

Para que os civis “entendam” o conflito: o cinema hollywoodiano como catalisador do esforço doméstico durante a Segunda Guerra Mundial

CELSO FERNANDO CLARO DE OLIVEIRA*

Ao final da década de 1930, os Estados Unidos ainda sofriam os efeitos provocados pela Crise Econômica de 1929. Buscando acelerar o processo de recuperação, o país havia adotado uma postura isolacionista quanto à política externa, afastando-se de discussões de âmbito global. Contudo, a reestruturação ocorria lentamente e os problemas internos – como desemprego, fome e miséria – continuavam atingindo a população. De acordo com Martin H. Folly (2002), quando os primeiros conflitos estouraram na Europa, os Estados Unidos não estavam preparados economicamente, militarmente ou psicologicamente para se envolver em uma guerra de grandes proporções; de modo que diversos políticos, instituições sociais e órgãos da imprensa ajudaram a divulgar a ideia de que tais combates não diziam respeito ao governo estadunidense ou ao cotidiano dos cidadãos.

Assim, mesmo que o presidente Franklin Roosevelt tivesse obtido êxito em alterar algumas leis isolacionistas antes e durante os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos demoraram a se envolver diretamente no conflito devido à forte pressão política e à opinião pública – enquanto isso, o apoio aos aliados chegava por meio de auxílio econômico e diplomático. Segundo Folly (2002), mesmo após diversos pedidos por parte da Inglaterra, o governo só conseguiu forças para se envolver oficialmente no conflito armado após a queda da França, a invasão alemã à União Soviética, e os ataques à Pearl Harbor e às bases aéreas das Filipinas em 1941.

O setor militar precisou se organizar rapidamente, porém, tão importante quanto a preparação das tropas, era a necessidade de mobilizar a população civil para contribuir nas ações do esforço doméstico de guerra. Isso não era uma tarefa simples, conforme explica Michael C. C. Adams (1994): o autor salienta que após anos de forte difusão da perspectiva isolacionista anteriormente citada, parte significativa dos estadunidenses via a guerra como algo distante de sua realidade. Procurando resolver esse impasse, o governo passou a investir fortemente em propaganda, procurando concentrar esforços dos grandes veículos de

* Doutorando pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) orientado pelo Prof. Dr. Alexandre Busko Valim. Bolsista Capes/REUNI.

comunicação para produzir materiais que incentivassem os cidadãos comuns a se interessar pela guerra, bem como, a “fazer a sua parte” para a vitória do país.

Nesse cenário, o governo Roosevelt se aliou com uma instituição que estava visivelmente descontente com a política isolacionista: Hollywood. Clayton R. Koppes e Gregory D. Black (1990) e Antonio Pedro Tota (2000) afirmam que a guerra na Europa fechou as portas do principal mercado externo da produção cinematográfica estadunidense, onde mais de 35 mil salas de cinema exibiam regularmente tais filmes – o que representava de 40% a 50% dos rendimentos para alguns estúdios. Desse modo, a indústria cinematográfica esperava não apenas que o governo intervisse na situação europeia, mas que também adotasse medidas para tornar o mercado da América Latina mais atraente.

Além disso, defensores do isolacionismo criticavam os grandes estúdios por produções que abordavam temas como guerra ou política, argumentando que Hollywood se intrometia em assuntos que não lhe diziam respeito. Muitos desses políticos valiam-se de contatos dentro e fora da indústria cinematográfica para prejudicar o desempenho de produções consideradas “problemáticas”. Tais ações podiam se dar na forma de censura, boicotes, publicação de críticas negativas e, até mesmo, protestos violentos e ameaças de boicotes a outros filmes do mesmo estúdio. Essas atitudes desagradavam os principais produtores hollywoodianos, uma vez que filmes de guerra tendiam a ser bem recebidos pelo público e pela crítica especializada, angariando lucros e prêmios. Há ainda de se considerar que muitos profissionais do cinema europeu, sobretudo alemães dissidentes do nazismo e judeus, haviam migrado para Hollywood e, por razões pessoais ou políticas, tinham o desejo de abordar os conflitos que se desenrolavam em suas terras natais em suas produções (KOPPES; BLACK, 1990).

O governo, por sua vez, reconhecia a importância do cinema como a mídia mais influente do período devido ao seu alcance e sua capacidade de influenciar o comportamento dos espectadores, conforme ressaltam Adams (1994), Koppes e Black (1990) e Tota (2000). Logo, buscando uma mudança na mentalidade dos cidadãos estadunidenses de forma rápida e abrangente, Washington se aliou à Hollywood, fazendo algumas concessões em troca de

poder intervir diretamente na produção cinematográfica do período, tornando-a oficialmente uma “indústria de propaganda”.

