

# **World War Z: darwinismo social e renascimento da cosmovisão nacional-socialista**

## **World War Z: Social Darwinism and rebirth of the Nazi worldview**

ALFONSO M. RODRÍGUEZ DE AUSTRIA GIMÉNEZ DE ARAGÓN<sup>a</sup>

Universidad de Sevilla, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Sevilla, Espanha

Universidad Centroamericana de Nicaragua, Facultad de Humanidades y Comunicación. Manágua, Nicaragua

### **RESUMO**

O objetivo deste artigo é realizar um exercício de análise crítica dos discursos ideológico e propagandístico contidos no filme *World War Z* (2013). Minha conclusão é que o filme foi concebido como um expoente ideológico da nova extrema direita estadunidense e global e que faz parte do esforço desta direita construir uma história com vocação hegemônica sobre a necessidade de liquidar a moral de solidariedade e retornar à sociedade de clãs e de racismo ideológico e econômico. Esta narração da nova direita é baseada em três antigos pilares contidos e retratados no filme: o darwinismo social, a superpopulação, e o perigo que as fronteiras abertas representam para o primeiro mundo. Estas três ideias coincidem, com ligeiras variações, com alguns dos pilares sobre os quais se baseava o nacional-socialismo de Adolf Hitler, como será mostrado no texto.

**Palavras-chave:** Zumbis, ideologia, migração, cinema, propaganda

### **ABSTRACT**

The aim of this article is to carry out a critical analysis of the film *World War Z* (2013) from an ideological and propagandistic point of view. My conclusion is that the film has been designed as an ideological exponent of the New American Far Right. I will describe how the film is permeated by the New Right ideology, which seeks to build a new worldview about the need to discard the moral of solidarity and put in its place the moral of the strongest. In other words, an ideology based in economic and ideological racism which seeks to return to the society of clans. This worldview of the New Right is based on three old pillars contained and represented in the film: Social Darwinism, overpopulation, and the danger of the open borders to the first world's way of life. I will demonstrate how these ideas are slight variations of the Nazi ideology.

**Keywords:** Zombies, ideology, migration, cinema propaganda

<sup>a</sup> Doutor e Pós-doutorando em Comunicação pela Universidad de Sevilla, professor de pós-graduação na Universidad Centroamericana de Nicaragua e membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação Política, Ideologia e Propaganda (Ideco). Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4597-4944>. E-mail: [alfonso.m@rodriguezdeustria.es](mailto:alfonso.m@rodriguezdeustria.es)

DOI:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i3p151-167>

<sup>1</sup> No original: “And that is why I’m asking for your help to make America, America again! America! Help me build a wall to keep the zombies out. And I’m gonna make the Zs build it! Today, I’m asking you to help me in ridding this great nation of that zombie scourge forever!”.

<sup>2</sup> No original: “I do in fact have a plan. And everybody’s gonna love it because it’s a vast improvement over my opponent’s untenable wall nonsense. I present to you a series of very large holes. Now, we use criminals as bait to attract the zombies. The Zs fall into the holes and eat the criminals. It’s a twofer!”.

<sup>3</sup> No original: “This is not for old time’s sake, my friend. I’ll need you. I need you back”.

É por isso que peço a ajuda de vocês para fazer a América, América de novo! Ajudem-me a construir um muro para manter os zumbis do lado de fora. Vou fazer com que os zumbis o construam! Peço-lhes hoje sua ajuda para livrar para sempre esta grande nação da ameaça zumbi!<sup>1</sup>

(Primeiro candidato a presidente dos EUA. *Z Nation*, “Election Day”, 2016)

É claro que tenho um plano. E ele vai encantar todo mundo, pois é muito melhor que o muro estúpido e insustentável de meu adversário. Apresento-lhes uma série de fossos enormes cavados na terra. Agora, usaremos os criminosos como isca para atrair os zumbis, os zumbis caem nos fossos e comem os criminosos. Dois em um!<sup>2</sup> (Segundo candidato a presidente dos EUA. *Z Nation*, “Election Day”, 2016)

## SINOPSE

**W**ORLD WAR Z estreou e foi produzido, em 2013, pela Plan B Entertainment (propriedade do protagonista do filme, Brad Pitt), Skydance Productions e GK Films. Esta última é também produtora de *Argo* (Ben Affleck, 2012), que relata de maneira realista a operação de resgate de seis trabalhadores da embaixada estadunidense no Irã; embora subestime o papel desempenhado pela embaixada do Canadá na operação, ele dá todo o mérito, de forma explícita, para a Agência de Inteligência (Jenkins, 2016). *World War Z* baseou-se no romance de Max Brooks *World War Z: an oral history of the Zombie War* (2006), que relata precisamente a situação descrita no título, por meio de uma sucessão de entrevistas durante os primeiros dias da praga.

Gerry Lane, antigo colaborador da Organização da Nações Unidas (ONU) com grande experiência em zonas de conflito, é chamado pelo subsecretário-geral das Nações Unidas, Thierry Umutoni, que o encarrega da tarefa de encontrar a cepa do vírus que em poucas horas converteu a maioria da população mundial em zumbis: “Não o chamo pelos velhos tempos, amigo. Preciso de você. Preciso que volte”<sup>3</sup>.

Lane, seguindo a trilha dos relutantes heróis estadunidenses, iniciada por Rick Blaine em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) e continuada pelos pistoleiros Shane (*Shane*, George Stevens, 1953) e Han Solo, de *Star Wars* (George Lucas, 1977), não está muito disposto a aceitar a tarefa, mais ainda depois de ter *pendurado as armas* devido aos graves desentendimentos que teve com a cúpula e com as políticas da ONU. Porém, vê-se forçado a aceitá-la, pressionado pela ameaça de evacuação de sua família – mulher, duas filhas e um menino mexicano que levam consigo – do barco da Marinha que os abriga, ao considerá-los “pessoal não essencial”, se Gerry não voltar a trabalhar para a ONU, ou o que sobrou dela.

