

**FACULDADES INTEGRADAS DE TAQUARA
CURSO DE HISTÓRIA**

**HOLLYWOOD VAI À GUERRA:
O CINEMA COMO ARMA DE PROPAGANDA**

JESSÉ TEIXEIRA DA SILVA

**Taquara
2018**

JESSÉ TEIXEIRA DA SILVA

**HOLLYWOOD VAI À GUERRA:
O CINEMA COMO ARMA DE PROPAGANDA**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de História das Faculdades Integradas de Taquara, como requisito parcial para obtenção de grau de licenciado em História, sob orientação da Professora Doutora Sandra Cristina Donner.

**Taquara
2018**

Dedico este trabalho a Deus e minha família. Especialmente aos meus pais, Dulfe e Beatris, como também ao meu irmão; por serem a base da minha vida e importantíssimos nessa caminhada. Por todo o incentivo e apoio, muito obrigado.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, fonte de toda sabedoria e vida, por ter me dado condições de percorrer esta caminhada com determinação e coragem. Vários foram os desafios e dificuldades, mas em todos os momentos aprendi muito.

Aos meus pais, que sempre estiveram ao meu lado durante todo este tempo, me dando o suporte necessário para que fosse possível realizar este sonho. Pelos valores e conselhos transmitidos, como também o exemplo de vida. Muito obrigado!

Especialmente ao meu Mano, Jeziel, que me ajudou muito na elaboração gráfica de alguns trabalhos, como também por várias vezes ter me emprestado seu computador para que fosse possível digitar numa tela maior.

Aos meus amigos, que em muitas vezes tiveram que entender que eu estava ocupado demais fazendo uma monografia ou lendo a última remessa de polígrafos. Vocês que sempre ouviram meus devaneios filosóficos merecem esta menção.

Aos professores do curso de História, pela amizade ao longo deste tempo e por proporcionarem um ensino crítico e reflexivo. Seus ensinamentos serão sempre minha base de apoio ao também desempenhar esta nobre profissão. Em especial aos seguintes professores: à professora Andrea, a qual sempre serei grato por sua dedicação, pois numa de suas aulas foi que nasceu a ideia deste TCC; à professora Dóris, da qual sou fã fervoroso, pela constante alegria e parceria ao longo do curso; à professora Dalva, com a qual passei horas conversando sobre cinema e muito me inspirou nessa caminhada; à professora Elaine, que desde o início do curso me incentivou a pesquisar e escrever mais e mais; e ao professor Daniel, que com sua sabedoria me fez refletir a História como uma grande ciência.

E à minha orientadora, Sandra Donner. Seu incentivo foi muito importante nesta pesquisa ao abraçar o tema por completo. Suas ideias, autores apresentados e correções ao longo do processo, enriqueceram o tema deste trabalho. Obrigado!

E finalmente a todos os colegas que fiz ao longo destes anos. A melhor parte foi dividida com vocês, e alguns piores momentos também, pois há fatos que só quem faz História entende. Mais que colegas, muitos se tornaram amigos que levarei para sempre como exemplos de companheirismo e inteligência. Seria impossível nomear cada um, mas faço uma menção especial a Ariani, minha primeira colega na Faccat; e a Élen, que esteve presente em toda esta jornada, e surpreendentemente nesta etapa final, ainda mais de perto. Obrigado colegas!

*“Cinema é a fraude mais bonita do mundo”
(Jean-Luc Godard, cineasta francês).*

RESUMO

O presente trabalho tem como tema principal a propaganda ideológica que diversos filmes, utilizando-se de sua linguagem cinematográfica, projetaram para suas plateias, influenciando-as politicamente e até mesmo de forma mais ampla, servindo de apoio estatal. Primeiramente é abordado sobre o surgimento desta nova linguagem que se firma na força representativa e de convencimento das imagens; após, coloca em evidência o contexto político e militar entre Estados Unidos e União Soviética contra a Alemanha no âmbito da Segunda Guerra Mundial, apontando a importância do cinema como arma de pregação ideológica pró-guerra; por fim, coloca em questão o cinema hollywoodiano com a Guerra Fria, suas contradições políticas internas, a autoimagem estadunidense de heroísmo e a construção imagética de seu novo inimigo. Apresenta-se como o cinema é capaz de produzir uma história paralela firmada sob a perspectiva do período histórico em que está inserido, neste aspecto, os filmes não podem ser considerados apenas como meios de entretenimento, mas também de manipulação discursiva e para o historiador uma fonte documental a ser analisada. Esta pesquisa privilegia filmes estadunidenses, entendendo as maneiras pelas quais Hollywood dispõe para irradiar uma determinada mensagem. Metodologicamente, o estudo que aqui se apresenta é bibliográfico, enfatizando a análise cinematográfica em contexto historiográfico. Observou-se a escolha de alguns títulos considerados relevantes em relação aos assuntos abordados, contextualizando as obras fílmicas escolhidas com livros e artigos acadêmicos sobre o tema. Conclui-se que como meio narrativo o cinema é muito eficaz em disseminar ideias e produzir discursos para um devido fim, neste caso, o da propaganda por parte do Estado.

Palavras-chave: Cinema. Propaganda. Linguagem cinematográfica. Segunda Guerra Mundial. Guerra Fria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Viagem à Lua</i> (1902)	12
Figura 02 – <i>Aconteceu Naquela Noite</i> (1934)	17
Figura 03 – <i>...E o Vento Levou</i> (1939)	22
Figura 04 – <i>O Nascimento de uma Nação</i> (1915)	24
Figura 05 – <i>O Encouraçado Potemkin</i> (1925)	30
Figura 06 – <i>Escadaria de Odessa</i>	31
Figura 07 – <i>A Batalha de Midway</i> (1942)	37
Figura 08 – <i>Prelúdio de uma Guerra</i> (1942)	40
Figura 09 – <i>A Batalha da Rússia</i> (1943)	43
Figura 10 – <i>Missão em Moscou</i> (1943)	48
Figura 11 – <i>Missão em Moscou</i> - propaganda no Correio do Povo	50
Figura 12 – Cartaz de <i>Missão em Moscou</i> na URSS	51
Figura 13 – <i>Dr. Fantástico</i> (1964)	54
Figura 14 – <i>Trumbo</i> (2015)	57
Figura 15 – <i>FREE THE HOLLYWOOD 10</i>	57
Figura 16 – <i>John Wayne is Big Jim</i> (1952)	67
Figura 17 – <i>Anjo do Mal</i> (1953)	69
Figura 18 – <i>Vampiros de Almas</i> (1956)	72

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	O CINEMA COMO MEIO DE PROPAGANDA	16
2.1	Hollywood na origem da linguagem cinematográfica	20
2.2	Montagem ideológica soviética	26
3	O ESFORÇO DE GUERRA ESTADUNIDENSE	34
3.1	<i>Why We Fight</i>	38
3.2	<i>Missão em Moscou</i>	44
4	HOLLYWOOD NOS PRIMÓDIOS DA GUERRA FRIA	52
4.1	Caça às Bruxas	53
4.2	Heróis e Vilões	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS	79

1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma das muitas formas que a humanidade inventou para contar histórias. Em duas horas em média de projeção é possível viajarmos para outros mundos, épocas, realidades ou fantasias. São muitos gêneros à escolha quando o espectador vai ao cinema, ou mesmo na comodidade de casa ao alcance de um *play*. Tanto gastando aquele tempo para diversão ou informação, busca-se nas telas algo que provoque os sentidos e que acima de tudo desperte interesse. Sabe-se que as imagens não passam de um truque, mas acreditar faz parte da experiência. O que é almejado acima de tudo é a verossimilhança, se alguém pode voar não há problemas para com as leis da física, desde que naquele universo as regras esclareçam que isso é possível. O cinema possui sua linguagem particular que uma vez entendida expande as possibilidades de interpretação. Como afirma o sociólogo Stuart Hall¹:

O cão, no filme, pode latir, mas não consegue morder! A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem ou através dela: e o que nós podemos saber e dizer tem de ser produzido no discurso e através dele. O "conhecimento" discursivo é o produto não da transparente representação do "real" na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais (HALL, 2003, p. 392-393).

A relação do cinema com a história é intrínseca, como observa o historiador Marc Ferro² “[...] as imagens constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra análise da sociedade” (FERRO, 1976, p. 202-203). Neste sentido, o cinema pode alcançar um poder paralelo, produzido pela força das imagens, considerando o simbolismo narrativo nelas contido; logo, podendo servir de instrumento de manipulação política e propaganda.

No âmbito historiográfico das últimas décadas verifica-se um notável interesse por uma abordagem que busca compreender na cultura as motivações políticas e sociais por ela geradas. Foi a partir das décadas de 1960 e 1970, através da Escola

¹ Stuart Hall (1932-2014). "Mesmo não tenha sido um teórico do cinema *stricto sensu*, podemos detectar a influência do seu pensamento nos estudos fílmicos, especialmente nas correntes mais afeitas ao cinema como prática social e aos estudos culturais. Essa presença de Hall no cinema e nos estudos fílmicos se dá em níveis distintos e configura-se de maneira multifacetada, mas está impressa, sobretudo nos modos de ver e pensar o cinema mundial contemporâneo." (PRYSTHON, 2016, p. 78).

² Marc Ferro é um destacado historiador francês. Foi diretor da Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais e diretor da célebre Revista dos Annales, cargo para o qual foi nomeado por Fernand Braudel. É autor de vasta obra, destacadamente relacionando cinema com história.

dos Annales³, que no âmbito da história cultural desenvolveram-se trabalhos acadêmicos relacionando a representação cinematográfica com os fatos históricos em si, dentre eles destaca-se o historiador Marc Ferro, o qual é referência neste estudo. Ferro enfatiza o olhar paralelo do cinema sobre a história, o que move as imagens e os discursos, a ilusão de tornar crível uma nova realidade. Segundo o historiador, o cinema

[...] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmera revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus "lapsus" (FERRO, 1976, p. 202).

O cinema não desafia apenas instituições e personalidades, os filmes desafiam a história, ao mudar versões e manipular narrativas através de seus truques técnicos. Para o historiador o filme ultrapassa o mero entretenimento; além de despertar fascínio e curiosidade, desperta a constante vigilância crítica do que está sendo retratado em tela. Para a história o estudo cinematográfico se torna relevante ao ampliar o debate acadêmico, enriquecendo-o visualmente, colocando em discussão as diferentes visões apresentadas e permitindo o cruzamento com outras fontes, até mesmo mais tradicionais.

Assim como a pesquisa cinematográfica é recente, o cinema é também uma arte muito jovem se compararmos com a pintura, a música, o teatro e a literatura; mas que tem em seu benefício a vocação de combinar elementos de todas estas artes, criando algo novo e próprio de seu tempo. Porém, apesar de ter surgido há pouco mais de um centenário, o cinema já explorou em suas narrativas ficcionais praticamente todas as épocas e figuras históricas.

Percebe-se o olhar constante do cinema sobre o passado, ressignificando-o de forma livre, sem compromissos com a história acadêmica; pois, como afirma Ana Maria Mauad⁴, a representação artística do passado "[...] é matéria de imaginação" (MAUAD, p. 88, 2016). Por sua vez, a Nova História procura entender no imaginário uma alternativa para interpretar os fenômenos sociais, como destaca Sandra Jatahy

³ A Escola dos Annales ampliou a noção de documento por uma história baseada numa multiplicidade de documentos. A palavra "documento" recebeu um sentido mais amplo além do escrito. Passou a ser aceito como fontes passíveis de análise: materiais ilustrados, sonoros, de imagem e diversas outras maneiras.

⁴ Ana Maria Mauad é doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado no Museu Paulista da USP.

Pesavento⁵, “[...] apoia-se em ideias-imagens legitimadoras do presente e antecipadoras do futuro” (PESAVENTO, 1995, p. 1), como é o caso do cinema.

Desde os primórdios da sétima arte, a verdade fílmica é observada como uma representação da realidade e não o real propriamente dito. Para a História isto é de total relevância, pois ao tratar filmes como documentos passíveis de análise, esta é uma das primeiras questões que devem ser abordadas pelo historiador; por ser uma fonte sujeita a manipulações técnicas desde sua criação até sua execução, mesmo que o filme estudado tenha a proposta de ser um documentário. O cinema que se desenvolveu no decorrer do século XX, evoluiu através de técnicas que foram sendo aprimoradas ao longo dos anos. A magia do cinema nada mais é que aprimoramentos visuais, auditivos e narrativos, capaz de nos dias atuais ainda nos iludir ao representar uma determinada realidade.

A origem do cinema nos remete ao final do século XIX na França, onde os irmãos Louis e Auguste Lumière fizeram a primeira exibição pública de imagens registradas em seu recém-patenteado cinematógrafo. Sobre este tema Marcia Borin da Cunha⁶ e Marcelo Giordan⁷ detalham que:

No final do século XIX, o norte-americano Thomas Alva Edison (1847-1931) construiu uma espécie de caixa metálica com uma fonte de luz e um visor (cinetoscópio), por meio do qual uma fita (filme de celuloide) passava a razão de 46 imagens por segundo, gerando sensação de movimento. Entretanto, é na França que nasce o cinematógrafo, inventado pelos irmãos Luis e Auguste Lumière. A primeira apresentação pública de um filme, feito por eles, aconteceu em 28 de dezembro de 1895, em Paris, fato esse considerado o marco de fundação do cinema como empreendimento socioeconômico. Foram projetadas apenas duas pequenas filmagens (aproximadamente um minuto cada) que causaram espanto no público presente. Uma delas foi a chegada de um trem à estação e a outra, a saída de operários da fábrica Lumière (CUNHA, GIORDAN, 2009, p. 1).

O cinematógrafo é um aprimoramento da tecnologia fotográfica já existente, mas o que destaca realmente os irmãos Lumière é o uso que eles fazem da mesma, inclusive com venda de ingressos, ou seja, abrindo portas para um empreendimento e fator social em torno das filmagens. Observa-se que os dois filmes citados

⁵ Sandra Pesavento (1946-2009). Professora, historiadora e escritora brasileira. Doutorou-se em História pela USP. Professora titular do Departamento de História da UFRGS, destacou-se como importante pesquisadora, inicialmente em História Econômica e, posteriormente, em História Cultural.

⁶ Marcia Borin da Cunha possui graduação em Química pela UFSM (1985), mestrado em Educação pela UFSM (1999), doutorado em Educação pela USP (2010) e Pós-doutorado pela UFSJ (2015).

⁷ Marcelo Giordan, professor da Faculdade de Educação da USP, atua no ensino de graduação e pós-graduação, realizando pesquisas nas áreas de Educação em Ciências e Tecnologias Educativas.

anteriormente tinham um caráter documental, o intuito era de capturar cenas do cotidiano e não formas representativas desta realidade.

O cinema como ficção só seria desenvolvido a partir do início do novo século, com o trabalho do francês Georges Méliès, destacadamente o filme *Viagem à Lua* (*Le voyage dans la lune*, Georges Méliès, França, 1902). Um texto de Chiara Ferrari⁸ aborda as características e importância desta obra, como também um breve histórico de seu criador:

Viagem à Lua reflete diretamente a personalidade teatral de seu diretor, Georges Méliès, cujo passado de ator de teatro e mágico influenciou a produção do filme. A obra faz corajosas experiências com algumas das mais famosas técnicas cinematográficas, como superposições, fusões e práticas de montagem que seriam amplamente utilizadas no futuro. [...] *Viagem à Lua* pode ser considerado o filme que estabelece a principal diferença entre ficção e não ficção cinematográfica. Em um tempo em que o cinema retratava, na maioria das vezes, a vida cotidiana (como nos filmes dos irmãos Lumière, no final do século XIX), Méliès conseguiu oferecer uma fantasia que almejava o entretenimento puro e simples (FERRARI, 2013, p. 20).

Figura 01 – Viagem à Lua (1902)



Fonte: Banco de imagens do IMDb⁹, 2018.

A primeira inovação que chama a atenção está já no tempo de duração: 13 minutos. Os filmes tinham no máximo pouco mais de um minuto, ou seja, Méliès expandiu exponencialmente a capacidade em que o cinema poderia operar. É

⁸ Chiara Ferrari é doutoranda do Departamento de Filme, Televisão e Mídia Digital da Universidade da Califórnia.

⁹ IMDb: *Internet Movie Database*. Site pertencente a Amazon que reúne dados online contendo informações sobre filmes e séries.

notável que a experiência de Méliès como ator de teatro e mágico influenciaram diretamente a arte transportada para o cinema. Com Méliès as imagens ganharam vida além da realidade conhecida, novos mundos especulados ou imaginários foram visualizados, viagens estas que se revelaram revolucionárias para a ficção. Martin Scorsese¹⁰, um dos mais conceituados cineastas da atualidade, ainda no texto de Ferrari, cita que “Méliès era verdadeiramente um mágico... Ele compreendeu as possibilidades de uma câmera cinematográfica” (FERRARI, 2013, p. 20). Nascia a magia do cinema, o grande truque que Méliès preconizou e se sustenta até hoje, formando uma forte indústria.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, através do também francês, Charles Pathés, foi que o cinema alcançou seu reconhecimento em escala industrial. Sobre isto, Walter da Silveira¹¹ declara que a empresa de Pathés exercia “[...] o controle da distribuição e da exibição ao lado da produção, transformara o cinema artesanal numa grande indústria” (SILVEIRA, 1978, p. 23). Assim, a França dominou a produção cinematográfica, inclusive, exportando os meios necessários para sua produção. Neste sentido, João Paulo Rodrigues Matta¹² (2008) afirma que

[...] até a eclosão da I Guerra Mundial, a França manteve a hegemonia na indústria cinematográfica mundial – a Pathé permaneceu como a maior produtora do mundo, fornecendo cerca de 40% dos filmes lançados na Inglaterra, contra 30% de filmes norte-americanos (MATTA, 2008, p. 5).

A Primeira Grande Guerra foi o marco divisor para o início da hegemonia estadunidense no cinema, enquanto a França empreendia seus esforços na guerra. A década de 1920 consolidou o cinema em âmbito de mercado e na década seguinte marcou a Era de Ouro de Hollywood. Logo, sua influência se fez perceber não somente nos Estados Unidos, mas também fora do país, ditando tendências, comportamentos e ideologias. Portanto, servindo como um instrumento promissor para irradiar propaganda.

¹⁰ Martin Scorsese em homenagem à história da origem do cinema dirigiu *A Invenção de Hugo Cabret* (*Hugo*, 2011), onde é feita referência direta ao filme *Viagem à Lua*.

¹¹ Walter da Silveira (1915-1970) foi pioneiro no estudo fílmico no Brasil e destacado crítico de cinema. Considerava a dupla face do cinema como arte e indústria, ou seja, valor de uso (estética) e valor de troca (mercadoria). Foi influenciador direto de Glauber Rocha, contribuindo de forma fundamental no movimento do Cinema Novo.

