FRONTEIRAS
REVISTA DE HISTÓRIA
OPEN ACCESS
PPGH Programa de Pós-Graduação em História
DOI: https://doi.org/10.30612/frh.v27i50.20657

Cinema, Propaganda e Guerra: o Impacto dos Filmes Antinazistas no Brasil

Cinema, Propaganda and War: The Impact of Anti-Nazi Films in Brazil

Cine, propaganda y guerra: el impacto del cine antinazi en Brasil

Andreza Santos Cruz Maynard
Universidade Federal de Sergipe - UFS
andreza@getempo.org
https://orcid.org/0000-0001-9885-3340

Resumo
O cinema desempenhou papel central na construção de narrativas políticas e sociais durante a Segunda Guerra Mundial, configurando-se como instrumento estratégico de propaganda. Este artigo analisa a participação dos filmes antinazistas enquanto veículos de propaganda política, investigando tanto o contexto de produção nos estúdios hollywoodianos quanto os efeitos de sua circulação no Brasil, onde a política cultural do governo Vargas oscilava entre a censura e a cooperação com os Aliados. Buscando compreender como o cinema contribuiu para moldar percepções sociais e políticas no período, a pesquisa examina produções como *Confissões de um Espião Nazista* (1939), *O Grande Ditador* (1940) e *Tempestades d'Alma* (1940) para analisar as representações do nazismo e, principalmente, da figura do inimigo na guerra.

Palavras-chave: Cinema; Segunda Guerra Mundial; Propaganda; Hollywood; Filmes antinazistas.

Abstract
Cinema played a central role in constructing political and social narratives during World War II, serving as a strategic propaganda tool. This article analyzes the function of anti-Nazi films as vehicles of political propaganda, investigating both the context of production in Hollywood studios and the effects of their circulation in Brazil, where the Vargas government's cultural policy oscillated between censorship and cooperation with the Allies. Seeking to understand how cinema contributed to shaping social and political perceptions during the period, this research examines productions such as Confessions of a Nazi Spy (1939), The Great Dictator (1940), and Storms of the Soul (1940) to analyze the representations of Nazism and, particularly, the figure of the enemy in the war.

Keywords: Cinema; World War II; Propaganda; Hollywood; Anti-Nazi films.

Resumen
El cine desempeñó un papel central en la construcción de narrativas políticas y sociales durante la Segunda Guerra Mundial, sirviendo como herramienta estratégica de propaganda. Este artículo analiza la función del cine antinazi como vehículo de propaganda política, investigando tanto el contexto de producción en los estudios de Hollywood como los efectos de su circulación en Brasil, donde la política cultural del gobierno de Vargas osciló entre la censura y la cooperación con los Aliados. Con el objetivo de comprender cómo el cine contribuyó a moldear las percepciones sociales y políticas durante este período, esta investigación examina producciones como Confesiones de un espía nazi (1939), El gran dictador (1940) y Tormentas del alma (1940) para analizar las representaciones del nazismo y, en particular, la figura del enemigo en la guerra.

Palabras clave: Cine; Segunda Guerra Mundial; Propaganda; Hollywood; Cine antinazi.

BY NC SA

Introdução

A Segunda Guerra Mundial foi o maior conflito armado da história. Além de envolver nações de todos os continentes, deixou um impacto duradouro em escala global. E embora seja frequentemente lembrada pelos combates militares, a Guerra também foi travada no campo das ideias e da percepção pública. Neste contexto, a propaganda desempenhou um papel essencial, sendo utilizada para mobilizar populações, justificar ações e desmoralizar os inimigos.

Os governos de diversos países se valeram de jornais impressos, do rádio e do cinema para influenciar a opinião pública. Tanto as potências do Eixo quanto dos Aliados, e seus respectivos apoiadores, pressionaram o inimigo lançando mão da produção de filmes, que foram usados enquanto ferramenta para moldar percepções políticas e sociais. Este artigo analisa como os filmes hollywoodianos antinazistas foram instrumentalizados nesse processo, e discute como tais produções repercutiram no Brasil.

A escolha por este tema se justifica pela relevância histórica e simbólica do cinema como meio de comunicação de massa e formação de consensos sobre assuntos como a Guerra. E embora existam muitos estudos sobre as relações entre o cinema hollywoodiano e a Segunda Guerra Mundial, ainda há lacunas nas análises que articulam a produção cinematográfica hollywoodiana no contexto da Guerra, especialmente acerca da sua influência no território brasileiro. Assim, investigar o emprego do cinema como propaganda permite compreender os múltiplos vínculos estabelecidos entre a cultura, a política e a guerra, bem como os impactos causados na formação de uma memória coletiva a respeito do maior conflito bélico do século XX.

O recorte temporal da análise coincide com o período em que Getúlio Vargas governou o país sob o regime do Estado Novo (1937-1945). O final da década de 1930 e início da década de 1940 foi marcado pela existência de uma organização institucional estatal que visava controlar a circulação de informações nos meios de comunicação. No entanto, a compreensão da censura cinematográfica no Estado Novo requer situá-la na estratégia autoritária de unificação nacional, modernização

BY NC SA

conservadora e controle da opinião. Alguns autores mostraram que, junto da repressão a opositores, o regime estruturou um complexo aparato de propaganda e pedagogia cívica que envolvia imprensa, rádio, cinema e eventos públicos (Capelato, 1998; Pandolfi, 1999). Nesse arranjo, o cinema ocupou lugar privilegiado por sua capilaridade educativa e poder de sedução imagética (Schvarzman, 2005).

Com a instalação do Estado Novo, o governo federal promoveu a centralização do controle cultural. E uma das principais realizações daquele período foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) pelo Decreto-Lei n.º 1.915, de 27 de dezembro de 1939, diretamente subordinado à Presidência da República, e transferiu ao DIP as atribuições de censura teatral e de diversões públicas antes exercidas pela polícia. Já o Decreto n.º 5.077, de 29 de dezembro de 1939, aprovou o Regimento do DIP, definindo sua missão doutrinária e sua estrutura interna (divisões de imprensa, rádio, cinema e teatro, entre outras).

O DIP publicava uma listagem no *Diário Oficial da União* com todos os títulos dos filmes que haviam solicitado liberação para serem exibidos no país. Desde comédias, chanchadas produzidas no Brasil, cinejornais, até trailers eram examinados. Produções nacionais como *Banana da Terra* (1939), *Laranja da China* (1940), *O dia é nosso* (1941), *Samba em Berlim* (1943), *É proibido sonhar* (1943) e *Gente Honesta* (1944) receberam certificados que limitaram a exibição em janelas específicas,

Naquele cenário, a parceria Brasil e EUA no âmbito da *Política de Boa Vizinhança* favoreceu a circulação de produtos norte-americanos e o comissionamento de narrativas amistosas, convergentes com a diplomacia cultural. Entretanto havia critérios para que os filmes recebessem autorização para serem exibidos. Durante a Segunda Guerra Mundial, a posição do país no conflito, inicialmente neutro e depois ao lado dos Aliados, interferiu até mesmo na propaganda cinematográfica. Por esse e outros motivos se faz necessário aprofundar os estudos sobre essa aproximação entre os dois países durante a Guerra.