Começa assim uma série de viagens por todo o mundo em busca da cepa do vírus, que leva Lane à Coreia do Sul, a Israel e à Escócia, onde chega à conclusão

de que os zumbis não atacam os doentes terminais. A teoria de Gerry é que os zumbis percebem as doenças terminais e deixam de lado os que sofrem delas, pois não servem para seus propósitos de propagar o patógeno. Em outras palavras, os zumbis buscam indivíduos sãos para propagar a praga. Dessa forma, inoculando em si mesmo uma doença bacteriológica terminal, mas curável, consegue passar despercebido entre os zumbis e provar sua teoria<sup>4</sup>. A doença terminal curável, como uma espécie de disfarce, converte-se na melhor arma do Exército que acabará com a praga zumbi, já que pode ser tratada antes de chegar a um ponto irreversível. O filme termina com cenas de batalha e o típico apelo ao medo ao qual a direita midiática nos tem acostumado: “A Cidade do México foi declarada totalmente perdida. Estejam preparados para qualquer coisa. Nossa guerra acaba de começar”<sup>5</sup>.

## METODOLOGIA

Utilizamos como metodologia a perspectiva da análise textual ideológica de Ray (1985), Ryan e Kellner (1990), Biskind (2001), Wood (2003) e Kellner (2010, 2016), que num artigo precisamente intitulado *O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood* afirma: “Analisar o cinema diagnosticamente permite-nos obter esclarecimentos sobre problemas e conflitos sociais e avaliar crises e problemas sociopolíticos dominantes da atualidade” (Kellner, 2016: 13). Além disso, a ideologia contida ou representada nos filmes pode ser revelada, decodificada, através da análise: “Uso o termo transcodificado para descrever a forma em que determinados discursos políticos como reaganismo ou o liberalismo são transferidos ou codificados nos textos dos meios de comunicação”<sup>6</sup> (Kellner, 2010: 2).

Adicionamos a essa perspectiva de análise as noções de retórica, propaganda e níveis de significação na narrativa audiovisual desenvolvidas por Rodríguez de Austria (2015a, 2015b). Em outras palavras, prestamos atenção ao fato de que às vezes os textos fílmicos são concebidos com a intenção de intervir nos debates sociais contemporâneos e/ou para propagar determinadas ideias. C. D. Jackson, conselheiro do presidente Eisenhower, deixava bastante claro esse ponto em 1953, depois de reunir-se com o diretor de cinema Cecil B. DeMille:

Há uma teoria, que subscrevo por completo, de que a utilização mais eficaz dos filmes americanos não é planejar uma película para abordar determinado problema, mas sim fazer com que nos filmes “normais” se introduza uma linha de diálogo apropriada, um comentário, uma inflexão de voz, um gesto. Ele me disse que, a qualquer momento que eu lhe desse um tema sensível relacionado ao país ou a

<sup>4</sup> A ideia é, para dizer o mínimo, pouco trabalhada: por que importa ao vírus a saúde de seus hospedeiros se sua atividade consiste precisamente em mortos-vivos? O patógeno é bastante perceptivo (distingue os sãos dos enfermos terminais), porém completamente estúpido (uma vez contagiadas e convertidas em zumbis, a saúde prévia das pessoas é irrelevante).

<sup>5</sup> No original: “Mexico City has been declared a complete loss. Be prepared for anything. Our war has just begun”.

<sup>6</sup> No original: “I use the term transcode to describe how specific political discourses like Reaganism or liberalism are translated, or encoded, into media text”.

uma região, ele encontraria a forma de abordá-lo em um filme. (Jackson a Henry Luce, carta de 19 de maio de 1953, Saunders, 2001: 402)

Jackson não teve problemas para encontrar aliados “em Hollywood que entendessem perfeitamente ‘os problemas de propaganda dos Estados Unidos’, e que estivessem dispostos a ‘inserir em seus roteiros e encenações as ideias corretas com a devida sutileza’” (Saunders, 2001: 403). Em janeiro de 1945, fez uma lista desses aliados na qual apareciam os donos das oito grandes produtoras de Hollywood. Jackson, como DeMille, embasava sua prática propagandística na ideia, popularizada por Richard Crossman, de que “a melhor forma de fazer propaganda é quando as pessoas não percebem que se está fazendo propaganda”. Isto é, a influência alcançada é maior quando as pessoas têm a “guarda abaixada”, quando pensam que estão imersas em uma atividade de puro e simples entretenimento.

Embora existam alguns documentos sobre como determinadas instituições e grupos de pressão participam do planejamento de diversos filmes<sup>7</sup>, a verdade é que essa atividade se mantém majoritariamente na sombra. Tricia Jenkins (2016: 52) explica em seu livro *The CIA in Hollywood: how the agency shapes film and television*:

A verdade é que para as pessoas de fora é quase impossível ter uma ideia da capacidade da CIA de influenciar os conteúdos dos programas nos quais a agência é citada. Veio à luz somente a documentação sobre as indicações da agência aos roteiros enviados para ela e, presumivelmente, as conversações entre os responsáveis pelos programas de cinema e televisão e os agentes da CIA não foram gravadas. [...] A CIA não busca mais forçar a indústria do entretenimento a representar seus pontos de vista [...], agora busca trabalhar com os criadores no período de pré-produção para influenciar em suas ideias conforme estão sendo elaboradas<sup>8</sup>.

Isso não quer dizer, como a mesma autora destaca para o caso da CIA, que seja impossível detectar as ideias inseridas sutilmente: “a falta de transparência da CIA não significa que se desconheça totalmente sua influência ou que esta não possa ser percebida pela análise dos textos”<sup>9</sup> (Ibid.: 53).

Pela falta de confirmação documental, os cientistas sociais têm que se conformar com a análise de textos, centrando nossa atenção na detecção de subtítulos, um mecanismo tradicional no cinema, tanto para evitar o rigor da censura quanto para propagar ideias de maneira velada. Ao verificar-se nesses subtítulos um conteúdo político conectado com – ou dirigido a – a realidade contemporânea, existe uma grande probabilidade de que tenham sido inseridos

<sup>7</sup> Ver, para o caso de Hollywood, Saunders (2001), Black (1994, 1998), Koppes; Black (1990), e Jenkins (2016).

