997) é a representação de uma sociedade que tem em sua base uma fragilidade, superficialidade que é livre de uma análise crítica e refuta qualquer indagação. “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível, não diz nada além de o que aparece bom, o que é bom aparece” (DEBORD, 1997, p. 16). Com tal característica, a “sociedade do espetáculo” ligada ao *soft power* se transforma em um instrumento eficiente para cooptar aliados, pois, ao conseguir uma cooptação, suas ações ficam no âmbito do inconsciente e por isso são imperceptíveis.

Posto isso, o conceito de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e a “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997), compõem um importante aliado a esse sistema internacional. Ao se juntarem ao *soft power*, eles são responsáveis por serem geradores dos desejos em meio a um espetáculo. “A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 151). Outrossim, a sociedade internacional espetacularizada por um poder político e uma indústria da cultural que governa os instrumentos de comunicação para massa vê, “[...] sua manifestação superficial mais esmagadora, que aparentemente invade a sociedade como simples instrumentação, está longe da neutralidade é a instrumentação mais conveniente ao seu automovimento total” (DEBORD, 1997, p. 20). Portanto, a indústria da cultural é um instrumento para auxiliar o *soft power* nessa sociedade espetacular (OURIVEIS, 2013).

Debord (1997) expõe que essa sociedade espetacular começa a surgir durante o entre guerras e deixa claro como esse estímulo ajudou os EUA a emergirem como potência hegemônica e, a se consolidarem como tal. Logo, esse Estado incorporou em sua atuação um paradoxo em relação ao seu poder (NYE, 2002).

A relação da Interdependência Complexa com o Paradoxo do Poder Americano é evidenciada quando os Estados Unidos têm a capacidade militar de subjugar qualquer outro Estado, mas não o pode fazer, pois tal afetaria a Interdependência de maneira direta em sua terceira característica, quando em uma região de interesse; quando não, pode afetar o *Soft Power*, pois há interesse norte-americano em todas as regiões do globo onde há um ator, ou conjunto de atores, capazes de serem uma ameaça. Eliminar um jogador forte do Sistema Internacional é uma medida para que se evite que este tenha força o suficiente para ameaçar a hegemonia norte-americana, assim elimina-se uma hipotética ameaça ao poder americano. O Paradoxo se torna presente na medida em que este mesmo jogador que pode ameaçar o poder americano é um importante parceiro, seja econômico ou político dos Estados Unidos; assim, o mesmo jogador que reforça seu poder, e mantém relações de poder com os Estados Unidos, é o jogador que poder vir a ser uma potencial ameaça do poder americano (MARTINELLI, 2016, p. 70).

Pode-se interpretar o cenário internacional através desse espetáculo proporcionado pelos meios de comunicação e, como ele apoderou-se da realidade local junto com cinema. Sendo possível conceber a ideia de que essa ferramenta foi usada como um instrumento político para cooptação de aliados na América Latina e afastamento do medo nazifascista, durante o entre guerras.

Partindo-se de algumas das premissas apresentadas e de um cenário internacional anárquico, podemos inferir que o espetáculo proporcionado nesse meio não foi imprevisível, indo aos interesses dos Estados Unidos que procuraram prosperar suas relações. Mas também, nunca hesitaram em afundar ou destruir qualquer outro que estivesse indo de encontro aos seus interesses capitalistas e, nesse sentido, o nazifascismo foi uma ameaça real. Em função disso, os EUA sempre procuraram manter uma presença marcante em todo território latino-americano para minimizar a influência nazifascista. Por conseguinte, considerando a estratégia desenvolvida pelos norte-americanos, pode-se constatar que

[...] sob a influência da cultura multimídia, os espetáculos sedutores fascinam os habitantes da sociedade de consumo e os envolvem nas semióticas do mundo do entretenimento, da informação e do consumo, influenciando profundamente o pensamento e a iniciativa (KELLNER, 2006, p. 122 apud RAMIRES, 2010, p. 12).

Para compreender a atuação norte-americana pelo território latino americano, lança-se mão da teoria Construtivista de Wendt (1999), que argumenta que a sociedade é construída por um conceito compartilhado. Quando um Estado possui algum interesse no cenário internacional, ele busca impor seu ponto de vista a partir de compartilhamentos ideológicos. Pensando nisso, o cinema se tornou um dos instrumentos mais eficientes para conseguir manter as estruturas desse cenário.

Aos indivíduos de nossa época ela (a cultura da mídia) fornece imagens daquilo que é apropriado em termos de modelos sociais, comportamentos sexuais, estilo e aparência. Assim, fornece recursos para a formação de identidades e apresenta novas formas de identidade nas quais a aparência, o jeito de ser e a imagem substituem coisas como a ação e o compromisso na constituição da identidade, daquilo que alguém é. Houve tempo em que a identidade era aquilo que se era aquilo que se fazia, o tipo de gente que se era (...). Hoje em dia, porém, ela é aquilo que se aparenta, a imagem o estilo e o jeito como a pessoa se aparenta (KELLNER, 2001, p. 333 apud RAMIRES, 2010, p. 15).

Observando toda a conjuntura internacional, mais a posição geográfica e a influência que o Brasil ocupa na América do Sul, os EUA deram uma atenção especial a esse país. Por esse motivo, o Brasil foi o único país a ser retratado em “Você já foi à Bahia” e “Alô, Amigos”. Durante o governo Vargas, foi desenvolvido uma política externa pendular (DANESE, 1989) entre os EUA e a Alemanha para industrializar o país. E, ao mesmo tempo em que firmou o tratado de comércio com os Estados Unidos, assinou o comércio compensado com a Alemanha, procurando na relação entre os dois, obter vantagens. Visto isso, buscar cooptar o Brasil e manter uma política da boa vizinhança para poder influenciá-lo foi estratégico dos EUA. Nada melhor que usar do inconsciente coletivo, através de animações dos estúdios Disney, e alterar a microestrutura do Estado.

Ao teorizar e trazer dois novos conceitos para as Relações Internacionais que são o poder duro (*hard power*) e o poder brando (*soft power*), Nye ajuda a esclarecer como os Estados Unidos conseguiram perpetuar seu poder através de sua política externa baseada num paradoxo. A cada momento se tornavam menos dependentes das formas de poder convencionais e iniciavam uma disseminação através de sua cultura. Havendo uma assimilação, foi fácil o alinhamento e cooptação dos Estados latino-americanos. O poder de coerção e intimidação, que possuem, já não podia ser usado na América Latina da mesma forma que foi utilizada outrora. Observando a tensão no cenário internacional, eles reorganizaram sua política externa para a América Latina.

Na política mundial, é possível que um país obtenha os resultados que quer porque os outros desejam acompanhá-lo, admirando os seus valores, imitando-lhe o exemplo, aspirando ao seu nível de prosperidade e liberdade. Neste sentido é igualmente tão importante estabelecer a agenda na política mundial e atrair os outros quanto forçá-los a mudar mediante a ameaça ou o uso das armas militares ou econômicas. A este aspecto do poder – levar os outros a querer o que você quer – dou o nome de poder brando. Ele coopta as pessoas, ao invés de coagi-las (NYE, 2002, p. 36).

Nesse sentido, os Estados Unidos procuraram exportar todos os seus valores para a América Latina e logo, o ideal de democracia foi propagado pela região para ajudar a barrar o

medo nazifascista. Rapidamente, os EUA procuraram afirmar seu poder no cenário internacional.

O país que consegue legitimar seu poder aos olhos dos demais encontra menor resistência para obter o que deseja. Contando ele com uma cultura e uma ideologia atraentes, os outros se mostram mais dispostos a acompanhá-lo. Se conseguir estabelecer regras internacionais compatíveis com sua sociedade, é menos provável que tenha que mudar. (...) Em resumo, a universalidade da cultura de um país e sua capacidade de estabelecer um conjunto de normas e instituições favoráveis que governem setores da atividade internacional são fontes decisivas de poder. Os valores da democracia, da liberdade pessoal, na mobilidade social e da abertura, frequentemente expressos na cultura popular americana, a instrução superior e a política externa contribuem com o poder do nosso país em muitas áreas (NYE, 2002, p. 39).

Os EUA sempre procuraram impor seus interesses sobre os Estados latino-americanos (BRAGA, 2002). Sendo assim, buscar a assimilação dos interesses norte-americanos com a América Latina não significou o abandono do *hard power*, pois se fizer necessário, ele será legitimado. No entanto, há uma procura pelo equilíbrio entre o *hard power* e o *soft power*, para não cometerem um descompasso no cenário internacional.

Ademais, o *soft power* foi fundamental para sua política externa e readaptá-la à nova conjuntura do sistema Internacional foi essencial para manter seu poder sobre a América Latina. Caso algum outro país não concorde com o posicionamento estadunidense, eles têm a outra forma para que isso se resolva da “melhor maneira” e com o uso de força.

Essa ideia da hegemonia que os Estados Unidos procuram exercer no cenário internacional não é algo novo, Gramsci já havia trazido tal indagação. Para este, a combinação perfeita dessas duas formas de atuação constroem a hegemonia desse Estado e, Nye chamou de *hard e soft power*. Analogamente entre Nye e Gramsci, o conceito de hegemonia se constrói na medida em que são pensados certos equilíbrios entre as duas formas de exercer poder.

O exercício “normal” da hegemonia no terreno tornado clássico do regime parlamentar caracteriza-se pela combinação da força e do consenso, que se equilibram de modo variado, sem que a força suplante em muito o consenso, mas ao contrário, tentando fazer com que a força pareça apoiada no consenso da maioria, expresso pelos chamados órgãos da opinião pública – jornais e associações, os quais, por isso, em certas situações, são artificialmente multiplicados (GRAMSCI, 2000b, p. 95 apud COSTA, 2008, p. 19).



Outrossim, ao levantar o conceito de hegemonia nos leva a refletir acerca das estruturas e superestruturas, como se comportam a objetividade, subjetividade; e, a maneira de coerção e consenso.

Resgatando-se a palavra imagem na sua origem no latim temos a definição de “*imago*”, algo que é representado visualmente por imagens. Ao contrário, no grego clássico ela corresponde a *eidos* que é ideia e, para Aristóteles (2008) a imagem é obtida através dos sentidos para construção e interpretação cognitiva de um objeto real. Assim, a imagem se torna uma ferramenta de assimilação muito poderosa para os EUA, fazendo dela algo essencial para o afastamento do medo nazifascista.

Isto posto, o próximo capítulo analisa a conexão da política externa dos EUA durante o entre guerras com as produções cinematográficas de Walt Disney. Nas obras, “Alô, Amigos” (1942), “Você já foi à Bahia?” (1944) e “A face do *Führer*” (1943), que foram produzidas com claras intenções.

## 5 ANÁLISE DOS FILMES: “ALÔ, AMIGOS”, “VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?” E “A FACE DO FÜEHRER”

### 5.1 Análise: “Alô, Amigos”

Com um contexto de tensão no cenário internacional, Disney foi contratado no intuito de produzir algumas obras com o objetivo contemplar política externa norte-americana para uma política da boa vizinhança e o afastamento o medo nazifascista. Destarte, ele teve a intenção alcançar o apoio dos latino-americanos contra os Estados do Eixo e na construção de um medo e, Disney retratou o pânico do dia-dia nazista de maneira lúdica.

Em “Alô, Amigos”, produzido em 1942, Disney procurou exaltar pontos turísticos, costumes cotidianos, virtudes e, tradições que ajudaram na construção dos EUA. Ao acreditarem na assimilação dos valores de coragem e a família, em “Alô, Amigos” todas as sequências de cenas levaram o telespectador a uma sedução.