Visando contribuir nesta seara, a investigação que se apresenta neste artigo é de caráter qualitativo, histórico-analítico, bibliográfico, e tem nos filmes o seu principal tipo de fonte primária. O trabalho adota o recorte temporal do conflito, ou

CC BY NC SA

seja, está delimitado nos anos que vão de 1939 a 1945, e analisa não apenas o conteúdo dessas produções cinematográficas, mas também o contexto de criação nos Estados Unidos e a sua chegada ao Brasil. Além dos filmes, o estudo contempla um levantamento bibliográfico que discute propaganda, a exemplo dos nomes de Jean-Marie Domenach (1963) e Jacques Ellul (1973), Robert Fyne (1997); cinema e guerra, com o auxílio dos trabalhos de Leif Furhammar e Folke Isaksson 1976), David Bordwell (2005) e Ismail Xavier (2008); e Segunda Guerra Mundial, com os textos de historiadores como Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004, 2010) e Alexandre Busko Valim (2017).

A fundamentação teórica desta pesquisa articula autores da história cultural, como Roger Chartier (1990), Peter Burke (2005) e Sandra Jatahy Pesavento (2003), e dos estudos cinematográficos e sociais, como Marc Ferro (1992) e Walter Benjamim (1994). Uma das principais referências nos estudos sobre história e cinema, Marc Ferro (1992) afirma que o cinema é simultaneamente reflexo e agente da história, sendo capaz de reproduzir e moldar realidades sociais.

Conforme mencionado anteriormente, as fontes primárias desta pesquisa incluem filmes. São, principalmente, obras produzidas por grandes estúdios de Hollywood, dirigidas por profissionais renomados, projetos nos quais tomaram parte astros conhecidos pelo público, e que fizeram grande sucesso junto aos espectadores. Dentre eles se destacam *Confissões de um Espião Nazista* (1939), *O Grande Ditador* (1940) e *Tempestades D'Alma* (1940). A escolha desses filmes está relacionada ao fato deles apresentarem explicitamente o nazismo e por terem estado entre os primeiros filmes antinazistas produzidos em Hollywood e exibidos no Brasil, razão pela qual causaram maior repercussão. Além dos filmes, também foram consultados documentos oficiais, publicações periódicas, sobretudo revistas e jornais impressos.

O artigo está estruturado em cinco partes. Após a introdução, que aborda brevemente o tema, indica o objetivo do trabalho, a justificativa, a metodologia, referencial teórico e fontes da pesquisa, existem mais quatro tópicos específicos, que apresentam discussões sobre propaganda política, a produção de filmes hollywoodianos no contexto da Guerra, o discurso apresentado nessas películas, e,

BY NC SA

por fim, o impacto das fitas antinazistas no Brasil. Iniciemos pela propaganda política e sua relação com a Segunda Guerra Mundial.

1. A Propaganda Política e a Guerra

A propaganda política no cinema durante a Segunda Guerra Mundial se deu de formas variadas. Houve casos até em que se privilegiou as sutilezas narrativas e estéticas. Um dos filmes mais conhecidos na história do cinema, *O Grande Ditador* (1940), de Charles Chaplin combina humor e crítica social para denunciar os crimes cometidos pela Alemanha comandada por Adolf Hitler. A trama criada por Chaplin consegue construir uma farsa que provoca o riso, ao mesmo tempo em que desperta a aversão ao nazismo. Apesar de ser uma comédia, o filme mostra os nazistas praticando atos cruéis.

Diante disso, não se pode creditar o sucesso da mensagem dos filmes ao acaso, mas antes a um trabalho minucioso que, no contexto da guerra, uniu os esforços dos principais estúdios cinematográficos de Hollywood e agências governamentais. Tais produções foram exibidas para multidões numa vasta gama de países, dado o alcance do cinema estadunidense já àquela época.

No Brasil o DIP usou os impressos, o rádio e o cinema (Martins; Luca, 2006) para realizar a dupla função de censura e propaganda. Dirigido inicialmente pelo jornalista Lourival Fontes, o DIP considerava o cinema como veículo privilegiado para alcançar as massas (Capelato, 1998). Os documentários e o *Cinejornal Brasileiro*, produzidos pelo DIP, divulgavam as realizações do Estado Novo, ao passo em que construíam imagens visuais que exaltavam o progresso, a disciplina e a figura de Getúlio Vargas.

Após investigar as ações do governo norte-americano no que diz respeito à aproximação cultural entre Brasil e Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, Alexandre Busko Valim (2017) afirmou que

BY NC SA

> O cinema foi a peça mais importante no quebra-cabeça propagandístico de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, pelo seu impacto social, por sua capacidade de aproximar as pessoas e também, por vezes, de suscitar a reinterpretação de premissas da "boa vizinhança" elaboradas e coordenadas a partir de escritórios e gabinetes governamentais, no Brasil e nos Estados Unidos. (Valim, 2017, p. 312)

Não obstante os países terem lançado mão do uso da propaganda, em certa medida, ela precisou se adequar aos diferentes contextos em que foi aplicada. Em linhas gerais, pode-se definir a propaganda como uma tentativa de influenciar opiniões e condutas sociais. Os usos e objetivos da propaganda variaram de um país para o outro, mas no contexto da Segunda Guerra Mundial, incluíam a mobilização popular, a justificação de ações militares, a desmoralização do inimigo e a união da nação.

Existem diferentes tipos de propaganda e com motivações diversas, desde o esforço de enganar até a promoção honesta de algo, ou alguém. Além disso, a propaganda pode ser dirigida à nação inimiga para diminuir sua vontade de resistir e de lutar. Isso é viabilizado ao sugerir os sucessos militares do lado dos propagandistas, imaginar o poderio armado e econômico do inimigo que se tem de enfrentar. A propaganda usa palavras e recursos variados, tais como imagens, desenhos, gráficos, exposições, músicas, filmes e outros dispositivos para alcançar um objetivo.

A propaganda política, segundo Jacques Ellul (1973), visa moldar atitudes e comportamentos de maneira sistemática e contínua. No cinema, essa prática combina elementos narrativos, visuais e sonoros para construir mensagens persuasivas. Durante a Segunda Guerra Mundial, os países utilizaram o cinema não apenas como entretenimento, mas como arma estratégica para mobilizar populações civis e militares, construir narrativas nacionalistas, justificar ações bélicas e desumanizar o inimigo.

Outro autor que se tornou referência no tema, Jean-Marie Domenach (1963), afirmou que a propaganda política é um dos fenômenos da primeira metade do século XX e que sem ela a revolução comunista e o fascismo não teriam sido concebíveis. Segundo Domenach, foi devido ao uso da propaganda que Lenin

CC BY NC SA

conseguiu instaurar o bolchevismo, bem como Hitler foi capaz de alcançar tantas vitórias. Os líderes são apontados como "dois gênios da propaganda". O mesmo autor chegou a afirmar que durante a Segunda Guerra Mundial, a propaganda acompanhou os exércitos e algumas vezes os precedeu.