<sup>8</sup> No original: “The truth is that it is almost impossible for outsiders to know exactly how the CIA is able to influence the content of programs creators towards the Agency: almost no documentation has surfaced regarding the CIA’s notes on creators’ originally submitted drafts, and presumably, no recorded conversation between these players exists. [...] The CIA no longer works with the entertainment industry in a tightly controlled manner [...], now tries to work with creators in the preproduction stages to influence ideas as they are being crafted”.

<sup>9</sup> No original: “The CIA’s lack of transparency does not mean that nothing is known about its involvement or that trends cannot be discerned by analyzing its texts”.

com a intenção de influenciar o público, introduzindo determinadas ideias em sua mente.

### CRÉDITOS DE ABERTURA

A sequência com as imagens de créditos do filme, que analisaremos a seguir, utilizam, em *World War Z*, um esquema tradicional do gênero: diferentes e sucessivas imagens de programas de televisão – um *zapping* nada aleatório que lembra a montagem intelectual de S. M. Eisenstein – enquadram e contextualizam a catástrofe dantesca que em poucos dias se espalha pelo planeta. Esse tipo de abertura se tornou tradicional no gênero apocalíptico por sua capacidade de condensar grande quantidade de informações em poucos segundos e por recriar a atmosfera na qual vivem os protagonistas. As imagens da televisão retransmitem a catástrofe e sua dimensão global, as primeiras reações, a incredulidade, o milenarismo e a mistura dos conteúdos mais vazios e superficiais com a tragédia mais aterradora que somente a televisão é capaz de fazer. Enquanto observamos a sucessão de imagens de diferentes texturas, escutamos as vozes dos apresentadores, que nem sempre coincidem com as imagens mostradas. Isto é, são sobrepostos imagens e comentários que aparentemente não têm nada em comum. E finalmente podemos ler os subtítulos das notícias e textos e cartazes que aparecem nas imagens, complementando o audiovisual com um terceiro modo de comunicação, o da palavra escrita.

A quantidade de informação que em poucos segundos é oferecida nesse tipo de abertura é difícil de assimilar e volta-se com frequência para nossas emoções, não para nosso intelecto. O objetivo estético de tanta desorientação é nos introduzir em uma atmosfera ficcional que mistura a monstruosidade e o realismo. Apocalipse zumbi no nosso mundo, já, agora. Esse é um objetivo louvável que o espectador agradece, deixando-se conduzir pelo relato. Porém, às vezes, a esse objetivo estético se sobrepõe um objetivo retórico, propagandístico, como é o de influenciar as pessoas que assistem ao filme, introduzindo em sua mente, de forma sub-reptícia, ideias e reações emocionais que as acompanharão na vida real, quando saírem do cinema ou desligarem os televisores nas salas e dormitórios de suas residências (Rodríguez de Austria, 2015a: 77-81).

Esse é o caso de *World War Z*. Além de desorientar o espectador para introduzi-lo na atmosfera da ficção, são apresentadas ideias que estruturam ideologicamente o filme e que os responsáveis por ele querem colocar em circulação para o público estadunidense: o planeta está superpovoado, as fronteiras abertas representam um grande perigo e a luta pela sobrevivência é algo natural; há uma guerra entre sociedades ou civilizações – conforme a trilha de Samuel

P. Huntington e seu famoso livro *The clash of civilizations and the remaking of world order* (1996) –, não uma crise humanitária e de humanidade. A seguir, descrevemos a continuação da sequência dos títulos de crédito, dedicando o restante do artigo a abordar cada uma das ideias que consideramos serem expostas e a forma que a retórica narrativa é usada para tanto.

Praias, nuvens, entardecer em Nova Iorque, bandos de pássaros, moradias em diferentes partes do mundo (casas, edifícios), metrô. Até agora não aparece nenhuma pessoa nas diferentes paisagens filmadas. Abrem-se as portas do metrô e pessoas saem dos vagões. Cena de aglomerações. Tela com horários de voos em um aeroporto. Aglomerações de pessoas anglo-saxãs. Aglomerações de pessoas orientais. “As autoridades confirmaram um surto de gripe aviária”<sup>10</sup>. Avião voando. Bosques. Formigas. Bando de pássaros. Polícia falando com o motorista de um veículo na fronteira. Tela do aeroporto. “O cenário irá mudar se o vírus se modificar para uma forma transmissível entre humanos”<sup>11</sup>. Aglomeração na Índia. “Então, vamos começar”<sup>12</sup>. Esta frase, pronunciada por uma apresentadora de um talk show, é relacionada com a anterior que seria, na verdade: “Assim, vamos nos preparar”<sup>13</sup>. Golfinhos mortos encalhados. “As emissões de CO<sub>2</sub> aumentaram dramaticamente em...”<sup>14</sup>. Lobos. Baleia morta. Engarrafamento. Aglomeração no metrô de uma cidade oriental. Programas de televisão banais. “A polícia confirma ter visto casos recentes de pessoas comportando-se de maneira estranha”<sup>15</sup>. Aglomeração na Índia ou país árabe. Congestionamento de veículos que esperam na fronteira para entrar nos Estados Unidos. “A Agência de Saúde das Nações Unidas não recomenda restringir oficialmente os deslocamentos”<sup>16</sup> (Isso significa: A ONU é incapaz, não toma as medidas adequadas.) Aglomeração em cidade oriental. “É um pouco preocupante”<sup>17</sup>. (Isso significa: A inoperância da ONU é preocupante.) Pessoas na rua em uma cidade da América Latina com máscaras. Pessoas anglo-saxãs com máscaras em um aeroporto. Grande aglomeração de pessoas anglo-saxãs em um concerto. (É a primeira e única vez que aparecem pessoas sorrindo.) Programa de TV sem sinal. Lobo uivando. Pessoas gravando um vídeo com um telefone celular na Índia, foco sobre a câmera de TV que, por sua vez, faz a gravação. Cena de má qualidade gravada com um telefone celular no qual é possível ver, a distância, um homem golpeando outro. A locução da pessoa que grava o vídeo transmitido no telejornal nos ajuda a interpretar a imagem. “Está em cima do homem, golpeando-o. O homem está sangrando”<sup>18</sup>. Aglomeração multiétnica (Grã-Bretanha ou EUA). Comentarista com atitude de evangelista de televisão: “Todo o que se diz sobre o dia do juízo final é uma grande farsa”<sup>19</sup>. Lobos disputando uma presa, um animal que caçaram.