As ideias de “propaganda” difundidas à época merecem atenção, uma vez que denotam noções como controle, comando, submissão e reação. Na virada dos anos 1930-1940, era bastante popular no campo de estudos comunicacionais a chamada “Teoria Hipodérmica” ou “Teoria da Bala Mágica”, formulada em 1927 por Harold Lasswell. Fortemente influenciada pelo militarismo da Primeira Guerra Mundial e pelo behaviorismo, essa perspectiva considera a sociedade como uma “massa” que se comporta por meio de estímulos-resposta diretos e objetivos. Nas palavras do teórico J. Paulo Serra, “a comunicação [para Lasswell] é [...] vista essencialmente como um processo de propaganda que visa levar os indivíduos a responderem de forma mais ou menos dócil, uniforme e homogênea aos estímulos que lhes são fornecidos pelos *media*” (SERRA, 2007: 66).

Outra noção de “propaganda” também em voga nesse período e cujas ideias são complementares aos postulados de Lasswell é a do jornalista Edward Bernays, que em 1928 delineou o termo para se referir às manipulações da opinião pública que considerava necessárias para manter a sociedade democrática “organizada”. Esse governo “invisível”, criado por homens que a população nunca virá a conhecer, mantém a homogeneidade do país ao determinar gostos, valores, comportamentos e ideias, os quais são aceitos de forma quase imperceptível apesar de imposta e reproduzidos pelas pessoas nas diversas esferas sociais que frequentam de modo mais ou menos semelhante (BERNAYS, 2005).

Partindo desses pressupostos, é possível concluir que Washington planejava utilizar o cinema para veicular mensagens que estimulassem a população a adotar um comportamento “adequado” com relação ao esforço de guerra. Para tal, o Office of War Information (OWI) passou a monitorar os estúdios a partir de uma unidade especial, o Bureau of Motion Pictures (BMP), que deveria fiscalizar o conteúdo das produções cinematográficas, trabalhando junto ao sistema de censura vigente à época. Esse departamento publicou em julho de 1942 o

Manual for the Motion Picture Industry (MMPI)¹, que, segundo o Bureau, buscava responder a seguinte questão: “esse filme ajudará a vencer a guerra?” (KOPPES, 1995).

Logo no primeiro capítulo do documento, intitulado “Why we fight?”, as ideias de Bernays e Lasswell estão presentes – de acordo com o texto, os Estados Unidos haviam se envolvido na guerra recentemente e boa parte da população ainda estava “confusa” sobre o que estava “em jogo”; de modo que Hollywood deveria fazer “sua parte” ao veicular mensagens “claras” e “diretas” ao público (BUREAEU OF MOTION PICTURES, 2013: online). Ou seja, por meio do cinema, o cidadão comum deveria se conscientizar de seu papel no esforço doméstico, uma vez que os civis seriam tão importantes quanto os soldados para alcançar a vitória².

Os filmes deveriam veicular a ideia de que a Segunda Guerra Mundial era uma “guerra total”, ou seja, que envolvia a todos sem exceções. A população civil (homens, mulheres, idosos e crianças) devia estar ciente de que a derrota para o nazismo colocaria em cheque as quatro liberdades básicas a que todos os seres humanos tinham direito segundo Roosevelt – liberdade de expressão, liberdade de culto, liberdade de querer um bom padrão de vida e liberdade de não sentir medo – e acabaria por escravizar toda a população mundial. Os cidadãos dos Estados Unidos, a “terra da liberdade”, não poderiam ficar de braços cruzados (BUREAEU OF MOTION PICTURES, 2013: online).

Nas orientações seguintes, o documento incentiva o resgate dos valores “tipicamente estadunidenses”, afirmando que o *American way of life* era “uma versão de 1942 para 1776” (BUREAEU OF MOTION PICTURES, 2013: online), ou seja, associava capitalismo e tradição ao conceito de liberdade. Além disso, com o objetivo de contrapor a democracia estadunidense ao nazismo excludente, os Estados Unidos deviam ser representados como um grande “*melting pot*”, termo que designava a perspectiva de uma sociedade homogênea e pluricultural em que diferentes pessoas viviam em harmonia. Para acentuar a diferenciação entre ambos os lados, o manual ressaltava que o governo estadunidense apenas se envolvera

¹ Nome popularizado do documento. O título completo é Government Information Manual for the Motion Picture Industry.

² Ao longo do documento, palavras como “guiar”, “orientar”, “esclarecer” são recorrentes.

no conflito por ter sua soberania ameaçada, uma vez que não era uma nação beligerante ou apoiadora do uso da força.

Quanto à situação interna do país, há duas sessões específicas. A primeira é intitulada “Work and Production: The War at Home” e trata do mercado de trabalho nos Estados Unidos. De acordo com Koppes (1995), essa sessão tinha por objetivo mostrar que os operários nas linhas de produção e os agricultores eram essenciais para os soldados, pois seriam os armamentos e suprimentos produzidos por eles que serviriam à linha de frente. Era também no ambiente de trabalho que funcionários de ambos os sexos, das mais diferentes origens, etnias e credos se uniriam por um esforço maior em nome de todo o país, sendo que o respeito entre esses indivíduos deveria ser mútuo e irrestrito. Nesse mesmo capítulo, a cartilha ainda encorajava os filmes a omitir disputas entre patrões e empregados ou associações de classe, já que vencer a guerra era o objetivo principal e exigia solidariedade – lembrando também que um “verdadeiro estadunidense” não ousaria perturbar o esforço doméstico com tais questões. Suprimir os desentendimentos era uma atitude necessária para evidenciar a importância de se privilegiar uma produção maior, mais rápida e com menos desperdício para suplantar a máquina de guerra do Eixo.