¹² João Paulo Rodrigues Matta coordenou o Cineclubes da Bahia (2003-2005). Pesquisador membro do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT/UFBA), atuando principalmente nos seguintes temas: gestão da cultura e audiovisual.

O presente trabalho se propõe a discutir como a propaganda ideológica através de diversos filmes projetou-se para suas plateias, influenciando-as politicamente; e de forma mais ampla, servindo de apoio estatal. Analisar criticamente esta fonte desafia o historiador a desvendar os truques da magia do cinema. Em suma, a pesquisa procura desvendá-los e revelá-las ao público, ao contrário do cineasta, este um ilusionista. O objetivo principal está em verificar os pontos de intersecção da narrativa histórica e fílmica; analisando os meios técnicos e simbólicos capazes de manipular o público para um devido fim, neste caso, a propaganda que o poder do cinema é capaz de produzir.

A pesquisa que aqui se apresenta é bibliográfica, privilegiando a análise cinematográfica em contexto historiográfico. Observou-se a escolha de alguns títulos considerados relevantes em relação ao tema, contextualizando as obras fílmicas escolhidas com fonte bibliográfica sobre os mesmos: livros, jornais e artigos acadêmicos.

O estudo a seguir, dividido em três capítulos, procura desvendar e compreender os símbolos de propaganda ideológica que foram repassados através de filmes para seus espectadores, fazendo uso da linguagem cinematográfica. A análise observa o contexto histórico internacional na construção destas narrativas e sua influência junto ao público no âmbito político.

Os filmes escolhidos para análise no segundo capítulo foram os seguintes: *O Nascimento de uma Nação* (EUA, 1915); *O Encouraçado Potemkin* (URSS, 1925); *...E o Vento Levou* (EUA, 1939). Estes filmes são muito representativos na construção da linguagem cinematográfica e são de fácil acesso em ambientes destinados aos clássicos do cinema. Além de sua importância na história da arte e por trazerem valores estéticos inovadores, estes filmes se firmam principalmente por suas questões técnicas, destacadamente a montagem cinematográfica que serve de referência até os dias de hoje. Para a história a importância principal se deve ao caráter ideológico empregado nestas produções, tanto pelos Estados Unidos (EUA) como pela União Soviética (URSS), ao evidenciar suas respectivas ideologias através da força representativa das imagens.

No terceiro capítulo será apresentado o esforço de guerra dos Estados Unidos e sua aliança com a União Soviética durante a Segunda Guerra Mundial. Quando, apesar de suas diferenças ideológicas, ambos os países uniram forças contra um inimigo em comum, a Alemanha nazista. Foram escolhidos para análise

três filmes da série *Why We Fight: A Batalha de Midway* (1942); *Prelúdio de uma Guerra* (1942); e *A Batalha da Rússia* (1943). Estes filmes são documentários produzidos especialmente para o esforço de guerra estadunidense e estão disponíveis no site de filmes e séries, *Netflix*. Primeiramente foram produzidos para compor o treinamento militar, mas logo foi expandido ao público em geral, por se comprovar útil no incentivo à entrada do país na guerra. E por fim, em análise neste capítulo encontra-se *Missão em Moscou* (1943); trata-se do primeiro filme de ficção produzido propriamente para a propaganda, trazendo em si uma forte mensagem intervencionista, reforçando como benéfica a aliança com os soviéticos. Este filme é o menos conhecido e até mesmo de difícil acesso, pois foi rechaçado pela censura no ambiente anticomunista da Guerra Fria, mas é relevante analisá-lo por sua contribuição no contexto diplomático do período.

No quarto capítulo será analisado o contexto político internacional após o fim da Segunda Guerra Mundial, onde Estados Unidos e União Soviética não mais compartilhavam os mesmos interesses, logo, tornando-se rivais ideológicos, dividindo politicamente o mundo na Guerra Fria. Primeiramente, surge o contexto denominado de “caça às bruxas”, onde nos Estados Unidos houve forte repressão estatal contra cidadãos que mantinham alguma relação suspeita com o comunismo, destacadamente no âmbito da indústria cinematográfica. Para este estudo foram escolhidos os seguintes filmes: *Dr. Fantástico* (1964) e *Trumbo* (2015). Por fim, a visão de Hollywood ao retratar os inimigos comunistas e soviéticos durante os anos de maior paranoia da Guerra Fria, principalmente os anos 1950, através dos filmes de espionagem, *film noir* e ficção científica; respectivamente os seguintes: *Uma Aventura Perigosa* (1952); *Anjo do Mal* (1953); e *Vampiros de Almas* (1956). Atualmente estes três últimos filmes são classificados como *cults* pelos cinéfilos e o acesso a eles é um pouco restrito, mas é possível encontrá-los em locais especializados.

Na leitura a seguir o cinema será observado para além da sua arte e entretenimento; entende-se que um filme é também um discurso próprio do seu tempo, portanto, passível de análise. Vamos a eles... Ação!

2 O CINEMA COMO MEIO DE PROPAGANDA

Inicialmente o cinema será analisado como uma linguagem particular, enquanto se observa o seu poder de comunicação e influencia no século XX. Primeiramente através da publicidade e costumes, e após, no sentido ideológico. Estuda-se como foi construída esta nova linguagem por Hollywood, e o quanto interferiu no pensamento do país, através de filmes que ganharam popularidade até os anos da Segunda Guerra Mundial. Por fim, o alcance desta nova linguagem no cinema internacional, destacadamente na União Soviética, e o quanto inovou em aspectos de montagem, utilizada como forte instrumento de propaganda estatal.

O principal êxito do cinema foi o de inovar as narrativas, pois, através das imagens projetadas em movimento nascia uma nova linguagem. Como destaca o roteirista francês Jean-Claude Carrière¹³:

As imagens falavam através do olhar. E falavam para todos. Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você *aprende* a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho (CARRIÈRE, 1995, p. 19, grifo do autor).

Portanto, o cinema trouxe a universalização da mensagem a ser passada, a imagem se constituiu como um símbolo comum de entendimento, despertando em suas primeiras plateias as reações desejadas por seus produtores. Apesar dos avanços técnicos implantados já no final dos anos 1920 – destacadamente a introdução do som¹⁴ – a origem do cinema se firma na força das imagens, onde está seu maior poder de convencimento. Logo, a nova invenção despertou a atenção da publicidade, que viu no meio cinematográfico um instrumento em potencial para veicular propaganda.

Ainda no período do cinema mudo é possível verificar exemplos de publicidade como no filme *Asas* (*Wings*, William A. Wellman, EUA, 1927), onde em um dos planos aparece claramente a barra de chocolates *Hershey's* em cena. No futuro das produções fílmicas isto viria a se tornar comum; contratos milionários são firmados atualmente para que marcas apareçam com destaque nas grandes telas.

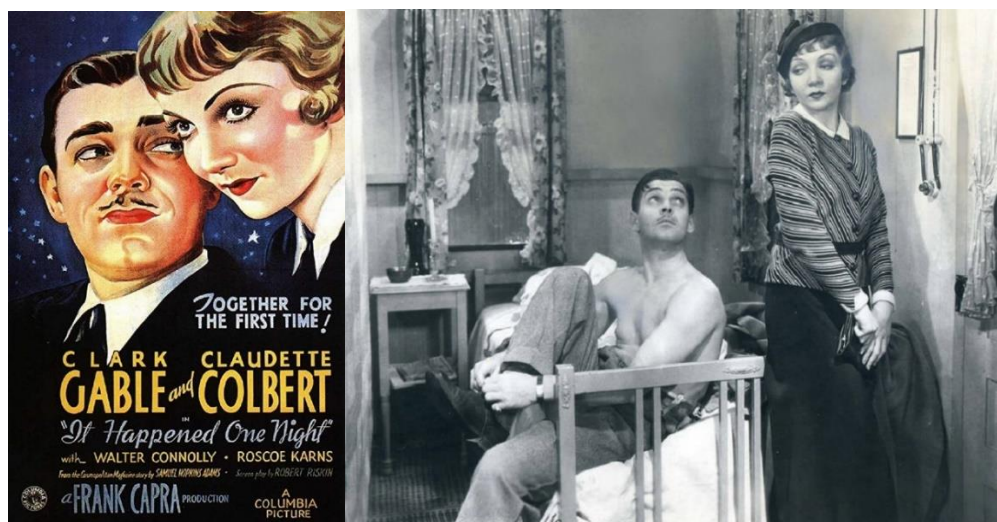
¹³ Jean-Claude Carrière é um roteirista francês muito premiado. Trabalhou com alguns dos maiores diretores do cinema, sobretudo com o espanhol, Luís Buñuel.

¹⁴ O primeiro filme com o uso do som é de 1927, trata-se de *O Cantor de Jazz*.

De acordo com Letícia Salem Hermann¹⁵ (2012, p. 190) o uso deste recurso é conhecido pelo termo em inglês *product placement*, quando a propaganda de um determinado produto aparece inserida à própria trama do filme, ou seja, de forma natural, facilitando a aceitação por parte da audiência. Seu primeiro uso no contexto hollywoodiano de *blockbuster*¹⁶ é a ação publicitária realizada no filme *E.T.: O Extraterrestre* (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, EUA, 1982) onde o personagem Elliott cria uma trilha de pegadas com o chocolate *Reese's Pieces* para que o alienígena se aproxime dele.

Além de vender produtos, o cinema mostrou a sua força também em ditar tendências, à exemplo do filme *Aconteceu Naquela Noite*¹⁷ (*It Happened One Night*, Frank Capra, EUA, 1934), onde o personagem de Clark Gable¹⁸ ao se despir numa das cenas, causa espanto nos espectadores por não estar usando camisa de baixo como era costume na época (figura 02). Isto foi o suficiente para que muitos homens deixassem de usar a peça, conforme relata Stalder¹⁹ (2009), houve uma queda de 75% nas vendas.

Figura 02 – Aconteceu Naquela Noite (1934)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

¹⁵ Letícia Hermann é Doutora em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná.

¹⁶ *Blockbuster* traduzido do inglês significa, em sua forma literal, arrasa-quarteirão. O termo é comumente aplicado a filmes com alto orçamento e com fortes investimentos em publicidade, visando grande bilheteria. O primeiro filme considerado um *blockbuster*, logo cunhando a expressão, foi *Tubarão* em 1975, onde as filas para ver o filme dobravam quarteirões.

¹⁷ *Aconteceu Naquela Noite* é uma comédia romântica vencedora de cinco estatuetas do Oscar; influenciando fortemente os filmes do gênero a partir de então.

¹⁸ Clark Gable (1901-1960). Ganhou o Oscar de melhor ator por *Aconteceu Naquela Noite*. Destacou-se em vários papéis em sua carreira, recebendo a alcunha de o “Rei de Hollywood”.

¹⁹ Erika Stalder é jornalista, editora e autora sobre moda.

Neste contexto de comprovada eficácia junto ao público, o cinema tornou-se particularmente especial para a propaganda, pela sua popularidade e por utilizar uma linguagem ainda nova, portanto aberta a experiências no âmbito da comunicação. Sobre a propaganda e seu uso prático, Wagner Pereira²⁰ observa que

[...] valendo-se de ideias e conceitos, a propaganda os transforma em imagens, símbolos, mitos e utopias que são transmitidos pela mídia. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas (PEREIRA, 2003, p. 102).

Os filmes rapidamente se mostraram muito eficazes em disseminar ideias e comportamentos, alcançando e convencendo o seu público. O que melhor define este poder é a sedução que as imagens são capazes de atingir. Já em suas primeiras décadas o cinema despertou verdadeiro fascínio e seduziu plateias através de sua linguagem imagética.

O poder das imagens e por extensão do cinema, ampliou a noção de realidade do espectador, com a vantagem de estar seguro em sua poltrona independente do que está retratado em tela. A publicidade, por sua vez, utilizou-se exatamente desta imersão para vender seus produtos e ideias. O próprio ambiente escuro de uma sala de cinema cooperou para que o espectador estivesse concentrado no filme, logo, durante o período de exibição o cinema capturava seu público através dos sentidos.

Se no meio comercial a propaganda foi introduzida com sucesso, não seria diferente na área político-ideológica. Ao encenar determinada narrativa histórica faz uso do que é simbólico e alegórico, transformando a história em arte. O historiador Robert Rosenstone²¹ ao falar da força representativa das imagens, qualifica-a da seguinte forma:

O poder da história na tela emana das qualidades singulares da mídia, da sua capacidade de comunicar algo não apenas de maneira literal (como se alguma comunicação histórica fosse totalmente literal) e realista (como se pudéssemos definir realisticamente o realismo), mas também, nas palavras de [Gerda] Lerner, de 'maneira poética e metafórica' (ROSENSTONE, 2010, p. 60).

²⁰ Wagner Pereira é doutor em História Social pela USP (2008) e Pós-Doutorado (2010). Atualmente é Professor Adjunto de História do Audiovisual na UFRJ.

²¹ Robert Rosenstone é um historiador canadense. Como pesquisador desenvolve seus estudos principalmente sobre a narrativa do passado histórico no cinema.

Logo, o cinema possuía através de suas lentes voltadas sobre a história, as mesmas ferramentas sedutoras utilizadas na publicidade. O trunfo do cinema foi o de lançar a narrativa para além do relato escrito. Assim o que antes era apenas imaginado na leitura, os filmes poderiam executar de forma grandiosa, revelando na ação o que os diretores defendiam como verdadeiro. Desta forma, o cinema criou a cada filme sua própria versão dos acontecimentos históricos. Segundo Sandra Pesavento

[...] as imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário (PESAVENTO, 2003, p. 86).

O cinema demonstrou sua força de representação já às suas primeiras plateias, ao projetar histórias não apenas como forma de entretenimento, mas também com o objetivo de transmitir conhecimentos do contexto social em que viviam. Para Roger Chartier²², principal difusor do conceito de representação social, as imagens revelam “uma noção que permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e os grupos se percebem e percebem os demais” (CHARTIER, 2009, p. 49). Neste contexto, o cinema serve como um espelho, onde o público reafirma sua própria imagem; como também um reflexo, onde é possível visualizar o outro. Porém, nesta interação com as imagens abre-se espaço para a subjetividade. No ínterim entre o que é representado e a própria representação, transitam os meios que possibilitam o emprego da propaganda que manipula o discurso.

A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se tome o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, um instrumento que produz uma imposição interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta (CHARTIER, 2002, p. 74-75).

Desta forma, os filmes de propaganda assumem o poder através da representação simbólica, colocando em tela um mundo que não é o verdadeiro, mas

²² Roger Chartier é ensaísta especializado em história da cultura e reconhecido por seus estudos na teoria da representação. Historiador, pesquisador da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e professor do *Collège de France*, ambos em Paris.

que ao assumir suas formas atinge a mentalidade dos espectadores que, por sua vez, projetam nas imagens em movimento uma realidade possível. Em suma, o cinema exhibe um ponto de vista crível, convencendo sem precisar recorrer ao recurso da força; se executado com sucesso, revela-se como um grande truque junto ao seu público.

2.1 Hollywood na origem da linguagem cinematográfica

O cinema no final dos anos 1930 havia se tornado parte essencial da cultura estadunidense, como um alento após a grande depressão econômica de 1929. O próprio presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt²³, em discurso de 1941 reproduzido no documentário *Five Came Back*²⁴ enaltece Hollywood ao proferir: “nosso cinema conquistou o primeiro lugar no mundo. Ele reflete nossa civilização para o estrangeiro. As ideias, as aspirações e os ideais de um povo livre e da própria liberdade” (*Five Came Back*, 2017).

O historiador Robert Sklar²⁵ destaca que após o *crash* na bolsa de valores, o cinema estadunidense ingressou na sua Era de Ouro:

Hollywood passou a ocupar o centro do palco da cultura e da consciência da América, fazendo filmes com uma força e um ímpeto até então desconhecidos e que depois disso nunca mais se viram. As fitas de cinema não somente divertiram e entretiveram a nação enquanto durou sua mais severa desordem econômica e social, mantendo-a coesa por sua capacidade de criar mitos e sonhos unificadores, mas também a cultura cinematográfica dos anos trinta passou a ser uma cultura dominante para muitos norte-americanos, proporcionando novos valores e ideais sociais em substituição às velhas tradições feitas em pedaços (SKLAR, 1978, p. 189).

Nas décadas anteriores à Segunda Guerra Mundial, os filmes hollywoodianos influenciaram seus espectadores através de um cinema idealista que se comprometia a representar a sociedade estadunidense em pleno avanço progressista, mesmo em meio a forte crise dos anos 1930. Os próprios recursos técnicos das filmagens, que passaram a incorporar cores, traziam maior vivacidade

²³ Roosevelt (1882-1945) foi o 32º presidente dos EUA. O democrata governou entre 1933 até 1945.

²⁴ “Os Cinco que Voltaram”: trata-se de uma série documental original da *Netflix*, aborda a ida para a guerra de cinco cineastas premiados de Hollywood com o objetivo de filmar a Segunda Guerra Mundial: Frank Capra, George Stevens, John Ford, John Huston e William Wyler.

²⁵ Robert Sklar (1936-2011). Historiador especialista em História do Cinema. Foi professor de História na Universidade de Michigan e desde 1977 foi professor de cinema no Departamento de Estudos de Cinema da *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova York.

às imagens, realçando o realismo e idealismo pretendido nestas produções. Esta idealização pode ser exemplificada com um dos maiores clássicos da Era de Ouro: *...E o Vento Levou*²⁶ (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, EUA, 1939). A narrativa evoca de forma nostálgica a antiga sociedade escravocrata do Sul dos Estados Unidos, como se lê em seu prólogo:

Houve uma terra de cavaleiros e campos de algodão denominada O Velho Sul. Neste mundo, o galanteio fez sua última medida. Aqui foram vistos pela última vez: cavaleiros e suas damas, senhores e escravos. Procure-os apenas nos livros, pois não passam de um sonho a ser lembrado. Uma civilização que o vento levou... (*...E O Vento Levou*, 1939).

Nesta introdução dada ao filme, observa-se a preferência pela sociedade anterior à Guerra de Secessão (1861-1865) – Guerra Civil que dividiu o Norte e o Sul dos Estados Unidos – lembrada como tempos de riqueza e boa ordem social. Os valores desta civilização escravista se ligavam à terra e à tradição. Com a vitória do Norte o ideal desta antiga sociedade desapareceu, dando lugar à industrialização capitalista e ideias progressistas. Como aponta Sklar (1978) o cinema hollywoodiano ajudava a construir “*mitos e sonhos unificadores*”, logo, ao retratar a história estadunidense mostrava o quanto o país havia prosperado a partir de sua reunificação.