A propaganda em tempo de guerra tem como objetivo informar à população sobre os progressos nos campos de batalha, estimular o esforço geral pela vitória, manter-se firme por um longo período, suportar as perdas com coragem, fazer sacrifícios e cooperar com o grande esforço nacional pela vitória. Mas sobretudo, conforme já foi mencionado, pode ter o foco na desmoralização do inimigo, algo que se tornou o ponto central dos filmes antinazistas.

Neste sentido, cabe mencionar que a propaganda de guerra estadunidense envolvia, muitas vezes, a simplificação e caricatura do inimigo. Alemães, japoneses e italianos eram retratados de maneira estereotipada, promovendo preconceitos e justificando ações militares. A criação desses "outros" fomentava um senso de unidade interna, mas também contribuiu para o aumento da xenofobia e do racismo, notadamente contra os nipo-americanos.

Os filmes produzidos em Hollywood justificaram a participação dos Estados Unidos na Guerra e, como a classificação de "antinazista" insinua, os títulos que receberam essa qualificação trabalharam na formulação da imagem do inimigo mais importante dos Aliados no conflito bélico. Um filme antinazista pode ser definido como uma obra cinematográfica que denuncia, ou se opõe, ao nazismo enquanto ideologia, às suas práticas e líderes.

A influência cultural exercida pelos filmes falados e, alguns deles, em cores, trouxeram para o Brasil a versão dos estadunidenses sobre o que era um nazista e por que ele deveria ser combatido a todo custo. O propósito central dos filmes antinazistas produzidos durante a Segunda Guerra Mundial consistia em alertar para os perigos do regime nazista. Essa construção imagética era do interesse do governo brasileiro, uma vez que o país coadunava dos esforços dos Aliados no conflito.

À época do conflito, a propaganda política nos Estados Unidos era regulamentada e promovida por agências criadas para tal finalidade. Em 1939 surgiu o *Office of Government Reports* (OGR), que em 1942 se transformou em *Bureau of*

CC BY NC SA

Motion Picture (BMP). Neste período foi estabelecida a principal ligação entre os estúdios cinematográficos e o governo estadunidense.

No âmbito externo, o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt estabeleceu uma propaganda explícita em relação à América Latina, sobretudo com a criação em 16 de agosto de 1940, do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), sob a chefia de Nelson A. Rockefeller. Conforme consta nos trabalhos de Gerson Moura (1984) e Antonio Pedro Tota (2000), uma das principais missões dessa agência era conter o avanço do nazismo sobre a América Latina.

Outras agências foram criadas, como o *Office of Emergency Management* (OEM), em 25 de maio de 1940, responsável pelo front interno. E em junho de 1942 foi criado o *Office of War Information* (OWI), que também estabeleceu um escritório em Hollywood e recorreu ao BMP para se aproximar dos estúdios. O Escritório tinha a missão de coordenar e supervisionar as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação, inclusive o cinema. O OWI estabeleceu diretrizes para garantir que os filmes servissem aos propósitos de propaganda, promovendo valores como patriotismo, sacrifício, esperança e a inevitabilidade da vitória aliada. De acordo com Fyne (1997, p. 10), durante quatro anos a indústria seguiu o formato de edição imposto pelo OWI, e o resultado foi uma "combinação efetiva de informação, patriotismo, culto ao herói e propaganda"[1].

A criação dessas agências visava um trabalho em conjunto com os maiores produtores de filmes em Hollywood. Autores clássicos como Georges Sadoul (1951), afirmam que no final da década de 1930 havia 8 grandes estúdios cinematográficos em plena atividade nos Estados Unidos, eles eram conhecidos como "Big Eight". Nos tempos áureos de Hollywood a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Warner Brothers, Paramount, 20th Century Fox, R.K.O (Radio-Keith-Orpheum), Universal, Columbia e United Artists produziam películas que ganhavam a confiança e os corações do público. Toda essa influência foi empregada como uma poderosa arma de guerra.

[1] Tradução livre da autora. No original: "an effective combination of information, patriotism, hero-worship, and propaganda".

BY NC SA

2. Hollywood e o Discurso de Guerra

A indústria cinematográfica dos Estados Unidos já era influente do mundo desde o início do século XX. Hollywood exportava filmes, estilos e narrativas para todos os continentes, consolidando-se como o principal polo de produção audiovisual do mundo depois da Primeira Guerra (Souza, 2004). Antes da Segunda Guerra Mundial, o cinema hollywoodiano refletia os anseios, esperanças e contradições de uma sociedade marcada pela Grande Depressão e pelo desejo de ascensão social.

Com o surgimento das tensões globais e a ascensão de regimes fascistas na Europa e na Ásia, Hollywood começou a abordar temas mais politizados, ainda que de maneira sutil, muitas vezes evitando tomar posições explícitas devido ao isolacionismo que predominava na sociedade norte-americana antes do ataque a Pearl Harbor, no dia 7 de dezembro de 1941.

Detentores do maior e mais influente complexo de produção de filmes, o governo dos Estados Unidos logo reconheceu o poder da imagem em movimento para além do entretenimento e arregimentou os grandes estúdios à sua estratégia de guerra. Conforme destaca Fyne (1997), o cinema foi uma das principais armas simbólicas na luta pela opinião pública. A colaboração entre o governo e os estúdios resultou numa série de produções que informavam, divertiam e moldavam a opinião pública.

O início da Segunda Guerra na Europa acabou com os problemas econômicos do país. O emprego se regularizou e os cinemas estavam sempre lotados, com isso o lucro com as bilheterias era cada vez maior. Do outro lado do Oceano Atlântico, a situação era menos animadora para os grandes estúdios. Segundo Ben Urwand (2019), a Alemanha foi gradativamente diminuindo a entrada de filmes hollywoodianos no país à medida que o nazismo avançava.

Mas nem tudo ia mal. Entre 1939 e 1945 Hollywood obteve altos lucros, apesar das baixas sofridas na Europa. As bilheterias nos Estados Unidos atingiram índices de antes da Depressão. Um ano depois do ataque a Pearl Harbor, 1/3 dos filmes produzidos eram sobre a guerra. Furhammar e Isaksson (1976, p. 59) afirmam que a

BY NC SA

"'Hollywood Quarterly' calculava que do total da produção hollywoodiana de filmes para os anos de 1942 a 1944, cerca de 375 tinham propósitos patrióticos expressos de modo mais ou menos aberto".

No entanto, é preciso ressaltar que o uso político do cinema não é uma invenção da Segunda Guerra, muito menos dos Estados Unidos. De acordo com Francisco Carlos Teixeira da Silva (2005), logo no início da Primeira Guerra os ingleses empregaram o cinema com fins de propaganda, seguidos pela Alemanha que criaram a Universum Film AG (UFA), em 1919, uma produtora cinematográfica que desempenhou um papel crucial na história do cinema, sobretudo durante a República de Weimar.