O segundo capítulo sobre o esforço doméstico, “The Home Front: What We Must Do”, aborda as ações que devem ser tomadas pela sociedade civil. De acordo com o manual, a guerra era função de todos os cidadãos e os filmes deveriam esclarecer como e por que os civis deveriam contribuir. Seguiam-se recomendações para apresentar os estadunidenses como pessoas preocupadas com questões sociais; envolvidas em serviços voluntários e comunitários ou que contribuía comprando os “bônus de guerra”; obedientes às autoridades; preparados para um ataque inimigo em território nacional; atentos às políticas de racionamentos etc (BUREAU OF MOTION PICTURES, 2013: online).

Os civis dos Estados Unidos ou dos Aliados não deveriam ser representados como “medrosos” ou “desesperados”. Segundo Koppes (1995), os filmes sobre o esforço doméstico criaram uma representação padrão para os homens e mulheres comuns: geralmente, eram apresentados como pessoas da classe média, bonitas, inteligentes, que amavam suas famílias e tinham desejos simples, além de acreditar na vitória e contribuir para o esforço de guerra.

Contudo, havia também o perigo da chamada “quinta coluna”, como eram conhecidos os agentes inimigos infiltrados ou civis simpáticos ao fascismo. Por isso, o manual também recomendava que os filmes tratassem da importância de não espalhar boatos e fofocas ou compartilhar informações importantes com pessoas não-dignas de confiança.

Para atingir com maior facilidade os efeitos desejados, o manual recomendava que os filmes trabalhassem com temas e elementos que embora não fossem diretamente ligados à guerra, eram associados aos “valores estadunidenses”, como a cristandade, o trabalho, o capitalismo e a exaltação aos símbolos pátrios e tradicionais (bandeiras, hinos, datas comemorativas, entre outros). Também eram incentivadas produções sobre a história do país por meio de dramatizações de acontecimentos considerados importantes ou de cinebiografias de personagens tidos como exemplos do *American way of life*.

Partindo dessas características, a narrativa clássica hollywoodiana mostrava-se ideal na mobilização da sociedade civil. David Bordwell (1988) afirma que esse modelo de “contar histórias” está focado na continuidade e na não-ambiguidade da trama, fundamentando-se em um forte apelo emocional de caráter universalista, ou seja, capaz de transcender as fronteiras de classe e nacionalidade. Desse modo, favorecia-se uma trama “lógica” embasada em relações de causa-e-efeito. Para acentuar a ideia de continuidade, uma característica é essencial: a redundância. Ou seja, todos os aspectos técnicos (som, edição, música, fotografia, cenários, etc) estão presentes para confirmar a narrativa, torná-la mais compreensível e acessível, bem como, suscitar emoções nos espectadores.

A redundância e a não-ambiguidade também estão presentes nas personagens, criados sob a égide do maniqueísmo romântico. Logo, protagonistas e antagonistas são claramente identificáveis pelo público, ao mesmo tempo em que suas ações, falas, gestos, expressões, vestuário, etc, corroborem seu papel na trama. Além disso, a narrativa clássica hollywoodiana privilegia as ações individuais como responsáveis por “mover a história”, elemento que Bordwell (1988) denomina de “casualidade psicológica”, característica de um cinema altamente antropocêntrico.

Os filmes circunscritos nessa narrativa tendem a se desenvolver a partir de uma ideia de progressão. Para impedir que o público se perca ou tenha a atenção desviada, os eventos

importantes têm um *timing* mais ou menos preciso para “acontecer”. Além disso, efeitos técnicos de edição (*flashbacks* ou determinados tipos de cortes) ou narração são utilizados para repetir, enfatizar e relacionar informações, reforçando a orientação espacial do espectador ao expor informações de forma “clara”. A fotografia e a cenografia contribuem para criar um espaço de ação harmônico, captado geralmente a partir de enquadramentos centralizados nos elementos humanos (BORDWELL, 1988).

O gênero que melhor se encaixava tanto aos moldes da narrativa clássica hollywoodiana quanto às orientações do MMPI a respeito do esforço doméstico de guerra segundo Koppes e Black (1990) era o drama, pois era considerado não somente o mais abrangente, mas também o mais indicado para abordar temáticas “sérias”. Os autores afirmam que os grandes estúdios voltaram-se para o *home front*, buscando no cotidiano dos cidadãos comuns a “matéria-prima” para as principais produções cinematográficas – logo, racionamentos, sublocações, alistamento e trabalho voluntário se tornaram recorrentes nos filmes da época.

Os filmes estão inscritos no meio social. Alexandre Busko Valim (2006) destaca que além de estarem fortemente relacionadas com seus contextos de produção, as obras cinematográficas também atuam como agentes sociais, capazes de gerar transformações. Nesse sentido, compreende-se o filme não como uma mera forma de entretenimento, mas como uma produção social dotada de ideologia. Desse modo, para analisar como as personagens de um determinado filme funcionam como representações para o público da época, a História Social do Cinema fornece o aporte teórico-metodológico mais adequado. Tal vertente leva em consideração a relação do filme com as estruturas sociais, as disputas de poder, os debates ideológicos e as lutas sociais de seu contexto de produção.