<sup>10</sup> No original: “Authorities have confirmed an avian flu outbreak”.

<sup>11</sup> No original: “This will be a different scenario if the virus changes in a way that allows transmission between humans”.

<sup>12</sup> No original: “So, let’s get started”.

<sup>13</sup> No original: “So, let’s get prepared”.

<sup>14</sup> No original: “CO<sub>2</sub> emissions have dramatically increased in...”.

<sup>15</sup> No original: “Police say they’ve seen similar cases recently of people behaving strangely”.

<sup>16</sup> No original: “The U.N. Health Agency is not likely to recommend official travel restrictions”.

<sup>17</sup> No original: “It’s a little bit unsettling”.

<sup>18</sup> No original: “Right on top of the man, beating him. The man is bleeding”.

<sup>19</sup> No original: “All the talk about a doomsday is a big hoax”.

A partir desse momento, o ritmo da música e as imagens vão se acelerando. “O sujeito rugiu para ele e continuou atacando a vítima”<sup>20</sup>. Abutre comendo uma zebra. Homem desinfetando um edifício na América Latina (tom de pele escura, não negra). “Estima-se que são por volta de 15 mil no Reino Unido”<sup>21</sup>. Matilha selvagem despedaçando os restos de um cavalo. Formigas devorando um animal do tamanho de um caranguejo. Uma pessoa entrega seu passaporte em um aeroporto estadunidense, a funcionária tem uma máscara. Formigas devorando um besouro. Filipinos ou pessoas do sudeste asiático com máscaras. Ambulância nos EUA. Lobos uivando. Aglomeração de abelhas amontoadas. Funcionários do governo com trajes de desinfecção procurando em contêineres de lixo. Aglomeração de formigas. Jacarés amontoadas e enredados uns nos outros. Leopardo caçando um mamífero como o gnu. Leoa caçando um mamífero similar. Primeiro plano do rosto do gnu morrendo. Lobos brigando. Dois insetos da mesma espécie lutando. Aglomeração de pessoas em uma grande cidade oriental atravessando a faixa de um cruzamento. Inseto. Carro de polícia nos EUA. Aglomeração de formigas. Aglomeração de peixes. Passagem de pedestres. Abelhas amontoadas. Baleia orca. Abelhas amontoadas... e o título do filme: *WORLD WAR Z*.

<sup>20</sup> No original: “The subject growled at him and continued to maul the victim”.

<sup>21</sup> No original: “The best estimate is about 15,000 in the UK”.

## DARWINISMO SOCIAL

O que inicialmente nos chama atenção é a importância dada aos animais, que não voltarão a ser mencionados no filme, somente quando as filhas de Lane pedem a ele um filhote de cachorro como animal de estimação. O fato de que os mamíferos apareçam destruindo e lutando entre si (também criam, amamentam e se protegem) e que os insetos também apareçam destruindo, lutando ou em massa, coloca a pista da ideia de natureza exposta pelo filme. Uma natureza agressiva e em luta constante pela sobrevivência a que também está submetida a espécie humana.

“A Mãe Natureza é uma assassina em série. Não há nada melhor do que ela, mais criativa. [...] É uma loba”<sup>22</sup>, diz a Lane o jovem médico que o acompanha no início de seu périplo e que acaba tropeçando e disparando na própria cabeça no início da jornada. A função da frase é dupla: por um lado, reforça a ideia da natureza cruel e em luta constante; por outro, situa a origem da praga na própria atividade da natureza e não em um experimento fracassado de laboratório ligado à investigação em guerra bacteriológica, como é comum no gênero. Como veremos, esse detalhe é importante: a responsabilidade da situação (praga, crise, catástrofe...) é a natureza, não determinadas atividades humanas (experimentos, política econômica, maximização do lucro...).

<sup>22</sup> No original: “Mother Nature is a serial killer. No one’s better. More creative [...]. She’s a bitch”.

<sup>23</sup> Este termo é utilizado por Georg Lukács no livro *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler* (1976).

Essa visão da natureza coaduna-se com o papel reservado à ela na “concepção nacional-socialista de mundo”<sup>23</sup> defendida por Adolf Hitler:

Porém, a última instância e o eixo do pensamento hitleriano é, evidentemente, a natureza, ou melhor, o que se acredita dela. Sem em algum ponto de *Minha luta* é possível ouvir algo como uma veneração ou temor, adoração canina, é nas passagens em que se apela a esta deusa – a “cruel rainha de toda a sabedoria”. [...] Não é possível deixar de escutar a sinistra consequência de sua convicção, sua fascinação pela insensibilidade cruel dessa deusa. É a insensibilidade da serpente, até do inseto, incapaz, ou melhor, inacessível a qualquer tipo de comunicação conhecida. Declara-se devoto dessa crueldade, abraça-a num abraço místico e a converte em sua sabedoria, e ele mesmo em seu fiel servidor. (Amery, 2002: 69)

De acordo com Hitler, a rainha cruel atua de acordo com um princípio aristocrático: “seleciona o melhor, o que significa dizer, o mais forte” (Ibid.: 69).

A origem do darwinismo social geralmente é situada nas ideias de Herbert Spencer, que aplicou as teorias biológicas de Charles Darwin às relações sociais e institucionais humanas. Da mesma forma que nacional-socialismo, seu antecessor direto, a nova direita do século XXI efetua uma leitura das ideias de Darwin e Spencer preocupada em justificar a supremacia das sociedades mais fortes sobre as mais fracas, num contexto *natural* de luta pela própria sobrevivência (ou pelo estilo de vida).

<sup>24</sup> Na verdade, a frase completa é “Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit”, que poderíamos traduzir como “Um lobo, e não um homem, é o homem para aquele que o acha estranho”. Mercedes González-Haba traduz a frase da seguinte forma: “Quando uma pessoa é desconhecida para você, ela é como, para você, como um lobo, não um homem” (Plauto, 2000: 98). O contexto é o de um mercador que não se deixa enganar pelo escravo Leônidas e com essa frase justifica sua desconfiança. Thomas Hobbes converte essa desconfiança em algo inerente à espécie humana e justifica, assim, a necessária submissão das pessoas a um poder externo, a monarquia absoluta composta pelo bastão episcopal e pela espada, o poder terreno e o poder celestial.