Foi também durante a Primeira Guerra Mundial que os filmes de guerra se tornaram um gênero relevante. Nos Estados Unidos, filmes como "Corações *do Mundo*" (D.W. Griffith, 1918) e *Carlitos nas Trincheiras* (1918) se tornaram sucessos de bilheteria, ao mesmo tempo em que assumiram uma postura antiguerra. Uma vez encerrado o conflito, o gênero quase desapareceu. É significativo que tenha tomado fôlego no final da década de 1920, haja vista o filme *Asas* (1927) ter sido vencedor da categoria de melhor filme na primeira premiação do Oscar, ocorrida em 1929, e que *Nada de Novo no Front* (1930), baseado no romance homônimo de 1929, escrito pelo alemão Erich Maria Remarque, tenha tido tamanha repercussão.

Não obstante produções hollywoodianas a exemplo de *The big parade* (1925), *All quiet on the west front* (1930), *Hell's Angels* (1930), *Jouney's End* (1930), *West Front 1918* (1930), *War Nurse* (1930), *A Farewell to Arms* (1930), serem ambientados na Primeira Guerra Mundial, elas foram lançadas após o fim do conflito e não tiveram, necessariamente, um fim propagandístico. Os títulos mencionados integravam um gênero cinematográfico e persistiram sem grande destaque no mercado, até se tornarem uma sensação no início de 1940, período em que os filmes de guerra voltaram a ser empregados como ferramenta de propaganda. Conforme pontua Nogueira (2010, p. 17) os gêneros "podem perder predominância com o decorrer do tempo (...) ou assumir uma grande importância circunstancial (os filmes de propaganda e de guerra são exemplos disso)".

CC BY NC SA

A experiência da Primeira Guerra Mundial e o desenvolvimento do gênero dos filmes de guerra na década de 1920 foram cruciais para o trabalho que será realizado pelos grandes estúdios cinematográficos entre 1939 e 1945. De acordo com Furhammar e Isaksson

> Quando os Estados Unidos entraram na II Guerra Mundial, já se havia dado forma ao filme de guerra; só precisava ser firmemente ancorado nos acontecimentos correntes e receber maior ênfase patriótica. Mas havia outros gêneros, como a comédia, que eram facilmente encaminhados para a propaganda, e vários musicais tocaram uma nota política sem comprometer suas credenciais como divertimento nem sua tradição estilística (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 53).

Sendo assim, o filme de guerra já existia e a atualização ficava por conta da inserção de um nazista ou quinta coluna em filmes de gangster e suspense. Nestes termos, é possível perceber que o tema da guerra e o personagem do nazista não ficou circunscrito a um gênero cinematográfico. O pato Donald, o Tarzan e até Sherlock Holmes enfrentaram os inimigos políticos dos Estados Unidos (Furhammar; Isaksson, 1976). Mas o público também queria dramas, como *Rosa de Esperança* (1942), e romances, como *Casablanca* (1942), filmes que conclamavam à luta armada para defender a democracia do fascismo. Todos empregados com fins políticos, contudo é preciso reconhecer que os filmes de propaganda têm na sua forma mais popular o documentário.

Nesta seara, merece destaque a série documental *Por que lutamos?* (*Why we fight*)[2], dirigida por Frank Capra, entre 1942 e 1945. Os filmes foram produzidos a pedido do Departamento de Guerra para serem usados no treinamento de militares estadunidenses, mas acabou sendo exibido também para o público civil, tendo assumido um papel central na construção da justificativa para os Estados Unidos participarem diretamente da guerra.

Diretor habilidoso, Capra aplicou sua experiência e sensibilidade cinematográfica a um projeto político e ideológico. *Por que lutamos?* Faz uma

[2] Os sete episódios estão disponíveis gratuitamente no Youtube. A série documental foi disponibilizada pelo National Archives. Ver: https://www.youtube.com/results?search_query=why+we+fight <Acesso em 02/08/2025>.

BY NC SA

exposição factual, mas recorre à montagem de forte apelo emocional para produzir um senso maniqueísta do "nós (o mundo livre)" contra "eles (o lado do mal)", reforçando o papel dos Estados Unidos como líder global. Já no primeiro episódio, os recursos visuais de animação são empregados para exibir mapas que indicam a expansão dos países do Eixo por todo o globo. Enquanto o narrador menciona que a propaganda disseminada pelos países do Eixo Roma-Berlim e Tóquio, é feita para "confundir, dividir e amansar suas vítimas indefesas" (*Por que lutamos?* Episódio 1. Cena: 35 min 54s), a animação de uma torre de transmissão de sinal de rádio projeta ondas nas quais está escrita a palavra "mentiras" (Lies no original).



Imagem 1. Filme: Por *que lutamos?* Episódio 1. Cena: 36 min .

Composta por sete episódios, a série combina imagens de arquivo, animação, narração didática e uma retórica que justifica a participação militar dos Estados Unidos. A principal mensagem era a de que se tratava de uma luta contra as forças do nazismo, fascismo e imperialismo japonês. Eles ameaçavam não apenas a Europa e a Ásia, mas o próprio território americano e os valores defendidos pelos estadunidenses. Nesse contexto, a participação dos Estados Unidos se coloca como essencial para a defesa da democracia, da liberdade e da própria civilização ocidental. A série documental é o exemplo mais célebre da aliança entre cinema, propaganda e o governo dos Estados Unidos. Porém, ao Sul do continente, a propaganda foi transmitida de outras maneiras.

CC BY NC SA

3. O discurso Antinazista nas telas

O cinema norte-americano foi um dos mais prolíficos na produção de filmes antinazistas. O envolvimento direto dos Estados Unidos no conflito, após o ataque a Pearl Harbor, fez com que Hollywood se engajasse ativamente na campanha antinazista. Grandes estúdios produziram filmes que misturavam ação, suspense e mensagens antinazistas, muitos deles apoiados pelo Office of War Information (OWI).

A rigor *O reinado de terror de Hitler* (1934)[3] é considerado o primeiro filme antinazista. Trata-se de uma produção estadunidense independente, lançada em 1934, que combina trechos de cinejornais, documentários filmados por Cornelius Vanderbilt e reconstituição. Dirigido por Michael Mindlin e com duração de 65 minutos, o filme relata, e critica, a ação de Hitler e dos nazistas contra os judeus. No entanto, apenas no início da década de 1940 os filmes antinazistas se tornaram um fenômeno mundial. Inicialmente os estúdios hollywoodianos produziram esses filmes em caráter experimental e encontraram dificuldades em obter autorização para o lançamento dessas produções.

O período entre 1939 e 1941 foi de transição para Hollywood. Nesse momento a maioria dos filmes de guerra, produzidos continuava a ser ambientado na Primeira Guerra Mundial e defendia, ou criticava, o isolacionismo. Todavia, quando os Estados Unidos entraram na guerra, foram produzidos vários filmes que justificavam a participação direta do país no conflito em curso, e tentavam convencer sobre a necessidade do enfrentamento dos exércitos nacionais nos campos de batalha, como também apresentavam os inimigos a serem combatidos.