De acordo com Valim (2006), os filmes estão inseridos em um circuito comunicacional, que é composto por três grupos de relações: a) do filme com seus contextos de produção e circulação; b) do filme com outros filmes e mídias; e c) dos elementos que o compõe. Assim, só é possível compreender o sentido de uma cena quando tomamos o todo do filme, da mesma forma que só é possível compreender o sentido do filme quando compreendemos o sentido de suas cenas. Nesse exercício de compreensão é que ocorre a

veiculação de representações, valores e ideias, os quais são apresentados de forma contextualizada para que possam ser apreendidos pelo espectador.

Valim (2006) considera o cinema uma instituição social capaz de veicular representações sociais. A partir da conceituação definida por Serge Moscovici e empregada pelo autor, entende-se que a “representação social” é formada por três níveis: seleção (filtragem de informações para a confecção de uma representação); formação de esquema figurativo (construção de uma imagem que faz sentido e parece coerente aos atores sociais, a qual passa a ser amplamente difundida); e naturalização (a representação perde seu caráter de construção e torna-se semelhante a uma entidade autônoma, ou seja, tida como natural). Esse processo é concluído com a ancoragem, ou seja, no enraizamento definitivo da representação ao contexto a que pertence.

Tais níveis compartilham características com a narrativa clássica hollywoodiana devido a seu caráter universalista e redundante. Essa estética também se utiliza da seleção para filtrar informações sobre determinados temas – o que pode levar a deturpações, inversões e recortes como ressalta Valim (2006) – para então criar um esquema figurativo que se faz coerente dentro das normas da narrativa. A repetição e a difusão desse modelo contribuíram para a naturalização do mesmo como a forma predominante de se estruturar um filme que, por sua vez, acabou se enraizando não apenas na realidade do público estadunidense, mas dos espectadores ao redor do mundo.

Thomas Schatz (1999) estipula que a Segunda Guerra Mundial originou um gênero cinematográfico próprio, que se consolidou rapidamente durante os anos em que os Estados Unidos estiveram envolvidos no conflito, os chamados “*war films*”. Entretanto, o autor reconhece que esse gênero tem origem na fórmula do “drama” e é igualmente abrangente, dividindo-se em três categorias principais: os “filmes de espionagem”, os “filmes de combate” e os “dramas de *home front*”. A partir de um levantamento realizado por Russell Shain presente na obra de Schatz, é possível averiguar os “dramas de *home front*” tiveram destaque

especialmente nos anos de 1943 e 1944, perdendo em quantidade apenas para os “filmes de combate”³.

Um dos principais exemplos dessa categoria é “Rosa de Esperança” (William Wyler, 1942), filme ambientado na Inglaterra e cuja trama girava em torno do cotidiano de uma dona-de-casa que vê a vida de sua família transformada pela guerra. Mesmo sendo lançada um mês antes da publicação do MMPI, a produção carrega muitas das sugestões que seriam incorporadas ao documento porque o diretor William Wyler – nascido na Alemanha – tinha por objetivo utilizá-la como propaganda, buscando fazer com que o público se identificasse com a situação das personagens e que isso surtisse algum efeito na política isolacionista dos Estados Unidos (GLANCY, 1999). O título original da produção, “Mrs. Miniver”, é uma referência à protagonista e busca destacar o papel da figura feminina – como mãe, esposa e cidadã – no *home front*.

Devido a seu “pioneirismo”, “Rosa de Esperança” se tornou um exemplo a ser seguido pela indústria cinematográfica hollywoodiana da época. Além de ser capitaneado por um diretor de destaque, o filme era estrelado pelos astros Greer Garson e Walter Pidgeon – que já haviam interpretado um casal anteriormente e repetiriam a parceira em outros seis filmes – além da famosa atriz de teatro e cinema May Whitty, da atriz-revelação de 1941 Teresa Wright, e de atores conhecidos por seus papéis de coadjuvantes, como Henry Tavers e Henry Wilcoxon. Ou seja, o filme apresentava nomes e rostos conhecidos pelo público, facilmente associados a certos tipos de personagens, o que auxiliava na orientação do espectador.

Além disso, de acordo com Glancy (1999), o roteiro do filme foi retrabalhado diversas vezes, para que as ideias de patriotismo e comprometimento fossem “apreendidas” de forma clara. Outro objetivo era aproximar os Estados Unidos da Inglaterra, representando os britânicos como pessoas democráticas, educadas e trabalhadoras – imagens devidamente afastadas dos comumente difundidos estereótipos de pessoas arrogantes, mesquinhas e

³ Segundo os dados levantados por Shain a respeito dos filmes relacionados à Segunda Guerra Mundial produzidos entre 1942 e 1945, os “dramas de *home front*” representam 36.7% e 32.7% do total dessas produções em 1943 e 1944, respectivamente. Essa categoria perdeu fôlego em 1945, alcançando somente 18% do total, provavelmente devido ao sucesso das ações militares dos Aliados na Europa.

antiquadas. Por essas características, o filme foi amplamente divulgado com apoio do governo e da crítica especializada.