Na história de resiliência da protagonista do filme, Scarlett O’Hara²⁷, podemos ver representada a adaptação pela qual o Sul passou para viver neste novo contexto que exigia atitudes mais individualistas em relação ao *status quo* anterior. O escritor Márcio Souza²⁸ ao descrever Scarlett O’Hara a define como “[...] uma personagem feita quase só de coragem, com a vitalidade de uma filha da terra que já não necessita cultivar princípios, e que vai sobreviver, porque sabe usar como ninguém o novo caráter dominador, egoísta, brutal e ambicioso” (SOUZA, 2015, p. 441). Como podemos observar na própria fala de Scarlett, em uma das cenas mais famosas do filme (imagem 03), ela jura que jamais irá aceitar a derrota e a humilhação novamente, independente dos meios morais necessários para alcançar isto:

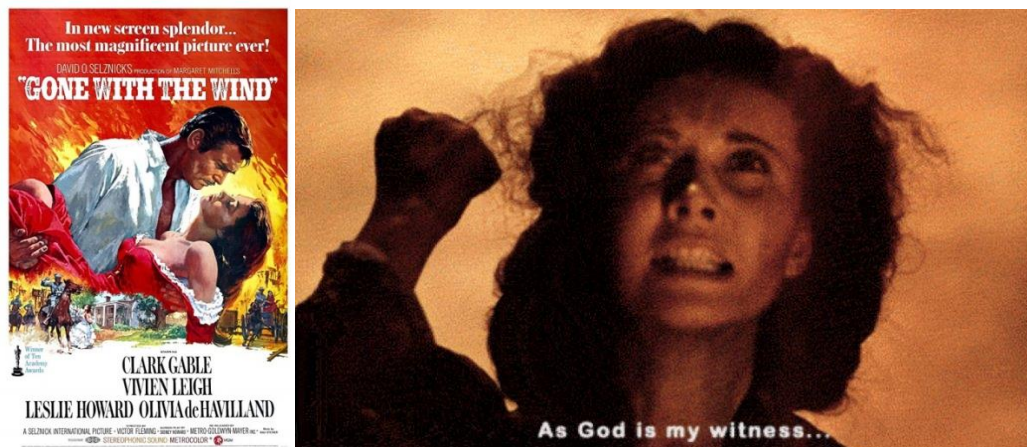
²⁶ *... E o Vento Levou* é um dos filmes mais aclamados e influentes de Hollywood. É um filme símbolo da Era de Ouro, prestigiado vencedor de oito estatuetas no Oscar de 1940.

²⁷ Scarlett O’Hara é considerada uma das mais representativas personagens femininas da ficção. Vivida por Vivien Leigh foi ganhadora do Oscar de melhor atriz pelo filme.

²⁸ Márcio Souza é um romancista amazonense. Atualmente dirige o TESC - Teatro Experimental do SESC do Amazonas.

Com Deus por testemunha, não vão me derrotar. Vou sobreviver a isso. E, quando passar nunca mais sentirei fome. Nem eu nem minha família. Mesmo que eu minta, roube, trapaceie ou mate. Com Deus por testemunha, nunca mais passarei fome! (...*E o Vento Levou*, 1939).

Figura 03 – ...E o Vento Levou (1939)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Para passar esta mensagem de forma idealizada e romanceada foi necessário que a linguagem cinematográfica chegasse a sua maturidade na Era de Ouro, tanto dos meios de fazer cinema como de seus espectadores. Três décadas de produções cinematográficas criou o que Stuart Hall define como a naturalização dos códigos de linguagem no âmbito da comunicação:

[...] os códigos foram profundamente "naturalizados". A operação de códigos naturalizados revela não a transparência e "naturalidade" da linguagem, mas a profundidade, o caráter habitual e a quase universalidade dos códigos em uso. Eles produzem reconhecimentos aparentemente "naturais". Isso produz o efeito (ideológico) de encobrir as práticas de codificação presentes. Mas não devemos deixar que as aparências nos enganem (HALL, 2003, p. 393).

Portanto, os espectadores da Era de Ouro haviam se habituado à forma narrativa dos filmes de seu país, logo, a recepção de determinada mensagem tornara-se habitual dentro dos códigos previamente reconhecidos. Podemos notar a diferença de naturalização da linguagem ao analisarmos com filmes do início do cinema hollywoodiano, quando ainda não havia uma codificação estabelecida para passar determinada mensagem. O primeiro cineasta estadunidense que se destaca na formação de uma linguagem própria para o cinema é David Griffith, através de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, David Griffith, EUA, 1915).

A trama, conforme destaca Aline Moço²⁹, “[...] procurou mostrar a Guerra de Secessão e o período da Reconstrução como o momento crucial para a definição da nação norte-americana e se propôs a ser uma reconstituição fiel dos fatos históricos” (MOÇO, 2008). Assim como em *...E o Vento Levou* o filme também procurou idealizar a reunificação dos Estados Unidos após a Guerra Civil, porém de maneira muito controversa, pois narrou uma visão essencialmente racista da história estadunidense. Porém, em aspectos de linguagem é um filme importantíssimo por criar a montagem cinematográfica, algo que se tornaria fator fundamental do filme e referência futura para a arte. Para o importante cineasta soviético, Sergei Eisenstein (1898-1948), Griffith como o inventor da montagem cinematográfica influenciou todo o cinema produzido a partir de então; nas obras de Griffith “o cinema se fez sentir como mais do que um entretenimento ou passatempo. Os brilhantes novos métodos do cinema norte-americano eram vinculados nele a uma profunda emoção da história” (EISENSTEIN, 2002a, p. 182).

Para Eisenstein, reconhecido por teorizar o cinema, a montagem concebe o próprio ato criativo do filme, para ele o sentido das imagens é definido na montagem, onde todo o material gravado é visto e decupado de forma coerente ao que pretende ser transmitido. “O ‘êxtase criativo’ de ‘ouvir e sentir’ os planos - tudo já era passado. Reduções e cortes não requerem inspiração, apenas técnica e habilidade” (EISENSTEIN, 2002a, p. 76).

A criação desta nova linguagem, denominada montagem, ultrapassou o simples efeito de reproduzir imagens em movimento. A partir da montagem cinematográfica cada corte, ângulo, sobreposição de imagens era minuciosamente medido no intuito de passar uma mensagem, uma ideia visual. É utilizando este novo recurso que Griffith colocaria em tela a sua visão da história dos Estados Unidos. Ao relatar sobre a trajetória pessoal de Griffith, Aline Moço aponta que

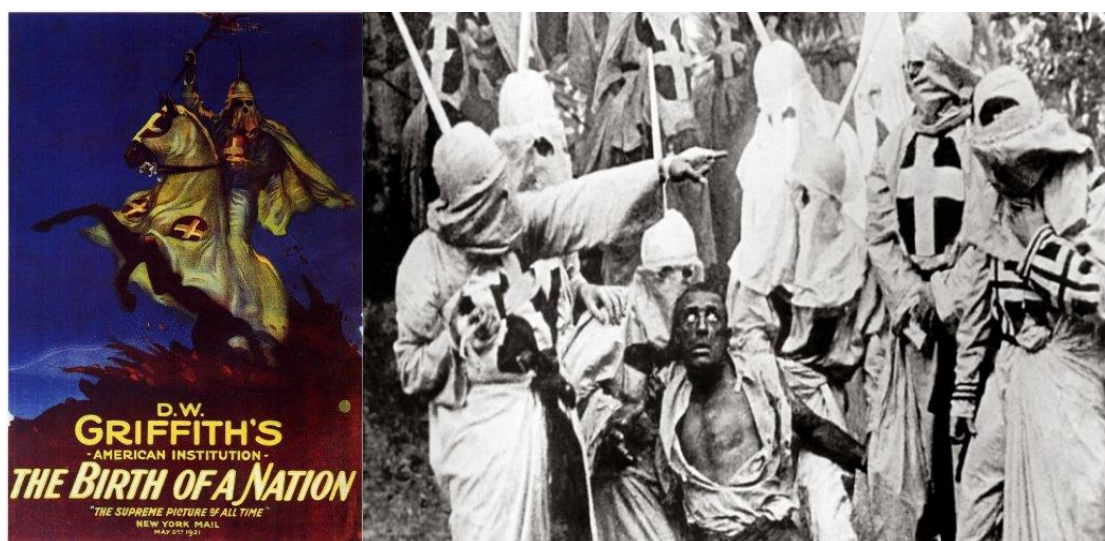
A Guerra Civil dos Estados Unidos é um tema que remete à sua memória pessoal. Ele nasceu em Crestwood, Kentucky, em 1875, sob o impacto da derrota do Sul na Guerra de Secessão. Sua memória é a da civilização sulista aristocrática da *old plantation*. Seus heróis são aqueles bravos cavalheiros que lutaram para defender uma ordem de paz entre senhores e escravos. Os mitos que ele admira são aqueles criados pelo reverendo Thomas Dickens que afirmam a supremacia branca e aristocrática (MOÇO, 2008, p. 401).

²⁹ Aline Moço é mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2010). Atua principalmente nos temas: Estados Unidos; História e Arte; e Cinema.

Logo, esta visão ideológica particular de David Griffith transparece fortemente em *O Nascimento de uma Nação*, principalmente na parte final do filme, onde Griffith coloca em cena uma famosa organização racista estadunidense, a Ku Klux Klan³⁰, como os principais responsáveis pela reunificação do país, ou seja, destacando-os como os heróis da história.

O enredo do filme contrapõe uma família do Norte e outra do Sul, porém um romance entre seus membros mantém a relação amistosa entre ambas. O fator que unirá definitivamente as famílias, e de maneira representativa o país, é “[...] a chegada da Ku Klux Klan [...] o amor dos casais pode se realizar e a nação norte-americana, antes separada, pode seguir unida” (MOÇO, 2008). A cena que apresenta os cavaleiros da Klan e sua ação contra os negros, domina visualmente a história em tela, ao serem representados de forma imponente, armados e montados em cavalos, vestindo túnicas e capuzes brancos (figura 04).

Figura 04 – O Nascimento de uma Nação (1915)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Desde o lançamento do filme até as décadas seguintes, o peso da narrativa de Griffith mostrou-se muito influente no pensamento do que seria o ideal de nação

³⁰ “A Ku Klux Klan (KKK) foi uma organização racista secreta que nasceu no final do século 19 nos Estados Unidos. Ela foi fundada em 1866, no Tennessee, como um clube social que reunia veteranos confederados [...]. Muito mais do que um clube, a KKK se transformou numa entidade de resistência à política liberal imposta pelos estados do Norte após a Guerra Civil, que assegurava, entre outras coisas, que a abolição da escravatura fosse mesmo cumprida. Na defesa da manutenção da supremacia branca no país, o grupo promovia atos de violência e intimidação contra os negros libertados.” Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-ku-klux-klan-ela-ainda-existe>>. Acesso em 06 nov. 2018.

nos Estados Unidos, pois seu impacto é observado principalmente no ressurgimento da organização então extinta. Como analisa o historiador Sean Purdy³¹:

Uma tenebrosa ramificação da “defesa da tradição” foi o ressurgimento da Ku Klux Klan (KKK). Falida desde o fim da década de 1870 renasceu em 1915, no ambiente chauvinista dos tempos de guerra. Um dos primeiros produtos da nova indústria do cinema, o filme *Nascimento de uma Nação* [...] glorificou abertamente esse grupo racista. Preocupado primariamente com negros, a KKK ampliou sua mensagem de ódio e violenta intimidação nos anos 1920, denunciando imigrantes (especialmente católicos e judeus) e todas as forças (socialistas e feministas) que ameaçaram a “liberdade individual” e “o jeito americano de viver”. Até 1925, o grupo conseguiu recrutar quatro milhões de membros, muitos dos quais mulheres e “cidadãos respeitáveis” dos estados do Norte. Apesar do seu extremismo e posterior declínio no fim da década, o grupo, sem dúvida, refletiu sentimentos nativistas bem enraizados na sociedade americana (PURDY, 2007, p. 204).

Neste caso evidencia o que Marc Ferro (1976) determina como uma história paralela o que o cinema é capaz de produzir ao representar acontecimentos do passado. O que Griffith procurou fazer através desta nova linguagem não era apenas arte ou entretenimento, e sim tocar na mentalidade de seus compatriotas. Para dar maior credibilidade a sua narrativa, encenou ao longo do filme fatos e personagens da história estadunidense. A prerrogativa foi tornar *O Nascimento de Uma Nação* um documento do que realmente aconteceu nos Estados Unidos e um ideário a ser observado. No prólogo do filme, lê-se sobre o que o cineasta defendia como arte e liberdade:

Argumento para um filme de arte: “Nós não tememos a censura, porque não temos intenção de ofender com impropriedades ou obscenidades; mas, nós exigimos como um direito à liberdade para mostrar o lado obscuro da injustiça que podemos iluminar o lado agradável da virtude – a mesma que é concedida à arte da palavra escrita – aquela arte para a qual nós devemos a Bíblia e os trabalhos de Shakespeare [...] se conseguirmos transportar os horrores da guerra para suas mentes, este trabalho não terá sido em vão (*O Nascimento de Uma Nação*, 1915).

Sobre a censura a que Griffith se refere é interessante observar que já esperava receber contradições à sua visão. Ao reinterpretar a história recente do seu país no contexto tradicional e nacionalista do período, a obra dividiu opiniões. Como destaca Aline Moço:

³¹ Sean Purdy é Professor Doutor II, História da América Independente com ênfase nos Estados Unidos, no Departamento de História da Universidade de São Paulo.

Se por um lado, este filme é bem recebido por parte da elite, das ligas conservadores protestantes e formadores de opinião como um retrato fiel da história, por outro, o filme é alvo de protestos, censura e ações judiciais da Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (MOÇO, 2008, p. 403).

O Nascimento de Uma Nação é também o nascimento de Hollywood e por extensão de sua própria linguagem. Durante a Era de Ouro, duas décadas depois, esta linguagem já estaria fundamentada. Por mais que possamos perceber eventos de racismo em *...E o Vento Levou* é absorvido com maior naturalidade pelos espectadores, pois há uma relação simbólica que investe na maneira como a mensagem chega às suas plateias, enquanto em *O Nascimento de uma Nação* a controversa ficou evidente.

Hollywood ao desenvolver a sua própria linguagem, exportou sua maneira de contar histórias para outros países, tornando-se referência mundial de cinema. O alcance e influência dos filmes estadunidenses é verificado até mesmo em países rivais ideologicamente. É o caso do cinema desenvolvido na União Soviética após a Revolução Russa em 1917, onde as técnicas de montagem criadas por Griffith foram metodologicamente empregadas em favor do regime comunista soviético.

2.2 Montagem ideológica soviética

Desde meados do século XVI até 1917 a Rússia foi governada pela autocracia czarista, um regime com características absolutistas, onde o Czar³² proclamado imperador, concentrava em suas mãos todos os poderes do Estado. O czarismo perdurou até os anos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) quando o cenário de mudanças ocorridas por todo mundo apontava para outras direções de governo. Conforme contextualiza Eric Hobsbawm³³:

Parecia óbvio que o velho mundo estava condenado. A velha sociedade, a velha economia, os velhos sistemas políticos tinham, como diz o provérbio chinês, “perdido o mandato do céu”. A humanidade estava à espera de uma alternativa. Essa alternativa era conhecida em 1914. Os partidos socialistas, com o apoio das classes trabalhadoras em expansão de seus países, e inspirados pela crença na inevitabilidade histórica de sua vitória, representavam essa alternativa na maioria dos estados da Europa.

³² Czar (*Tsar* em russo) significa imperador, refere-se ao título de César Romano. A nomenclatura foi utilizada pelos soberanos russos durante todo o período do Império Russo (1547-1917).

³³ Eric Hobsbawm (1917-2012). Historiador marxista inglês, considerado um dos mais importantes da historiografia contemporânea.

Aparentemente, só era preciso um sinal para os povos se levantarem, substituírem o capitalismo pelo socialismo, e com isso transformarem os sofrimentos sem sentido da guerra mundial em alguma coisa mais positiva: as sangrentas dores e convulsões do parto de um novo mundo. A Revolução Russa, ou, mais precisamente a Revolução Bolchevique de 1917, pretendeu dar ao mundo esse sinal (HOBSBAWM, 1995, p. 62).

Como ferramenta para proclamar a revolução vencedora, o cinema se apresentou como importante meio de propaganda da ideia soviética; Lênin³⁴ já em 1917 considerava que “[...] de todas as artes, o cinema é para nós a mais importante; deve ser e será o principal instrumento cultural do proletariado” (PUDOVKIN³⁵, 1958, p.44). O nome de maior destaque do cinema soviético revolucionário foi Sergei Eisenstein, pioneiro na teoria da montagem cinematográfica. Sua obra de cunho ideológico está diretamente influenciada pela criação do estadunidense David Griffith, a montagem. É interessante destacar a importância dada pelo próprio Eisenstein ao falar sobre a influência dos filmes estadunidenses na construção do cinema soviético nascente:

[...] O fato de que o cinema poderia ser incomparavelmente melhor, o fato de isto ter sido a tarefa básica do cinema soviético florescente - foi esboçado para nós pela obra criativa de Griffith [...]. Nossa curiosidade, intensificada naqueles anos, pela *construção* e *método* rapidamente discerniu onde residiam os mais poderosos fatores emocionais destes grandes filmes norte-americanos. [...] Esta esfera, este método, este princípio da estrutura e da construção era a *montagem*. [...] cujos fundamentos haviam sido colocados pela cultura cinematográfica norte-americana, mas cujo uso total, completo e consciente e cujo reconhecimento mundial foi obtido por nossos filmes. A montagem, cujo nascimento estará sempre ligado ao nome de Griffith. (EISENSTEIN, 2002a, p. 182-183, grifo do autor).

Eisenstein deixou registrado a sua admiração por David Griffith em diversos ensaios críticos. Inclusive, há um capítulo inteiro dedicado ao cineasta em seu livro *A Forma do Filme*, intitulado *Dickens, Griffith e Nós*. Neste texto, Eisenstein enaltece a forma como Griffith construía suas narrativas, comparando-o em analogia ao romancista inglês Charles Dickens³⁶: “[...] da perícia criativa de Griffith – como um mágico do tempo e da montagem [...] escrevemos romances com imagens; não é

³⁴ Lenin (1870-1924) foi o maior líder revolucionário soviético da Revolução Russa em 1917, tornando-se o primeiro chefe de Estado da União Soviética.

³⁵ Vsevolod L. Pudovkin (1893-1953) foi um teórico e cineasta soviético. Considerava a montagem como o clímax do trabalho criativo do diretor de cinema.

³⁶ Charles Dickens (1812-1870). Escritor inglês, autor dos romances *David Copperfield* e *Oliver Twist*, entre outros. Mestre do suspense, do humor satírico e do horror, retrata a Londres de sua época. Foi recebido pela Rainha Vitória como um grande representante das letras inglesas.

tão diferente” (EISENSTEIN, 2002a, p. 180). Porém, mesmo reconhecendo as técnicas inovadoras do cinema estadunidense e utilizando-as em favor do regime comunista soviético, o cineasta percebia claramente o distanciamento e rivalidade ideológica que havia entre Estados Unidos e União Soviética.