Distorcendo as teorias de Darwin, Hitler centra sua atenção na ideia de que o instinto de conservação leva o forte a dominar o fraco. A natureza é uma aliada sádica de sua crueldade, já que suas leis regulam também as relações humanas, que nunca são igualitárias. (Alarcón, 2016: 188)

As sociedades dominantes seriam, desse ponto de vista, as melhor adaptadas e teriam alcançado essa posição em uma luta justa, por isso não devem sentir o menor remorso quando aniquilam as sociedades perdedoras. Aniquilar e escravizar os perdedores é uma lei da natureza, da qual Hitler acreditava ser um mero executor. Essa seria, em linhas gerais, a expressão social do direito do mais forte defendido por Trasímaco no Livro I da *República* de Platão e por Cálides em *Gorgias*.

Para essa visão, que justifica a injustiça do darwinismo social, é fundamental a naturalização da luta entre os membros da mesma espécie, tarefa realizada historicamente pelo conservadorismo, a partir da máxima famosa *homo homini lupus* dita por um mercador em *Asinaria* ou *A comédia dos asnos* de Plauto<sup>24</sup>.



Essa perspectiva é contrastante com a tradicional descrição da natureza como abundante, se seus frutos são distribuídos equitativamente, que é apoiada pelo anarquismo, destacando a colaboração intra e entre espécies que se pode observar na natureza. Não por acaso, o próprio Spencer acreditava que, provavelmente, a sociedade mais evoluída e, portanto, mais adaptada, era a anarquista.

A abertura de *World War Z*, com sua surpreendente abundância de animais, que não têm nenhuma correlação com a trama, sublinha e contextualiza essa guerra de todos contra todos como um fato natural. As atitudes contrárias a essa guerra de todos contra todos, a colaboração, a solidariedade, serão castigadas na narrativa, como assinala Rodríguez de Austria (2016), a respeito desse e de outros filmes contemporâneos do gênero pós-apocalípticos como *The road* (John Hillcoat, 2009), *The book of Eli* (The Hughes Brothers, 2010) e *The day* (Doug Aarniokoski, 2011).

Após uma hora de filme, Gerry Lane está em Jerusalém, para onde foi a partir da informação de um desajustado agente da CIA. Lane descobre, por Jurgen Warmbrunn, agente do Mossad, que Israel construiu um muro para proteger-se dos zumbis, já que seus Serviços Secretos acreditaram num memorando interceptado na Coreia do Sul, o qual falava da existência de zumbis (a resposta da Coreia do Norte à ameaça zumbi, por sinal, e segundo informa o agente da CIA, foi extrair os dentes dos vinte e quatro milhões de habitantes). O muro construído em torno de Jerusalém evoca de forma cínica e direta o muro real da vergonha que isola e deixa sem serviços essenciais os assentamentos palestinos em Gaza e na Cisjordânia, além do conflito palestino-israelense em geral (Christensen, 2015: 144). Apesar do celebrado muro, a cidade acaba caindo precisamente pela solidariedade entre as duas civilizações que compartilham o limitado espaço.

Gerry Lane se surpreende que as autoridades israelenses deixem os palestinos entrarem na cidade, e Warmbrunn responde, de uma forma um tanto incongruente para uma cidade assediada e com escassos recursos, que toda pessoa acolhida será um zumbi a menos para combater. Entretanto, a solidariedade demonstrada, em nível textual, ao povo palestino é, em seguida, contrabalançada no nível subtextual: um grupo de pessoas de ambas as culturas celebram essa demonstração de solidariedade entoando um cântico que começa a despertar e chamar atenção dos zumbis que dormiam na parte externa do muro. Uma menina árabe pega um microfone e liga um alto-falante para tornar mais clara e sonora a celebração, algo que deixa os soldados israelenses nervosos, porém, ao que parece, somente Lane sabe que os zumbis são muito sensíveis ao som. Atraídos pelo cântico, milhares deles se amontoam – como formigas ou abelhas – no exterior do muro, até que acabam ultrapassando a altura dele e caem no

interior, devastando a cidade em poucos minutos. Lane consegue escapar, como sempre *in extremis*, em um avião bielorrusso, junto com um soldado israelense.

Como regra geral, quando alguma possível contradição entre os níveis de significação textual e subtextual é detectada, associada a um personagem, uma subtrama ou uma situação, é conveniente perguntar em qual dos dois níveis o politicamente correto é representado. Se é no nível textual, provavelmente o que os autores querem ressaltar é precisamente o contrário, descrito ou representado no subtexto. Leo Strauss batizou essa técnica de “escrita nas entrelinhas” (1998) e analisou como filósofos de épocas distintas a utilizaram para expressar suas ideias evitando censura e represálias. Levada ao cinema, é possível que seja utilizada para enganar a censura autoritária (*Ana e os lobos*, Carlos Saura, 1973), ou a censura mais fraca do politicamente correto, como é o que caso que estamos abordando<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Outros exemplos recentes de textos e subtextos contraditórios são encontrados em *Man of steel* (Zack Snyder, 2013) ou *Star Wars: the force awakens* (J. J. Abrams, 2015), nos quais o texto politicamente correto é sobreposto por um subtexto machista e outro racista, respectivamente. Conferir, para o primeiro exemplo, Rodríguez de Austria (2017), e para o segundo, o link disponível em: <<https://goo.gl/Boj4Jd>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

A conclusão que podemos extrair nesse caso de contradição entre o discurso transcodificado no nível textual (denotativo ou explícito) e o discurso transcodificado no nível subtextual (conotativo ou implícito) é que os culpados pela queda da cidade são os grupos de pessoas pacifistas que defendem e expressam a irmandade entre as duas culturas. Parece que a solidariedade horizontal, não administrada pela estrutura vertical do governo militarizado que o agente do Mossad encarna, é contraproducente a ponto de ser a responsável pela destruição da civilização. Essa ideia, expressa em nível textual, em toda sua cruzeza, entretanto, provavelmente seria rechaçada por grande parte da população e certamente objeto de crítica e debate. O uso do subtexto, como o da escrita entre as entrelinhas, contorna esses inconvenientes.