Conforme mencionado anteriormente, “Rosa de Esperança” é protagonizado por Kay Miniver (Garson), uma dona-de-casa inglesa de classe média. De acordo com um letreiro (1min 34seg), o filme se inicia em 1939, em uma Inglaterra “feliz e tranquila” antes de se envolver numa guerra que viria a colocar em risco não somente a vida de seus cidadãos, mas também o “estilo de vida” do país. Nesse primeiro momento da produção (até 37min 7seg), a personagem é representada como uma mulher simples que se preocupa com sua família, mantém uma boa relação com as pessoas com quem convive cotidianamente – incluindo seus empregados, o vigário local (Wilcoxon) e o senhor Ballard, um funcionário da linha férrea que a admira por sua gentileza (Travers) –, utiliza os serviços públicos e gosta de fazer compras; embora reconheça de que os bens materiais não são nada se comparados a quão maravilhosa é sua família (1min 44seg-17min 57seg).

Seu marido Clem (Pidgeon) é um arquiteto bem-sucedido e contente com a vida familiar, bem como, que gosta de desfrutar do conforto dos bens materiais; enquanto os dois filhos mais jovens do casal vão à escola, praticam piano e cuidam do gato de estimação (9min 13seg-11min 28seg). Mesmo Carol (Wright), uma vizinha de classe social mais elevada como quem a família faz amizade, afirma que dedicou suas férias para fazer trabalho comunitário com pessoas carentes em Londres (23min 28seg) e que acredita nos ideais democráticos (28min 50seg).

Os elementos destoantes do conjunto central de personagens nessa parte do filme são: o primogênito dos Miniver, Vin (Richard Ney), que após uma temporada estudando em Oxford se tornou uma espécie de questionador social acomodado – sempre disposto a criticar os outros com base nas ciências sociais, mas que não age para mudar a realidade – e cuja imaturidade se expressa no quão rápido seus gostos mudam (19min 15seg-25min 3seg); e Lady Beldon (Whitty), a avó de Carol, uma senhora antipática e arrogante que não vê a classe média classe média com bons olhos ou esconde seu desconforto com interações sociais que considera inapropriadas (4min 54seg-5min 37seg).

A guerra muda rapidamente esse panorama. O anúncio de que o país está envolvido no conflito contra o Eixo é feito pelo vigário pouco após o início de uma celebração na igreja local (35min 57seg). O pregador conclui sua fala afirmando que não seguirá com a cerimônia pois as pessoas têm coisas mais importantes a fazer e pede que os fiéis rezem pela paz, no entanto, lembra-lhes que Deus está de seu lado, assim como a herança dos ancestrais que lutaram por liberdade. Ou seja, o filme não apenas utilizou-se de valores históricos e religiosos para apelar ao público, mas também construiu relações entre os mesmos, como se coragem e fé cristã estivessem definitivamente associadas.

De modo bastante explicativo, o filme elenca diversas ações relacionadas ao *home front* e quais comportamentos devem ser adotados. Há cenas envolvendo blecautes (41 min 42seg, 43min 10seg, 54min 4 seg); racionamentos (47min 49seg, 1h 26min 4seg); estocagem de comida (47min 40seg, 1h 34 min 59seg) e até mesmo sobre como agir em caso de um ataque aéreo (45min 28seg-48 min 27seg, 58min 14seg). O tema “guerra” se espalha pela comunidade, tornando-se assunto tanto de conversas de bar (49min 32seg) quanto das crianças (57min 29seg, 57min 38seg), havendo até mesmo uma menção à quinta coluna (49min 52seg). O alistamento abrange pessoas de todas as classes –Vin opta por se juntar à Royal Air Force (39min 44seg), enquanto o namorado de uma das empregadas vai para o exército (38min 11seg). As mulheres também contribuem com os combatentes: a empregada jovem se une ao Auxílio Feminino da Força Aérea (53min 8seg) e a cozinheira idosa deixa a família Miniver para trabalhar na cantina de uma base de tanques (1h 35min 56seg)

Sem transtornos ou choque, Kay assume a postura de dona-de-casa consciente, que presta apoio ao país gerindo seu lar de modo adequado às políticas de racionamento e de defesa, ao mesmo tempo em que apoia a participação do marido e do filho em combate – por mais que tema pelo que pode acontecer (como evidenciado em 52min 23seg; 55min 58seg, entre outros), em nenhum momento ela se coloca entre os “homens da casa” e sua missão⁴. De bom grado, ela prepara a comida que o marido leva em suas patrulhas civis (1h 56seg); conduz o filho mais velho à base aérea onde está servindo (1h 56min 34seg) e procura manter as crianças calmas enquanto estão refugiados durante um bombardeio (1h 32 min 14seg-1h 32

⁴ Tal papel é geralmente definido pelos críticos como “*supportive wife*” (LEVY, 1990).

min 56seg, 1h 39min 14seg-1h 40min 57seg)⁵. A aparência da personagem muda: ela assume um ar cansado, o figurino se torna menos chamativo e o cabelo parece levemente despenteado, porém, apesar dos sinais físicos, a protagonista está sempre disposta a fazer sua parte para vencer a guerra com um sorriso no rosto e frases amáveis no repertório.