Conhecemos a relação indissolúvel entre o cinema e o desenvolvimento industrial dos Estados Unidos. Sabemos como a produção, a arte e a literatura refletem o fôlego capitalista e a estrutura dos Estados Unidos da América. E também sabemos que o capitalismo norte-americano encontra seu reflexo mais claro e mais expressivo no cinema norte-americano. (EISENSTEIN, 2002a, p. 176-177).

Nota-se que o cinema soviético capturou os métodos utilizados para enaltecer o capitalismo estadunidense e empregou em sua própria ideologia socialista. Ao se apropriar da metodologia de Hollywood, os soviéticos até mesmo aprimoraram a arte cinematográfica, que se revelaria madura e consistente já em meados dos anos 1920. “O que nos atraía não eram apenas os filmes, mas também suas possibilidades. [...] as possibilidades de um uso profundo, inteligente, com sentido de classe, deste maravilhoso instrumento” (EISENSTEIN, 2002a, p. 182).

Como expoente máximo do exitoso cinema soviético, encontra-se o próprio Sergei Eisenstein. A montagem concebida e teorizada por ele é até os dias de hoje estudada e tomada como referência na arte cinematográfica. Além de seus filmes, há vários escritos que posteriormente foram reunidos em dois livros: *A Forma do Filme* e *O Sentido do Filme*. Sua principal intenção como cineasta era a de chocar os espectadores, produzindo cenas com forte teor psicológico, colocando em tela uma montagem puramente ideológica. Como exemplo disso é a justaposição de imagens que fez na sequência final de *A Greve* (*Stachka*, Sergei Eisenstein, URSS, 1925), onde a cena em que vários operários são massacrados pelo exército czarista se intercala com imagens de animais no matadouro. Neste caso, a montagem revelou um sentido crítico quanto ao tratamento dado pelo antigo regime russo ao seu povo. Conforme destaca Marc Ferro (1992, p. 72) os soviéticos colocaram o cinema em outra amplitude, voltado a disseminar uma propaganda que se enraizava na cultura e no saber popular.

A primeira grande obra de propaganda soviética foi *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, URSS, 1925). Filme que retrata um episódio real da Revolução de 1905, ainda no período da Rússia Czarista. Na trama

os marinheiros de um encouraçado³⁷ rebelam-se contra a tirania de seus comandantes e assumem o controle da embarcação. A população de Odessa apoia a revolta, mas as forças repressoras do regime czarista esmagam o movimento com violência. Sobre esta obra, Jean-Michel Frodon³⁸ observando seu caráter político, destaca que o

[...] longa de Eisenstein se tornaria um ponto de conflito ideológico entre o Ocidente e o Oriente, a esquerda e a direita. [...] Vale ressaltar que sua sensibilidade estética também era dotada de significado político: o da “mudança do mundo por homens conscientes” com a qual se sonhava na época e que se fazia conhecer pelo termo “revolução” (FRODON, 2013, p. 51).

Em *O Encouraçado Potemkin*, Eisenstein já em meio à revolução vitoriosa de seu país, revisita um importante acontecimento que precedeu a queda do regime czarista. Porém, ao retratar este momento histórico específico, a mensagem em tela transparecia a ordem revolucionária do socialismo, logo, um convite aberto às classes populares de qualquer lugar e período para se rebelarem contra regimes opressores, ou seja, uma temática universal e atemporal.

No filme os marinheiros dialogam entre si sobre a situação degradante que estão vivendo e apelam para a rebelião. “Somos do Potemkin, devemos apoiar os nossos irmãos operários. Temos que estar nas primeiras filas da revolução. [...] O que estamos esperando? Toda a Rússia já se ergueu. Seremos os últimos?” (*O Encouraçado Potemkin*, 1925). O estopim definitivo se dá quando os superiores servem carne podre para a tripulação. A cena é propositalmente capaz de provocar repulsa, em *close-up*³⁹ é possível ver os vermes se movendo sobre a carne. Os marinheiros se recusam a comer e recebem a ameaça de serem fuzilados, é criado um momento de tensão, porém a escolta hesita em atirar enquanto aparece na tela os dizeres: “*a consciência vence!*” Os marinheiros unem-se à escolta armada e se lançam contra seus oficiais, tomando assim o controle do Potemkin.

Entre as imagens emblemáticas do filme, está a comoção popular na cidade costeira de Odessa ao saberem que um dos marinheiros morreu durante o conflito.

³⁷ Encouraçado é um navio de guerra de grande porte; protegido por forte couraça e dotado de poderosa artilharia.

³⁸ Jean-Michel Frodon é editor chefe de cinema no jornal *Le Monde* e leciona no Instituto de Ciências Políticas da França.

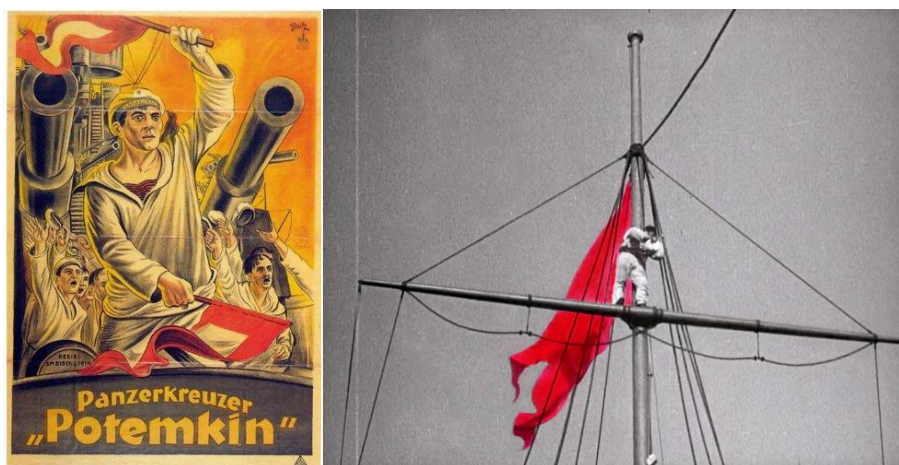
³⁹ *Close-up*: a câmera está bem próxima do objeto filmado, ocupando assim todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de intimidade ou intimidação.

Organiza-se uma procissão numerosa ao seu corpo no cais, uma placa denuncia: “*morto por um prato de sopa*”. As imagens mostram a força do poder coletivo, representada por uma multidão unida contra a injustiça. Para criar este efeito é utilizado um número impressionante de figurantes em cena, a movimentação é obstinada em longas fileiras na tela. Os marinheiros juntamente com a população da cidade conclamam “*unidos aos operários rebelados da mãe Rússia...*”.

O filme é rodado em preto e branco, porém, em uma das cenas é erguida uma bandeira no mastro do Potemkin que desperta a atenção, trata-se do único elemento que foi colorizado no processo de pós-produção. A bandeira aparece totalmente vermelha em cena (figura 05). O jornalista Stefano Pfitscher⁴⁰ destaca que “[...] como os processos de colorização ainda estavam longe de se popularizarem, artistas foram contratados para pintar *frame a frame* o celuloide da cena – isso é o quanto os produtores queriam mostrar a cor vermelha no filme” (PFITSCHER, 2015). Eisenstein através de símbolos visuais como este, não apenas mostrava o que teria acontecido, mas enaltecia e reafirmava a revolução soviética em vigor. Sobre a cor e outros aspectos formais, Eisenstein procurava provocar os sentidos do espectador e revelar mais do que o superficial da cena supunha:

Quando falamos de “tonalidade interior” e “harmonia interna de linha, forma e cor”, temos em mente a harmonia com *algo*, uma correspondência com *algo*. A tonalidade interna deve contribuir para o *significado* de um sentimento interno. Por mais vago que seja esse sentimento ele avança sempre em direção a algo concreto, encontra sua expressão externa em cores, linhas e formas (EISENSTEIN, 2002b, p. 77, grifo do autor).

Figura 05 – O Encouraçado Potemkin (1925)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

⁴⁰ Stefano Pfitscher é colunista da revista digital Culturíssima.

A sequência mais famosa do filme, *Escadaria de Odessa*, mostra a forte repressão do exército czarista contra os manifestantes. O plano é constituído por imagens muito violentas, revelando um massacre contra populares desarmados. Na confusão algumas pessoas são pisoteadas e mortas, até mesmo crianças são vitimadas. Na cena mais emblemática do filme, uma mãe é atingida por uma bala e ao cair empurra um carrinho que em seu interior contém um bebê, que desce desgovernado pela escadaria (figura 06), gerando momentos de suspense a quem assiste. A montagem de Eisenstein toca os sentidos, provocando os sentimentos do espectador, neste caso, angústia e pavor; e o senso de injustiça praticada pelas forças do Czar. O historiador Eric Hobsbawm sobre o filme, e em específico sobre esta cena, relata sua experiência pessoal:

[...] *Encouraçado Potemkin* [...] considerado como a obra-prima de todos os tempos. A sequência da escadaria de Odessa, que quem tenha visto - como eu vi num cinema de vanguarda de Charing Cross, na década de 1930 - jamais esquece, foi descrita como “a sequência clássica do cinema mudo, e possivelmente os mais influentes seis minutos da história do cinema” (Manvell, 1944, p. 47-8). (HOBSBAWM, 1995, p. 182-183).

Figura 06 – Escadaria de Odessa



Fonte: Base de imagens do IMDb, 2018.

O cineasta ao colocar em tela uma representação do evento revolucionário recente, não pretendia mostrá-la objetivamente como a história do que realmente aconteceu. Sua intenção centrava-se na ideologia assumida pelo novo governo e o que simbolizava a ação revolucionária. O carrinho com o bebê nunca desceu

perigosamente a escadaria de Odessa, mas no movimento paralelo do filme com a história, aquela cena denunciava a agressão czarista contra os inocentes. Ou seja, no âmbito de suas teorias, Eisenstein discerniu a exata força das imagens em literalmente montar uma nova realidade. Além do ato revolucionário em si, abria-se a possibilidade de interpretação metafórica dos acontecimentos através da linguagem cinematográfica. Como afirma Ismail Xavier⁴¹

Eisenstein [...] intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a “integridade” dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens - seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos (Xavier, 2005, p. 62).

A montagem ideológica soviética possibilitou construir uma forma acessível de penetrar na consciência dos espectadores. Como Eisenstein teorizou em *O Sentido do Filme*, as imagens poderiam estabelecer uma pedagogia através do olhar, levando o público a refletir sobre o que estava representado em tela; relacionando os fatos passados com o presente em que viviam. Segundo o cineasta deveria haver uma assimilação entre a realidade e a sua representação: “[...] no método real de criação de imagens, uma obra de arte deve reproduzir o processo pelo qual, *na própria vida*, novas imagens são formadas nos sentimentos humanos” (EISENSTEIN, 2002b, p. 22, grifo do autor).

O fator em comum que caracterizou estes primeiros filmes produzidos por soviéticos e estadunidenses não é apenas a sua origem estar ligada às técnicas de montagem. Destaca-se também o estado hegemônico que o cinema exercia sobre a população destes países. Logo, os filmes passaram a ser um meio eficaz de disseminar mensagens de forma abrangente e convincente, por já ter um público cativo que entendia aquele tipo de linguagem. Stuart Hall analisa que

A transparência entre o momento da codificação e a decodificação é o que eu chamaria de momento da hegemonia. Ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida. Trata-se de um tipo de sonho de poder - nenhum chuveiro na tela, apenas a audiência totalmente passiva (HALL, 2003, p. 366).

⁴¹ Ismail Xavier é professor emérito da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. É também um destacado pesquisador, teórico e crítico de cinema.

Observa-se que o cinema através das obras de David Griffith e Sergei Eisenstein, em apenas duas décadas de existência, foi adotado como meio eficaz de propagação ideológica ao retratar fatos históricos de Estados Unidos e União Soviética. Neste ponto é que o cinema se encontra definitivamente com a história acadêmica, pois estas obras influenciaram diretamente a construção política de ambos os países. Portanto, além de um produto da indústria, servindo amplamente na publicidade e comportamento, os filmes também eram úteis na promoção estatal, e especialmente mais tarde, no contexto da Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria.

3 O ESFORÇO DE GUERRA ESTADUNIDENSE

No presente capítulo, pretende-se tratar o esforço de guerra que os Estados Unidos empreenderam durante a Segunda Guerra Mundial, por meio da propaganda no cinema. Primeiramente através de documentários, e após, por meio da ficção. Estes filmes, produzidos com o aval do Estado, tinham como objetivo interno convocar seus soldados e cidadãos para apoiar a entrada do país no conflito; e externamente, com o intuito de consolidar-se diplomaticamente com os países aliados, principalmente a União Soviética.

No final da década de 1930, após os anos de intensa propaganda ideológica e com o alcance de forte industrialização armamentista, a Alemanha Nazista passou a violar tratados e conquistar territórios vizinhos. A ideologia de Adolf Hitler⁴² ganhou o campo da ação bélica, notadamente com as denominadas *blitzkrieg*⁴³. Logo, Itália e Japão, com claras pretensões expansionistas, se unem à Alemanha formando assim o bloco do Eixo. Segundo o historiador Eric Hobsbawm

[...] o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi a agressão pelas três potências descontentes, ligadas por vários tratados desde meados da década de 1930. Os marcos miliários na estrada para a guerra foram a invasão da Manchúria pelo Japão em 1931; a invasão da Etiópia pelos italianos em 1935; a intervenção alemã e italiana na Guerra Civil Espanhola 1936-9; a invasão alemã da Áustria no início de 1938; o estropiamento posterior da Tchecoslováquia pela Alemanha no mesmo ano; a ocupação alemã do que restava da Tchecoslováquia em março de 1939 (seguida pela ocupação italiana da Albânia); as exigências alemãs à Polônia que levaram de fato ao início da guerra (HOBBSAWM, 1995, p. 44).

No decorrer dos anos que ocorreram estes eventos, mudando profundamente o mapa geopolítico elaborado após a Primeira Grande Guerra, os Estados Unidos permaneceram neutros, principalmente porque a composição do Congresso e maior parte da população defendia o isolacionismo. Porém, o presidente Franklin Roosevelt alertava sobre a ameaça que a democracia sofria e almejava que seu país tomasse uma posição ativa no conflito:

⁴² Adolf Hitler (1889-1945). Líder do Partido Nazista, tornou-se chanceler da Alemanha em 1933. A partir de então colocou em prática seus planos nacionalistas e expansionistas, recebendo grande apoio popular. Sua ideologia extremista mergulhou o mundo numa Segunda Grande Guerra.

⁴³ *Blitzkrieg* é um termo em alemão que significa "guerra-relâmpago". Consistia numa tática militar que operava através de ataques rápidos e de surpresa, com o intuito de evitar que as forças inimigas tivessem tempo de organizar a defesa.

Mas há aqueles que desejam insistentemente, na inocência, na ignorância ou em ambos, que os Estados Unidos da América como uma unidade independente pode viver feliz e prosperamente, seu futuro seguro, dentro de um alto muro de isolamento enquanto, do lado de fora, o resto da civilização e o comércio e a cultura da humanidade são abalados (ROOSEVELT, 1940).

No entanto, em dezembro de 1941, o país tem a sua base naval de Pearl Harbor, localizada no Havaí, atacada pelos japoneses. Os Estados Unidos atingidos precisavam dar uma resposta e entram definitivamente no conflito ao declarar guerra ao Japão; e em seguida, a Alemanha declara guerra aos Estados Unidos. Com o fim da neutralidade, o governo estadunidense precisava justificar sua entrada na guerra, primeiramente convencendo a opinião pública, e após recrutando soldados para a batalha. O esforço de guerra estadunidense agiu investindo fortemente em propaganda, empregando em seu favor exatamente um dos meios mais utilizados pelos inimigos nazistas na pregação ideológica, o cinema. Neste contexto, corrobora a afirmação do cineasta Francis Ford Coppola⁴⁴ ao declarar que "o cinema, em sua forma mais pura, pode ser usado como propaganda. [...] Hitler e Goebbels entendiam o poder do cinema para influenciar o pensamento de toda uma população" (*Five Came Back*, 2017).

A propaganda consiste em vender algo ou uma ideia. Na guerra, o Estado vende seu espírito de luta através da propaganda, manipulando o ufanismo dos seus cidadãos e motivando-os ao combate; em suma, mostra um quadro de bem contra o mal, a visão clássica que no cinema remonta aos filmes de faroeste: herói versus vilão. O escritor George Orwell⁴⁵ reflete que "uma das características mais terríveis da guerra é que toda propaganda de guerra, toda a gritaria e as mentiras e o ódio vem invariavelmente de pessoas que não estão lutando" (ORWELL, 2006, p. 222).

Os meios da propaganda não são armas e canhões, sua força está na linguagem produzida com o intuito de convencer para um determinado objetivo, neste caso, a guerra. O sociólogo Stuart Hall, em sua *Teoria da Recepção*, analisa não somente quem produz uma mensagem, mas também quem a recebe, numa relação codificador/decodificador:

⁴⁴ Francis Ford Coppola é um cineasta reconhecido principalmente pela trilogia *O Poderoso Chefão*.

⁴⁵ George Orwell (1903-1950) foi um aclamado escritor literário. Reconhecido principalmente pelas obras *A Revolução dos Bichos* e *1984*, nos quais faz uma crítica satírica aos regimes totalitários. Lutou como soldado na Guerra Civil Espanhola (1936-1939) contra a ditadura de Francisco Franco; registrou mais tarde em livro, sua experiência no conflito.

A primeira tomada de posição de "Codificação/Decodificação" é, em parte, a de interromper esse tipo de noção transparente de comunicação para dizer: "Produzir a mensagem não é uma atividade tão transparente como parece." A mensagem é uma estrutura complexa de significados que não é tão simples como se pensa. A recepção não é algo aberto e perfeitamente transparente, que acontece na outra ponta da cadeia de comunicação. E a cadeia comunicativa não opera de forma unilinear. Este é um primeiro contexto, o segundo é obviamente um contexto político (HALL, 2003, p. 354).

Ou seja, há uma intenção oculta na mensagem propagandeada, ela é formada e vista de forma codificada, sua eficiência comunicativa só é observada se quem receber tenha os códigos para interpretá-la. O cinema opera exatamente dentro de signos imagéticos codificados, uma linguagem que o roteirista francês Jean-Claude Carrière (1995) define como "*secreta*". Quanto menos o público souber como foi construída uma mensagem, melhor é; pois assim abre espaço para os signos interpretativos ao invés da operação da mensagem em si, já com o seu objetivo esclarecido.