Disney procurou produzir algo transformador e ousado para época. Uma das características mais marcantes nessa produção foi o movimento total dos personagens, todos os ligamentos se movem dando maior entusiasmo ao telespectador. O uso de mais paletas de cores aumentou para que conseguissem uma maior sedução. Além do mais, uma análise étnico social foi realizada para que ficassem o mais próximo da população latino-americana e, o roteiro de “Alô, Amigos” foi escrito de modo a contemplar a política externa estadunidense (TOTA, 2000).

De acordo com a interpretação de Furhammar e Isaksson (1976), a cooptação como consequência do uso de imagens funcionam como meio para o convencimento da população. Sendo que esse filme teve o propósito de atingir as emoções dos indivíduos da América Latina. Ao delegar ao *soft power* a nova forma de atuação no território americano, os EUA estavam confiantes quanto a essa sua atuação. Os indivíduos maravilhados com as produções de Disney, estavam abertos às influências que os EUA podiam exercer e, estabelecendo uma assimilação cultural. Ao proporem esse esforço, conseguiram atingir seus objetivos e enfatizaram a ideia da amizade pela América Latina buscando uma aproximação de todo território.

Ao partir da premissa de que a música é a arte de manifestar diversos afetos de nossa alma (CHASIN, 2008), sua política externa apostou no envolvimento do público em um ambiente mágico, lúdico e com muita força musical. Demonstrando libertação, tranquilidade e união dos povos, onde todos cantam a mesma música e numa só voz: “[...] saudamos a todos da

América do Sul/ Onde o céu é sempre azul/ Saudamos a todos amigos de coração/ Que lá deixamos, de quem relembramos ao cantar essa canção!” (ALÔ, AMIGOS, 1942).

A importância estratégica do Brasil pode ser percebida, haja vista o país ter sido o único a aparecer também em “Você já foi à Bahia?”, além da ação perspicaz do que incorporar a música de Ary Barroso “Aquarela do Brasil”, ao filme. Os versos de exaltação ao país serviram muito bem à proposta da política externa estadunidense, pois eles criavam um Brasil lúdico. “Ah! esse Brasil lindo e trigueiro. É o meu Brasil brasileiro. Terra de samba e pandeiro Brasil pra mim, pra mim, Brasil! Brasil pra mim, pra mim, Brasil, Brasil!” (BARROSO, 1939), e as fantasias tropicais eram exaltadas.

Uma característica muito evidente em “Alô, Amigos” e que contemplou a política externa norte-americana é o fato de eles darem muito destaque para família. Por certo, a conformidade entre os personagens e o telespectador foi um dos objetivos para tornar mais fácil sua atuação. O amor ao próximo, e principalmente às crianças, são os valores que foram fundamentais para a sustentação da nação. A preocupação com o sexo feminino e uma exaltação do sexo masculino são algumas características possíveis de elencar e ver a preocupação com a família. Disney, a serviço do governo norte-americano, esteve disposto a cooptação da população latino-americana. Conduzindo-os a lutarem ao lado deles contra o nazifascismo e a favor da proposta capitalista. Nessa configuração do cenário internacional, Moura expõe que

[f]oi nesse contexto que Franklin D. Roosevelt elegeu-se presidente dos Estados Unidos (1933) e anunciou uma nova política em relação às nações latino-americanas: a política da boa vizinhança, que se fundava nas seguintes ideias: 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 (MOURA, 1986, p. 8).

Observando o cenário da época, os EUA estavam preocupados com a configuração que se estruturava e tinham um único interesse que foi resguardar o continente contra qualquer ameaça externa. E com isso, reanimaram a política do século XIX da Doutrina *Monroe* da “América para os americanos”. Com tal argumento, o objetivo em “Alô, Amigos”, era atuar a partir do uso do *soft power* pelo território latino-americano e afastar o medo nazifascista da região. O filme “Alô, Amigos” foi lançado em 1942, ano que a Alemanha e os integrantes do Eixo conseguem uma ofensiva na URSS e abrem passagem até Stalingrado.

Ao apostar no uso de animações conseguem um apelo popular muito estratégico, obtendo uma instrumentalização didática do período que estavam inseridos. A forma como são produzidos os desenhos, são bem pensados para causar sedução ao público latino-americano. Os tracejados dos desenhos, são formados por pequenos traços seguidos um do outro.

Propondo um diálogo entre os gêneros documentário e desenho animado, para que houvesse uma fascinação do público, conseguindo uma população encantada e excitada pelo espetáculo diante dos seus olhares. E desse modo, uma similitude dos conceitos de amizade, igualdade e apreço pelos povos latino-americanos foram construídos a partir desses personagens de Disney. Tota (2000) procurou apontar alguns argumentos para que se possam compreender as intenções dos EUA para a América Latina.

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 (TOTA, 2000, p. 135).

Ao descrever o Brasil, uma das características que mais chama a atenção é como a relação de amizade é expressa na obra. A ênfase dada à parte em que retratou o Brasil teve um posicionamento estratégico e, mostrou uma amizade entre Donald e José Carioca ou o “Joe Carioca”, o malando carioca. Donald ao conversar com o José Carioca tem dificuldades de se expressar e não entende nada do que está se dizendo. Mas o José Carioca também sabe fluentemente o inglês e rapidamente passa a falar a língua. Demonstrando, com isso, a influência *soft power* da língua inglesa e uma assimilação cultural.

O estúdio Disney tomou muito cuidado ao apresentar a América Latina, por isso ele procurou ter muita cordialidade, além da intenção de seduzir o público através de um desenho animado com muita sonoridade, mesclando alguns levantes de documentários para não produzir um retrato negativo da região. Nem que para isso, o Donald (que é a personificação dos EUA) seja um pouco cômico e confuso, mas que rapidamente tem um aprendizado pela América Latina e consegue fazer grades amigos por essas regiões.

A trilha sonora que proporcionou um ritmo latino-americano *caliente*, é conduzida pela canção de Ary Barroso em “Aquarela do Brasil” composta no ano de 1939, durante o Estado novo de Vargas. Após uma pesquisa empírica pelo Brasil, Disney notou que o samba era uma característica muito presente no brasileiro, por isso foi muito bem trabalhado. Gênero musical

que contorna a identidade nacional brasileira. Por conseguinte, apostaram no “samba exaltação” ou “cívico”, mostrando as paisagens exuberantes e paradisíacas.

Antes do lançamento do filme, Disney e toda equipe fizeram uma pesquisa empírica sobre a América Latina, levantando aspectos peculiares da cultura latino-americana e investigando alguns países da região, a fim de angariar dados e ideias que foram retratadas no filme. Ao analisar toda fauna e flora brasileira o empresário elencou alguns animais que tiveram um personagem correspondente em “Alô, Amigos”. Com a fauna rica e exótica, a tentativa de mesclar toda essa exuberância nas telas e colocar o ritmo do carnaval carioca, foi atraente aos olhares dos brasileiros.

Viajando por países estratégicos, Disney vai à região do ABC, que remete ao pacto firmado outrora entre Argentina, Brasil e Chile (ALMEIDA, 1998). Território bastante estratégico para exercer uma influência, pois são Estados que possuem forte presença na América do Sul e a influência nazifascista no território começou a assustar os EUA. Estados menores como o Peru e Bolívia também foram apresentados, formando nessa viagem um documentário animado.

*Saludos Amigos* intercala os registros da viagem com os quatro episódios de animação: *Lake Tititaca*, em que o Pato Donald aparece com suas trapalhadas pescando no lago que banha a Bolívia e o Peru; *Pedro*, sobre uma família de aviões (papai, mamãe e filho avião) que vive próximo da cordilheira dos Andes, no Chile; *El Gaucho Goofy*, em que o Pateta (Goofy, em inglês), na pele do *cowboy* americano vai para a Argentina conhecer e experimentar os hábitos do seu vizinho argentino “gaucho”; e, por fim, *Aquarela do Brasil (Brasil)*, em que o Pato Donald faz uma visita ao Rio de Janeiro, tendo como guia o papagaio malandro José Carioca (ROSA, 2010, p. 5).

Os personagens escolhidos por Disney para relacionarem-se com toda a América Latina foram pensados estrategicamente. Por isso o Pato Donald e o Pateta foram cotados para protagonizarem a viagem, já que ambos possuem características de serem atrapalhados e reféns de toda sorte que surge. Essa escolha foi muito bem articulada, pois se colocassem o Mickey, que é o símbolo dos estúdios Disney, isso podia não ter boa aceitação e assimilação pelo público latino-americano. O personagem possui uma imagem superior e mostra o espírito do norte-americano.

Nas últimas cenas do filme “Alô, Amigos” o Brasil é retratado com a música “Aquarela do Brasil”, além de mostrar um curto documentário sobre a cidade maravilhosa e uma ênfase ao carnaval, com uma narração final de uma voz em *off* dizendo.

A cada ano centenas de canções são compostas especialmente para esta ocasião (o carnaval carioca) e o sonho de cada compositor é ter a sua canção escolhida para ser um sucesso de carnaval. Uma peça musical se destacou como o fundo perfeito para o primeiro filme sobre o Brasil. Seu autor, Ari Barroso, utilizou o ritmo do samba para pintar um quadro musical da sua terra natal... “Aquarela do Brasil”, uma aquarela do Brasil (ALÔ, AMIGOS, 1942).

Ao introduzir a canção “Aquarela do Brasil”, demonstrou um olhar de fora para o país com a premissa de ser uma música popular e, não uma manifestação patriótica como o júri popular a considerou na época. Concurso de músicas populares, presidido por Heitor Villalobos, que Ary Barroso participou; evento que acontece na época do governo de Vargas.

Com esse olhar de fora ela foi assimilada ao carnaval e, não como uma canção genuinamente brasileira. Certamente a “Aquarela do Brasil” foi pano de fundo musical perfeito para uma produção que fosse retratar esse país. Ademais, esse trecho do Brasil está em perfeita sincronia com a letra da música fazendo uma idealização do país aos olhos dos norte-americanos e, com isso eles procuraram dar certa importância para sua fauna e flora.

Uma imagem estereotipada foi construída através José Carioca, que traduz em cena a personalidade desse povo mostrando uma faceta expansiva e muito social e, a personificação da figura do “malandro carioca” sambista, fumante e aquele que toma cachaça; tudo aos olhos do norte-americano.

Logo na sequência quando trocam cartões, José Carioca convida Donald para conhecer o Rio e vão passear pelos símbolos cariocas. Ao pararem em um barzinho José Carioca convida Donald para tomar uma cachaça, que também, é símbolo do Brasil. Donald ao pensar ser um refrigerante, dá um só gole no copo e fica nitidamente embriagado. Então, o samba carioca começa a tocar e instrumentos de percussão como reco-reco e pandeiro começam a tomar conta da trilha sonora. Nesse momento, não podia faltar à imagem de Carmen Miranda, que já havia se tornado símbolo brasileiro nos EUA com os famosos barangandãs e um chapéu muito exótico parecendo uma fruteira.

Dessa maneira, Donald ao ficar embriagado dança com Carmen Miranda no famoso Cassino da Urca. Nessa passagem pode-se imaginar que o fato de o personagem Donald não aguentar beber cachaça com o José Carioca demonstrou uma inferioridade. Mas o fato foi claro, pois não foi intenção de Disney colocar o Donald resistente para beber como o José Carioca. Se isso ocorresse e o Donald não ficasse embriagado ou, se fosse ao contrário, e o José Carioca ficasse em estado de embriaguez primeiro que Donald, a ideia de superioridade podia voltar e, isso era imagem que os EUA estavam evitando a todo o custo (ROSA, 2010).