A descodificação do subtexto descrito nos remete de novo à concepção nacional-socialista do mundo, para a qual a ética da compaixão, da proteção da vida e da amizade são, junto com o pacifismo, inimigos mortais e a serem vencidos. Hitler combateu programaticamente

essa ética, que considerava o principal obstáculo a seu programa assassino no Oriente, [...] e todas as derivações modernas denunciadas com tanta fúria em *Minha luta*: igualitarismo (a dignidade de todo homem), o pacifismo (a tolerância), e o internacionalismo. (a fraternidade de todos os homens) (Amery, 2002: 123)

## A SUPERPOLUÇÃO

O debate sobre a superpopulação é um dos mais intensos e controvertidos na área da economia política desde que Paul R. Ehrlich o colocou em cena em seu livro *The population bomb* (1968). A aproximação mais superficial e interessada ao problema o situa em relação, num lado da balança, à quantidade de recursos

existente no planeta e, em outro, no número total de habitantes, diferenciado sempre entre as nações. Assim, a culpa da superpopulação parece recair em países como China e Índia. Uma aproximação mais honesta ao debate introduz a variável dos níveis de consumo desses recursos, apontando que menos de 20% da população mundial, principalmente nos países do primeiro mundo, consome mais de 80% dos recursos. O problema dessa perspectiva seria o alto consumo de recursos pelas sociedades avançadas. Obviamente a perspectiva que interessa à nova extrema direita é a primeira, introduzida, propagada e *naturalizada* por meio de criações culturais como a que estamos analisando.

O próprio Hitler trata do tema da superpopulação em *Minha luta* e a considera um dos pilares de sua concepção nacional-socialista do mundo:

A Alemanha tem um crescimento demográfico anual de cerca de novecentas mil almas. A cada ano aumentará a dificuldade de alimentar esse exército de novos cidadãos e isso necessariamente desembocará em uma catástrofe a não ser que se encontrem modos e caminhos para evitar o perigo dessa carestia. (Hitler apud Amery, 2002: 85)

Hitler postula quatro possibilidades para evitar a catástrofe da superpopulação – não as abordaremos aqui – e opta pela terceira: “Poderíamos conquistar novas terras para transferir a elas anualmente os milhões de pessoas a mais” (Amery, 2002: 86). A ideia era crescer para o Oriente, aniquilar os inferiores povos eslavos e conquistar espaço vital para os arianos. Não há recursos para todos, e a raça superior tem o direito de usá-los à vontade, aniquilando ou escravizando as raças inferiores. Como veremos na continuidade, o racismo da nova extrema-direita mudou ligeiramente desde as posições hitleristas: sem abandonar totalmente o racismo biológico, evoluiu para os racismos econômico e ideológico.

Após contextualizar de forma tendenciosa o tema da superpopulação, graças às contínuas cenas de aglomerações mostradas durante os créditos de abertura, *World War Z* oferece uma metáfora ideal para o assunto: os barcos da Marinha que só possuem lugar para o “pessoal essencial”. Já dissemos que, se Gerry Lane não tivesse aceitado a tarefa, sua família (com o menino mexicano que levam consigo) seria expulsa e realocada em terra, um lugar menos seguro. “Não há lugar aqui para o pessoal não essencial. Há uma longa fila de pessoas esperando ocupar um desses lugares”<sup>26</sup>, adverte o capitão do barco quando Gerry recusa a missão. E, efetivamente, depois e apesar de tê-la aceitado, quando a comunicação com o protagonista é perdida e ele é dado como morto, a família é *realocada* na terra.

<sup>26</sup> No original: “There’s no room here for non-essential personnel. There’s a long line of people waiting for one of those bunks”.

A mensagem parece clara, como um aviso aos navegantes: as pessoas que não sejam úteis e produtivas para a sociedade serão abandonadas a sua própria sorte ou colocadas em lugares mais perigosos e menos vantajosos. A justificativa? No barco, na fila para receber a comida, a metáfora sobre a escassez de recursos no planeta, uma filha de Lane comenta com sua mãe que a água tem um sabor estranho.

- Mãe [...] a água aqui tem um gosto estranho.
- (SOLDADO) É combustível para os reatores, senhorita.
- (MÃE) Está brincando.
- (SOLDADO) Quisera. Há problemas para filtrá-la. Provavelmente há muito gente nesse barco<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> - (GIRL) Mommy [...] Water here tastes funny.  
 - (SOLDIER) It's jet fuel, young lady.  
 - (MOTHER) He's joking.  
 - (SOLDIER) I wish. Diesel has trouble filtering it out. Probably because there's too many people on this ship.

Cada vez há menos recursos e, se quisermos manter nosso nível de vida, é necessário que os nossos barcos tenham apenas o pessoal essencial e escolhido. Essa forma de interpretar a realidade e os problemas sociais e ecológicos globais, que antes estava confinada às catacumbas da extrema-direita estadunidense e europeia, saiu à superfície estimulada pela reorganização social que a primeira grande crise do século XXI impôs ao mundo. De fato, a estratégia da nova extrema direita de espalhar o medo entre a população, propor a volta da sociedade de clãs e do racismo, e levantar muros entre os grupos ricos e os empobrecidos resultou num êxito que, aparentemente, nem os seus próprios promotores esperavam. *World War Z* parece ter sido pensado seguindo essa estratégia, aplicada a situações geopolíticas reais, como tentaremos mostrar na próxima seção.

## MIGRANTES, MUROS E FRONTEIRAS

Em seu artigo sobre *World War Z*, intitulado “The icon of the zombie mob”, Jørgen Riber Christensen (2015) destaca que os monstros cinematográficos em geral, e os zumbis em particular, parecem ser, às vezes, encarnações simbólicas das preocupações e temores sociais do momento histórico. Essa é uma ideia já apontada por Siegfried Kracauer em seu livro *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1985) e que tem acompanhado a história do cinema como um reflexo da história do século XX: o comunismo e os monstros espaciais (Biskind, 2001; Montes de Oca, 1996), o cinema catástrofe e as crises do petróleo dos primeiros anos da década de 1970 (Annan, 1975), o terrorismo internacional do século XXI (Birkenstein; Froula; Randell, 2010), a crise financeira e os super-heróis e supervilões (Hassler-Forest 2012).