O primeiro filme estadunidense que se destaca com o propósito de ser uma propaganda pró-guerra é o documentário *A Batalha de Midway* (*The Battle of Midway*, John Ford, EUA, 1942). Considerado um ponto crítico na batalha do Pacífico, as imagens em cores de *Midway* revelam com realismo a presença da guerra próxima ao continente americano. A própria filmagem ajuda a contar a história, pois a câmera de John Ford⁴⁶ está sempre trêmula por estar localizado em meio ao campo de batalha; interessante observar que este efeito viria a se tornar um recurso estilístico em filmes de guerra, porém, como se observa aqui, sua origem foi de forma acidental. O registro documental convence já pela sua dificuldade e perigo em filmar o ataque aéreo japonês, inclusive, o diretor chegou a ser atingido por estilhaços enquanto filmava. Narrado pelo próprio Ford, juntamente com a tensão das cenas, o documentário captura o ponto de vista dos soldados lutando e até mesmo perdendo suas vidas – há na parte final do filme um cerimonial funerário emocionante para aqueles que morreram no combate.

Robert Parrish⁴⁷, editor do filme, relata em material de voz disponível no documentário *Five Came Back* (2017), que o diretor John Ford o entregou uma cena extra para ser colocada na película apenas no momento em que ele ordenasse.

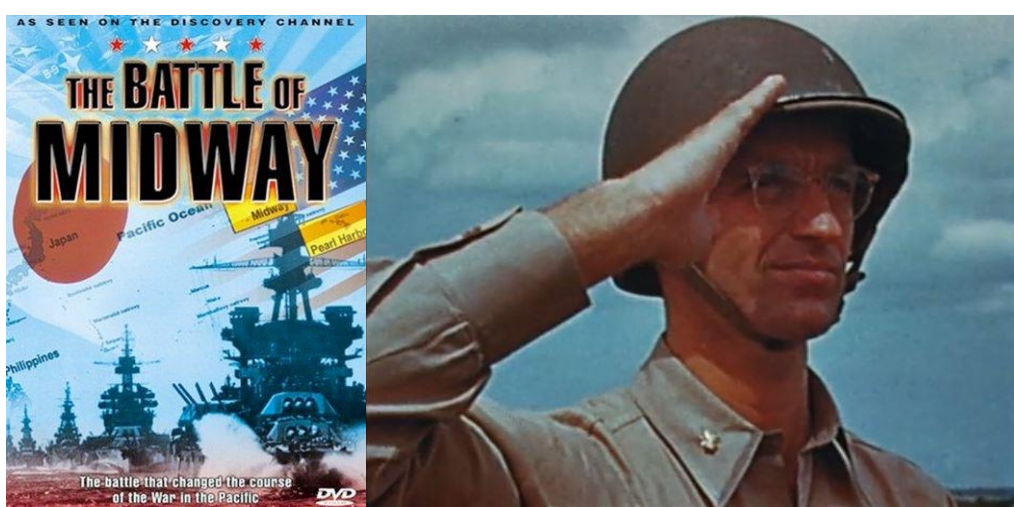
⁴⁶ John Ford (1894-1973). Diretor já reconhecido na época com filmes aclamados como *Vinhas da Ira* (1940) e *Como Era Verde o Meu Vale* (1941).

⁴⁷ Robert Parrish (1916-1995) foi um cineasta estadunidense, trabalhou como ator, editor e diretor. Seu trabalho mais conhecido é o de diretor em *Casino Royale* (1967).

Tratava-se de uma tomada em que aparecia o filho de Roosevelt fardado como soldado da Marinha e em posição de continência (figura 07).

Ele fez uma exibição do filme na Casa Branca com o presidente Roosevelt. E, antes desta exibição, ele mandou inserir a tomada. [...] Durante a exibição, Roosevelt falou como normalmente. Ele dizia: “sim aquele é um B-17; e aquele é...” Ele tinha muito a dizer sobre o filme. Então, quando a imagem do Jimmy Roosevelt apareceu, tudo ficou quieto. Depois daquela cena, ninguém mais falou até o fim. Então, Roosevelt disse ao almirante Leahy, que era seu assistente sênior: “quero que todo americano veja este filme o mais rápido possível” (*Five Came Back*, 2017).

Figura 07 – A Batalha de Midway (1942)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Não é preciso determinar se esta tomada em que aparece o filho do presidente foi mesmo filmada em Midway, mas é importante ressaltar que a mensagem alcançou seu objetivo. Primeiramente, ao ver seu filho como soldado, Roosevelt decodificou a mensagem, o filme para si gerou um novo significado, não apenas dos interesses do Estado, mas também sentimentais. O curta não toca apenas no sentimento familiar do presidente Roosevelt, o diretor evocou os soldados de maneira próxima a qualquer cidadão, humanizando-os: “*cidadãos dos Estados Unidos, aqui está o filho de seus vizinhos voltando após um dia de trabalho*”.

Além do sucesso de decodificação obtido pelo filme, ressalta-se o amplo alcance entre a população: “*A Batalha de Midway foi visto em três quartos dos cinemas americanos. [...] Foi a primeira vez que o público viu uma vitória americana*” (*Five Came Back*, 2017). O conceito de vitória é muito importante na propaganda de guerra, pois gera a ideia de que o inimigo está sendo vencido. O documentário inicia ressaltando que se trata de uma batalha vencida: “este é o registro cinematográfico

real da Batalha de Midway. Devido ao número de equipamentos e aeronaves destruídas é a maior vitória naval da história até agora” (*A Batalha de Midway*, 1942). Por fim, John Ford reforça o realismo pretendido, narrando de forma triunfante enquanto é projetada a cena de uma bandeira dos Estados Unidos sendo hasteada: “*sim, isto realmente ocorreu.*” Analisa-se que o Estado em posse da narrativa apresenta ao cidadão uma visão hegemônica dos fatos, assim uma população antes contrária à ideia de participar da guerra se torna ideologicamente favorável.

3.1 *Why We Fight*

Para que a linguagem de propaganda exerça o seu poder e alcance o êxito previsto de forma ideológica, chegando aos sentidos da população é necessário que os meios de propagação sejam eficientes. Logo, os filmes por serem muitos populares na época, tornaram-se essenciais na propaganda dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Após o comprovado sucesso de *A Batalha de Midway* junto ao público, o governo estadunidense investiu na produção de mais documentários para auxiliar no esforço de guerra. No cumprimento desta tarefa, um importante cineasta na época, Frank Capra⁴⁸, foi convocado para produzir uma série documental composta por sete filmes, posteriormente intitulada *Why We Fight*⁴⁹. Conforme relata o próprio Frank Capra:

Tudo teve início na mente do general Marshall. Ele era secretário de Estado, e estávamos em guerra. Ainda não tínhamos tropas, mas estávamos em guerra. Ele me chamou e disse: “Temos um grande problema. Logo teremos doze milhões de jovens de uniforme e muitos deles nunca viram uma arma. Esses jovens com seus ternos e correntes compridas... E todas as coisas precoces que eles faziam na época... O que eles vão fazer? O que vão fazer quando sentirem uma saudade terrível de casa?”. Ele queria saber como colocar na mente destes jovens o motivo para estarem de uniforme. E ele achava que isso poderia ser feito com o cinema. Deveria ser feito com o cinema. Ele havia tentado palestras, livros, e não funcionava. Não se interessavam. Os meninos não aprendiam. Ele queria algo familiar para os meninos, e eles gostavam de filmes (*Five Came Back*, 2017).

⁴⁸ Frank Capra (1897-1991). Cineasta italiano naturalizado americano, conhecido no período pelos premiados filmes: *Aconteceu Naquela Noite* (1934) e *A Mulher faz o Homem* (1939).

⁴⁹ *Why We Fight* não possui título oficial em português, mas significa: “*Por que Lutamos*”. Filmes que compõem a série: *Prelúdio de uma Guerra* (1942), *O Ataque Nazista* (1943), *A Batalha da Inglaterra* (1943), *Dividir e Conquistar* (1943), *A Batalha da Rússia* (1943), *Tunisian Victory* (1944, sem título em português), *A Batalha da China* (1944).

O primeiro documentário produzido por Capra e destinado a princípio aos combatentes foi *Prelúdio de uma Guerra* (*Prelude to War*, Frank Capra e Anatole Litvak⁵⁰, EUA, 1942). O prólogo do filme já demonstra a necessidade do governo em preparar os soldados não apenas fisicamente, mas também em seu pensamento. O sentido da luta era tão essencial quanto o treinamento físico de campo, e este papel ficou por conta da propaganda cinematográfica:

Este filme, o primeiro de uma série, foi produzido pelo Departamento de Guerra para os membros das Forças Armadas com a finalidade de oferecer as informações sobre as causas, os eventos que culminaram com a nossa entrada na guerra e os princípios pelos quais estamos lutando. O conhecimento desses fatos é uma parte indispensável do treinamento militar e merecem a devida atenção de cada soldado americano. Estamos determinados para que antes que o sol se ponha sob esta terrível luta, nossa bandeira seja reconhecida pelo mundo como um símbolo de liberdade por um lado, e como um poder esmagador pelo outro. Nenhum acordo é possível e a vitória das democracias só pode ser atingida com a destruição das máquinas de guerra alemã e japonesa (*Prelúdio de uma Guerra*, 1942).

Em caráter informativo, o documentário narrado pelo ator Walter Huston⁵¹ denunciava a ascensão do autoritarismo nos países apresentados, mostrando através de imagens impactantes a conquista militar do Eixo e o risco que isto representava para a democracia. “*Esse é um combate entre um mundo livre e um escravizado*”. Para demonstrar o antagonismo surgem na tela, de forma animada, dois globos: um claro e outro escuro. Os dois mundos são observados de formas distintas: o primeiro é o mundo da liberdade e democracia, “*inspirado por homens de visão*”; em contraposição o outro mundo é apresentado como aquele em que “*os homens insistiram que o progresso consiste em matar a liberdade*”. O documentário coloca-os em cena e os denomina: Hitler, o líder alemão; Mussolini, o líder italiano; e Hirohito, o líder japonês (figura 08). Lançando por fim o ultimato: “Dizem que problemas sempre vêm em três, olhem bem para esse trio. Guardem esses rostos. Guardem bem. Se um dia vocês os encontrarem, não hesitem” (*Prelúdio de uma Guerra*, 1942).

⁵⁰ Anatole Litvak (1902-1974). Cineasta Ucrâniano, reconhecido nos EUA por dirigir *Confissões de um Espião Nazista* (1939). Foi um dos precursores em mostrar através do cinema a ameaça que a Alemanha nazista representava.

⁵¹ Walter Huston (1883-1950). Ator de origem canadense, pai do diretor John Huston (também empenhando no esforço de guerra estadunidense), era um destacado ator em Hollywood, tendo ganhado o Oscar por *Fogo de Outono* (1936).

Figura 08 – Prelúdio de uma Guerra (1942)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

No filme em questão, Frank Capra exprime de forma clara a força advinda da unidade do pensamento inimigo. No quesito propaganda o Eixo havia dominado a ideologia do seu povo: os uniformes, saudações, hinos e práticas eram tudo feito em nome do Estado. O que Capra idealizou, neste primeiro filme, foi na verdade uma contrapropaganda. Demonstrando a insanidade a que tinham chegado os poderes autoritários dispostos a conquistar o mundo. O poder que os regimes políticos do Eixo haviam alcançado é o que se pode observar na teoria de Stuart Hall:

O poder necessita da linguagem. Necessita tirar algo do formato dos mapas de sentido que a população vai usar para entender os fatos. Uso ideologia como aquilo que recorta a infinita semiose da linguagem. A linguagem é pura textualidade, mas a ideologia quer construir um significado particular (HALL, 2003, p. 369).

Através da linguagem de propaganda o Eixo construiu uma ideologia uniforme em seus respectivos países, utilizando um discurso que incorporou o que o povo entendia como o ideal a ser seguido. É importante ressaltar que o “[...] que a mídia capta já é um universo discursivo. O momento da codificação não surge do nada” (HALL, 2003, p. 364). Ou seja, a propaganda realçava e expandia a ideologia já presente no pensamento estatal, potencializando o discurso para o público em geral. Frank Capra compreendendo a força do pensamento ideológico do Eixo, resolveu apresentar em tela o que diziam e faziam os inimigos. Logo, formulou uma resposta que procurava capturar o senso de liberdade dos seus soldados, os valores americanos que garantiam a individualidade de cada cidadão.

Para produzir a série *Why We Fight*, e em especial o documentário *Prelúdio de uma Guerra*, Frank Capra fez uso preponderante da montagem cinematográfica, pois utilizou as próprias filmagens produzidas na Alemanha, Itália e Japão para refutar a ideologia adversária. Neste processo, o aspecto mais importante é a exata sequência das imagens e a construção de um roteiro que tornou a narrativa coesa. Logo, na prática da montagem, onde o filme realmente nasce, foi possível contra-atacar a propaganda do Eixo. Sobre este recurso, Carrière reafirma sua importância:

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse (CARRIÈRE, 1995, p. 16).

A montagem tem o poder de inverter o sentido das imagens. Na ilha de edição é possível manipulá-las ao inserir cortes e relacionando-as com filmagens extras, logo, encaixando na forma desejada do roteiro. Exemplo disso ocorre no filme quando ao distinguir os dois lados da disputa, exemplifica com a questão da leitura. O documentário demonstra que o cidadão estadunidense era livre para ler obras de diversas ideologias: “Por aqui, qualquer um ainda lia o que lhe dava vontade. Apesar de saber que livros eram queimados em outros países, riria se alguém falasse que seus próprios livros seriam queimados” (*Prelúdio de uma Guerra*, 1942). Enquanto é apresentado imagens de obras sendo queimadas na Alemanha, uma sobreposição de cenas mostra uma relação de livros que os estadunidenses tinham acesso sem censura, entre eles: *Mein Kampf*⁵², de Adolf Hitler; e um livro soviético com a imagem de Josef Stalin na capa.

A liberdade individualista defendida pelos Estados Unidos no *Prelúdio de uma Guerra* é uma liberdade essencialmente de ordem capitalista, portanto não só oposta aos regimes de Alemanha, Itália e Japão; como também ideologicamente contrário ao regime comunista soviético. Porém, ao entrar na guerra, tanto Estados Unidos como União Soviética lutam contra um inimigo em comum, principalmente a Alemanha de Hitler. Eric Hobsbawm (1995, p. 145) destaca que essa aliança

⁵² *Mein Kampf* traduzido do alemão: “*Minha Luta*” (1925). Livro que Hitler escreveu enquanto estava na prisão e se tornaria a base ideológica para o regime nazista.

visivelmente contraditória foi consolidada durante os anos da Segunda Guerra Mundial porque ambos viam no inimigo um perigo maior que entre eles mesmos.

Quando perguntados, em janeiro de 1939, quem os americanos queriam que ganhasse, se irrompesse uma guerra entre a União Soviética e a Alemanha, 83% foram a favor de uma vitória soviética. [...] Num século dominado pelo confronto entre o comunismo anticapitalista da Revolução de Outubro, representado pela URSS, e o capitalismo anticomunista, cujo defensor e principal exemplar eram os EUA, nada parece mais anômalo do que essa declaração de simpatia, ou pelo menos preferência, pelo berço da revolução mundial em detrimento de um país vigorosamente anticomunista e cuja economia era reconhecivelmente capitalista (HOBSBAWM, 1995, p. 145).

Neste contexto da Segunda Guerra Mundial, onde Estados Unidos e União Soviética eram aliados, mais uma vez a propaganda entra em cena, desta vez para mostrar as afinidades que os dois países compartilhavam entre si, mostrando aos cidadãos estadunidenses que não havia pelo que temer, como também para sinalizar aos recém-aliados sua disposição de luta pela causa comum. Trata-se do quinto filme produzido para a série *Why We Fight*, o documentário *A Batalha da Rússia* (*The Battle of Russia*, Frank Capra e Anatole Litvack, EUA, 1943). Já em seu prólogo está enfatizada a aliança construída entre Estados Unidos e União Soviética contra a Alemanha. Devido à recente vitória soviética sobre Hitler na Batalha de Stalingrado, importantes autoridades estadunidenses saúdam o feito do novo aliado:

“Em toda a história, não houve maior demonstração de coragem que a do povo da Rússia Soviética” - Henry L. Stimson (Secretário de Guerra).

“Nós e nossos aliados estamos em dívida de gratidão eterna com os exércitos e com o povo da União Soviética” - Frank Knox (Secretário da Marinha).

“A valentia e o espírito agressivo de luta dos soldados russos merecem a admiração do exército americano” - George C. Marshall (Chefe de Estado, Exército dos EUA).

“Eu me somo... na admiração pela defesa histórica e heroica da União Soviética” - Ernest J. King (Comandante Chefe da Frota Americana).

“... a escala e grandeza da iniciativa (russa) foi definida como a maior conquista militar de toda a história” - General Douglas MacArthur (Comandante Chefe, zona do Pacífico Sudoeste).

(*A Batalha da Rússia*, 1943).

Ou seja, o indicativo e interesse estatal do governo estadunidense reafirmava de forma enfática que a aliança com os soviéticos era benéfica em defesa do seu mundo livre; deixando em segundo plano as contradições ideológicas e até mesmo os vangloriando por terem impedido o avanço nazista. “Assim como a sede de poder

que anima nossos inimigos surge do seu passado, o desejo indomável de liberdade de nossos aliados nasce de suas tradições. Para compreender sua luta imortal, devemos conhecer o passado que os criou” (*A Batalha da Rússia*, 1943). O documentário procura contextualizar a cobiça pela Rússia ao observar a sua história. O ímpeto de luta e herança incontestável de seu território, inclusive lembrando a invasão fracassada de Napoleão no início do século XIX, como também a derrota do exército alemão na Primeira Guerra Mundial. Destaca também as riquezas do país, bem como a grande diversidade de sua população e tradições.

Após esta introdução é apresentado o inimigo em comum. Aparece uma citação atribuída a Adolf Hitler em *Mein Kampf*: “Quando falamos de novo território, devemos pensar na Rússia. O próprio destino aponta nesta direção”. A vitória soviética é enaltecida pelo governo estadunidense, até mesmo com a inserção no filme de uma fala de Josef Stalin em outubro de 1941: “Isto não é uma guerra comum. É a guerra de todo o povo russo, não apenas para eliminar o perigo que nos assedia, mas para ajudar todas as pessoas que estão sob o jugo do fascismo”. Ou seja, o discurso não girava neste momento sobre a disputa capitalismo versus comunismo, e sim a oposição conjunta contra os regimes nazifascistas. Segundo a fala de Roosevelt em abril de 1942: “No front europeu, o fato mais importante do último ano foi a ofensiva esmagadora dos grandes exércitos da Rússia” (*A Batalha da Rússia*, 1943). Demonstrando essa reciprocidade de relações entre os países é apresentado no filme um cartaz nas ruas de Moscou, no qual aparece a figura de Hitler sendo esganado por três mãos: a estadunidense, a inglesa e a soviética (figura 09).