Vemos que a postura de Disney para auxiliar a política externa norte-americana foi apostar na busca harmoniosa pelo território. Com isso, ele fez um retrato da região e evitou carregar os pinceis, diluindo bastante às tintas para produzir desenhos leves e evitar grandes contrastes, que por ventura pudessem ocorrer. Portanto, produzir um espelho alegre e com tracejados leves, harmônicos e suaves foi à proposta de Disney e sua a equipe quando embarcaram para o Brasil no intuito de ser o bom vizinho do norte (ROSA, 2010).

O roteiro de “Alô, Amigos” foi perfeito e contemplou a proposta da política externa estadunidense da boa vizinhança. O fato de o Brasil ter mais destaque no filme e linguagem cinematográfica mais elaborada não foi por acaso, o comércio de compensação com os alemães deixou os EUA em alerta, por isso a maior atenção com o Brasil foi dada. Ademais, a união entre Disney e Ary Barroso continuou no próximo filme produzido “Você já foi à Bahia?” com “Os Quindins de Iáia”, interpretado por Aurora Miranda, irmã de Carmen Miranda. E “Na Baixa do Sapateiro”, trilha sonora de uma sequência de cenas que mostra as belezas que a Bahia oferece.

Por conseguinte, os EUA rapidamente viraram sua atenção para os amigos sul-americanos e iniciou sua política de boa vizinhança na tentativa de eliminar a influência nazifascista dessa região. A intenção de Disney foi clara, cooptar aliados contra o nazifascismo.

Em 1940, o bloqueio naval britânico contra a Alemanha removeu a América Latina da esfera de ação comercial alemã com um golpe só. Desta maneira, o problema quase insolúvel – anteriormente enfrentado pelos Estados Unidos – de compensar o comércio entre Brasil e Alemanha foi resolvido pelo Reino Unido. Porém, ao mesmo tempo, o bloqueio britânico causou um novo problema no suprimento de bens manufaturados aos países latino-americanos, já que nem os Estados Unidos nem o Reino Unido podiam repor imediatamente as fontes alemãs perdidas (MOURA, 2012, p. 57).

Disney visitou a Argentina e foi atrás de elementos que pudessem servir para assimilação do público e uma aceitação. Por isso ele fez questão de conhecer um dos mais expressivos pintores argentinos, Molina. O pintor tem traços marcantes do estilo de vida do gaúcho.

Com tais características o Pateta foi a imitação de Molina, essa estratégia foi adotada justamente pelo fato de que se o Pateta viesse com o estilo do cowboy do Texas, os ares de superioridade dos EUA podiam se sobressair e o plano de conseguir a cooptação da população local podia se perder. Após isso ser feito, o próprio Molina escreveu a Disney para agradecê-lo por ter usado as obras do artista no filme. Ao conhecer a Argentina, Disney visitou o Uruguai

e, na ocasião ele reuniu-se com o então presidente uruguaio Baldomir, conhecendo a cidade de Montevideu e um pouco mais da região e dos hábitos do uruguaio (TOTA, 2000).

Disney e sua equipe se dividiram em grupos reduzidos para poderem ter disponibilidade de conhecer todas as localidades da região da América do Sul. Disney conheceu desde a cidade de Mendonza na Argentina, até o Aconcágua no Chile. Caminho que foi reproduzido em “Alô, Amigos” por Pedro, um amável aviãozinho que sai do Chile em sua primeira missão que seus pais o delegam para buscar a correspondência e, o amável aviãozinho enfrentou o temível Monte Aconcágua e uma forte tempestade. Uma das morais da história é que temos que superar nossos medos para podermos chegar onde almejamos. O medo que Pedro enfrentou, é como os latino-americanos deviam enfrentar o nazifascismo.

No filme, divididos, o outro grupo da equipe foi para a região mais próxima à linha do Equador, desvendando a Bolívia e o Peru e, ao voltar deram para os EUA deram uma parada na América Central e México e, tudo foi registrado pelas aquarelas de Blair, membro da equipe de Disney. E suas telas ganhavam um amadurecimento em decorrência da constante inspiração que esse cenário lhe proporcionou.

A viagem de toda a equipe foi patrocinada pela empresa aérea *Pan American Airways* que viu a oportunidade de uma projeção publicitária. Ela ajudou a traçar um trajeto mais interessante e com um aproveitamento melhor. Conseguindo em troca uma maximização publicitária quando incorporado à equipe de Disney. Ademais, a parceria da *Pan-Air* continuou tempos depois em “Você já foi à Bahia?”. Portanto para Nye (2004), o conceito de *soft power* vai muito além de induzir um Estado e ter o talento de influenciá-lo. Esse poder tem a astúcia de conduzir uma população espetacularizada com as imagens. Conclui Nye (2004) que o *soft power* possui a genialidade de seduzir o público, dado que, o poder de um Estado não se mede somente só pela sua capacidade militar, mas também na maneira como consegue influenciar outros. Pode-se completar com Adorno, acerca da sedução da mercadoria.

Diante dos caprichos teológicos das mercadorias, os consumidores se transformam em escravos dóceis; os que em setor algum se sujeitam a outros, neste setor conseguem abdicar de sua vontade, deixando-se enganar totalmente (...) à renúncia à individualidade que se amolda à regularidade rotineira daquilo que tem sucesso, bem como o fazer o que todos fazem (...) (ADORNO, 2000, p. 80).

A equipe de Disney logo que voltaram para os EUA iniciaram uma intensa produção de desenhos com todo o material que coletaram nessa aventura pela América Latina. E uma diversidade de filmes foram produzidos pelos estúdios Walt Disney e que contemplou a



proposta de Roosevelt. As quatro produções pelos países latino-americanos receberam juntas o título de “Alô, Amigos”.

Um dos grandes artistas que influenciou a produção Disney foi a artista Mary Blair. Ela iniciou seus trabalhos no estúdio Disney no início da década de 1940 e seguiu os passos do marido Lee Blair (FRANCISCO, 2016). A artista procurou registrar todas as manifestações que lhe saltavam aos olhos durante a viagem. Absorvendo toda a beleza exuberante da viagem e expressando em suas paletas cores reluzentes ao seu estilo único. Levando até o animador *Frank Thomas* a dizer que não sabia do potencial que ela tinha (FOLHA, 2014).

Após a pesquisa de campo e a conclusão das produções dos desenhos, o governo norte-americano reivindicou a Disney que os curtas não fossem lançado separadamente para que a sua intenção da política da boa vizinhança não fosse perdida. Eles exigiram que fosse um média-metragem com o título de “Alô, Amigos”, no original “Saludos Amigos”. No próprio título se observa a sutileza da sua política externa da boa vizinhança. O amplo sucesso e grande público de “Alô, Amigos” garantiu as gravações do seu segundo filme e, que buscaram através do inconsciente coletivo dos indivíduos (DE CASTRO, 2009), na transformação da microestrutura (WENDT, 1999) e no *soft power* (NYE, 2004) a construção do bom vizinho. Muito além da proposta de manter a harmonia entre os vizinhos em tempos de conflitos mundiais e elevá-la a um imperativo categórico (KANT, 1997) da busca pela paz, o “Alô, Amigos” é a transfiguração do imperialismo norte-americano de uma “América para os americanos”. Ao mesmo tempo em que uma parte do mundo era obrigada a esbravejar “heil Hitler!”, a resposta dos EUA e seu imperialismo na América Latina era gritar de maneira suave “Alô, Amigos” ou “Saludos Amigos” (CAMARGO, 2008).

## **5.2 Análise: “Você já foi à Bahia?”**

O período conhecido por “entre guerras” foi iniciado com o tratado de Versalhes, assinado pelas potências europeias e encerrou a Primeira Guerra Mundial. Indo até a deflagração do segundo conflito mundial, que teve como um dos principais motivos para o estopim, o domínio e expansão geopolítica da Alemanha de Hitler. Esse período é marcado por uma intensa inquietação do cenário internacional. Com o estouro da Segunda Guerra, a Alemanha e os EUA intensificam-se as lutas pelo domínio comercial, político e ideológico.

A luta ideológica foi um dos conflitos mais intensos do período ainda que, a disputa comercial e política tinha intensões semelhantes de conquistar o mercado. Isso posto, o conflito ideológico foi o instrumento que os EUA lançaram mão para auxiliá-los na disputa do território latino-americano e, novamente, disseminar o seu pan-americanismo. Contemplando a política externa norte-americana, a verdadeira intenção da obra “Você já foi à Bahia?” foi a propagação da política da boa vizinhança. E, essa obra seguiu todos os princípios colocados pela *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)*.

Quando começa uma desconstrução dessa obra, podem-se perceber alguns aspectos que contemplaram essa política e isso dito, pode-se ir direto ao título no original “*The Three Caballeros*”, que se tratou de uma intertextualidade semântica (KNOLL, 2013). A primeira parte “*The Three*” do inglês e traduzindo para português temos “Os Três”. Seguido de “*Caballeros*” do espanhol, cuja tradução em português é “Cavalheiros”. O próprio título mostra uma preocupação do governo norte-americano em relação aos vizinhos do sul. E na tradução do título original para o português, recebeu o nome “Você já foi à Bahia?”, referência ao episódio que retratou essa região do Brasil. Os Três Cavalheiros que protagonizam o filme não foram uma escolha aleatória. O José Carioca representou a América do Sul, Panchito a América Central e o Pato Donald os EUA (ROSA, 2010).

É fundamental observar o ano de produção e lançamento da obra, que foi em Dezembro de 1944 nos Estados latino-americanos e, em 4 de fevereiro de 1945 nos EUA, ano final da guerra. Nessa produção Disney lançou mão de todo os ideais da política da boa vizinhança e nesse momento os EUA já vislumbravam o término da guerra e o início de outra disputa ideológica em um mundo bipolar entre o próprio EUA e a URSS.

Esse filme produziu a mesma proposta do primeiro produzido pela Disney, “Alô, Amigos”. Mas diferentemente do primeiro, esse não teve um caráter de documentário animado. Contudo, Disney procurou manter a sua proposta didática das realidades diferentes de onde conheceu e investigou, vendo algumas peculiaridades que cada cultura latino-americana possui e, através de uma assimilação cultural procurou a união de todo o continente americano. “Você já foi à Bahia?” foi mais uma produção que contemplou a política externa norte-americana da boa vizinhança e comprovou os ideais já expostos na obra “Alô, Amigos”. Diante disso, Disney também procurou introduzir um novo ‘amigo’ latino-americano, o mexicano.

Isso posto, pode-se continuar o processo de desconstrução da imagem para uma reconstrução. “Assim, desconstruir a imagem engessada da cultura é, para Benjamin, reclamar uma teoria da história em que a dominação catastrófica da vida moderna seja revelada.”

(ASSIS; CORDEIRO, 2013, p.195). A escolha dos Três Cavalheiros que protagonizam o desenho não foi aleatória e, Panchito representou o México visto sua importância na região e também toda a América Central. José Carioca o Brasil, visto sua importância estratégica que ocupa na América do Sul e também em toda ela. Por isso a aparição do Brasil nos dois filmes produzidos por Disney e, tê-lo como seu aliado se fez importante nesse contexto histórico. E Donald, o norte-americano.

Ao reproduzir o México foi dada uma importância às suas tradições, mas que se mostrou como uma projeção para um turismo ao resgatar o acúmulo histórico de tradições Astecas e como essa sociedade se moldou sob essa ótica. Suas belezas naturais também foram mostradas nas belas praias de Acapulco e, as danças de influências astecas foram reproduzidas para conseguir a assimilação almejada. Ao resgatar artistas mexicanos, ajudaram os EUA na busca estratégica de cooptação de aliados e a construção de um medo, ao trazerem figuras emblemáticas da sociedade mexicana foi possível alcançar formas de compaixões. Do latim “*compassio*” que vem dos radicais “*compati*”, sentir piedade; “*com*”, junto; e “*pati*”, sofrer, aguentar; ou seja, lutarem juntos contra o medo nazifascista. Nesse momento o nazifascismo já estava em queda na Europa, mas os EUA já se preocupavam com o medo comunista dos pós-Segunda Guerra.