Talvez a sequência mais emblemática envolvendo Kay seja a que ela se encontra frente-a-frente com um piloto nazista procurado na vizinhança após um pouso forçado: ela encontra o homem aparentemente desmaiado em meio a alguns arbustos e tenta desarmá-lo; contudo, ele a persegue até sua casa. O militar alemão é o contraponto da protagonista: sujo, bruto, ameaçador e covarde – “se se mexer ou fizer barulho eu atiro”, ele alerta a dona-de-casa visivelmente assustada e que teme pela vida dos filhos pequenos (1h 10min 27seg). “Bárbaro”, ele se comunica por frases curtas, geralmente perguntas ou ordens – “Sozinha?” (1h 10min 40seg), “Comida. Bebida” (1h 11min 4seg), “Depressa” (1h 11min 39seg) –; come de modo animalesco, se sujando e desperdiçando comida (1h 11min 25seg, 1h 12min) e mantém a arma constantemente apontada para a sra. Miniver (1h 13min 32seg).

O piloto acaba por desmaiar na cozinha, dando tempo para que Kay desarme-o e telefone para a polícia – ela fala baixo para não chamar a atenção das crianças e pede que tragam um médico para atender o homem ferido, demonstrando piedade para com ele (1h 13min 18). De volta à cozinha, a protagonista ajuda o militar a se sentar e agindo de modo compreensivo, procura tranquilizá-lo afirmando que “a guerra não durará para sempre” (1h 14min 23seg). Entretanto, o inimigo é cruel e deseja a destruição total de quem se opõe ao nazismo: mesmo que ele seja capturado, afirma que “milhares, dezenas de milhares” de soldados alemães cruzarão o oceano e destruirão a Inglaterra, assim como fizeram em diversas cidades europeias. A dona-de-casa procura despertar-lhe a consciência dizendo que “inocentes”, “mulheres e crianças” foram mortos (1h 15min 9seg), mas o soldado rebate furiosamente – “Inocentes não! Estavam contra nós!” (1h 18min 23seg) – e afirma que os

⁵ Nessa última sequência citada, a câmera procura evidenciar ao espectador que o casal Miniver preparou de acordo com as orientações das autoridades: levaram consigo um rádio, água potável, comida enlatada e remédios, além de procurar omitir qualquer tipo de luminosidade externa para não chamar a atenção dos aviões (1h, 32min 40, 1h 33min 7seg, 1h 33min 31seg). Mesmo com a casa destruída pelo ataque, o casal mantém o bom humor e parece não se importar com as perdas materiais, lembrando que o importante é ter a família unida (1h 42min 35 seg).

ingleses serão os próximos. A situação faz com que Kay perca a compostura e o estapeie (1h 18 min 37seg).

Contudo, a sra. Miniver não se deixa abalar com esse terrível encontro: na sequência seguinte (iniciada em 1h 20min 54seg), ambientada poucos minutos após a polícia prender o piloto, ela está radiante por receber o marido, que acabou de voltar da operação de resgate de Dunquerque, na qual participou como parte da frota civil. Clem também participa do esforço de guerra sem questionar essa necessidade: ele integra o grupo de patrulhas civis da vizinhança – formado por homens de diversas classes sociais, que demonstram ser bastante amigos e estão sempre dispostos a sacrificar momentos de descanso ou lazer para “fazer a sua parte” (50min 3seg, 1h 1min 10seg, 1h 42min 16seg) – e incentiva o filho mais velho em sua carreira na aeronáutica (50min 48seg, 55min 56seg). Em um de seus diálogos com a esposa, ele afirma que, durante a guerra, a obrigação dos homens é lutar e que a das mulheres é cuidar da casa (1h 26min).

Vin é a personagem que muda mais rapidamente e sem dificuldades: na mesma noite após o vigário anunciar que a Inglaterra estava em guerra, ele decide se alistar na Royal Air Force, pois acredita que a guerra será capaz de “mudar a vida de muita gente” (40min 47seg). Uma vez no exército, transforma-se de um jovem indeciso, arrogante e metido a intelectual em um homem corajoso que coloca seu país acima de tudo – mesmo poucos minutos após pedir Carol em casamento, ele é convocado para combate e responde prontamente ao chamado de seus superiores (55min 36seg).

Com Lady Beldon, a mudança é mais demorada: mesmo ao início dos bombardeios, ela continua mantendo uma postura individualista, considerando sua posição social acima de qualquer argumento sobre segurança – ela afirma que sua família não obedece a ordens dos outros, que a “guerra dá à gentalha a chance de se tornar importante” (45 min 20seg) e se mostra bastante perturbada com a ideia de ter que se esconder no porão junto com os empregados. Entretanto, o filme também se preocupa em “explicar” tal comportamento ao espectador: a tradicional família da personagem participou de diversas guerras ao longo da história da Inglaterra, de modo que muitos homens jovens, incluindo o marido de Lady Beldon, morreram em combate (1h 30min 58 seg). A partir desse esclarecimento, a idosa se

mostra uma pessoa mais amável, preocupada com a segurança dos moradores de sua cidade, que aceita com alegria o casamento de Vin e Carol, convive em harmonia com os Miniver e que participa ativamente do esforço doméstico de guerra.