Figura 09 – A Batalha da Rússia (1943)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Os documentários de *Why We Fight* foram muito eficientes em mostrar o perigo iminente e convencer cidadãos e soldados estadunidenses a apoiar o esforço de guerra. Em outro ponto, também ajudou na aproximação diplomática do Estados Unidos com os países Aliados, principalmente a União Soviética. Afirmar pelo que estavam lutando era o essencial na mobilização ativa do país em apoio à guerra. Os próprios elementos do conflito internacional, tornavam favoráveis a narrativa cinematográfica, pois havia uma disputa real em jogo, polos bem distintos de luta e personagens, heroicos ou vilões, muito fortes e representativos. Num cenário onde o cinema já se provava amadurecido em seus aspectos formais e técnicos, construir propaganda através de imagens e som era algo que poderia ser feito com eficácia, explorando os recursos da arte de forma criativa ao defender um lado na cena ideológica do conflito.

3.2 Missão em Moscou

Hollywood não se ateu apenas na produção de documentários, expandiu sua mensagem pró-guerra também para o campo da ficção. Entretanto, mesmo de forma ficcional procurou se aproximar do tom documental, pois almejava através da representação fílmica causar o mesmo efeito realístico dos documentários. Michael McDonald Hall⁵³ e Michelly Cristina da Silva⁵⁴ no artigo "*Missão a Moscou: Hollywood e Cinema de Propaganda Americano durante a Segunda Guerra Mundial*", destacam que

Qualquer tentativa de lembrar aos americanos a redenção de seus soldados nas batalhas e da coragem das nações aliadas parecia válida em um momento em que as dúvidas e críticas não cessavam. Além do rádio, a indústria de cinema de Hollywood também foi mencionada para oferecer aos americanos filmes propagandísticos que incitasse valores como o patriotismo, a coragem e admiração por aqueles que haviam deixado o país para lutar pela democracia, a liberdade e a paz mundial. [...] A própria indústria, longe de se constituir como um agente passivo neste processo de fomento dos valores patrióticos americanos criou duas organizações, das quais faziam parte os próprios atores e diretores (HALL e SILVA, 2010, p. 269).

⁵³ Michael McDonald Hall possui graduação em História pela Stanford University (1963), mestrado em História pela Columbia University (1965) e doutorado em História pela Columbia University (1969).

⁵⁴ Michelly Cristina da Silva é bacharel em História pela Universidade Estadual de Campinas (2009); e mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

O primeiro filme com temática pró-soviética de ficção⁵⁵ produzido nos Estados Unidos em cooperação ao esforço de guerra foi *Missão em Moscou* (*Mission to Moscow*, Michael Curtiz, EUA, 1943). Trata-se de um filme dirigido por Michel Curtiz⁵⁶, responsável pelo grande sucesso no ano anterior, *Casablanca*⁵⁷ (1942), um melodrama romântico que já trazia em seu pano de fundo o contexto da guerra em um dos seus cenários, o Norte da África. Uma obra que combinava ainda os elementos idealizados da Era de Ouro, onde o cinema havia expandido sua influência sobre a sociedade estadunidense; a mesma que agora procurava conhecer as razões da guerra, seus inimigos e aliados. Portanto, Michel Curtiz, como diretor já consolidado na indústria cinematográfica, era conhecedor da linguagem hollywoodiana, logo, com *Missão em Moscou* daria sua contribuição na propaganda de guerra, reforçando a mensagem de aproximação com a União Soviética.

O roteiro do filme foi uma adaptação de um livro homônimo escrito pelo ex-embaixador estadunidense na União Soviética entre 1936 a 1938, Joseph E. Davies. Em nota do editor está apresentado como se deu a compilação dos textos que originou o livro:

Os fatos que anotou e a evolução das suas conclusões, já depois de ter saído de Moscou, chegam-nos de forma fragmentária através de documentos diversos, organizados cronologicamente entre novembro de 1937 e outubro de 1941, nomeadamente despachos confidenciais para o Departamento de Estado da Defesa dos EUA, correspondência particular e anotações em dois diários (DAVIES, 2009, p. 1).

O essencial da visão de Joseph Davies expressa no livro permaneceu na sua versão fílmica. Pois, sua ligação com o filme é muito forte, até mesmo a introdução da história foi feita pelo próprio ex-embaixador em cena, como também nos materiais de divulgação do filme. Davies acompanhou toda a produção da obra de

⁵⁵ Os demais filmes de ficção com temática pró-soviética: *Três Heroínas Russas* (1943); *O Menino de Stalingrado* (1943); *Estrela do Norte* (1943); *Quando a Neve Tornar a Cair* (1944); *Canção da Rússia* (1944); e *Alma Russa* (1945).

⁵⁶ Michel Curtiz (1886-1962). De origem húngara, o cineasta atuou com destaque em Hollywood. Além de *Casablanca*, dirigiu muitos filmes indicados ou vencedores do Oscar: *As Aventuras de Robin Hood* (1938); *Meu Reino por um Amor* (1939); e *Demônios do Céu* (1941).

⁵⁷ *Casablanca* (1942) filme vencedor de três estatuetas do Oscar. Sua trama é em meio a Segunda Guerra Mundial: um exilado americano encontra refúgio na cidade de Casablanca e passa a dirigir uma casa noturna; lá ele reencontra uma antiga paixão, que agora está casada, mas que precisa de sua ajuda para fugir dos nazistas.

perto, segundo Hall e Silva (2010, p. 274) ele mudou-se para Los Angeles a fim de acompanhar as filmagens no estúdio.

O livro *Missão em Moscou* surgiu em um momento muito oportuno, pois seu lançamento deu-se apenas três semanas após o ataque a Pearl Harbor. Ou seja, valeu-se de um momento incisivamente intervencionista; inclusive, contribuiu com a mensagem que defendia a entrada dos Estados Unidos na guerra ao lado dos países Aliados. O livro foi um sucesso editorial: “[...] pouco tempo após sua primeira publicação, o livro foi traduzido para treze idiomas e chegou a marca de 700 mil vendagens, um número que o colocava na categoria de *best-sellers* para o ano de 1942” (SILVA, 2013, p. 81). Num contexto em que os grandes estúdios de Hollywood estavam alinhados ao esforço de guerra do Estado, ao surgir um livro com esta temática e fazendo sucesso repentino de público, é razoável perceber que adaptá-lo para as telas seria o próximo passo. Segundo Hall e Silva:

Após algumas especulações, a Warner Brothers conseguiu adquirir os direitos de adaptação do livro para o cinema. [...] As histórias variam sobre como foi a aproximação dos Warner com o ex-embaixador. À época, Davies argumentou que, depois de receber propostas de vários estúdios, ele contatou Harry Warner - com a benção e apoio do presidente Roosevelt. Os Warner, por sua vez, contradisseram dizendo que em um suposto jantar oferecido na Casa Branca o próprio presidente os havia oferecido a chance de filmar a história (HALL e SILVA, 2010, p. 274).

O que é mais interessante analisar nas tratativas de adaptação do livro é a evidência de que era do interesse do próprio presidente Roosevelt que o livro chegasse aos cinemas. Através do filme o governo estadunidense via a oportunidade de demonstrar sua aproximação com a União Soviética, uma sinalização de amizade contra o inimigo em comum. Ressalta-se, no entanto, que em nenhum momento *Missão em Moscou* é um material simpático ao comunismo, apesar de trazer um conteúdo pró-soviético. Em nota do editor, no início do livro, está esclarecido o seguinte:

[...] o testemunho que estes textos nos oferecem é o de um observador exterior não simpatizante com os ideais do comunismo, aliás, Joseph E. Davies, no prefácio a este livro, define-se a si próprio como um “individualista”, confessando-se admirador do capitalismo enquanto “uma faceta do individualismo” (DAVIES, 2009, p. 1).

Este mesmo discurso encontra-se na introdução do filme, pelo próprio Davies:

Acredito que eu seja particularmente o produto de nosso grande país, de suas instituições livres e de suas oportunidades em uma sociedade competitiva, onde domina a livre iniciativa. Eu tenho uma profunda convicção e uma sólida crença que este sistema e nossa forma de governo são os melhores que o mundo já inventou para o homem comum. No entanto, enquanto estive na Rússia, ganhei um profundo respeito pela integridade e honestidade dos líderes soviéticos. Eu respeitei a honestidade de suas convicções e eles respeitaram as minhas (*Missão em Moscou*, 1943).

Nota-se que a mensagem é claramente conciliatória com o objetivo de reforçar a aliança com a União Soviética, a exemplo do que foi visto no documentário *A Batalha da Rússia*. Apesar de suas diferenças ideológicas, a narrativa apontou para um respeito mútuo entre os dois países, conforme se verifica na transcrição a seguir de uma cena⁵⁸ na parte final do filme:

Litvinov: Em sua primeira visita, Sr. Davis, senti que recebia a um embaixador honesto e capaz. Mas agora, mais que isso, sinto que me despeço de um amigo.

Davies: Obrigado, sinto o mesmo.

Litvinov: Só lamento que não fique mais tempo conosco.

Davies: Eu fiz o que meu presidente mandou. Meu trabalho está terminado.

Litvinov: Ninguém poderia ter sido mais consciencioso com nossos dois países. [...]

Stalin: Sr. Davies, encantado em conhecê-lo.

Davies: É um grande prazer. Também uma grande surpresa.

Stalin: Além de seu trabalho aqui em Moscou, entendo que tenha visitado outras seções da União Soviética.

Davies: Fiquei muito impressionado com o que vi. Suas plantas industriais, o desenvolvimento de seus recursos naturais, é um trabalho que melhoraram as condições de vida em toda Rússia. Creio que a história o reconhecerá como um grande construtor para o benefício da humanidade.

Stalin: O mérito não é meu, Sr. Davies. Nossos planos de cinco anos foram concebidos por Lenin e executados pelo próprio povo.

Davies: Os resultados foram uma revelação para mim. Confesso que não esperava. Verá, Sr. Stalin, eu sou um capitalista, como provavelmente sabe.

Stalin: Sim, sabemos que é um capitalista, disso não há dúvida.

Litvinov: Também sabemos disto, Sr. Davies: as piores coisas que tem dito sobre nós, tem dito na nossa cara; as melhores dizes a nossos inimigos.

Stalin: Queremos que você saiba que sentimos uma amizade maior com o governo dos Estados Unidos, isso para qualquer outra nação. Se houver um problema entre nós que não tenha sido corrigido, por favor fale com o Premier Molotov.

(*Missão em Moscou*, 1943).

O tom de amizade e afinidade entre os diplomatas transparece total cooperação entre os países, nem mesmo as diferenças de visão econômica eram empecilho frente ao inimigo em comum. Porém, apesar do personagem de Davies

⁵⁸ A cena em que Davies encontra-se com Stalin em Moscou está disponível no site de vídeos *YouTube*, no endereço eletrônico: <<https://youtu.be/PMtkwpcOKo>>. Acesso em: 24 nov. 2018.

se posicionar como um capitalista convicto, não há no filme nenhuma menção às palavras “socialismo” e “comunismo”. Segundo Michelly Cristina da Silva havia uma cartilha a ser seguida na representação dos russos em filmes pró-soviéticos, na qual estava destacado: “sim, nós americanos rejeitamos o Comunismo, mas nós não rejeitamos nosso aliado russo” (SILVA, 2013, p. 78). Esta era a real missão do filme. É neste ponto que *Missão em Moscou* passa a receber destaque como documento histórico, ao servir como peça importante na diplomacia entre os dois países.

Davies e Roosevelt ansiavam pela aprovação não apenas dos norte-americanos, mas também de seu aliado soviético. Uma cópia do filme foi vista no Kremlin, trazida pessoalmente até a Rússia pelas mãos do ex-embaixador norte-americano. Além do próprio Stalin, assistiram à exibição Molotov, então Ministro das Relações Exteriores, Litvinov, embaixador russo nos Estados Unidos, e outros altos membros da hierarquia do Kremlin (SILVA, 2013, p. 87).

Constata-se que o filme foi produzido com a intenção de ser um semidocumentário, até mesmo o trailer do filme procurou reforçar que a história não era ficção e sim algo factual: “*facts, not fiction*” (figura 10). Segundo Michelly “[...] todas as personagens de *Missão em Moscou* baseadas em políticos e diplomatas foram interpretadas por atores que compartilhavam algum nível de semelhança física com elas” (SILVA, 2013, p. 86). O personagem de Stalin (figura 10) é muito parecido com o real líder soviético. Há nesta representação um objetivo claro de reforçar a veracidade da obra para com o público, como também a integridade do discurso. Este cuidado foi tomado também na construção do personagem do ex-embaixador, onde um importante nome de Hollywood, o ator Walter Huston⁵⁹, foi escolhido para interpretar Joseph Davies.

Figura 10 – *Missão em Moscou* (1943)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

⁵⁹ Walter Huston, mesmo ator que já havia narrado o documentário *Prelúdio de uma Guerra*.

Desta forma, o filme procurou capturar a percepção do telespectador de que o que está em cena realmente aconteceu. Ao colocar em tela personagens que sejam semelhantes, ou atores prestigiados, o público passa a receber com maior naturalidade a mensagem que está sendo transmitida, facilitando o convencimento. Conforme destaca Stuart Hall, citando Humberto Eco⁶⁰, sobre a forma dos signos visuais em seu artigo:

[...] o convencionalismo dos discursos requer a intervenção e o apoio dos códigos. Dessa maneira, Eco argumenta que os signos icônicos "parecem com objetos do mundo real porque reproduzem as conduções perceptivas (ou seja, os códigos) de quem os vê". Contudo, essas "condições de percepção" são o resultado de um conjunto de operações altamente codificadas, ainda que virtualmente inconscientes — são decodificações (HALL, 2003, p. 394).

Neste caso, a decodificação pretende destacar com realismo as situações presentes em cena, ou seja, não há dúvidas de que aquele personagem com o seu característico bigode e cachimbo se trata de Stalin, e de que o personagem do ex-embaixador passa total credibilidade ao ser interpretado por Walter Huston. O espectador já está familiarizado com o que está em tela, logo, aproxima-o também do discurso que o filme quer passar. Cria-se assim o mesmo sentido que teria um documentário, ao explorar os signos reais na criação do roteiro. Hollywood, neste caso, combinou de forma exemplar em serviço à propaganda, uma obra tanto documental como ficcional em sua linguagem.

Dois anos após seu lançamento nos Estados Unidos, *Missão em Moscou* chegava aos cinemas brasileiros em maio de 1945. Destaca-se o Brasil como um dos países que compunham as forças Aliadas, logo, era importante mostrar também aos brasileiros os benefícios desta aliança improvável com os soviéticos, ideologicamente comunistas, portanto, perseguidos na ditadura de Getúlio Vargas. O intuito do filme era o mesmo que em seu país de origem, reforçar esta aliança necessária no objetivo maior que era o de vencer o nazifascismo.

A declaração de que *Missão em Moscou* possuía um aspecto verídico, constata-se também no Brasil, onde no jornal "Correio do Povo" de maio de 1945, encontra-se com destaque a propaganda do filme (figura 11).

⁶⁰ Humberto Eco (1932-2016). Escritor, professor, filósofo, semiólogo e linguista italiano. Autor do romance *O Nome da Rosa*, um dos maiores sucessos literários do século XX.

Figura 11 – *Missão em Moscou* - propaganda no Correio do Povo



Fonte: Jornal Correio do Povo, 11 de maio de 1945, p. 5.

A publicidade destaca de forma grandiosa: “*Não é somente um filme. Não é unicamente um motivo de diversão: é o maior documento da história!*” Convém lembrar que a referida publicação data de maio de 1945, exatamente o período em que os países Aliados haviam acabado de derrotar definitivamente a Alemanha, sendo que a União Soviética foi fundamental na vitória, através de seu poderio militar, conforme afirma Hobsbawm, “[...] só o Exército Vermelho poderia derrotar a Alemanha” (HOBBSAWM, 1995, p. 224). O objetivo principal era o de demonstrar já na propaganda do filme a importância da aliança com os soviéticos. Observa-se ainda a menção de que o roteiro de *Missão em Moscou* é adaptado “do livro imortal de Joseph E. Davies, ex-embaixador dos EE. UU. na U.R.S.S.” Ao adjetivar o livro como “imortal”, reforça ainda mais a pretensão de valorizar o discurso do filme como um documento verdadeiro, pois possui a assinatura de uma importante autoridade.

Atualmente *Missão em Moscou* é de difícil acesso, apesar de ter sido dirigido por um importante cineasta é pouquíssimo conhecido, pois em 1947, já no contexto da Guerra Fria, o Comitê de Atividades Antiamericanas censurou o mesmo:

[...] como um dos filmes que continha claras propagandas subversivas e poderiam incitar a uma interpretação errônea sobre os comunistas soviéticos. Chamado para depor perante o comitê. Jack Warner negou veementemente que o filme tivesse sido feito a pedido de Roosevelt ou que houvesse qualquer influência de seu governo na produção. O filme também foi usado para provar que células comunistas estavam inserindo certas ideologias em inocentes roteiros (HALL e SILVA, 2010, p. 288).

Por outro lado, os documentários pró-soviéticos da série *Why We Fight* não foram sequer considerados filmes de propaganda após o final da guerra, e sim “filmes educacionais e patrióticos” (PEREIRA, 2003, p.16), atualmente encontram-se em amplo acesso através do site de filmes e séries, *Netflix*. Ao contrário dos filmes de ficção que sofreram com o banimento.

Ao reafirmar aos cidadãos estadunidenses e países de sua influência os benefícios da aliança com a União Soviética, *Missão em Moscou* cumpriu seu objetivo; como também serviu na aproximação diplomática com o novo aliado. Além dos dirigentes soviéticos, o filme também foi visto pela população soviética nos cinemas. Inclusive a *Warner Bros* produziu um cartaz (figura 12) especialmente para alcançar este público.

Figura 12 – Cartaz de *Missão em Moscou* na URSS



Fonte: disponível no seguinte site <<https://www.bookvica.com/pages/books/168/soviet-propaganda-by-warner-brothers-missiya-v-moskvu-i-e-the-mission-to-moscow>>. Acesso em: 26 set. 2018.

Nota-se, pois, um grande esforço por parte dos Estados Unidos em se aproximar da União Soviética através da propaganda. Dirigindo-se ao novo aliado com respeito e, em alguns casos, até mesmo admiração. Embora fossem incongruentes suas visões de mundo, naquele contexto final da Segunda Guerra Mundial a aliança entre os países foi necessária. Porém, após a vitória consolidada e o inimigo vencido, a amizade com os soviéticos tornou-se novamente incompatível no ambiente posterior da Guerra Fria, conflito ideológico que colocou os países em lados opostos na segunda metade do século XX.