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. Nossa americanização não se deu, obviamente, de forma passiva. Houve uma interação entre a cultura americana e a brasileira. O “choque cultural” provocado pela forte presença dos meios de comunicação norte-americanos não destruiu nossa manifestação cultural (TOTA, 2000, p. 191).

Nessa obra nada passa despercebido e tudo foi construído contemplando a política externa norte-americana. A preocupação em dar certo destaque ao Brasil também foi de maneira muito intencional retratando as belezas naturais que o país possui e dando ênfase aos pássaros que são característicos da fauna brasileira. Segundo Ferreira (2007) as belezas naturais que o Brasil possui são atrativos para as grandes potências que estão em busca de produtos primários, por isso é um mecanismo a ser conhecido e explorado por esses Estados. Então, esse filme foi um cartão de visitas do Brasil para o mundo. No episódio que mostra esse país, a exaltação dada ao sistema borracheiro da região amazônica via no mercado estadunidense o seu grande consumidor dessas *commodities*.

O personagem já exposto em “Alô, Amigos”, do gaúcho que se parece com um uruguaio e argentino ao mesmo tempo, foi colocado para atuar nesse novo filme. Mas, ao contrário do Pateta em “Alô, Amigos”, o novo personagem a atuar seria o Gauchito, um gauchinho risonho que representou todo o cone sul e que mostrou importância aos assuntos econômicos da região, pois, junto com o burrito voador conseguiram vencer as corridas (TOTA, 2000).

Um pormenor bastante importante e subliminar de se observar, são as duas cores da cauda do Zé Carioca que é o azul e o vermelho e, (não) coincidentemente são as cores da bandeira norte-americana, já que o personagem foi uma criação dos EUA e demonstrou uma ligação com o país que o criou.

Ao apostar em fontes imagéticas, o cinema de Disney deu grande relevância às imagens na construção de um objetivo comum, o medo nazifascista. Sem dúvidas, ele teve uma relação intrínseca adaptando movimento, som e fala. Para tanto, é incontestável que ele conseguiu interagir com o indivíduo, evidenciando e compartilhando os conhecimentos sensoriais e conseguindo facilmente uma assimilação de sentimentos. Essa assimilação sensorial possui intensidades diferentes, pois a transmissão de mensagens ao indivíduo é também uma fonte historiográfica.

A ênfase dada em “Você já foi à Bahia?”, foi dada às belezas naturais e ao povo baiano. Durante a produção desse desenho, a preocupação dos EUA se agravaram em relação ao Brasil, já que Vargas inaugurou o Estado Novo e esse teve caráter fascista. Com isso uma nova constituição foi promulgada com inspiração no fascismo italiano e polonês. O episódio que trata do Brasil no filme inicia-se com os dizeres “[...] que saudade daquela música, a nossa música”, que vem acrescido dos versos “[...] quem vai à Bahia, meu nego, nunca mais quer voltar” (VOCÊ JÁ FOI À BAHIA?, 1944). Com isso percebe-se a importância dada ao ritmo brasileiro, mais precisamente do baiano. Ainda, reafirmou a construção do imaginário coletivo e do povo brasileiro, através da música e das danças típicas.

No gingado baiano, quando os Três Cavalheiros se juntam para dançar, percebe-se que Donald não tem dons tão desenvolvidos para o gingado latino-americano como os outros dois possuem. Prova disso se dá quando os Três Cavalheiros estão dançando e o Pato Donald não consegue seguir o ritmo dançante latino-americano. Ou, ainda quando José Carioca e Panchito agarram o violão, estilo musical da região e, Donald aparece com um violoncelo instrumento da música clássica. Este ato o diferencia dos outros personagens e, claramente, esse instrumento não é utilizado na música latino-americana. Esses detalhes do filme não são por acaso, se Donald fosse igual ou superior aos dois, se ele tocasse violão, por exemplo, a imagem

estadunidense de um país superior podia se sobrepor a dos vizinhos e continuar viva. Nesse sentido, esse filme foi uma evidente transformação da política externa norte-americana da boa vizinhança, que por sua vez, destacou as relações bilaterais em sua relação comercial e ideológica, que no filme é expressa pela amizade e admiração aos EUA.

A estratégia de optar por filmar o Brasil e o México foi uma sagacidade dos norte-americanos e não foi por acaso que esses países sempre foram assuntos primordiais na pauta de assuntos de sua política externa, ambos buscavam liderança regional. A maior ênfase foi dada ao Brasil, quando se inserem nomes da cultura local como o Ary Barroso e Aurora Miranda. O Brasil conseguiu alguns benefícios com tal alinhamento e, com o término da Guerra esse país não conseguiu mais nenhum acordo, caracterizado o governo Dutra como o alinhamento sem recompensa (MOURA, 2012).

Não obstante, os EUA procuraram ter o máximo de cuidado quando se propuseram a essa missão de viajar pelo continente americano para propagarem uma missão diplomática minuciosa do bom vizinho do norte. Porém, é possível ver algumas discrepâncias em cena, tais como o Pato Donald está bem longe de ser um amigo de José Carioca ou Panchito, mas sim um turista que invade terras exóticas e exuberantes. Sabe-se que, qualquer turista quando viaja para algum lugar faz uma seleção de marcos que pretende visitar e a partir de sua visita dá a sua interpretação pessoal. A conclusão dessa interpretação pessoal é a construção de uma falácia de generalização apressada (MURCHO, 2016), que se trata da construção de um argumento que utiliza poucas premissas para garantir a conclusão. Ou, quando os números de amostras utilizadas são pequenas e não correspondem ao todo. Assim, foi retratada a América Latina conhecendo poucos Estados latino-americanos e, traçou semelhanças em todos sem levar em consideração as peculiaridades de cada Estado.

Outro detalhe importante na construção desse filme é novamente o destaque no mapa personalizado da América Latina, como feito em “Alô, Amigos”, mas só que agora ao invés de dar ênfase às capitais, outras referências deram lugar a elas como a fauna e a flora da América Latina. Assim, à cordilheira dos Andes e à região Amazônica foram a representação que Disney procurou dar destaque. Nesse contexto, Donald se portou de maneira como qualquer turista se comporta, ou seja, procurando fazer algo de surpreendente na viagem.

Portanto, vemos que a obra “Você já foi à Bahia?” contemplou a política externa dos Estados Unidos para a América Latina, evidenciado pelo OCIAA de Rockefeller. De algum modo, essa aproximação dos Estados latino-americanos estruturou as novas orientações de uma política externa ao sistema interamericano que se firmou no pós-guerra. Por isso, numa

investigação mais detalhada podemos notar a postura de Donald em relação à Argentina e por essa razão, esse país não foi visitado por ele. Com uma contextualização histórica e política, podemos ver o motivo para tal desinteresse de Disney, haja vista, a Argentina mostrou-se resistente à hegemonia estadunidense e esta procurou em manter uma postura autônoma, fato esse que levou ao abalo das relações entre ambos (LEITE, 2006).

Era imprescindível aos EUA a construção de uma identidade coletiva que fizessem os latino-americanos assimilar a cultura norte-americana e, portanto, do capitalismo. Principalmente, no árduo empenho da guerra que já dava seus últimos suspiros. Do mesmo modo que também foi através do cinema de Disney, que os norte-americanos desvinculam daquela reputação negativa que os vizinhos do sul construíram outrora com a política do *big stick*. Visentini (2014) nos mostra como os EUA sobrepujam os seus interesses a toda a América Latina.

No subcontinente com a recém-proclamada república brasileira, como forma de penetração comercial e financeira, estabelecendo ainda uma balança de poder na qual esperavam contrabalançar a presença econômica inglesa, principalmente na Argentina. Em relação à América Central e aos países mais fracos do continente, valia o *Corolário Roosevelt à Doutrina Truman*, ou *big stick*, o “grande porrete”, com o qual o Presidente Ted Roosevelt impunha os interesses *yankees* (VISENTINI, 2014, p. 21).

Vemos que tais medidas colocadas em ação, acerca da política da boa vizinhança, ajudaram a uma nova reorientação de sua política externa para a região e se pautou na diplomacia cultural buscando características comuns à identidade latino-americana.

Em “Você já foi à Bahia?” é possível observar a reprodução fiel da política externa norte-americana para seus vizinhos do sul e, uma cautela nessas relações de amizade para desenvolver laços de companheirismo. Além do mais, houve um interesse na construção de um inimigo comum. Logo, a contratação de Disney pelo governo dos EUA se pautou no uso do cinema como um instrumento da política da boa vizinhança. Sendo que, as viagens do produtor pela América Latina foram parte da estratégia de se manterem hegemônicos no território.

### **5.3 Análise: “A Face do Führer”**

A próxima animação do estúdio Walt Disney a ser analisada é “A face do *Führer*” de 1943, que é peça-chave para fecharmos esse trabalho e confirmarmos a hipótese de que o

cinema foi usado como instrumento político-ideológico e contemplou a política externa norte-americana.

No ano de 1943 os alemães conseguem um intenso ataque contra a URSS, mas os soviéticos conseguem barrar essa tentativa de invasão de Hitler. Com o medo do nazifascismo se alastrar por todo o mundo o produtor Disney lançou mão, novamente, do imaginário coletivo para construir esse medo nazifascista. Contudo, sem perder a oportunidade produzir uma obra irônica e crítica ao fascismo alemão.

Um primeiro detalhe que podemos observar nesse curta-metragem é o neologismo sobre o nome da simplória cidade da Alemanha onde a ação se passa, chama-se Nazilândia. “Nazi”, de nazismo e “lândia”, de região, ou seja, região nazista. Ao longo do desenho retrata-se uma cidade completamente envolvida por símbolos nazistas e, todo vilarejo é mostrado com suásticas e quadros de Hitler. A grande exposição desses símbolos ajuda na construção de um inconsciente coletivo contra esse medo. “O simbólico, tal como o entende Lacan está presente, pois ao mesmo tempo no arcabouço, na ordem social e no inconsciente” (CASTRO, 2009, p.9). Alterando a microestrutura de um Estado é possível que seja alterado a macroestrutura. Nas palavras de Adler (1999), vemos como se dá o construtivismo,

[...] o construtivismo mostra que mesmo nossas instituições mais duradouras são baseadas em entendimentos coletivos; que elas são estruturas reificadas que foram um dia consideradas *ex nihilo* pela consciência humana; e que esses entendimentos foram subsequentemente difundidos e consolidados até que fossem tidos como inevitáveis. Além disso, os construtivistas acreditam que a capacidade humana de reflexão ou aprendizado tem seu maior impacto no modo pelo qual os indivíduos e atores sociais dão sentido ao mundo material e enquadram cognitivamente o mundo que eles conhecem, vivenciam e compreendem. Assim, os entendimentos coletivos dão às pessoas razões pelas quais as coisas são como são e indicações de como elas devem usar suas habilidades materiais e seu poder (ADLER, 1999, p. 206).

Nesse curta-metragem (nada) e tudo passa (des)percebido aos olhos do público e houve tentativa norte-americana de construção do medo coletivo por toda a América Latina. Toda construção do cenário do desenho faz referência à suástica nazista e, até mesmo uma das casas do filme tem os traços que lembram o rosto de Hitler. Além do galo que canta “heil, Hitler!”.