Carol, por sua vez, talvez seja a segunda personagem mais emblemática do filme após a protagonista. Depois de sua aparição inicial, ela não ganha muito destaque até o pedido de casamento de Vin: desse momento em diante, ela perde suas referências de jovem socialmente ativa e estudiosa para se tornar, assim como Kay, uma dona-de-casa que teme pela segurança do marido mas que não interfere em seu “papel” na guerra – e define-se como “muito feliz” por “cada momento ao lado dele” e afirma que caso algo aconteça, “haverá muito tempo para lágrimas” (1h 40min 51seg-1h 40min 59seg). Todavia, Carol é atingida por uma bala durante um ataque de aviões alemães após ela e a sogra deixarem Vin na base aérea local. Kay dirige rapidamente até sua casa, mas não há ambulâncias o suficiente para atender a todos os feridos, de modo que a jovem falece nos braços da protagonista (2h 3min 33seg) – uma forma de mostrar ao público que a guerra matava tanto soldados quanto pessoas que não tinham envolvimento direto nas ações de combate.

Carol não é a única vítima inocente da comunidade. A sequência final do filme, que ocorre na mesma igreja em que o vigário anunciou o envolvimento da Inglaterra no conflito, agora parcialmente destruída pelos bombardeios (2h 7min 15seg, 2h 7min 47seg). Entre os fiéis, antes todos saudáveis e sorridentes, há diversos feridos e todos carregam semblantes de pesar (2h 6min 19seg, 2h 8min 19seg). Diante desse cenário, o vigário faz um sermão universalista e carregado de emoção sobre a participação dos civis na guerra, agregando valores como religião, patriotismo e comprometimento, bem como, de que o inimigo é contrário à liberdade e à paz:

Lerei para vocês o Salmo 91. "Direi do Senhor: 'Ele é meu refúgio, minha fortaleza. Meu Deus, e Nele confiarei. Porque ele te livrará do laço do passarinho e da peste perniciososa. Não terás medo do terror da noite. Nem da flecha que voa de dia. Nem da peste que anda na escuridão. Nem da mortandade que assola ao meio-dia. Ele te abrigará com Suas penas e debaixo de Suas asas estarás seguro. E a Sua verdade será o teu escudo e broquel." Nós, neste canto tranquilo da Inglaterra sofremos a perda de amigos muito queridos. Alguns íntimos desta igreja. George West, menino do coro. James Ballard, chefe da estação e tocador de sino e orgulhoso vencedor, apenas uma hora antes de sua morte da Taça Beldon por sua bela Rosa Miniver. E nossos sentimentos vão para as famílias que compartilham a perda cruel de uma jovem que

casou-se neste altar há apenas duas semanas. Muitos de nossos lares foram destruídos e a vida de jovens e idosos foram tomadas. Quase nenhum lar deixou de sofrer perda semelhante. E por quê? Com certeza já se fizeram essa pergunta. Por que, entre todos deveriam estes padecer? Crianças, idosos... uma garota na flor da juventude. Por que eles? Eles são nossos soldados? São nossos combatentes? Por que eles tiveram de ser sacrificados? Eu lhes direi por quê. Porque esta não é apenas uma guerra de soldados fardados. É uma guerra do povo. De toda gente. E não deve ser lutada apenas nos campos de batalha mas também nas cidades e nos vilarejos. Nas fábricas e nas fazendas. Nos lares e nos corações de todo homem, mulher e criança que ama a liberdade. Bem, enterramos nossos mortos mas não os esqueceremos. Em vez disso, eles nos inspirarão com a determinação inabalável de libertar esta geração e as que estão por vir da tirania e do terror que ameaça cair sobre nós. Esta é a guerra do povo. É a nossa guerra. Nós somos os combatentes. Então combatamos. Com todas as nossas forças. E que Deus defenda os justos (2h 7min 56seg-2h 9min 53seg).

Após a fala, Vin oferece solidariedade à Lady Beldon e os fiéis cantam o hino “*Onward, Christian soldier*” enquanto a câmera focaliza um rombo no teto da igreja por onde se veem passar os aviões da RAF. Aos poucos, a voz dos fiéis diminui e o som dos aviões se torna mais forte, acompanhado pelo Hino da Inglaterra como música de fundo até os créditos finais (2h 11min 50seg-2h 13min 1seg). Após os letreiros, junto ao “*The End*”, aparece a seguinte mensagem em letras garrafais: “A AMÉRICA PRECISA DO SEU DINHEIRO. COMPREM BÔNUS DE GUERRA E SELOS NO DIA DO PAGAMENTO” (2h 13min 32seg). O discurso – diversas vezes retrabalhado por Wyler e sua equipe de roteiristas para torná-lo o mais direto e impactante possível – foi considerado tão comovente que Roosevelt autorizou sua reprodução em diversas rádios como forma de conscientizar a população estadunidense a respeito do esforço de guerra (GLANCY, 1999; KOPPEL, BLACK, 1990).