4 HOLLYWOOD NOS PRIMÓRDIOS DA GUERRA FRIA

Neste capítulo será abordada a relação da indústria de Hollywood em contexto com o início da Guerra Fria. Primeiramente, a perseguição sistemática por parte do Estado e de grupos conservadores contra pessoas ligadas ao comunismo dentro do setor cinematográfico. Por fim, a mudança de discurso nos filmes hollywoodianos, no momento em que a União Soviética passou a ser o novo inimigo; refletindo nos roteiros, os quais separavam heróis e vilões, onde os americanos representavam os papéis heroicos contra os malvados soviéticos e espiões.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e o novo contexto geopolítico estabelecido, não havia mais espaço para a diplomacia amistosa entre Estados Unidos e União Soviética, como se vira nos anos finais da guerra. Com o inimigo definitivamente derrotado, os dois países se tornaram rivais ideológicos, dividindo o mundo em dois blocos: um capitalista e o outro comunista. A política externa estadunidense presidida por Harry Truman⁶¹ modificou-se completamente ao que fora até 1945: sendo retiradas as concessões dadas aos soviéticos e logo após sobreveio o imperativo anticomunista. Através da Doutrina Truman⁶² e do Plano Marshall⁶³, ambos de 1947, as diferenças estadunidenses para com os soviéticos se intensificaram, irrompendo por fim a Guerra Fria. As duas superpotências, através de seu antagonismo, influenciaram intensamente o restante da história do século XX. Hobsbawm (1995, p. 224) define que, apesar de suas peculiaridades, poderia se considerar uma Terceira Guerra Mundial, onde o medo mútuo de autodestruição é o que impedia o ataque de ambos os lados.

A Guerra Fria entre EUA e URSS [...] dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX. [...] Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade. [...] À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” [...] impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária (HOBBSAWM, 1995, p. 224).

⁶¹ Truman (1884-1972) foi o 33º presidente dos EUA. O democrata governou entre 1945 até 1953.

⁶² Doutrina Truman: conjunto de medidas políticas e econômicas que preferiram um discurso contra a “ameaça comunista”; onde os EUA assumiam o compromisso de defender o mundo dos soviéticos.

⁶³ Plano Marshall foi um programa de ajuda econômica dos EUA aos países da Europa Ocidental após a Segunda Guerra Mundial. O objetivo do plano era reconstruir economicamente os países europeus ocidentais que foram destruídos ou que sofreram perdas com a ocorrência da guerra.

O conflito denominou-se Guerra Fria, pois não havia confronto militar direto entre as potências, o que permanecia era a constante ameaça entre ambos os lados. Tanto estadunidenses como soviéticos possuíam força bélica suficiente para eliminar o adversário ao apertar um botão, logo, não havia ganhos em entrar em guerra, seguiam, pois, um consentimento mútuo de poder. Mesmo quando o clima se intensificou em alguns momentos, como na Guerra da Coreia⁶⁴ e na crise dos mísseis em Cuba⁶⁵, os países souberam equilibrar a pressão, evitando o conflito que previa um desfecho apocalíptico.

Na política interna, em especial as primeiras duas décadas da Guerra Fria, se instaurou uma paranoia ideológica nos Estados Unidos, fator que a imprensa contribuiu fortemente em sua disseminação. Órgãos repressivos ganharam força em nome do patriotismo. A desconfiança do Estado era extrema sobre seus próprios cidadãos. Destaca-se neste instrumentalismo de controle o surgimento do macarthismo e a ascensão do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC⁶⁶), órgão estatal responsável por neutralizar a infiltração comunista no cinema.

4.1 Caça às Bruxas

O clima de tensão da Guerra Fria foi tema de uma das mais irônicas sátiras políticas do cinema: *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, EUA e Inglaterra, 1964). Dirigido pelo cineasta estadunidense Stanley Kubrick⁶⁷, produzido e ambientado em meio aos anos de intensa disputa ideológica, trata-se de uma comédia que prevê o temido duplo ataque, logo, o apocalipse através da detonação de bombas nucleares.

⁶⁴ Guerra da Coreia: conflito armado entre Coreia do Sul e Coreia do Norte. Ocorreu entre os anos de 1950 e 1953. Teve como pano de fundo a disputa geopolítica entre EUA e URSS. Foi o primeiro conflito armado da Guerra Fria, causando apreensão no mundo todo, pois houve um risco iminente de uma guerra nuclear em função do envolvimento direto entre as duas potências militares.

⁶⁵ Crise dos mísseis em Cuba: refere-se aos treze dias de impasse entre EUA e URSS em 1962, devido à instalação de mísseis nucleares soviéticos na ilha caribenha de Cuba, ou seja, próximo ao território estadunidense.

⁶⁶ HUAC: *House of Un-American Activities Committee*. Órgão criado por Martin Dies, um democrata do Texas, em 1938. As atividades do Comitê não possuíam nenhuma importância até 1947, sendo até mesmo alvo de chacotas por parte de políticos sérios e membros da sociedade, porém com o advento da Guerra Fria passou a ter relevância. Em 1969, o HUAC foi transformado em Comitê de Segurança Interna do Congresso e oficialmente dissolvido em 1975.

⁶⁷ Stanley Kubrick (1928-1999) é um dos mais aclamados cineastas da história. Já neste período havia dirigido filmes importantes e controversos, como seria em toda a sua carreira: *Glória Feita de Sangue* (1957), *Spartacus* (1960) e *Lolita* (1962).

Na trama, um general estadunidense acredita que há uma conspiração comunista que está contaminando a água a fim de enfraquecê-los fisicamente. Logo, o general toma uma medida extrema e aciona um plano de ataque nuclear aos soviéticos. Esta medida coloca em suspense o futuro da humanidade, pois automaticamente aciona “a máquina do juízo final” por parte dos russos. O filme trabalha comicadamente os elementos que, partindo do contexto histórico, a ficção consagrou ao se tratar dos anos da Guerra Fria: o telefone vermelho, os códigos, a espionagem, segredos de Estado e o medo de traição. O mundo após a Segunda Guerra vivia numa constante paranoia; em *Dr. Fantástico*, a ironia de Kubrick imaginou com muita felicidade o absurdo de um provável fim através das bombas.

Neste filme, a diplomacia entre os países é retratada de forma hilária, onde ambos estão apavorados com as consequências desencadeadas pelos códigos nucleares acionados, aos quais não podem mais ser revertidos. As autoridades reunidas no Pentágono procuram chegar a um acordo para desativar as bombas, mas as diferenças entre *imperialistas* e *comunistas* impede um diálogo mais propositivo: “*Não podem brigar aqui. É uma sala de guerra*”.

O subtítulo do filme “*como aprendi a parar de me preocupar e amar a bomba*”, explora as pretensões do personagem que dá título ao filme, o Dr. Fantástico. Trata-se de um cientista alemão que trabalhava para Hitler, mas que os Estados Unidos acolheu após o fim da guerra. O Dr. Fantástico não controla metade do seu corpo, pois em parte continua sendo adepto do nazismo. Em cenas de absurdo humor, o braço direito do Doutor faz a saudação nazista involuntariamente (figura 13). Seu plano, após a explosão da bomba, sugere uma classificação de pessoas. Alguns por possuírem biótipos superiores seriam levados para um lugar seguro, para que após a recuperação do meio-ambiente fosse possível repovoar a vida na terra.

Figura 13 – *Dr. Fantástico* (1964)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Desta forma, utilizando um fino humor negro, Kubrick questiona e faz refletir se o paranoico anticomunismo por parte do governo não faria brotar nos Estados Unidos os ideais nazifascistas, ou seja, salientava o perigo de combater um extremo com o outro. Porém, o discurso de preservação dos ideais americanos precisava de um antagonista à altura, logo, a União Soviética foi eleita como o novo inimigo a ser combatido. Hobsbawm esclarece este contexto político ao afirmar que

[...] o governo soviético, embora também demonizasse o antagonista global, não precisava preocupar-se com ganhar votos no Congresso, ou com eleições presidenciais e parlamentares. O governo americano precisava. [...] um anticomunismo apocalíptico era útil, e portanto tentador, mesmo para políticos não de todo convencidos de sua própria retórica ou do tipo do secretário de Estado da marinha do presidente Truman, James Forrestal [...] clinicamente louco o bastante para suicidar-se porque via a chegada dos russos de sua janela no hospital (HOBBSAWM, 1995, p. 232).

Os Estados Unidos precisavam reafirmar sua imagem de protetor da liberdade e democracia, enquanto apresentavam o novo inimigo como eram apresentados os países do Eixo na Segunda Guerra Mundial. Winston Churchill⁶⁸, primeiro-ministro do Reino Unido, observava que no pós-guerra “[...] o mundo está envolvido numa total confusão. O perigo comum, o principal laço que unia os membros da grande aliança se desvaneceu para sempre. A ameaça soviética, no meu entender, já tomou o lugar do inimigo nazista” (DELMAS, 1971, p. 32).

Respondendo a este novo contexto da política externa, onde não havia mais espaço para a relação diplomática vista em *Missão em Moscou*, surge internamente um movimento de forte repressão ideológica denominado macarthismo, em alusão ao seu idealizador, o senador Joseph McCarthy (1908-1957). Trata-se, em suma, de uma cruzada contra o comunismo dentro do próprio país. Como se depreende do discurso do presidente Harry Truman, em matéria de capa do Estado de São Paulo:

O americanismo é atacado pelo comunismo em nossa pátria e no exterior. Estamos protegendo nosso país contra os espiões e os sabotadores. Estamos eliminando a conspiração comunista em nossa pátria. Estamos construindo nossas defesas e, ao mesmo tempo, ajudando os nossos aliados a se tornarem fortes (O ESTADO DE SÃO PAULO, 15/08/1951, capa).

⁶⁸ Winston Churchill (1874-1965) foi nomeado Primeiro-Ministro da Inglaterra nos anos da Segunda Guerra Mundial. Conduziu habilmente seu país em meio à forte ameaça nazista. Foi um dos personagens mais destacados no desfecho da guerra que levou à vitória dos Aliados.

O espírito repressivo do macarthismo atingiu fortemente o meio cinematográfico através do Comitê de Atividades Antiamericanas, mais precisamente as pessoas ligadas à sua indústria. Pois, após a investigação e censura inicial de filmes considerados pró-soviéticos, ficou claro que de filmes “comunistas” só haviam os que o próprio governo havia produzido ou aprovado no período da Segunda Guerra. Logo, o Comitê passou a investigar o sentido político de atores, roteiristas, diretores e produtores. Segundo aponta Argemiro Ferreira⁶⁹:

[...] a investigação de Hollywood e do conjunto de indústria de entretenimento - talvez a mais ampla, sistemática e de efeitos mais devastadores - entrou para a história como exemplo revelador de ação inquisitorial contra toda a comunidade. Documentada, estudada e dissecada em grande número de livros, ilustrada em vários filmes ela permite [...] reconstruir o clima do macarthismo, suas cerimônias de degradação e seus rituais de delação, além dos efeitos diretos ou indiretos na vida cotidiana de uma comunidade, nos dramas familiares e nos comportamentos individuais (FERREIRA, 1989, p. 122-123).

As pessoas interrogadas nesta inquisição moderna, conhecida na época como caça às bruxas, além de serem estimuladas a delatar colegas de profissão, eram obrigadas a provar seu “americanismo”. Conforme identifica Lillian Hellman⁷⁰, “[...] era preciso ser americano até em pensamento. Havia uma coisa chamada Americanismo. E a falta do pensamento adequado podia fazer de um cidadão americano um antiamericano. O teste era ideológico” (HELLMAN, 1981, p. 11).

Segundo Marc Ferro (1992, p. 86) no estudo fílmico interpreta-se a leitura histórica de um filme, mas também é possível estudar os meios cinematográficos na história. Neste último, os próprios fatores de criação e exibição de uma obra é a história a ser observada. Nestes anos de caça às bruxas, Hollywood estava sob suspeita de ter asseclas do comunismo entre seus membros. Os estúdios foram obrigados a demitir quem se recusasse a ajudar nas investigações ou que tivesse filiação ao Partido Comunista Americano. Foi o caso do roteirista Dalton Trumbo, filiado desde 1943; exatamente os anos em que o governo estadunidense firmou aliança com os soviéticos, abrindo portas para que muitos aderissem ao partido.

⁶⁹ Argemiro Ferreira é um jornalista com passagem pelos mais importantes veículos de comunicação do Brasil. Atuando, inclusive, como crítico de cinema. Ao tomar conhecimento da realidade da caça às bruxas passou a pesquisar o tema, produzindo dezenas de artigos sobre o macarthismo.

⁷⁰ Lillian Hellman (1905-1984). Foi uma intelectual atenta às questões de seu tempo. Sendo judia enfrentou o antissemitismo e o fascismo em seu auge, assim como o conservadorismo nos Estados Unidos. Ela mesma foi vítima da caça às bruxas. Juntamente com seu marido, depôs na Comissão sobre Atividades Antiamericanas no senado estadunidense.

A história de Dalton Trumbo foi contada em filme recentemente, inclusive rendendo indicação ao Oscar de melhor ator a Bryan Cranston⁷¹ ao interpretar o roteirista. Utilizando-se de auto referência e metalinguagem, o filme coloca o espectador no contexto da época: desde 1947 quando começa a perseguição ideológica, até o início dos anos 1960 quando há um abrandamento. Trata-se de *Trumbo – Lista Negra* (*Trumbo*, Jay Roach, EUA, 2015). A lista a que se refere o título brasileiro é a Lista Negra de Hollywood, onde foram citados dez nomes da indústria cinematográfica, entre produtores, roteiristas e diretores, acusados de conspiração e antipatriotismo. Na comparação entre as figuras 14 e 15, podemos notar a reconstituição da imagem real feita para o filme. Trumbo e sua família aparecem ao centro, onde é possível ver os cartazes com pedidos de liberdade, e na faixa maior o pedido de “*Liberdade para os 10 de Hollywood*”.

Figura 14 – *Trumbo* (2015)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Figura 15 – *FREE THE HOLLYWOOD 10*



Fonte: Imagem real retirada do seguinte endereço eletrônico <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/primeira-lista-negra-anticomunista-de-hollywood-e-instituida>>. Acesso em 25 set 2018.

⁷¹ Bryan Cranston é um ator reconhecido e premiado principalmente por interpretar o personagem Walter White na série de televisão *Breaking Bad*.

Metodologicamente, o filme *Trumbo* será utilizado como referência de base neste tópico, entrecruzando a pesquisa com documentos que apoiam sua representação fílmica. É interessante verificar esta obra e sua relevância, pois através da metalinguagem, proporciona um diálogo com a própria indústria, discutindo assim a sua história e seu papel político, além da arte. Mostrando às novas gerações e não as deixando esquecer, as injustiças que em nome da liberdade já foi defendido. No próprio filme, o personagem de Dalton Trumbo ao se defender cita a Primeira Emenda da Constituição Americana, onde está assegurada a liberdade de expressão e livre associação pacífica. Uma crítica do presente que ao narrar o seu passado, provoca e faz questionar sobre os discursos atuais no âmbito da política internacional. Os anos da Guerra Fria acabaram, mas muito da disputa ideológica contemporânea tem reflexos das longas décadas em que o mundo esteve dividido. Onde prevalece o alerta de que o radicalismo sempre provoca o temor de medidas antidemocráticas. Gustavo Bernardo Krause⁷² comenta sobre o roteirista:

Trumbo era indispensável para Hollywood, por escrever os roteiros de maneira rápida e prontos para serem levados à cena. Mas Trumbo também foi uma ameaça para o *establishment* americano, fazendo parte dos *Hollywood Ten*, grupo de escritores, diretores e produtores que manteve a integridade perante os interrogatórios públicos daquele tempo. [...] Em 1947, Dalton Trumbo foi condenado a um ano de prisão por “atividades antiamericanas”. A leitura do seu interrogatório perante a Comissão mostra-o inflexível, não revelando nada sobre os amigos – a declaração que preparou acabava com estas palavras: “esse é o começo de um campo de concentração americano”. (KRAUSE, 2002, p. 259-260).

A partir desta primeira lista, uma segunda lista em 1950, ainda maior, foi publicada contendo 151 nomes. Quem estivesse na *Black List* automaticamente perdia seu emprego e ficava impossibilitado de ser empregado em qualquer outro estúdio. Entre os nomes que permaneceram nas duas listas, estava o do roteirista Dalton Trumbo. Na encenação do filme, antes de ser intimado a prestar depoimento para o Comitê de Atividades Antiamericanas, o roteirista aparece atuante politicamente ao apoiar uma greve de cenógrafos, inclusive, sendo destaque nos noticiários dos cinejornais⁷³ que denunciavam o perigo comunista.

Seguindo o contexto histórico, está retratado em *Trumbo*, a presença de uma organização que se posicionava contra os que disseminavam ideias consideradas

⁷² Gustavo Bernardo Krause é Doutor em Literatura Comparada pela UERJ.

⁷³ Cinejornais: notícias exibidas no cinema como uma espécie de trailer antes dos filmes.

antiamericanas: a Aliança do Cinema pela Preservação dos Ideais Americanos⁷⁴. Fundada no início dos anos 1940, a Aliança formada por membros conservadores da indústria hollywoodiana se ressentia de que a aproximação com a União Soviética tivesse dado força e espaço para membros simpatizantes do comunismo. Os ideais defendidos pela Aliança verifica-se através de sua *Declaração de Princípios*, no qual reafirmava os valores americanos e se posicionava contra a infiltração comunista em Hollywood. Este documento encontra-se atualmente no site do SIMPP⁷⁵ (Sociedade de Produtores Independentes de Cinema), no qual reúne diversas pesquisas sobre a história do cinema estadunidense, exatamente no período aqui em estudo. Diz o manifesto:

Acreditamos no estilo de vida norte-americano: a liberdade e a liberdade que gerações antes de nós lutaram para criar e preservar; a liberdade de falar, pensar, viver, adorar, trabalhar e governar a nós mesmos como indivíduos, como homens livres [...]. Acreditando nessas coisas, nos encontramos em forte revolta contra uma crescente onda de comunismo, fascismo e crenças semelhantes, que buscam, por meios subversivos, minar e mudar esse modo de vida [...]. Em nosso campo especial de filmes, nos ressentimos da impressão crescente de que esta indústria é feita e dominada por comunistas, radicais e malucos [...]. Queremos apenas defender contra seus inimigos aquilo que é nossa herança inestimável; aquela liberdade que deu ao homem, neste país, a vida mais plena e a expressão mais rica que o mundo já conheceu; aquele sistema que, na emergência atual, gerou um esforço que, mais do que qualquer outro fator isolado, possibilitará a vitória dessa guerra. Como membros da indústria cinematográfica, devemos enfrentar e aceitar uma responsabilidade especial. Os filmes cinematográficos são inevitavelmente uma das maiores forças do mundo para influenciar o pensamento e a opinião pública, tanto em casa quanto no exterior. Neste fato está a obrigação solene. Nós nos recusamos a permitir o esforço de grupos comunistas, fascistas e de outros grupos de mentalidade totalitária para perverter esse meio poderoso em um instrumento para a disseminação de ideias e crenças não americanas (ALIANÇA DO CINEMA PELA PRESERVAÇÃO DOS IDEAIS AMERICANOS).