As cenas iniciais do desenho se passam com uma banda militar desfilando e dois músicos dela são parecidos com Mussolini e Hirohito, imperador japonês. Ademais, as suásticas tinham a intenção de ficar em evidência para o público, afinal os personagens estavam em “Nazilândia”. Com essa intensa linguagem humorística, procurou dar leveza à produção para melhor assimilação do público. A banda toca uma música que exalta *Führer* e as qualidades

que esse regime pode oferecer a todos. “Se o *Füehrer* diz que somos a raça mestre, nós heil! Salve! Direito em face do *Füehrer*!” (A FACE DO FÜEHRER, 1943).

Em “Nazilândia”, um dos habitantes que mora nesse lugar (nada) simpático é o Pato Donald, que estrelou mais uma vez nos filmes de Disney. A rotina de Donald não era nada fácil numa comparação rápida com o capitalismo. Logo pela manhã, ele era despertado com baioneta em cima de sua cabeça e, em seguida era obrigado a bater continência e jurar fidelidade ao Hitler, Hirohito e Mussolini. Acerca do café da manhã de Donald, observa-se um detalhe importante sobre a sua alimentação que é um pedaço de pão duro. E nessa cena se pode ver que foi colocada uma hipérbole e o Donald tem que cortar o pão com uma serra, por ser tão duro. Seu café tinha apenas um torrão de açúcar e um spray com um sabor de ovos batidos com bacon (ROSA, 2010).

Essa construção do imaginário coletivo é percebida sutilmente nas cenas que criticam os países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) pelo controle dos gastos com os alimentos a população. E se faz importante uma contextualização histórica para o entendimento dessa crítica de Disney. Esse controle de gastos era para que houvesse certa garantia de alimentação aos soldados de Hitler para que estivessem sempre preparados para qualquer batalha. Nesse sentido, o desenho retratou esse fato que aconteceu na Alemanha do controle da alimentação nos países dominados pelo nazifascismo entre 1942 e 1945.

Continuando no café da manhã de Donald, é forçado a ler a obra “*Mein Kampf*”, livro redigido por Hitler no ano de 1925. Obra essa, que foi escrita quando o líder alemão esteve preso. Nela, Hitler procurou colocar todos os seus princípios de uma raça superior, antissemitismo e totalitarismo. Essa obra foi alicerces para o partido nazista e que mais tarde recebeu nome de “Bíblia Nazista”.

A banda nazista conduz Donald para um dia desgastante de trabalho dentro de um ambiente escuro e que não oferece a mínima estrutura e, que mais se parece com um trabalho escravo, onde tem cumprir “48 horas de trabalho por dia”. Sutilmente, o autor procurou retratar a maneira excessiva e desgastante que os trabalhadores dos países do Eixo eram forçados a cumprir sem nenhum direito trabalhista. Transmitindo com isso, a mensagem de que os EUA tinham que barrar o nazifascismo na América Latina.

Um dos momentos que demonstrou um “humor” no trabalho que Donald realiza na fábrica é a rapidez da esteira, junto com a obrigação de aclamar “heil, Hitler”, sempre que a



imagem do *Fuehrer* surgir junto às bombas na esteira. Essa saudação é proferida 87 vezes, até então.

Mesmo trabalhado as “48 horas por dia” Donald, exausto, é obrigado a aceitar os elogios e a exaltação que seu chefe (nazista), referência ao regime. Enfatizando o medo nazifascista, as “48 horas por dia” não são suficientes e seu chefe lhe dá a notícia de que terá que cumprir “horas extras”. A mensagem é explícita, ou seja, isso podia acontecer no território latino-americano caso Hitler conseguisse adeptos ao regime. Por isso, ao construir esse medo nazifascista houve uma hipérbole no desenho. Essa hipérbole esteve relacionada à maneira como os EUA enxergavam a exposição do regime.

O trabalhador Donald, desgastado com a rotina de trabalho exaustiva de “48 horas por dia”, começa ter visões assustadoras desse regime. Imagens que lembram à suástica tomam conta da cena e as alucinações aumentam, inclusive fazendo com que Donald se veja vestido de Hitler. Minutos após sua alucinação Donald se desperta em sua cama, mas não consegue compreender o que havia acontecido. Subitamente uma sombra de Hitler começa a surgir ao lado de Donald e que pronunciará pela última vez “heil, Hitler”, completando 88 vezes (TOTA, 2000).

Mas logo após passar sua alucinação o norte-americano Donald, vê que a sombra que o levou a acreditar que era o Hitler, na verdade era uma reprodução da estátua da Liberdade, símbolo do sonho americano de liberdade. O que aconteceu em “Nazilândia” não passou de um pesadelo. Ademais, nas cenas que antecedem o fim do desenho mostra Donald nutrindo um forte sentimento de alegria pela estátua que apareceu em cena. Por fim, ele diz sua última fala: “Eu sou muito feliz por viver nos Estados Unidos da América!” (A FACE DO FÜEHRER, 1943). Está cena final também induz o telespectador à construção da bandeira dos EUA a partir do pijama e das cortinas. E, nos instantes finais antes de surgir o famoso “The End”, é arremessado um tomate no retrato de Hitler.

Diferentemente das outras duas obras analisadas, essa se preocupou tecer uma crítica mais focada nazifascismo que fazer uma política da boa vizinhança, isso veio na sequência dos fatos. Disney se preocupou em dar ênfase na construção do medo nazifascista, por isso exagerar em algumas cenas como a jornada de “48 horas por dia”. Ao acordar e perceber que foi apenas um pesadelo, percebe-se que o sonho de liberdade vendido pelos EUA pode se tornar realidade. Esse curta-metragem retratou uma Alemanha nazista hiperbolizada, porém conseguiu demonstrar as repressões e preconceitos sofridos pela população alemã. Com isso, dois momentos importantes que ocorrem no decorrer do desenho são as duas cenas que acontecem;

uma é quando a banda nazista toca o tema do filme e a segunda quando Donald personifica o Terceiro Reich. Cenas que tiveram a intenção de enfatizar esse medo.

Em um dos versos da música que a banda nazista toca é “a nazilândia não é tão boa? Você a deixaria se pudesse? Não, a nazilândia é boa. Não a deixaríamos mesmo se pudéssemos” (A FACE DO FÜEHRER, 1943) e, nesses versos é possível observar o culto e exaltação da construção da Alemanha. Já nos versos seguintes observamos certa ironia quando se referem ao Hitler, “nós trazemos a nova ordem mundial; viva a nova ordem mundial de Hitler; todos da outra raça vão amar a face do *Füehrer* quando nós trouxermos para o mundo a desordem” (A FACE DO FÜEHRER, 1943). No verso que diz, “todos da outra raça vão amar a face do *Füehrer*”, o produtor Disney teve a intenção colocar humor em cima de um dos momentos mais trágicos que o nazismo produziu e que matou milhões de pessoas durante a Segunda Guerra Mundial vítimas do xenofobismo. A marcha ritmada é outra característica do nazismo que Disney projetou. Que leva a acreditar em um culto místico que Hitler procurou fazer.

Diehl (1996) pontuou que os grandiosos desfiles realizados por Hitler podem ser estudados a partir teoria Benjamin, sobre o culto religioso que as imagens possuem. Daí o uso de muita informação e estímulo visual, para conduzir a população a um labirinto místico. Conseguindo com toda essa produção que fosse construído uma aura ao seu redor e, se parecer com uma figura messiânica.

Disney nesse filme procurou inúmeras estratégias para conseguir rebaixar e construir uma imagem negativa do Terceiro Reich e apropriou-se de detalhes desse regime totalitário, colocando ironias e uma criticidade para o público. O que os alemães tinham como culto e um processo ritualístico, Disney reconfigurou em piadas irônicas. “A face do *Füehrer*” se revelou como um marco para história do cinema propaganda e cinema político e, esse instrumento ajudou os Aliados no combate contra os nazifascistas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poder que o cinema ocupa no imaginário coletivo se tornou intrínseco ao *soft power* e, provocou no público certo espanto diante as telas. Em frente à tela esse indivíduo se torna passivo diante do espetáculo que lhe é apresentado. O primeiro arquétipo do imaginário coletivo que o cinema provocou, foi o pânico generalizado no público quando teve a exibição de “A chegada de um Trem à Estação” (IRMÃOS LUMIÈRE, 1985). O público ainda acanhado com a nova invenção, não sabia do que esse o cinematógrafo era capaz.

Com o passar dos anos ele se transformou em uma arma capaz de auxiliar na manutenção de poder com a constante capacidade de atrair o objeto desejado e, também se mostrou como sendo uma ferramenta capaz de induzir a certa sensibilidade no cenário internacional. Logo, o cinema proporcionou aos norte-americanos a construção da “indústria do prazer” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113-156). Com essa “indústria do prazer”, vendem-se sonhos e as maravilhas de uma democracia. Os norte-americanos propagaram esse ideal para todo o território latino-americano em função de afastar o medo dos regimes totalitários que pairavam sobre essa região.

Esse trabalho procurou relacionar o poder que o cinema exerce no cenário internacional, se tornando um instrumento de *soft power* eficiente para o Estado. O poder de sedução que ele provoca auxiliou a política da boa vizinhança inaugurada por Roosevelt (1933-1945) e na construção do medo nazifascista. Haja vista, o mundo estar vivendo uma grande tensão causada pela ascensão dos regimes totalitários na Europa e, mudar a política externa norte-americana se fez necessário.

Ao investirem na política da boa vizinhança para manterem sua influência na América Latina através de sua cultural, abandonaram o *hard power* e inauguraram o *soft power* com uma dominação através de seus hábitos. Ademais, essa mudança quanto à forma de atuação na região foi uma continuidade da Doutrina *Monroe*, impostas outrora.

Essa nova política externa para a América Latina chegou aos objetivos almejados pelo presidente Roosevelt, que inaugurou a política do bom vizinho na tentativa de afastar o medo nazifascista da região e a propagar do estilo de vida norte-americano a toda população latino-americana. Tal medida foi fundamental para que os EUA mantivessem seu *status quo* no território. O acúmulo histórico de cada Estado não foi suprimido completamente pelo sucesso da política da boa vizinhança. Os EUA procuraram ter cuidado ao retratar essa região para que

isso não ocorresse, pois se acontecesse uma anulação das características culturais de cada Estado, essa política da boa vizinhança podia ser infrutífera e causar um estranhamento da população. Isso é ser visto nos filmes analisados, quando inseriram hábitos e costumes cotidianos dos Estados visitados.

A criação do *Office of The Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), foi fundamental para a implantação dos valores norte-americanos sobre a América Latina e na minimização da constante presença dos Estados do Eixo nessa região. Além do que, os norte-americanos procuraram uma dominação ideológica, política e econômica que levaram a exercer um domínio na região, muito em função do cenário internacional de tensão.

Foi com o auxílio do OCIAA que os EUA provocaram uma troca cultural com os países vizinhos e, a partir dessas experiências deixaram claro suas ideologias para a América Latina e sua sobreposição cultural. Além do que, foi uma maneira de dizer aos alemães que o território latino-americano era domínio dos EUA.

A ideologia disseminada nos filmes Disney apresentado: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?” e “A face do *Füehrer*”; tiveram o propósito de seduzir e implantar um discurso político-ideológico em todo território latino-americano, com a premissa de liberdade e democracia para o afastamento do totalitarismo.

A análise das obras propostas, foi observar a atuação dos EUA no cenário internacional, usando o cinema Disney como um instrumento político para cooptação e disseminação através do *soft power* durante o período entre guerras. Além do mais, as obras analisadas serviram para ajudar na propagação da política da boa vizinhança para a América Latina. Ao reorientar sua política externa e abandonar o *hard power*, sua propagação cultural foi uma ferramenta política que se tornou um instrumento importante para as relações internacionais e, os EUA souberam equilibrar muito bem essas duas formas de poder, caracterizando-se num paradoxo (NYE, 2002).