Apesar de ser uma peça de propaganda, “*Rosa de Esperança*” foi um grandioso sucesso de público e crítica, tornando-se a produção mais lucrativa de 1942 e recebendo doze indicações ao Oscar, vencendo em seis categorias⁶: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Atriz (Garson), Melhor Atriz Coadjuvante (Wright), Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Fotografia em Preto-e-Branco. Conforme já mencionado, o filme se tornou um modelo a ser

⁶ Apesar de ser um prêmio bastante criticado atualmente, o sociólogo Emanuel Levy (1990) considera que até meados de 1980 os filmes e papéis premiados pelo Oscar exerciam grande influência sobre o público, indicando qual a maneira mais adequada de se comportar em determinadas situações. Além disso, o autor menciona que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável por outorgar a honraria, envolveu no esforço doméstico de guerra, substituindo as estatuetas de bronze e estanho por réplicas temporárias de isopor pintadas com tinta dourada e os jantares suntuosos por cerimônias simples transmitidas por rádio.

seguido pelos estúdios em seu envolvimento com o esforço doméstico de guerra. Churchill ficou tão admirado com o potencial da produção que chegou a afirmar que “Rosa de Esperança” era tão importante para o sucesso da Inglaterra na guerra quanto as forças armadas (GLANCY, 1999).

“Rosa de Esperança” também foi recebido com entusiasmo no Brasil. No dia 2 de dezembro de 1942, a primeira-dama Darci Vargas presidiu a *avant-premiere* do filme no Rio de Janeiro, que contou com a presença de diversas personalidades. No mesmo artigo que noticia o evento, o filme é descrito como “glorioso”, “votado entre os dez mais importantes de todos os tempos” e “a realização mais vitoriosa da Metro Goldwyn Mayer” (JORNAL DO BRASIL, 1942: 8). À “Folha da Manhã”, Guilherme de Almeida – crítico, poeta e membro da Academia Brasileira de Letras – fez comentários bastante elogiosos sobre a produção (1942, p. 9); enquanto a revista “A Cena Muda” classificou o filme com nota 3 ½ de um total de 4 (nº 1133, p. 20), posteriormente considerando-o o melhor lançamento do mês de dezembro e o quarto melhor do ano, destacando a atuação de Greer Garson como uma das melhores de 1942 (LIMA, 1942).

O público também pareceu responder positivamente ao filme: no Rio de Janeiro, a produção ficou em cartaz nos principais cinemas por três semanas; em São Paulo, por um mês, além de ter sido reexibido diversas vezes por cinemas menores desses grandes centros entre 1943 e 1944. No início de 1943, “A Cena Muda” realizou um concurso em que os leitores poderiam votar nos melhores filmes do ano anterior, sendo “Rosa de Esperança” o vencedor nas quatro principais categorias: Filme (3887 votos), Diretor (2043 votos), Ator – Walter Pidgeon (2833 votos) e Atriz – Greer Garson (3017 votos). Tais fontes são valiosas para um estudo da recepção desse filme no Brasil e sobre os interesses dos governos brasileiro e estadunidense em difundir a produção, contudo, pretende-se explorar tais temáticas futuramente, com um melhor encaminhamento da tese na qual se inserem os temas deste artigo.

Bibliografia

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

BERNAYS, Edward. **Propaganda**. Nova Iorque: IgPublishing, 2005.

BORDWELL, David. The classic Hollywood style, 1917-1960. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. Londres: Routledge, 1988.

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

FOLLY, Martin H. **The United States and World War II**: The awakening giant. Edimburgo: The Edinburgh University Press, 2002.

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

KOPPEES, Clayton R. Hollywood and the politics of representation: women, workers, and African Americans in World War II Movies. In: O'BRIEN, Kenneth Paul; PARSONS, Lynn Hudson. **The home-front war**: World War II and American society. Nova Iorque: Greenwood, 1995.

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

LEVY, Emanuel. **And the winner is...** – Os bastidores do Oscar. São Paulo: Trajetória Cultural, 1990.

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

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

ROSA de esperança. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 8 dez. 1942. As cotações da semana, nº 1133, p. 20.

“ROSA de esperança” estará hoje, desde o meio-dia, nos Cines Mero(sic). **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3 dez. 1942. Notas sociais, p. 8.

SCHATZ, Thomas. World War II and the Hollywood “war film”. In: BROWNE, Nick (ed). **Refiguring American film genres: history and theory**. Los Angeles: University of California Press, 1998.

SERRA, J. Paulo. **Manual de teoria da comunicação**. Covilhã: Labcom, 2007.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. Tese (Doutorado em História): Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2006.

Fonte

ROSA de esperança. Direção de William Wyler. EUA: Sidney Franklin. Dist. Warner Home Video, 1942. 1 DVD (134 min.): P&B.

Filmografia citada

DESDE que partiste. Direção de John Cromwell. EUA: David O. Selznick. Dist. Classicline, 1944. 1 DVD (177 min.): P&B.