[3] *Hitler's reign of terror*, no original. É considerado uma raridade histórica, em virtude de conter gravações reais de quando Hitler foi eleito como chanceler na Alemanha, em janeiro de 1933. Foi exibido por poucas semanas nos Estados Unidos. Permaneceu perdido por décadas, até que a única cópia foi encontrada nos arquivos da ''Cinémathèque Royale de Belgique'' (Cinemateca da Bélgica), sendo posteriormente restaurado. Para mais informações ver: https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-first-american-anti-nazi-film-rediscovered <Acesso em 02/08/2025>

BY NC SA

A partir de 1939 surgiram títulos que abordavam diretamente os inimigos dos Estados Unidos no conflito. Conforme pontuou Marc Ferro (1992, p.31), o filme *Confissões de um espião nazista* foi uma produção "explicitamente antinazista". Após realizar um inventário dos filmes exibidos em Paris, em 1939, Ferro concluiu que do ponto de vista cinematográfico, enquanto a França ainda não tinha um inimigo declarado, os Estados Unidos haviam elegido os nazistas.

Apesar de no início se manter neutro, os Estados Unidos foram palco de produções cinematográficas que ousaram desafiar as determinações do Código de Produção (o famoso Código de Hays[4]) e do próprio governo. Neste sentido, é preciso pontuar que o lançamento de *Confissões de um espião nazista*, em 1939, foi realizado após muitos revezes. A Warner Bros foi o primeiro grande estúdio a produzir um filme antinazista e precisou lidar com uma extensa burocracia e resistências até conseguir liberar o filme para exibição.

Confissões de um Espião Nazista foi lançado em 1939 pela Warner Bros, dirigido por Anatole Litvak e estrelado por Edward G. Robinson, é considerado um marco no cinema de Hollywood por ser o primeiro filme explicitamente antinazista produzido por um grande estúdio durante a Segunda Guerra Mundial. Baseado num caso real, o filme retrata a ação de uma rede de espionagem nazista nos Estados Unidos, sob a liderança do Dr. Ignatz Griebl, e sua desmontagem pelo FBI.

O filme passa a mensagem de que o nazismo representava um perigo real tanto para a Europa quanto para os EUA. Ao retratar a infiltração da propaganda e espionagem nazista, o longa-metragem alertava o público sobre os riscos da indiferença com o nazismo. A atuação de Edward G. Robinson como agente do FBI remete à importância do Estado democrático se manter vigilante contra as forças autoritárias.

Montado com trechos de cinejornais e documentários, o filme tem partes encenadas. Mas é importante pontuar que não há um ator que interprete Hitler, ele só aparece em fotografia e em trechos de documentários, como o *Triunfo da Vontade* (1935). O filme adota uma estrutura que apresenta de forma didática os perigos que

[4] O Código de Hays surge na década de 1930, sob o comando de William Hays, e funciona como uma autocensura da indústria de filmes em Hollywood (Fyne, 1997).

CC BY NC SA

o nazismo representava, o que reforça a sua função como instrumento de propaganda política. *Confissões de um Espião Nazista* foi o pontapé inicial para um tipo de produção fílmica que teria destaque no esforço de guerra estadunidense

Grande parte dos filmes antinazistas são classificados como filmes de guerra. A Segunda Guerra, aliás, foi o período mais popular desse gênero, e o aparecimento desse elemento novo, o nazista, despertou o interesse do público, favorecendo assim a divulgação da propaganda de guerra. O governo dos Estados Unidos tinha consciência de que os filmes carregavam grande capacidade de influenciar o público (Fyne, 1997).

E se a produção antinazista foi tímida até os Estados Unidos entrarem diretamente na Guerra, depois disso o próprio governo passou a incentivar os estúdios a produzirem tramas cinematográficas com este teor. Nesse percurso, há filmes produzidos em 1940 já ambientados na Segunda Guerra como *O grande ditador* (1940) e *Tempestades d'Alma* (1940), e produções cujas tramas ainda remontam à Primeira Guerra Mundial como *Regimento Heroico* (1940) e *Sargento York* (1941). A partir de 1942 as películas já abordam a Guerra e o inimigo nazista de maneira mais explícita. Até mesmo animações da Disney, a exemplo de *A face do Führer* (1943) e *Educação para a morte* (1943), foram concebidos para apresentar os nazistas de forma didática.

Voltando aos filmes de longa-metragem, tanto *O Grande Ditador* quanto *Tempestades D'Alma* foram produzidos em 1940, quando os Estados Unidos ainda estavam neutros na guerra. O antinazismo explícito era um risco político e comercial para os estúdios. Ben Urwand (2019) analisou a presença, e retirada, dos filmes hollywoodianos na Alemanha diante do avanço do nazismo. No início, ao produzir esses filmes os grandes estúdios desafiaram o consenso e puseram outros mercados consumidores em risco na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

Ambos os filmes foram banidos na Alemanha nazista, em outros países do Eixo e chegou a ser proibido no Brasil até o início de 1942. Enquanto *Tempestades d'Alma* apostou num drama emocional com ambientação realista e tom trágico, despertando emoções relacionadas à perda e ao luto, o filme de Chaplin pode ser classificado como

CC BY NC SA

uma sátira política, algo inédito em Hollywood. *O Grande Ditador* ridiculariza os tiranos, ao mesmo tempo em que expõe o absurdo do autoritarismo.

Tempestades d'Alma representa o nazismo como uma doença moral interna, que corrói os laços afetivos e institui o medo como norma social. O drama pessoal do professor Roth condensa o absurdo da perseguição aos judeus pela Alemanha nazista. Isso destruiu não apenas a carreira de um profissional reconhecido, mas também desestruturou sua família, pôs fim a amizades e abalou laços amorosos. Ao mesmo tempo em que impôs o medo, a empáfia nazista impulsiona Freya, filha do professor Roth. Ela perde o pai, o noivo e quase perde a esperança. Borzage usa empatia e tragédia para gerar indignação na audiência e advertir que a neutralidade mata. Não se vê o confronto entre exércitos, mas os efeitos da guerra sobre a vida das pessoas. Sendo assim, o filme da MGM pode ser classificado como um típico drama de guerra.

Aliás, é mister afirmar que os filmes antinazistas podiam pertencer a gêneros variados. É a presença do personagem nazista e o tom de alerta contra o avanço do regime pelo mundo, que permitia a um filme ser considerado antinazista. Esse é o elemento em comum entre o drama configurado em *Tempestades D'Alma* e a comédia que estrutura *O Grande Ditador*.