Isso posto, os EUA lideraram o propósito de propagar a experiência do sonho americano para a América Latina e a promessa de liberdade e democracia. Com o governo de Roosevelt, os EUA se voltam para região e exercem novamente um alto intervencionismo, ao usar de seu *soft power*. A inauguração da nova forma de atuação da política externa do governo Roosevelt (1933-1945) para a América Latina, sagazmente foi fundamental para que a política da boa vizinhança fosse implementada e o medo dos regimes ultranacionalistas fosse anulado.

Pode-se dizer que a política da boa vizinhança foi um momento importante e pontual na política externa dos Estados Unidos. Eles mantiveram os propósitos de defenderem a “América para os americanos” e, sempre estiveram centrados em seus objetivos finais que eram resguardar que todo o território sul-americano fosse alinhado aos estadunidenses.

Partindo da premissa pan-americana, eles viram a importância de reorientar sua política externa para os vizinhos do sul, deixando de lado o unilateralismo presente até o momento e, eliminando a má imagem que eles tinham com os vizinhos. Vendo essa necessidade frente ao cenário internacional, eles rapidamente usaram sua capacidade de sedução e atração em oposição ao *hard power*. Colocando a premissa em sua política externa que é importante ser amado e temido, porém mais amado e menos temido.

Com um contexto internacional de grande tensão e o medo dos regimes nazifascistas que ganhavam força e adeptos em todo o mundo, os EUA tinham que fugir da sua antiga forma de atuarem e adotam uma atuação mais branda e resgatam alguns princípios do pan-americanismo, a Doutrina *Monroe* e uma união de toda a América Latina.

O Brasil teve uma preocupação especial devido sua dimensão geográfica, posição geoestratégica que ocupa e a alta imigração de alemães que vieram para a região sul do Brasil com a ascensão de Hitler no poder. Ademais, as forças armadas do Brasil tinham certo apreço pela estratégia de combate nazista e, durante o Estado Novo de Vargas a nova constituição teve um caráter fascista, o que preocupou muito os EUA. Além do mais, durante esse período de Vargas o comércio praticado com os EUA e a Alemanha foram fundamentais para que o país pudesse conseguir benefícios dessa configuração internacional. Mas, o comércio de compensação com o alemães agravou o “alerta vermelho” sobre esse país. Com esse contexto internacional o Brasil conseguiu vantagens quando manteve uma postura pragmática com esses dois Estados.

Com essa configuração o governo Vargas conseguiu realizar alguns planos do projeto desenvolvimentista, conquistando a siderúrgica de Volta Redonda e reestruturando toda Força Armada. Mesmo o Estado Novo possuindo um autoritarismo e grande nacionalismo que não agradou os norte-americanos, eles não viam outra saída a não ser atender os desejos do país. Já que, se os EUA não o atendessem a Alemanha podia atendê-los e isso não seria estratégico para os EUA.

A política da boa vizinhança proposta pelo Disney, especialmente nas obras analisadas: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?” e “A face do *Füehrer*”, fizeram parte de um grande

projeto de hegemonia estadunidense na região. Eles procuraram construir um inimigo comum, o nazifascismo e, que uniram todos em um só continente e uma só voz. Após o conflito mundial os aliados venceram a batalha e os EUA surgiram como a grande potência mundial e, sua preocupação a partir desse momento era sobre o conflito ideológico entre o capitalismo e o comunismo, pois a URSS também emergia como uma potência mundial.

Não sendo mais preocupação e interesse dos EUA o território latino-americano, essa região foi colocada de lado nas prioridades da política externa norte-americana. E a grande potência mundial que surge, foca seus olhares e “solidariedade” para o reerguimento de uma Europa que foi palco do segundo conflito mundial. E o seu objetivo nesse instante foi conter o avanço do comunismo no mundo.

Com o fim do conflito, a preocupação com o Brasil deixou de existir e o poder de barganha desse país já não tinha mais resultado. O que levou o governo Dutra a ser caracterizado como um alinhamento sem recompensa (MOURA, 2012), pois, o Brasil não era mais prioridade na agenda da política externa norte-americana. Também foi durante esse governo que as influências hollywoodianas vão se consolidarem em território brasileiro.

Sabidamente, a política externa norte-americana aliada ao cinema de Disney, foi fundamental para que pudessem cooptar os latino-americanos e disseminar uma propaganda ideológica em todo território. O empresário Rockefeller foi responsável pela pauta internacional americana e a busca de um alinhamento cultural entre os norte-americanos e os latino-americanos. Em torno dessa política de aproximação da região a produção das três obras estudadas: “Alô, Amigos”, “Você já foi à Bahia?”, e “A face do *Füehher*” foram instrumentos para auxiliar na aproximação e a construção do medo nazifascista pelo território latino-americano.

## REFERÊNCIAS

ABUD, Katia Maria. Registro e representação do cotidiano: a música popular na aula de história. **Caderno Cedes, Campinas**, v. 25, n. 67, p. 309-317, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010132622005000300004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010132622005000300004)>. Acesso em: 28/07/16.

ADLER, Emanuel. O construtivismo no estudo das relações internacionais. **Lua Nova**, v. 47, p. 201-246, 1999. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ln/n47/a11n47>>. Acesso em: 09/08/16.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Conceito de iluminismo**. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Disponível em: <<https://issuu.com/kailaisaias/docs/adorno-dialetica-positivismo>>. Acesso em: 16/09/16.

\_\_\_\_\_.; \_\_\_\_\_. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. **Rio de Janeiro: Jorge Zahar**, p. 99-138, 1985.

\_\_\_\_\_. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. Theodor W. Adorno: Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 65-108. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/50112825/ADORNO-Theodor-W-O-Fetichismo-na-Musica-e-a-Regressao-da-Audicao-Parte-1>>. Acesso em: 20/09/16.

AGUERO, Rosemere de Almeida. **A construção do discurso sobre o trabalho infantil: mídia, imagens e poder**. 2008. Disponível em: <<http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1368/1/Rosemere%20de%20Almeida%20Aguero.pdf>>. Acesso em: 09/08/16.

AMES, José Luiz. Liberdade e conflito: o confronto dos desejos como fundamento da ideia de liberdade em Maquiavel. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 50, n. 119, 2009, p. 179-196. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2009000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100009)>. Acesso em: 25/10/2016.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**; Poética. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. Ed. São Paulo: Nova Cultura, 1991. Disponível em: <[http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/aristoteles\\_etica\\_a\\_nicomaco\\_poetica.pdf](http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/aristoteles_etica_a_nicomaco_poetica.pdf)>. Acesso em: 30/07/16.

ARISTÓTELES. **Poética**. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2008. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/08/aristoc3b3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>>. Acesso em: 20/07/16.

AYERBE, Luís Fernando. **A Reinvenção da Doutrina Monroe**. Determinismo cultural e política externa de Estados Unidos pós-11/09. Disponível em: <<http://www.santiagodantassp.locaweb.com.br/br/arquivos/nucleos/artigos/Ayerbe1.pdf>>. Acesso em: 30/08/16.

BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. <<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/08/jesus-martin-barbero-dos-meios-as-mediacao3a7c3b5es.pdf>>. Acesso em: 02/09/16,

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**, v. 7, p. 166-196, 1994.

BERNADET, Jean-Claude. **Que é cinema**. In: Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGA, Paulo Romeu. Os interesses econômicos dos Estados Unidos e a segurança interna no Brasil entre 1946 e 1964: uma análise sobre os limites entre diplomacia coercitiva e operações encobertas. **Revista Brasileira de Política Internacional**, v. 45, n. 2, 2002, p. 46-65. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-73292002000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292002000200003)>. Acesso em: 15/03/16.

BURITY, Caroline Rangel Travassos. A influência da mídia nas Relações Internacionais: um estudo teórico a partir do conceito de Diplomacia Midiática. **Contemporânea (Título não-corrente)**, v. 11, n. 1, 2013. nr.21. ano 11. Vol.1. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/3349>>. Acesso em: 08/08/2016.

CALDAS, D. Pequena Biografia sobre a vida e obra de Glauber Rocha. Revista da Católica, Uberlândia, v4 n8, 2012. Disponível em: <<http://revista.catolicaonline.com.br:81/revistadigital/index.php/revistadacatolica/article/view/File/18/509>>. Acesso em: 28/07/16.

CAMARGO, Aline Dória de Alcântara. O herói clássico e a indústria cultural: a abordagem dos mitos pelo cinema. 2015. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/128223/000845377.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 15/08/16.

CAMARGO, Júlia Faria. **Ecossistema do Frigor: a invasão do Iraque em 2003**. A mídia internacional e a imprensa brasileira. 2008. Dissertação [Mestrado em Relações Internacionais] Universidade de Brasília. Brasília (DF), 2008. Disponível em: <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1307/1/DISSERTACAO\\_2008\\_JuliaFariaCamargo.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1307/1/DISSERTACAO_2008_JuliaFariaCamargo.pdf)>. Acesso em: 11/08/16.

CAPELATO, Maria Helena et al. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007.

CARVALHO, Débora Cristina de. A transformação da alienação: comportamento mimético e a ideologização da vida social na sociedade unidimensional, 2005. In: **Herramienta de debate y crítica marxista**. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/transformacao-da-alienacao-comportamento-mimetico-e-ideologizacao-da-vida-soc>>. Acesso em: 08/08/16.

CARDOSO, Gustavo; CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: do conhecimento à ação política**. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Belém-Portugal, 2005.

CARLETTI, A. **O internacionalismo vaticano e a nova ordem mundial a diplomacia pontifícia da Guerra Fria aos nossos dias**. Fundação Alexandre de Gusmão: Brasília, 2012. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/948Internacionalismo\\_Vaticano\\_e\\_a\\_Nova\\_Ordem\\_Mundial\\_O.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/948Internacionalismo_Vaticano_e_a_Nova_Ordem_Mundial_O.pdf)>. Acesso em: 08/08/16.



CASTRO, Thales. **Teoria das relações internacionais**. Fundação Alexandre de Gusmão, 2012. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria\\_das\\_Relacoes\\_Internacionais.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/931-Teoria_das_Relacoes_Internacionais.pdf)>. Acesso em 01/09/16.

CCAPELATO, Maria Helena. **História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**—2a Ed. Alameda Editorial, 2011. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=P4Ba7yu\\_kTcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=P4Ba7yu_kTcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 30/07/16.

CERVO, Amado Luiz; BUENO, Clodoaldo. **História da Política Exterior do Brasil**. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais/Editora da Universidade de Brasília, 2002, 525p. Disponível em: <[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ySqBrbz8714J:funag.gov.br/loja/download/1071historia\\_da\\_politica\\_exterior\\_do\\_brasil.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ySqBrbz8714J:funag.gov.br/loja/download/1071historia_da_politica_exterior_do_brasil.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)>. Acesso dia: 06/09/16.

CHASIN, Ibaney. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. **Verinotio: Revista On-Line de Educação e Ciências Humanas**, n. 9, 2008, p. 11-33. Disponível em: <<http://afoiceemartelo.com.br/posfsa/Mat%C3%A9rias/Sociologia%20e%20Filosofia%20da%20Arte%20Iba%20-%20Musica%20e%20Mimesis.pdf>>. Acesso em: 10/09/16.

COSTA, Flávia Cesarino. Cinema e história, formas e contextos. **Revista ArtCultura. ISSN**, v. 1516, p. 8603, 1969. <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/res\\_Costa.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/res_Costa.pdf)>. Acesso em: 30/07/16.