O imperativo interpretativo exige que o público de um filme de zumbi como *World War Z* tente entender o monstro e sua narrativa particular como um puro signo, mas também como um signo embebido em um contexto histórico. Esse contexto oferece as pistas de seu significado. Os monstros são, assim, signos do que preocupa e provoca temor em um contexto histórico e social e, considerados desse modo, são objetos úteis de análise e interpretação<sup>28</sup>. (Christensen, 2015: 135-136)

O autor interpreta que em *World War Z* os zumbis encarnam a força da multidão descontrolada, a oclocracia ou o governo da plebe, e que essa é a forma que o filme descreve ou representa os antagonistas políticos reais dos Estados Unidos e de Israel.

As zonas do mundo des governadas pela oclocracia zumbi citada por Christensen, que destaca ao final de seu artigo a mais óbvia conexão entre o muro de Jerusalém no filme e o conflito palestino-israelense na realidade, é necessário adicionar outra região também muito relacionada com a política interna estadunidense. Referimo-nos ao México e, por extensão, a toda a América Latina.

No momento em que a praga se espalha nas ruas da Filadélfia, Gerry dirigia seu carro acompanhado por sua mulher e suas duas filhas. Felizmente, conseguem se proteger do perigo numa van e param em um centro comercial para obter mantimentos e remédios para a asma sofrida por uma de suas filhas. Porém, quando saem do centro comercial, o veículo desapareceu, assim se veem forçados a se refugiar em um condomínio próximo, onde uma família latino-americana (aparentemente mexicana) lhes dá abrigo. Passam a noite ali, e Gerry consegue falar com Umutoni, que envia um helicóptero ao telhado do edifício. Logo, tenta convencer a família (pai, mãe e filho de dez anos) a os acompanhar, por ser mais seguro estar em movimento do que permanecer muito tempo no mesmo lugar. O pai e a mãe não falam inglês, somente o filho, que atua como tradutor. O chefe da família decide não aceitar a proposta de Gerry, pois considera que é mais seguro permanecer na casa. Obviamente a casa é atacada e o protagonista consegue salvar apenas o menino (o único da família que fala inglês, o único que se adaptou ao novo país de moradia). Chega o momento do resgate e quando Gerry e sua família estão a ponto de subir no helicóptero, os zumbis alcançam o telhado. Imagine quem é o primeiro zumbi que cruza a porta perseguindo os protagonistas? De fato, o pai mexicano não assimilado à cultura estadunidense, porque sequer aprendeu a língua.

Mais dois detalhes completam o caráter desejável e ameaçador da sociedade mexicana. O primeiro deles é a origem do vírus que se relaciona à *gripe espanhola* (Spanish flu).

<sup>28</sup> No original: "This interpretative imperative demands that the audience of a zombie movie like *World War Z* seeks to understand the monster and its specific narrative as nothing but a sign, but also a sign embedded in a specific historical context. This context provides the clues to its significance. Monsters are then signs of what worries and causes fear in a historical and social context and regarded as this, they are useful objects of analysis and interpretation".

- Este é o Dr. Fassbach, virologista de Harvard.
- [O vírus] Me lembra o da gripe espanhola.
- Gripe espanhola?
- Não existia em 1918 e em 1920 já matara 3% da população mundial<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> - That's Dr. Fassbach.  
Virologist from Harvard.  
- The analogy I keep coming  
back to is Spanish Flu.  
- Spanish Flu?  
- It didn't exist in 1918, but by  
1920, it killed 3% of the world.

Na verdade, a chamada gripe espanhola afetou grande parte da Europa durante a Primeira Guerra Mundial (uma guerra em que se utilizaram armas químicas e bacteriológicas em grande escala), embora não existam dados confiáveis sobre a porcentagem da população que perdeu a vida pela enfermidade, pois os governos dos países em guerra censuraram as informações sobre a gripe, por considerar que poderiam minar a moral dos cidadãos e dos seus soldados. O governo da Espanha, que não estava em guerra, permitiu que fossem publicadas notícias sobre as mortes de pessoas afetadas pela enfermidade. E, assim, a gripe acabou recebendo o nome do país europeu que não escondeu sua existência.

A menção à gripe espanhola, como antes (na sequência dos títulos de créditos) à gripe aviária, pode ser um mero acaso. Porém, as referências nacionais são bastante refletidas em Hollywood por questões econômicas e políticas. No mesmo filme, por exemplo, se eliminaram referências conflitivas. Num primeiro momento, e seguindo o romance, o paciente zero, fonte da pandemia, era localizado na Alemanha, mas em seguida a ideia foi descartada. Em segundo lugar, foram filmadas várias cenas de batalha épica contra zumbis na Praça Vermelha de Moscou, que, no início, era onde Lane descobre que os zumbis não atacam os doentes terminais. Os produtores abortaram a sequência e foi preciso buscar uma nova conclusão do filme, que se desenvolve na Escócia.

Menos conflitivo pareceu aos produtores o relato final da guerra contra os zumbis: “A Cidade do México foi declarada totalmente perdida”<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> No original: “Mexico City has been declared a complete loss”.