Chaplin aposta no riso como arma crítica, no entanto cabe pontuar que a narrativa de *O Grande Ditador* é alegórica, com personagens arquétipos. Chaplin interpreta o ditador de Tomania, Hynkel, uma alegoria a Hitler, e o barbeiro judeu. Na produção da United Artists há referências inegáveis a Goebbels, no personagem Garbitsh, e a Mussolini, no personagem Napaloni. Além de denunciar o antissemitismo e a violência racial na Alemanha, o filme encerra com um dos discursos mais icônicos do cinema. Chaplin elimina a 4ª parede, olha diretamente para a câmera e faz um apelo em favor da democracia e da paz. No trecho final ele diz que "o ódio dos homens passará, e os ditadores morrerão" (O Grande Ditador, 1940, Cena: 120min). Apesar das proibições iniciais, o filme foi um sucesso comercial e se tornou um clássico do cinema.

Charles Chaplin interpreta os dois personagens principais, um barbeiro judeu que lutou como soldado na Primeira Guerra Mundial, entrou em coma e acordou na

CC BY NC SA

Tomania (país fictício). O ex-combatente da Primeira Guerra Mundial perde a memória e passa 20 anos hospitalizado, quando retorna para casa tenta reabrir sua barbearia, mas as tropas nazistas o impedem. Eles quebram a janela do seu estabelecimento por ele ser judeu. O herói da Grande Guerra vive num gueto e é idêntico ao ditador Adenoid Hynkel, personagem que também é interpretado por Chaplin. Os dois são confundidos e o barbeiro judeu faz um discurso no lugar do ditador. É a primeira vez que Chaplin fala num filme.

Hynkel é um personagem fictício. Ele é o ditador da também inventada Tomania. Embora a alegoria seja uma referência a Hilter e à Alemanha, isso não está posto diretamente. Ainda assim, os filmes antinazistas encontraram dificuldades para serem liberados. *O Grande Ditador* foi produzido em 1940 e só recebeu autorização para ser exibido, mesmo nos Estados Unidos, em 1941.

Semelhante ao que aconteceu com *O Grande Ditador*, *Tempestades d'Alma* foi proibido na Alemanha e em todos os países aliados do Eixo. Naquele contexto de guerra, o filme se alinhava a uma série de produções que expunham os horrores praticados pelo nazismo. Comparado a *Confissões de um Espião Nazista*, que adota um tom quase documental e investigativo, *Tempestades d'Alma* opta por uma abordagem emocional, focando nos dilemas morais da personagem. Já em comparação a *O Grande ditador*, que usa a sátira, *Tempestades d'Alma* é trágico ao denunciar a destruição da liberdade pelo fascismo. Esses filmes só receberam autorização do DIP no início de 1942.

Entre 1939 e 1941 o Brasil manteve relações diplomáticas com todos os países que estavam na Guerra, inclusive os do Eixo. Isso conduziu a censura cinematográfica a permitir a exibição de filmes italianos e alemães (Isolan, 2010), bem como retardou a autorização dos filmes antinazistas hollywoodianos. Neste momento não havia uma produção nacional de propaganda voltada para a Guerra. Conforme mencionado antes, o aparato do DIP estava mobilizado para promover o Estado Novo e Getúlio Vargas (Capelato, 1998).

Quando o Brasil entrou oficialmente na Guerra, em 22 de agosto de 1942, não houve uma mudança significativa nas diretrizes que orientavam a produção dos filmes lançados pelo DIP. Some-se a este panorama, a escassez de matérias primas

BY NC SA

como o papel e a película fílmica, materiais que eram importados. A chegada dos primeiros filmes hollywoodianos antinazistas cumpriu o papel de expandir a propaganda antieixista dos Estados Unidos, mobilizar os brasileiros e gerar lucro às bilheterias.

4. Os filmes antinazistas no Brasil

Filmes hollywoodianos de todos os gêneros e para todos os gostos, inundavam a programação dos cinemas no Brasil desde o início do século XX. No final da década de 1930 o público já estava familiarizado com os gêneros, reconhecia os nomes dos estúdios e tinha seus astros preferidos (Menguello, 1996).

Deflagrado o conflito militar em 1939, qualquer produção que trazia informações sobre o enfrentamento dos exércitos, ou apresentavam as características do inimigo, como era o caso das fitas antinazistas, despertavam o interesse. As salas de exibição eram frequentadas por multidões, que se reuniam para apreciar desenhos animados, cinejornais, séries, mas principalmente dos filmes comerciais de longa-metragem.

Os filmes hollywoodianos sempre fizeram parte da programação dos cinemas e, conseguintemente, divulgaram o estilo de vida norte-americano entre os brasileiros. Em meio ao conflito bélico, houve uma intensa propagação da imagem da Guerra construída pelos Estados Unidos, o que supria os propósitos políticos e econômicos daquele país e que, em certa medida, também atendia aos interesses do Brasil.

Respeitando os acordos diplomáticos, o Brasil proibiu a exibição de filmes no país até o início de 1942. Contudo, após a realização da III Reunião de Ministros das Relações Exteriores, ocorrida no Rio de Janeiro, em janeiro, o país cortou relações diplomáticas com os países do Eixo. Na sequência, embarcações brasileiras passaram a ser alvos de ataques de submarinos eixistas, o que impactou até mesmo na censura prévia dos meios de comunicação realizada pelo DIP.

Enfim, os filmes antinazistas receberam autorização para serem exibidos no Brasil, ainda que com um atraso considerável em relação à data de lançamento nos

CC BY NC SA

Estados Unidos. Tanto a chegada das fitas antinazistas, quanto a demora do processo receberam destaque na imprensa. Em março de 1942 o jornal carioca *Diário de Notícias* informou sobre a autorização para que o filme *Tempestades d'Alma* fosse exibido. A notícia ocupa um espaço privilegiado e de destaque na página dedicada à divulgação da programação dos cinemas.

> CINEMATOGRAFIA
> A Metro obteve, finalmente, permissão para exibir o famoso filme anti-nazista Tempestades d'alma"!
> Foi permitida a apresentação de "Tempestades d'Alma
> O grande filme da Metro será o primeiro celulóide anti-nazista projetado na tela dos nossos cinemas – Um "cast" notável (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 4 de março de 1942, p. 8).

Ainda no primeiro semestre de 1942 os filmes *Confissões de um Espião Nazista*, *Tempestades d'Alma* e *O Grande Ditador* foram projetados nos cinemas de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, e depois seguiram rumo a outras capitais e demais cidades. Como era de costume, no início de cada ano, a revista *A Cena Muda* iniciava uma votação para eleger os melhores filmes exibidos no ano anterior. Havia várias categorias e em 1943 a revista incluiu na votação os melhores filmes antinazistas exibidos no ano anterior. O resultado foi o seguinte:

> 1°) TEMPESTADES D'ALMA (MGM) 2.048
> 2°) "Invasão de Bárbaros" (Col) 1.301
> 3°) "Quatro filhos" (20th-Fox) 815
> 4°) "O Grande Ditador" (UA) 495
> 5°) "Uma voz nas trevas" (Col) 222 (A Cena Muda, Rio de Janeiro, 23 de março de1943, p.4)

Tempestades D'Alma foi o primeiro filme antinazista a ser exibido no Brasil. Isso ocorreu em 16 de março de 1942 nos Cinemas Metro e Passeio, localizados na cidade do Rio de Janeiro (Andrade, 2022). Seguindo o padrão dos primeiros filmes antinazistas, em *Tempestades d'Alma* ainda não havia um ator interpretando Hitler. Conforme dito antes, mesmo em *O Grande Ditador*, o que o público viu foi um personagem fictício, Hynkel, mas que a construção imagética remetia a uma associação imediata com a figura de Hitler. E apesar de *Confissões de um Espião*

CC BY NC SA

Nazista ter sido elogiado pelo realismo apresentado, o filme não ficou classificado entre os 5 mais votados.