CRUZ, Getúlio Alberto de Souza. **Roraima: laboratório de experiência dos regimes internacionais de meio ambiente e direitos humanos na Amazônia legal**. 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/134350/000987765.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 09/08/16.

DA COSTA, Cláudio. **Cinema brasileiro, anos 60-70: dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2000.

DA COSTA, Lucia Cortes. **Estado e democracia: pluralidade de questões**. Editora UEPG, 2008. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=r3gxM9rBEEC&oi=fnd&pg=PA7&dq=estado+e+democracia+pluralidade+de+quest%C3%B5es&ots=Wups8HxTRN&sig=kzE7Y2fvwKvICno1t46k9X8o1U#v=onepage&q=estado%20e%20democracia%20pluralidade%20de%20quest%C3%B5es&f=false>>. Acesso em: 08/09/16.

DA COSTA, Thiago Ramires. Indústria Cultural e o espetáculo: os contrastes teóricos entre a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais Contemporâneos. **Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação**, v. 3, n. 3, 2010. Disponível em: <[http://www.usp.br/anagrama/Ramires\\_espetaculo.pdf](http://www.usp.br/anagrama/Ramires_espetaculo.pdf)>. Acesso em: 01/09/16.

DANESE, Sérgio França. **Ensaio de história diplomática do Brasil: (1930-1986)**. Fundação Alexandre de Gusmão, IPRI, 1989. Disponível em: <<http://funag.gov.br/loja/download/cadernos-do-ipri-num-02.pdf>>. Acesso em: 30/08/16.

DE ALMEIDA, Paulo Renan. **Perón--Vargas--Ibáñez: Pacto ABC: raízes do Mercosul**. Edipucrs, 1998. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=BdzS6kFKI2cC&oi=fnd&pg=PA9&dq=PACTO+ABC&ots=ofPgUbpYLR&>>. Acesso em: 05/09/2016.

DE ANDRADE, Sanete Irani et al. Conflito de gerações no ambiente de trabalho: Um estudo em empresa pública. In: **CONTECSI-International Conference on Information Systems and Technology Management**. 2012. p. 3273-3285. Disponível em: <<http://www.tecsi.fea.usp.br/9contecsi/index.php/envio/article/view/9CONTECSI2012%2FRF-368>>. Acesso em: 02/08/16.

DE ASSIS, Raimundo Jucier Sousa; CORDEIRO, Veridiana Domingos. A Teoria da História em Walter Benjamin: uma Construção entre “História e Coleccionismo: Eduard Fuchs” e as “Teses sobre o conceito de História”. **Revista de Teoria da História**. Ano, v. 5, p. 185-207. Disponível em: <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:gjxpLspYrmgJ:https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/download/29092/16185+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 20/10/16.

DE CASTRO, Júlio Cesar Lemes. O inconsciente como linguagem: de Freud a Lacan. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 7, n. 1, 2009. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/255982049\\_O\\_inconsciente\\_como\\_linguagem\\_de\\_Freud\\_a\\_Lacan](https://www.researchgate.net/publication/255982049_O_inconsciente_como_linguagem_de_Freud_a_Lacan)>. Acesso dia: 09/09/16.

DE LUCENA LUCAS, Meize Regina. **Imagens Do Moderno-O Olhar de**. São Paulo: Annablume, 1998. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=0N1oFbZt-8YC&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=0N1oFbZt-8YC&pg=PA3&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 27/07/16.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, v. 102, p. 85-102, 1997. Disponível em: <[www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf](http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf)>. Acesso em: 01/09/16.

DELEUZE, Gilles. Post scriptum sore as sociedade de controle. In. DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992, p.219-226. Disponível em: <<http://www.somaterapia.com.br/wp/wp-content/uploads/2013/05/Deleuze-Post-scriptum-sobre-sociedades-de-controle.pdf>>. Acesso em: 15/08/16.

DELEUZE, Gilles. Três questões sobre seis vezes dois. **Conversações. RJ: Ed**, v. 34, p. 51-61, 1992. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/deleuze-gilles-conversacoes-1972-1990.html>>. Acesso em: 18/08/16.

DESTRÉE, Pierre. A comédia na poética de Aristóteles. **Organon**, v. 24, n. 49, 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/28993>>. Acesso em: 01/09/16.

DO NASCIMENTO, Renée Batista. **Ensaio da introdução às relações internacionais**. Disponível em: <<http://www.faculdedamas.edu.br/revistas/index.php/relacoesinternacionais/article/viewFile/252/259>>. Acesso em: 26/07/16.

DO PRADO ALVES, Joice; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Reflexo e reinvenção da realidade: quando o cinema encontra a guerra. **Animus. Revista Interamericana de**

**Comunicação Midiática**, v. 14, n. 28, 2015. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/download/8098/pdf>>. Acesso em: 08/08/16.

DORNELLES, Beatriz. **Mídia, imprensa e as novas tecnologias**. Edipucrs, 2002. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=6Oh4XaY\\_3sAC&pg=PA66&hl=pt-br&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=6Oh4XaY_3sAC&pg=PA66&hl=pt-br&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 29/08/16.

DOSSIÊ D.O.P.S. **O Dossiê Glauber Rocha**. Prontuário 2225, doc 25: Cópia de informação SAF 31043. Disponível em: <<http://tempoglauber.com.br/dossiedops.html>>. Acesso em: 27/07/16.

FERES JR, João. A América Latina vista do alto. **Revista de Sociologia e Política**, n. 13, p. 183-188, 1999. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-44781999000200015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44781999000200015)>.

Acesso em: 29/08/16.

FERES JR, João. Reseña de "Beneath the United States", de Lars Schoultz. **Revista de Sociologia e Política**, n. 13, p. 183-188, 1999.

FERRO, Marc. **Manipulação da História no Ensino e nos Meios de Comunicação**. Ibrasa, 1999. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/110820182/Marc-Ferro>>. Acesso em: 25/07/16.

FLOR, Gisele. CORPO, MÍDIA E STATUS SOCIAL: reflexões sobre os padrões de beleza. **Revista de Estudos da Comunicação**, v. 10, n. 23, 2009. Disponível em:

<<http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/comunicacao?dd1=3635&dd99=view&dd98=pb>>.

Acesso: 03/08/16.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder; organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: **Edições Graal**, v. 4, 1979. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=ui9IDAAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=microf%C3%ADsica+do+poder+foucault+ebook&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiK1LyY7s3OAhVDH5AKHfcCAv4Q6AEINDAB#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 01/08/16.

FOUCAULT, Michel; GALVÃO, Maria Ermantina. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). 1999. Disponível em:

<[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3BcMI-I9h18J:www.uff.br/saudecoletiva/doc/ppss/BIB-foucault-](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3BcMI-I9h18J:www.uff.br/saudecoletiva/doc/ppss/BIB-foucault-em_defesa_da_sociedade.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)

[em\\_defesa\\_da\\_sociedade.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3BcMI-I9h18J:www.uff.br/saudecoletiva/doc/ppss/BIB-foucault-em_defesa_da_sociedade.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br)>.

Acesso em: 03/03/16.

FRANCISCO, S. **América Latina foi fonte de inspiração para filmes clássicos da Disney**. Brasil, domingo, 18 de set de 2016. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/10/1532838-america-latina-foi-fonte-de-inspiracao-para-filmes-classicos-da-disney.shtml>>. Acesso em: 20/09/16.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Tradução de Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1976.

FURTADO, Celso. **Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

GILBOA, Eytan. Mass communication and diplomacy: A theoretical framework. *Communication Theory*, v. 10, n. 3, p. 275-309, 2000. In: **ACADÊMICO, R. E. A diplomacia Midiática do Governo Hugo Chávez**. n 60, Maio de 2006, mensal. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/060/60valentesantoro.htm>>. Acesso em: 11/08/2016.

GRAMSCI, Antonio; COUTINHO, Carlos Nelson. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2009000100014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100014)>. Acesso em: 09/08/16.

GUNNING, Tom. Cinema e História: “fotografias animadas”, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1996. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/85943712/GUNNING-Tom-Fotografias-Animadas-Contos-Do-Esquecido-Futuro-Do-Cinema>>. Acesso em: 30/09/16.

HITLER, Adolf. **A minha luta**. Fernando Ribeiro de Mello/Edições Afrodite, 1976. Disponível em: <<https://www.radioislam.org/historia/hitler/mkampf/pdf/por.pdf>>. Acesso 27/07/16.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. Editora Paz e Terra, 2015. Projeto Democratização da Leitura Disponível em: <<https://nossahistorianet.files.wordpress.com/2015/02/a-era-dos-impc3a9rios-eric-j-hobsawn.pdf>>. Acesso em: 12/08/16.

JÚNIOR, Alves; GARCIA, Douglas. A filosofia na persistência de sua tradição dialética. **Kriterion: Revista de Filosofia**, v. 50, n. 119, p. 269-274, 2009. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2009000100014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100014)>. Acesso em: 29/07/16.

KANT, Immanuel; GALVÃO, Pedro. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Lisboa: Edições 70, 1995.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia-estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Trad. de Ivone Castilho. São Paulo: EDUSC, 2001. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/97877993/Cultura-da-Midia-pp-1-a-160>>. Acesso em: 30/07/16.

KENNEDY, Paul. **Ascensão e queda das grandes potencias transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KNOLL, Graziela Frainer. **A Teoria Dialógica de Bakhtin na análise da Publicidade: sustentabilidade e ato ético**. Disponível em: <[http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde\\_arquivos/16/TDE-2014-09-22T100021Z-5274/Publico/KNOLL,%20GRAZIELA%20FRAINER.pdf](http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_arquivos/16/TDE-2014-09-22T100021Z-5274/Publico/KNOLL,%20GRAZIELA%20FRAINER.pdf)>. Acesso em 05/09/16.

KORNIS, Mônica Almeida. O Brasil de JK: Sociedade e cultura nos anos 1950. **Produção. São Paulo**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos195>>. Acesso em: 25/10/16.

LEITE, Sidney Ferreira. Um pouco de malandragem. **História Viva**, n. 30, 2006. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2015/trabalhos/1434.pdf>>. Acesso em: 01/09/16.

LIGIÉRO, Luiz Fernando. **A autonomia na política externa brasileira: a política externa independente e o pragmatismo responsável: momentos diferentes, políticas semelhantes?** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/877-Autonomia\\_na\\_Pol%C3%ADticaExBs.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/877-Autonomia_na_Pol%C3%ADticaExBs.pdf)>. Acesso em: 06/09/2016.

LIMA, Andréa Pereira de. O modelo estrutural de Freud e o cérebro: uma proposta de integração entre a psicanálise e a neurofisiologia:[revisão]. **Arch. clin. psychiatry** (São Paulo, Impr.), v. 37, n. 6, p. 280-287, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-60832010000600005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832010000600005)>. Acesso em: 01/08/16.

MARIA, Cristiane Toledo. O cinema político e a indústria cultural: a obra de Michael Moore. **Boletim de Pesquisa Nelic**, v. 15, n. 24, p. 46-61, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/viewFile/1984-784X.2015v15n24p46/31391>>. Acesso em: 20/07/16.

MARTINELLI, Caio Barbosa. O Jogo Tridimensional: o Hard Power, o Soft Power e a Interdependência Complexa, segundo Joseph Nye. **Conjuntura Global**, v. 5, n. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/conjunturaglobal/files/2016/06/5-Caio-Barbosa-Martinelli.pdf>>. Acesso em: 10/08/16.

MAUAD, Ana Maria. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941-1942). **Revista Brasileira de História**, v. 25, n. 49, p. 43-75, 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882005000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882005000100004)>. Acesso em: 29/08/2016.