## CONCLUSÕES

Após realizar a análise textual a partir de uma perspectiva ideológica-propagandística, a conclusão que retiro é que *World War Z* utiliza a retórica narrativa audiovisual desde seus próprios créditos de abertura a fim de propagar o que foram os três pilares ideológicos básicos do nacionalismo de Adolf Hitler e de seus seguidores, retomadas na atualidade com força renovada pela nova extrema direita estadunidense e mundial: a ideia de que o planeta está superpovoado, o darwinismo social, e a destruição da tradicional moral solidária em prol de uma ética de sobrevivência mais em conformidade com os novos tempos de escassez de recursos. Ao reforçar essas ideias, o filme intervém nos debates

sociais contemporâneos, situando a ação em lugares de interesse geoestratégico real para o país que o produziu, Estados Unidos (e Israel). Lugares como as fronteiras entre as duas Coreias, Jerusalém e Moscou. Fronteiras entre culturas e estilos de vida, aos quais é necessário acrescentar a fronteira entre América Latina e Estados Unidos, que tanta importância teve na campanha presidencial de 2016. Uma campanha baseada no medo, em que a migração foi utilizada como elemento atemorizador, de divisão e de mobilização eleitoral de parte da população estadunidense mais desfavorecida. Uma campanha que permitiu, certamente, à nova extrema direita estadunidense chegar à presidência. Uma campanha criticada e ridicularizada com humor no capítulo “Election Day” da série *Z Nation* que citamos como epígrafe deste artigo, na qual dois charlatões profissionais aspirantes a presidente competem para ver qual dos dois fomenta mais o ódio e mobiliza melhor o medo de seu eleitorado. O primeiro copia a menção ao célebre muro que separaria os Estados Unidos do México/os zumbis, e que os próprios mexicanos/zumbis seriam obrigados a pagar/construir. O segundo propõe usar os criminosos como isca para atrair os zumbis, e assim “matar dois pássaros com um só tiro”.

*World War Z* é, sem dúvida, um dos expoentes cinematográficos mais claros do ressurgimento do que podemos chamar da *concepção nacional-capitalista do mundo*, considerando esta como uma renovação dos princípios ideológicos do nacional-socialismo, especialmente no que se refere aos seus aspectos socioeconômicos. O filme pode ser relacionado a uma histórica guerra cultural na qual determinados grupos de poder estão envolvidos com o objetivo de estender as *ideias convenientes* – convenientes para esse grupo social – e combater as *inconvenientes* – de novo, inconvenientes para o grupo, talvez não para a sociedade como um todo.

Analisando essa guerra cultural em seu livro *The conservative vision: from the Cold War to the culture wars*, Mark Gerson (1996: 351) sugere que, nas últimas décadas do século XX, os grupos neoconservadores tomaram a dianteira dos progressistas, amplificando suas ideias de uma forma mais próxima das características da cidadania – ou do público receptor – e obtendo, por isso, maiores vitórias: “Os neoconservadores têm dedicado suas carreiras a influenciar as ideias e o ambiente intelectual que governara a vida, inclusive dos homens mais conscientes e práticos”<sup>31</sup>.

Minha opinião, vinte anos depois, é que não ocorreram mudanças expressivas nessa tendência e que os produtos culturais do *mainstream* global continuam dominados pelas ideologias de direita. Isso é visto em alguns casos, como no filme *World War Z* ou na série *The walking dead*, os quais foram conformados a partir de ideologias de extrema-direita. ■

<sup>31</sup> No original: “The neoconservatives have devoted their careers to shaping the ideas and the intellectual climate that will govern the lives of even the most self-consciously practical men”.

## REFERÊNCIAS

- ALARCÓN, C. *Creer en Hitler: el triunfo de la fe y la sumisión sobre la libertad*. Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- AMERY, C. *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI?* Hitler como precursor. Madrid: Turner, 2002.
- ANNAN, D. *Catastrophe: the end of the cinema?* Londres: Lorrimer, 1975.
- BIRKENSTEIN, J.; FROULA, A.; RANDELL, K. *Reframing 9/11: film, popular culture and the war on terror*. Londres: Bloomsbury, 2010.
- BISKIND, P. *Seeing is believing: how Hollywood taught us to stop worrying and love the 50s*. Londres: Bloomsbury, 2001.
- BLACK, G. D. *Hollywood censored: morality codes, catholics, and the movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The catholic crusade against the movies, 1940-1975*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CHRISTENSEN, J. R. The icon of the Zombie Mob. *akademisk kvarter*, Göteborg, v. 10, p. 133-146, 2015.
- EHRlich, P. R. *The population bomb*. Nova Iorque: Ballantine Books, 1968.
- GERSON, M. *The neoconservative vision: from the Cold War to the culture wars*. Lanham: Madison Books, 1996.
- HASSLER-FOREST, D. *Capitalist superheroes: caped crusaders in the neoliberal age*. Winchester: John Hunt Publishing-Zero Books, 2012.
- HUNTINGTON, S. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1996.
- JENKINS, T. *The CIA in Hollywood: how the agency shapes film and television*. Austin: University of Texas Press, 2016.
- KELLNER, D. *Cinema wars: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney era*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.
- \_\_\_\_\_. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. *MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 13-28, jan./abr. 2016 DOI: <http://dx.doi.org/10.11.606/issn.1982-8160.v10.i1p.13-28>.
- KOPPES, C. R.; BLACK, G. D. *Hollywood goes to war: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies*. Oakland: University of California Press, 1990.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- MONTES DE OCA, A. *La pesadilla roja: cine anticomunista norteamericano, 1946-1954*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996.
- PLAUTO. *Comedias I*. Madrid: Gredos, 2000.



- RAY, R. B. *A certain tendency of the Hollywood cinema, 1930-1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, A. M. *Análisis crítico del discurso en la narrativa audiovisual*. Metodología y estudio de caso: la trilogía Batman de C. Nolan. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015a.
- \_\_\_\_\_. Aristóteles en Hollywood: poética y retórica en la narrativa audiovisual. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, Málaga, v. 11, p. 325-346, 2015b.
- \_\_\_\_\_. “We don’t eat people”: la nueva ética del sistema caníbal propuesta por la narrativa audiovisual postapocalíptica del siglo XXI. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Murcia, Suplemento 5, p. 737-745, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.6018/daimon/269071>
- \_\_\_\_\_. El uso del subtexto como propaganda machista en el personaje de Lois Lane en *Man of steel* (Zack Snyder, 2013). *ex aequo*, Lisboa, v. 35, p. 159-171, 2017. DOI: <https://doi.org/10.22355/exaequo.2017.35.10>.
- RYAN, M.; KELLNER, D. *Camera politica: the politics and ideology of contemporary Hollywood films*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- SAUNDERS, F. S. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- STRAUSS, L. *Persecution and the art of writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond: a revised and expanded edition of the classic text*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2003.

---

Artigo recebido em 4 de junho de 2017 e aprovado em 6 de outubro de 2017.