Nos anos seguintes os filmes antinazistas continuaram a ser exibidos em todo o país. Eles apresentavam os nazistas e suas intenções. A mensagem era a de que se tratava de um grupo a ser combatido. A propaganda contra os nazistas servia aos propósitos políticos do governo de Vargas, que precisava encorajar os brasileiros a lutarem na guerra, além de direcionar o foco para o conflito externo, ao invés de dar atenção aos problemas domésticos.

Assim, era mais conveniente tratar sobre a perseguição aos judeus na Europa, do que sobre a ausência de liberdade de expressão no Brasil. A perseguição aos judeus, aliás, era de conhecimento geral. Jornais de todo o mundo noticiavam as ações do governo alemão. A chegada dos filmes antinazistas no Brasil em 1942 lançava holofotes sobre os causadores desse problema. Os comentários e críticas sobre os filmes exibidos no Brasil salientavam o personagem nazista, que era uma novidade nas telas brasileiras.

Em virtude da relação direta que o Brasil estabelecia com a Guerra a partir de agosto de 1942 os filmes antinazistas se tornavam atraentes por apresentarem os nazistas ao grande público. Isso era feito a partir de uma fórmula já conhecida, pois grande parte desses filmes empregava as normas e princípios narrativos do cinema clássico hollywoodiano.

David Bordwell (2005) afirmou que esse modelo foi empregado no período entre 1917 e 1960. Segundo ele, "O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos" (BORDWELL, 2005, p. 278). E mais, "a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador" (Bordwell, 2005, p. 279). No caso dos filmes antinazistas, o elemento perturbador eram justamente os nazistas.

Tabela 1. Comparação entre os 3 primeiros filmes antinazistas exibidos no Brasil

BY NC SA

Filme	Ano	Diretor	Estúdio	Vilões	Heróis	País/Local de Ambientação
Confissões de um Espião Nazista (*Confessions of a Nazi Spy*)	1939	Anatole Litvak	Warner Bros.	Agentes e simpatizantes nazistas nos EUA	Edward Renard (FBI)	Estados Unidos
Tempestades d'Alma (*The Mortal Storm*)	1940	Frank Borzage	MGM	Nazistas, inclusive ex-amigos da família Roth	Família Roth (Victor Roth, Freya)	Alemanha
O Grande Ditador (*The Great Dictator*)	1940	Charles Chaplin	United Artists	Adenoid Hynkel (paródia de Hitler) e regime nazista	O Barbeiro Judeu e Schultz	Tomania (paródia da Alemanha)

Fonte: Tabela elaborada pela autora.

Numa estrutura narrativa maniqueísta, os nazistas mostrados nos filmes eram pérfidos. Eles estão prontos a enganar, trair, usar a violência contra pessoas de bem, e espalhar o seu rastro de maldades pelo mundo. Diante disso, percebe-se que a simplificação do vilão é um pilar da narrativa antinazista, e a glorificação do herói é outra. O herói podia ser, mas no início nem sempre era um estadunidense. Conforme se pode ver na tabela, o vilão dos filmes *Confissões de um Espião Nazista, Tempestades d'Alma* e *O Grande Ditador* é consensualmente o nazista, mas a ambientação dos filmes varia de espaço geográfico, assim como a nacionalidade de quem os combate. Nesse sentido, cabe pontuar que enquanto o herói recebe pouca atenção, ou sequer é mencionado, nos anúncios dos filmes antinazistas hollywoodianos divulgados no país, o inimigo em comum era enfatizado.

Esses filmes tinham o objetivo de persuadir as pessoas a gerar uma visão negativa acerca dos nazistas. Furhammar e Isaksson (1976, p. 187) explicam que para "a propaganda é fundamental que a mensagem seja expressa de um modo que não convide à discussão". Nos filmes antinazistas não há margem para interpretações, os nazistas são representados como sendo constituídos por uma natureza cruel.

As histórias narradas pelos filmes apelavam para a emoção e moldavam os comportamentos no mundo real, gerando unidade acerca da compreensão do que era o nazista. Em outras palavras, as representações geram práticas (Chartier, 1990).

CC BY NC SA

A maior parte dos filmes antinazistas estavam classificados quanto ao gênero como dramas. Mesmo produções classificadas enquanto comédias, também apresentam trechos dramáticos, como por exemplo em *O Grande Ditador* (1941) e *Ser ou não Ser* (1942), com cenas nas quais os atores permaneceram sérios para discursar.

É pertinente lembrar que, apesar da tímida produção cinematográfica nacional durante a Segunda Guerra (Gomes, 1978), três filmes abordaram o nazismo. As chanchadas *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), ambas dirigidas por Luiz de Barros; e o drama *O Brasileiro João de Souza* (1944), dirigido por Bob Chust, apresentam o tema de forma peculiar.

As estratégias empregadas pelas chanchadas mesclavam humor, sátira e músicas de carnaval. Nesses filmes os nazistas eram ridicularizados e sua importância diminuída. Já em O *Brasileiro João de Souza*, um drama, o nazismo é abordado como uma ameaça real e é enfrentado com bravura pelo brasileiro comum. É o único filme classificado como antinazista por Leão (2002) e Meirelles (2004). O principal enfoque do filme consiste na mobilização cívica e a exaltação do povo como herói nacional, muito embora tenha sido descrito por Alex Viany (1993) como uma fraca tentativa de representar a Guerra na costa brasileira

Contudo esses três filmes, bem como os números do *Cinejornal Brasileiro* que exibiam os pracinhas da FEB, não foram exibidos em todos os estados brasileiros durante a vigência da guerra. *Samba em Berlim* (1943) foi um sucesso de bilheteria, mas conforme detalhou Leão (2002, p. 721): "Os exibidores queriam mais cópias e não se podia atender por falta de matéria-prima, o positivo".

Até por uma limitação física, da quantidade de fitas produzidas, e de logística, que demandava o transporte para um país de dimensões continentais como é o Brasil, os filmes brasileiros não conseguiam alcançar todo o país em poucos meses. Por sua vez, as produções hollywoodianas já contavam com uma rede de distribuição sedimentada no país desde fins da década de 1910 (Souza, 2004), e não sofreram qualquer interrupção na produção ou distribuição. Entre 1939 e 1945, no vasto espectro de produção cinematográfica, aqueles filmes classificados como antinazistas continham propriedades que merecem ser comentadas.