MEDEIROS, Rodrigo. **Atualidade do pensamento crítico de Celso Furtado**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Disponível em: <[http://www.centrocelsofurtado.org.br/arquivos/image/201108311537350.Medeiros\\_ATUALIDADE\\_DO\\_PENSAMENTO\\_CR%C3%8DTICO\\_DE\\_CF.pdf](http://www.centrocelsofurtado.org.br/arquivos/image/201108311537350.Medeiros_ATUALIDADE_DO_PENSAMENTO_CR%C3%8DTICO_DE_CF.pdf)>. Acesso em: 20/07/16.

MORAES, Isaias Albertin de. **A Política Externa de Boa Vizinhança dos Estados Unidos para América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial**. 2010. Disponível em: <[http://bdm.unb.br/bitstream/10483/1110/1/2008\\_IsaiasAlbertinMoraes.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/1110/1/2008_IsaiasAlbertinMoraes.pdf)>. Acesso em: 10/10/16.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural americana**. Brasiliense, 1984. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/livro-gerson-moura-tio-sam-chega-ao-brasil-55b0878ca129d.html>>. Acesso em 12/09/16.

MOURA, Gerson; PINHEIRO, Leticia; BETHELL, Leslie. **Relações exteriores do Brasil 1939-1950: mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial**. Brasília: FUNAG, 2012. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes\\_Exteriores\\_do\\_Brasil.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/998-Relacoes_Exteriores_do_Brasil.pdf)>. Acesso em: 15/09/16.

MURCHO, Desidério. **Pensar outra vez: filosofia, valor e verdade**. Webboom, 2006. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?hl=en&lr=&id=YbR84hehmRcC&oi=fnd&pg=PA11&dq=todos+os+sonhos+do+mundo+->>

+o+saber+da+filosofia+desiderio+murcho&ots=ekQPBFpZLE&sig=GnPGL-FrWtWBUgTuC5YxE-ATZCA#v=onepage&q=todos%20os%20sonhos%20do%20mundo%20-%20o%20saber%20da%20filosofia%20desiderio%20murcho&f=false>. Acesso em: 15/09/16.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2ª edição, Campinas: Papirus, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; DE SOUZA, Paulo César. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. São Paulo: Editora Companhia de bolso, 2005. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books/about/Humano\\_demasiado\\_humano.html?hl=pt-BR&id=UcGhqT3gJQ8C](https://books.google.com.br/books/about/Humano_demasiado_humano.html?hl=pt-BR&id=UcGhqT3gJQ8C)>. Acesso em: 22/06/16.

NITZSCHE, F. **Segunda consideração intempestiva**. Da utilidade e desvantagem da história para vida. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumara Trad. Marco Antônio Casanova, 2003. Disponível em: <<https://revistasofosunirio.files.wordpress.com/2012/03/segunda-consideracao-intempestiva.pdf>>. Acesso em: 20/06/16.

NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. **Teoria das relações internacionais**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=forums&srcid=MDE0MDkzMTYwMjMyNzQ1MzM5MjcBMTIyNjQ2MTY5MDMyMDg4NzQ4NDcBLWdUZzg1Zk1zNUVKATAuMQEBdJl>>. Acesso em: 08/08/16.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da História. **O olho da história**, v. 3, 1996. Disponível em: <[https://www.academia.edu/300773/O\\_Cinema\\_Eo\\_Conhecimento\\_Da\\_Hist%C3%B3ria\\_O\\_Olho](https://www.academia.edu/300773/O_Cinema_Eo_Conhecimento_Da_Hist%C3%B3ria_O_Olho)>. Acesso em: 31/07/16.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José d'Assunção. Cinema, história: teoria e preapresentações sociais no cinema. Apicuri, 2008. In: ANTOS, S. A. O Potencial da tecnologia audiovisual aplicada ao ensino de geografia. **Revisa brasileira de educação geográfica**, Campinas, v.4, n.7, p 57-69, jan/jun., 2014. Disponível em: <<http://www.revistaedugeo.com.br/ojs/index.php/revistaedugeo/article/view/98>>. Acesso em: 01/08/16.

NYE JR, Joseph S. **Cooperação e conflito nas relações internacionais**. São Paulo: Editora Gente Liv e Edit Ltd, 2009.

NYE JR, Joseph S. **O paradoxo do poder americano**. UnESP, 2002. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?id=2Q\\_sI0ulYvIC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs\\_selected\\_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=2Q_sI0ulYvIC&pg=PA5&hl=pt-BR&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 05/08/16.

NYE, Joseph S. Soft power: The means to success in world politics. **PublicAffairs**, 2004. Disponível em: <[http://belfercenter.hks.harvard.edu/files/joe\\_nye\\_wielding\\_soft\\_power.pdf](http://belfercenter.hks.harvard.edu/files/joe_nye_wielding_soft_power.pdf)>. Acesso em: 10/09/16.

O PASQUIM, n. 19, Rio de Janeiro: Guanabara, p. 9. De 30 out. a 05 nov. 1969.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de. Cinema e imaginário científico. **Hist. ciênc. saúde-Manguinhos**, v. 13, n. supl, p. 133-150, 2006. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702006000500009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500009)>. Acesso em: 16/07/16.

OLIVEIRA, Rafael Santos de et al. **A mídia como ator emergente das relações internacionais:** seu protagonismo no uso do soft power frente aos desafios das mudanças climáticas. 2010. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/94242/284318.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 11/08/16

OURIVEIS, M. Soft Power e Indústria Cultural: A Política Externa Norte-Americana presente no cotidiano do indivíduo. **Revista Acadêmica de Relações Internacionais. RARI.** Ed. número 4 Vol. II. UFSC, Out. 2013. Disponível em:

<<http://rari.ufsc.br/files/2013/10/RARI-N%C2%B04-Vol.-II-Artigo-7.pdf>>. Acesso em: 31/07/16.

PELLIZZARO, Nilmar. Michel Foucault: um estudo do Biopoder a partir do conceito do Governo. **PERI**, v. 5, n. 1, p. 155-168, 2013. Disponível em:

<<http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/888/391>>. Acesso em: 15/08/16.

QUINTANEIRO, Tania. **Cuba e Brasil:** da revolução ao golpe (1959-1964): uma interpretação sobre a política externa independente. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais:** anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REVISTA BRASILEIRA NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril Cultural, v.3, 1980.

RIBEIRO, Edgard Telles. **Diplomacia cultural:** seu papel na política externa brasileira. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 1989. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/824-Diplomacia\\_Cultural\\_-\\_Seu\\_papel\\_na\\_Politica\\_Externa\\_Brasileira\\_2011.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/824-Diplomacia_Cultural_-_Seu_papel_na_Politica_Externa_Brasileira_2011.pdf)>. Acesso em: 14/08/16.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_; BENTES, Ivana. **Cartas ao mundo.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Noeli. Teoria da Interdependência: os conceitos de sensibilidade e vulnerabilidade nas Organizações Internacionais. **Conjuntura Global**, v. 3, n. 2. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/conjunturaglobal/files/2015/01/Teoria-da-Interdepend%C3%A2ncia-Os-conceitos-de-sensibilidade-e-vulnerabilidade-nas-organiza%C3%A7%C3%B5es-internacionais.pdf>>. Acesso em: 20/08/16.

ROSA, Marli. Pato Donald no batuque dos bons amigos: manifestações culturais na política da Boa Vizinhança. In: **IX Encontro Internacional da ANPHLAC (Associação de Pesquisadores e Professores de História das Américas): Goiânia, 26 de julho a 29 julho de 2010.** 2010. p. 55. Disponível em:

<[http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli\\_rosa.pdf](http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/marli_rosa.pdf)>. Acesso em: 25/08/16.

SARAIVA, Grazielle. Os desafios da integração cultural da América do Sul. **III Simpósio de Pós-Graduação em Relações Internacionais do Programa “San Tiago Dantas”** (UNESP, UNICAMP E PUC/SP). Disponível em:

<[http://www.santiagodantassp.locaweb.com.br/br/simp/artigos2011/graziele\\_saraiva.pdf](http://www.santiagodantassp.locaweb.com.br/br/simp/artigos2011/graziele_saraiva.pdf)>. Acesso em: 10/08/16.

SAROLDI, N. Notas sobre a indústria cultural e a sociedade “excitada”. **V seminário internacional, Políticas Culturais**, maio 2014. Setor de Políticas Públicas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em:

<<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Nina-Saroldi.pdf>>. Acesso em: 05/08/16.

SIMÕES, Ricardo Santos et al. **Etimologia de termos Morfológicos**. Disponível em:

<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:g8Q0QnjlljgJ:www2.unifesp.br/dmorfologia/Prof%2520Manoel%2520Histologia/Dicionario%2520etimologico.pdf+&cd=7&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 30/07/16.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**. Editora Companhia das Letras, 2000. Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?id=fX4BiZAYhAwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=fX4BiZAYhAwC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 13/09/16.

TULESKI, Silvana Calvo et al. Estudo do Desenvolvimento dos Conceitos Científicos Mediados pela Linguagem Cinematográfica. In: **V CIPSI - Congresso Internacional de Psicologia**, 2012. Disponível em:

<<http://www.eventos.uem.br/index.php/cipsi/2012/paper/view/400/515>>. Acesso em: 03/09/16

VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **Manual do candidato: história mundial contemporânea (1776-1991) da independência dos Estados Unidos ao colapso da União Soviética**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2012. Disponível em: <[http://funag.gov.br/loja/download/1005-Manual\\_do\\_Candidato\\_-\\_Historia\\_Mundial\\_Contemporanea\\_1776-1991.pdf](http://funag.gov.br/loja/download/1005-Manual_do_Candidato_-_Historia_Mundial_Contemporanea_1776-1991.pdf)>. Acesso em: 31/09/16.

ZAGNI, Rodrigo Medina. “Imagens Projetadas do Império”, o Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana para a Política da Boa Vizinhança. **Cadernos PROLAM/USP**, v. 7, n. 12, p. 67-91, 2008. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82311/85282>>. Acesso em: 29/08/2016

## FILMOGRAFIA

A CHEGADA de um trem à Estação. Direção: Irmãos Lumière. 1985, (1min), son., preto e branco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RP7OMTA4gOE>>. Acesso em: 25/09/16.

ALÔ, Amigos. Direção: Wilfred J., Jack K., Norman F., Hamilton L., Bill R. 1942. (42 min), son. color. Dublado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CODjUu0Y6vs>>. Acesso em: 05/08/16.



CHICKEN'S Little. Direção: Estúdios Disney. 1943, son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3HR9vqx9oTQ>>. Acesso em: 20/08/16.

DER Fuehrer's Face. Direção: Jack Kinney. Música: Oliver Wallace. 1943. (8 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bn20oXFrxxg>>. Acesso em: 25/08/16.

DOLL Face. Direção: Andrew Huang. 2005. (4 min, 13 seg.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zl6hNj1uOkY>>. Acesso em: 01/08/16.

EDUCATION for Death. Direção: Gerry "clyde" Geronomi. 1943. (10 min, 11 seg.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=114WDZCnz-w>>. Acesso em: 15/08/16.

NEW Spirit. 1942. Direção: Wilfred Jackson, Ben Sharpesteen. (7 min, 23 seg.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XNMrMFuk-bo>>. Acesso em: 10/08/16.

REASON and Emotion. Direção: Bill Roberts. 1943. (7 min, 55 seg.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZSvG-64TPBw>>. Acesso em: 12/08/2016.

THE Spirit of '43. Direção: Jack King. 1943. (6 min), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nvp3zAPraF4>>. Acesso em: 08/08/16.

THE three caballeros. Trad. Você já foi à Bahia?. Direção: Norman Ferguson. 1944. (72 min), son., color. Dublado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OLDgiRGJJB4>>. Acesso em: 20/08/16.