CC BY NC SA

De uma forma geral, os filmes antinazistas estadunidenses exibidos no Basil durante a Segunda Guerra Mundial. estavam uma mensagem de denúncia e alerta, procuravam expor o caráter desumano do regime nazista, destacando suas práticas autoritárias, racistas e genocidas. Muitos desses filmes traziam cenas de perseguição a judeus, minorias, dissidentes políticos e outras vítimas do nazismo. Também se pode dizer que tais filmes ofereciam propaganda, motivação e humanização às vítimas .

As películas antinazistas exibiam situações de desrespeito, abusos, agressões físicas e psicológicas. Nessas produções os nazistas cometiam injustiças contra os protagonistas, que eram genuinamente bons. A mensagem era direta e não havia espaço para interpretação. Os filmes hollywoodianos apresentavam o universo nazista, com riqueza de detalhes e clareza de significado.

Tendo em vista os aspectos observados, percebe-se que tais produções conduziam a uma compreensão em comum sobre a Guerra e os nazistas. A escassez de informações sobre o nazismo para a população brasileira, o alcance da indústria fílmica hollywoodiana e o poder de persuasão das fitas norte-americanas levavam à construção do nazista como absolutamente mau. Dessa forma, a realidade dos campos de batalha e do inimigo do Brasil eram apresentados pela ótica estadunidense.

Conclusão

O presente artigo buscou analisar o papel do cinema hollywoodiano como instrumento de propaganda política durante a Segunda Guerra Mundial, evidenciando como as produções cinematográficas ultrapassaram a função de mero entretenimento para atuar na formação de uma memória coletiva sobre a Guerra e no fortalecimento do discurso antinazista. Uma das funções que o cinema desempenhou foi a produção de filmes que explicavam o contexto da guerra, humanizavam os soldados aliados e demonizaram os inimigos, apresentando-os como ameaças à liberdade e à democracia mundiais.

BY NC SA

Após a realização das análises se observou que filmes como *Confissões de um Espião Nazista* (1939), *O Grande Ditador* (1940) e *Tempestades d'Alma* (1940), causaram grande impacto, fato evidenciado em publicações nos jornais e revistas impressas no Brasil. Essas produções hollywoodianas, que carregavam a visão estadunidense sobre a Guerra, contribuíram significativamente para mobilizar a opinião pública contra os nazistas e difundir valores democráticos num período de intensa disputa política e ideológica. O país que era governado sob a ditadura do Estado Novo, arregimentou seus cidadãos para lutarem contra os nazistas, que nos filmes da década de 1940 eram representados como frios, cruéis e sem nuances, ou seja, o vilão caricato.

A chegada dos filmes antinazistas no Brasil esteve envolta em muitos interesses, sejam eles comerciais, porque geravam lucros ao setor exibidor, políticos e culturais, pois aproximavam o Brasil dos Estados Unidos, e havia ainda a instância da propaganda bélica, uma vez que estimulavam a aversão dos brasileiros aos nazistas, justificando assim o envolvimento direto do país no conflito, bem como as mortes nos campos de batalha em defesa da democracia.

A pesquisa demonstrou que o cinema antinazista não apenas refletiu o contexto histórico, mas também interveio ativamente nele, constituindo-se num instrumento de propaganda poderoso. Os filmes antinazistas lançados entre 1939 e 1945 tiveram papel crucial na formação da opinião pública e no fortalecimento do espírito de resistência em diversas nações, inclusive no Brasil. Contribuíram para a construção de uma memória coletiva sobre as atrocidades do regime nazista e a importância da luta por valores democráticos.

Muito embora este estudo tenha se limitado a analisar a produção hollywoodiana, novas investigações poderão ampliar a discussão a partir da comparação com as cinematografias de outros países, o que possibilitaria uma compreensão mais abrangente das relações existentes entre cinema, política, propaganda e guerra. Diante do que foi exposto, confirma-se a relevância do tema para os estudos históricos e culturais, apontando o cinema como um campo privilegiado de análise da propaganda do século XX.

BY NC SA

Referências bibliográficas:

BORDWELL. David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 277 – 301.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução: Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuel Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CAPELATO, Maria Helena Rolin. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marco Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

CAPELATO, Maria Helena Rolin. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo.* Campinas, Papirus, 1998.

DOMENACH, Jean-Marie. *A propaganda política***.** 2 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

ELLUL, Jacques. *Propaganda: The formation of men's atitude*. Vintage Books, 1973.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra S. A., 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Trad. Julio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1976.

FYNE, Robert. *The Hollywood propaganda of World War II.* Maryland: Scarecrow, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e terra, 1996.

ISOLAN, Flávio. A Guerra pelos Cinemas: o Cinema como Instrumento da Política Externa Alemã para o Brasil. IN: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial.* Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. p. 697 – 721.

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

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *Imprensa e Cidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MEIRELLES, William Reis Cinema brasileiro e o tema da guerra. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coordenador) ... [et al.]. *Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão. p. 139 e 140.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50.* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: A penetração cultural americana.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: Ed. Do Autor, 2002.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: LabCom Books, 2010.

PANDOLFI, Dulce (org). *Repensando o estado novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural***.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SADOUL, Georges. *O Cinema: Sua arte, sua técnica, sua economia*. Trad. Luiz e Thais L. de Vasconcelos. Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1951.

SCHVARZMAN. Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, V. 25, n. 49, 2005. pp. 153-174.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Guerras e cinema: um encontro no tempo presente. *Revista Tempo*, vol. 8, n. 16, 2004, pp. 1 – 22.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial***.** Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema.* São Paulo: SENAC, 2004.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo Sedutor: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

URWARND, Ben. *O pacto entre Hollywood e o Nazismo*. Trad. de Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2019.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

BY NC SA

VALIM, Alexandre Busko. *O triunfo da persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial*. São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIRILO, Paul. *Guerra e Cinema*. Tradução: Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora página aberta, 1993.

Filmografia analisada:

BERLIM na Batucada. Direção: Luiz de Barros. Brasil. Produção: Cinédia, 1944.

CONFISSÕES de um Espião Nazista (*Confessions of a Nazi Spy*). Direção: Anatole Litvak. Estados Unidos. Produção: Warner Brothers, 1939. 1 DVD.

O BRASILEIRO João de Souza. Direção: Bob Chust. Brasil. Produção: Cinex, 1944.

O GRANDE Ditador (*The great Dictator*). Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos. Produção: United Artists, 1940. 1 fita DVD.

POR que lutamos? (*Why We Fight*). Direção: Frank Capra. Estados Unidos. Produção: Departamento de Guerra dos EUA, 1942-1945. 7 fitas VHS. (Série Documental).

TEMPESTADES d'Alma (*The Mortal Storm*). Direção: Estados Unidos. Produção: Frank Borzage. Produção: MGM, 1940.

SAMBA em Berlim. Direção: Luiz de Barros. Brasil. Produção: Cinédia, 1943.

Recebido em: 15/09/2025.

Aprovado em: 03/06/2026.

CC BY NC SA