Com o início deflagrado da Guerra Fria, a Aliança ganhou força e seus membros cooperaram fortemente com o Comitê de Atividades Antiamericanas. Inclusive, várias das testemunhas que acusaram alguns cineastas como envolvidos com o comunismo partiram da Aliança, entre eles os que denunciaram Dalton

⁷⁴ *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*. Foi formada a partir de alguns dos principais conservadores de Hollywood, incluindo o diretor Sam Wood, Walt Disney e Leo McCarey.

⁷⁵ A SIMPP foi formada em 1941 com a missão de proteger a liberdade do produtor independente em uma indústria dominada por grandes estúdios. Entre os fundadores encontram-se nomes famosos da história do cinema: Charlie Chaplin, Walt Disney, Samuel Goldwyn, David O. Selznick e Orson Welles.

Trumbo. Bruce Cook⁷⁶, no livro em que conta a história de Trumbo, aponta este clima de dualidade em Hollywood:

Em 1947, começava a parecer que a capital do cinema estava completamente dividida entre dois fronts: o dos comunistas e dos anticomunistas. Pelo menos essa era a imagem que a Aliança do Cinema pela Preservação dos Ideais Americanos queria fazer da cidade. A mensagem era clara: ou você é um dos nossos ou não [...]. De certo modo, Dalton Trumbo deu uma contribuição muito especial para a criação da Aliança [...] ele se tornou inimigo pessoal da maioria de seus membros mais proeminentes (COOK, 2016, p. 156).

Entre estes membros mais proeminentes da Aliança estava o ator John Wayne⁷⁷, que a presidiu nos anos de maior perseguição, entre 1949 a 1953. Wayne na época já era considerado um dos maiores ícones do cinema estadunidense, tornando-se um símbolo dos filmes de faroeste, exatamente o gênero que mais idealizava os valores americanos que ele próprio defendia. No filme o personagem de Wayne ao discutir com Trumbo sobre a Segunda Guerra, acusa-o de comunista, reafirmando que *“a Rússia não é mais aliada”*.

Trumbo ficou preso por quase um ano por não cooperar nas investigações e delações. Quando volta à liberdade, o filme procura evidenciar sua relação com a família e o retorno conturbado à sua profissão. O clima no ambiente de estúdios de Hollywood é de muita desconfiança, pois entre eles se encontra muitos dos delatores que levaram alguns a perder o emprego ou até mesmo ir preso, como no caso de Trumbo. Apesar de livre, o roteirista ainda estava impedido de trabalhar, pois era o que ainda sentenciava a Lista Negra, a qual perdurou por toda a década de 1950.

Primeiramente, Trumbo passou a vender roteiros com pseudônimos, driblando assim a fiscalização do Comitê de Atividades Antiamericanas. Entre as dezenas de roteiros que produziu neste período clandestino, dois merecem a atenção: *A Princesa e o Plebeu* (1953) e *Arenas Sangrentas* (1956). Ambos os filmes ganharam o Oscar de melhor roteiro, porém, como Dalton Trumbo não havia sido creditado, conseqüentemente não ganhou o reconhecimento por estas obras em sua época. Isto só aconteceria décadas depois, quando em 1975 a *Academy*

⁷⁶ Bruce Cook (1932-2003). Crítico de cinema experiente, jornalista e escritor, escreveu entre ficção e não ficção. Seu livro, *Trumbo*, serviu de inspiração para o filme *Trumbo - Lista negra*, em estudo neste capítulo.

⁷⁷ John Wayne (1907-1977). Ator destacado na indústria de Hollywood, entre seus filmes de maior sucesso: *No Tempo das Diligências* (1939) e *Rio Vermelho* (1948).

Awards concede a Trumbo o Oscar por *Arenas Sangrentas*; e postumamente, em 1993, o Oscar por *A Princesa e O Plebeu*.

A *Lista Negra* só viria a ser quebrada em 1960, quando Dalton Trumbo ao ser procurado pelo ator Kirk Douglas⁷⁸, aceitou roteirizar a adaptação para o cinema do livro *Spartacus*, lançado em 1951. Trata-se de um romance histórico inspirado em um episódio real, onde escravos romanos liderados por Spartacus desafiam o Império Romano. Uma obra que tinha como tema principal a liberdade. Nada mais encorajador e inspirador para Trumbo que o romance de Howard Fast⁷⁹, ele mesmo um militante político, também perseguido no período do macarthismo, participando intensamente de movimentos sindicais e antifascistas. Fast também chegou a ser preso por não cooperar com o Comitê de Atividades Antiamericanas. Logo, o material a disposição de Trumbo era próprio para fazer sua própria rebelião. Assinar o roteiro de *Spartacus* representou, naquele contexto, um ato político contra as amarras impostas pelo Estado, como também da indústria de Hollywood.

Dirigido por Stanley Kubrick, *Spartacus* carrega toda esta essência contra o sistema vigente. Logo, é alvo de protestos e controversas quando estreia nos cinemas; com manifestações que acusavam Dalton Trumbo de estar burlando a Lista Negra. Porém, conforme aparece no filme, em cenas reais filmadas na época, o próprio presidente John Kennedy assistiu *Spartacus* e aprovou o filme. O que ajudou a liquidar a barreira contra o roteirista, porém, muitos outros ainda levaram anos para conseguir trabalhar normalmente. Portanto, Kubrick quando dirigiu *Dr. Fantástico*, quatro anos depois, sabia por experiência a crítica que estava fazendo ao extremismo anticomunista, pois, se de um lado ganhavam a disputa ideológica dos soviéticos, por outro lado acabavam negando os princípios de democracia e liberdade que os Estados Unidos tanto se orgulhavam ter. A Guerra Fria, neste sentido, não era tanto a ameaça externa de um apocalipse nuclear, mas o medo constante e paranoico para com seus próprios cidadãos.

No ato final de *Trumbo – Lista Negra*, uma cena em *close-up* denota o que representava para Dalton Trumbo ter novamente seu nome creditado em um filme. Primeiramente em um plano aberto aparece a tela em que está sendo projetado

⁷⁸ Kirk Douglas, atualmente com 101 anos, o ator já era reconhecido em Hollywood na época. Indicado a três Oscar por: *O Invencível* (1949), *Assim Estava Escrito* (1952) e *Sede de Viver* (1956). Além de protagonista, atuando como o próprio Spartacus, foi também o produtor executivo do filme.

⁷⁹ Howard Fast (1914-2003). Escritor; suas obras são marcadas pela sua origem judaica e por suas fortes posições políticas. Por curiosidade, *Spartacus*, seu romance mais famoso, começou a ser escrito na prisão em 1950 e publicado com financiamento do próprio autor.

Spartacus, a cena mostra o momento em que é dado os créditos iniciais a ele, como também a Howard Fast. Enquanto a câmera se aproxima de seu rosto, mostra seus olhos marejados e o reflexo em seus óculos revelam os créditos espelhados. Produzida para causar empatia, a cena é belíssima, mas é na sua simplicidade que se nota a importância para Dalton Trumbo, não apenas ser reconhecido por seus roteiros novamente, mas antes de tudo ter seu nome de volta. *Spartacus* ao narrar uma história de libertação, carrega muito de si mesmo, como também de Howard Fast, e mais tarde ainda mais reflexos em Stanley Kubrick.

4.2 Heróis e Vilões

Neste período de dicotomia da Guerra Fria, o antagonismo se excedeu aos extremos. Entre o capitalismo estadunidense e o comunismo soviético, abriu-se uma fronteira de narrativas buscando legitimar um lado ou outro no jogo político internacional. Hollywood, assim como nos anos da Segunda Guerra Mundial, não estaria fora do contexto ideológico. Ao mesmo tempo em que a indústria, através da Aliança do Cinema pela Preservação dos Ideais Americanos em parceria com o Estado, procurou debelar o discurso pró-soviético em seus filmes, passou também a produzir histórias nas quais os comunistas eram demonizados, ou seja, os vilões.

O cinema estadunidense sempre soube contrapor seus personagens entre heróis e vilões naquele que se pode considerar o legítimo gênero americano, o *western*. Muito populares nos anos 1930, os filmes de faroeste ambientados no século XIX, período de expansão ao Oeste, giravam predominantemente em torno da luta entre justiceiros e homens da lei contra bandidos e personagens fora de padrões morais. Já os indígenas, nativos do solo conquistado, eram caracterizados como vilões selvagens, embora tivessem seu espaço tomado em violentos massacres; enquanto os conquistadores apareciam como heróis em nome do progresso.

Nota-se que esta visão deturpada da história procurava legitimar os meios que foram utilizados no passado para justificar o modo de vida no presente. A linguagem fílmica utilizada no *western* não escondia o massacre aos índios ou o uso excessivo da força contra foras da lei, ao estilizar a violência evidenciava o que havia sido necessário fazer para chegar a um estado de ordem da qual o país poderia se orgulhar. Idealizava-se assim o herói, um mito americano que

tomado pela livre iniciativa fazia seu próprio destino. Figuras como *cowboys*, xerifes, e até mesmo anti-heróis, a exemplo do “estranho sem nome” de Clint Eastwood⁸⁰, foram incorporados à cultura estadunidense como símbolos ideais; não somente graças ao cinema, como também à literatura e histórias em quadrinhos. Sônia Luyten⁸¹ observa que “os homens têm uma necessidade interna de heróis. Eles são campeões do bem, restauradores da ordem e praticamente imutáveis no tempo e no espaço. Povoam um setor privilegiado do nosso imaginário, governado pela fantasia” (LUYTEN, 2000, p. 69).

No campo representativo há uma demonstração de força muito grande, que neste caso procura demonstrar às suas plateias um discurso que revela quem são os inimigos e por que precisam ser vencidos. A construção através das imagens procura convencer ideologicamente, tal qual uma peça destinada à propaganda. Como destaca o sociólogo Roger Chartier “[...] as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1990, p. 17).

Em aspectos estéticos o filme que trabalha em cima de uma ideologia procura enaltecer o herói através de enquadramentos específicos, pois a câmera tem o poder de impor ao espectador a maneira pela qual ele perceberá determinada cena; em planos visuais não há outro ponto de vista em tela, a não ser o que foi escolhido na montagem. Toda a ambientação é explorada na narrativa da história através de seus figurinos, cenários, iluminação e música. Nada é gratuito no cinema de propaganda, há sempre o fundo ideológico. Pela manipulação simbólica o protagonista ganha a simpatia do público, mesmo quando o que faz não seja louvável, pois o filme produz a aproximação entre o herói e a plateia, criando assim uma cumplicidade. Os pesquisadores suecos Leif Furhammar⁸² e Folke Issakson⁸³ em *Cinema e Política*⁸⁴ revelam que

⁸⁰ Clint Eastwood atualmente é ator, produtor e premiado diretor estadunidense. Um dos maiores ícones do cinema ainda vivo, começou sua carreira exatamente nos filmes de faroeste. Nos anos 1960 começou a se destacar na *Trilogia dos Dólares* do cineasta italiano, Sérgio Leone.

⁸¹ Sônia Maria Bibe Luyten é uma pesquisadora brasileira, especialista em histórias em quadrinhos e da cultura pop japonesa.

⁸² Leif Furhammar (1937-2015). Foi um especialista e crítico de cinema.

⁸³ Folke Issakson (1927-2013). Foi um escritor, tradutor, comentarista e crítico literário.

⁸⁴ *Cinema e Política*: Furhammar e Isaksson demonstram nesta obra como o cinema em sua história serviu na propaganda de diversos regimes políticos.

Na verdade pode-se dizer que os filmes de propaganda são em si mesmos figuras de retórica. Desde que o objetivo do gênero é criar determinadas generalizações a partir de incidentes isolados exibidos, os acontecimentos e os personagens principais sempre representariam mais do que apenas a si mesmos. Invariavelmente representam conceitos mais amplos – uma coletividade, um movimento, uma ideologia, uma nação, um inimigo. Assim, cada filme de propaganda, bem como cada herói e cada vilão, é *per se* uma sinédoque (FURHAMMAR e ISAKSSON, 1976, p. 157, grifo do autor).

No caso do filme *Missão em Moscou* acompanha-se apenas a percepção feita pelo olhar do protagonista, o embaixador Davies, que enlevado por uma missão em busca da verdade, assume o arquétipo do herói. Os lugares onde vai, com quem se reúne e conversa é somente sob a sua óptica narrativa, idealizando assim a aproximação entre Estados Unidos e União Soviética. Ao presenciar um espetáculo de *ballet* no Teatro Bolshoi, evidencia o que a Rússia tem de mais fascinante em sua cultura, pois, em prol da aliança há uma despreocupação para com as diferenças políticas entre os países. Neste sentido, há uma longa cena musical de dança que causa fascínio à Davies, logo, decodificada também ao espectador que recebe o filme sob o seu olhar. No camarote onde se encontram o embaixador e uma comitiva estadunidense há a expressão disto de forma verbalizada, quando uma personagem ao se deslumbrar com a coreografia de Cyd Charisse⁸⁵, declara ser aquela performance melhor que a do *Ballets Russes* em Nova York, ao que um personagem soviético com orgulho diz ser este o original, o verdadeiro “balé russo”.

No contexto da Guerra Fria, não era mais possível fazer este compartilhamento de interesses entre os dois países. A própria companhia de *ballet* citada no filme foi perseguida nos Estados Unidos por causa da origem de sua professora principal, a importante coreógrafa russa, Bronislava Nijinska⁸⁶. Podemos observar o quanto os aspectos culturais são explorados na guerra ideológica, a exemplo do que foi feito no documentário *A Batalha da Rússia*, onde era enaltecido a criatividade e diversidade da cultura soviética. Tão logo acabou a Segunda Guerra Mundial e a aliança que derrotou Hitler se desfez, refletiu também na produção dos filmes em Hollywood.

Como os grandes estúdios de Los Angeles haviam produzido filmes considerados pró-soviéticos durante os anos do conflito mundial, no novo contexto

⁸⁵ Cyd Charisse (1922-2008). Atriz e dançarina estadunidense. Constantemente lembrada por suas parcerias no cinema com Fred Astaire e Gene Kelly.

⁸⁶ Bronislava Nijinska (1891-1972). Foi uma das figuras mais influentes da dança no século XX. Atuou como dançarina e professora nos Estados Unidos a partir de 1938 até os anos da Guerra Fria.

ideológico precisavam se redimir e comprovar o seu patriotismo frente ao espírito de caça às bruxas que se instalara no país. Logo, a *Warner Bros*, oito anos após lançar *Missão em Moscou*, produz o seu primeiro filme anticomunista: *Fui Comunista para o FBI* (*I Was a Communist for the FBI*, Gordon Douglas, EUA, 1951). Curiosamente apesar do longa ser totalmente encenado, concorreu na categoria de melhor documentário no Oscar de 1952. Ou seja, mais uma vez o estúdio produzia um filme com a intenção de ser um semidocumentário ao narrar a história verídica de Matt Cvetic⁸⁷, um espião estadunidense infiltrado no Partido Comunista dos Estados Unidos com a missão de passar informações internas do Partido para o FBI⁸⁸.

Acompanhando o surgimento de um novo gênero nas produções de Hollywood, *Fui Comunista para o FBI* seguiu a linha de filmes de “denúncia” sobre as atividades dos comunistas principalmente dentro dos Estados Unidos e dentro de instituições pilares de sua organização, como o próprio governo, o sistema de ensino, o sistema de empregos públicos e os sindicatos. Marcados por seu tom virulento e contrário frente a este novo “inimigo”, os filmes anticomunistas dos anos 1950 acabaram por representar uma parcela considerável dentro dos lançamentos dos grandes estúdios, chegando a um número, no ano de 1952, de uma estreia mensal de um filme com esta temática (SILVA, 2013, p. 129).

Podemos perceber que os estúdios logo se adaptaram à nova realidade imposta pela Guerra Fria, principalmente por pressão do Comitê de Atividades Antiamericanas como também pela Aliança do Cinema. Porém, além da pressão destes setores conservadores e macarthistas havia também a preocupação para com a bilheteria, pois os cidadãos encontravam agora outros meios de entretenimento, notadamente a televisão. Logo, por em tela uma temática em voga no país era também uma questão capital para a indústria. Convém contextualizar que os filmes anticomunistas eram recorrentes em Hollywood desde a Revolução Russa em 1917. O que há no contexto da Guerra Fria, após os anos de arrefecimento da temática na Segunda Guerra Mundial, é o retorno à narrativa que colocava em cena os soviéticos como os principais inimigos, os vilões da história.

⁸⁷ Matt Cvetic (1909-1962). Sua história de agente infiltrado no Partido Comunista Americano no decorrer dos anos 1940 foi narrada na revista *Saturday Evening Post* pelo próprio Cvetic. Logo suas experiências foram ficcionalizadas no programa de rádio *I Was a Communist for the FBI*, que mais tarde serviu de base para o roteiro do filme. Nos anos 1950 Cvetic ajudou o HUAC ao testemunhar nas delações anticomunistas do macarthismo.

⁸⁸ FBI: (*Federal Bureau of Investigation – Departamento Federal de Investigação*). Órgão de inteligência e segurança dos Estados Unidos que no período em estudo era dirigido por Edgar Hoover (1895-1972). Foi o principal responsável pela perseguição aos comunistas no país, ao descobrir evidências de que espiões soviéticos estavam operando nos Estados Unidos.

A *Cortina de Ferro* (*The Iron Curtain*, William A. Wellman, EUA, 1948) foi o primeiro filme anticomunista pós-guerra. Na trama, um soldado soviético ainda nos anos da Segunda Guerra Mundial é designado para uma missão secreta no Canadá, a fim de desvendar os planos estadunidenses e enviá-los à Moscou. O filme traz uma abordagem interessante sobre as dificuldades de viver em disfarces e atuar como agente duplo, temática que se consagraria no cinema nas décadas seguintes. Os filmes de espionagem ficaram muito populares nos anos 1950, seus roteiros abordavam tanto a ameaça interna como a externa, predominantemente “intrigas internacionais, envolvendo redes de espionagem [...] invariavelmente com um herói norte-americano, responsável por solucionar o caso ou ‘enfrentar’ o comunismo” (SILVA, 2013, p. 126). Esta seria a tônica dos filmes no início dos anos 1950, período de maior perseguição ideológica. De um lado os comunistas soviéticos ou traidores da nação; e do outro lado os agentes estadunidenses que de forma heroica defendiam os Estados Unidos do comunismo. E a partir dos anos 1960 ganharia destaque nos cinemas ocidentais a série de filmes do agente secreto 007, *James Bond*, fruto desta época de intensa espionagem e disputas internacionais.

Entre os candidatos a herói, apresenta-se um velho conhecido das telas, o conservador republicano John Wayne, então presidente da Aliança do Cinema pela Preservação dos Ideais Americanos. Numa demonstração de apoio ao Comitê de Atividades Antiamericanas, Wayne estrelou o filme *Uma Aventura Perigosa* (*Big Jim McLain*, Edward Ludwig, EUA, 1952), representando Jim McLain, um investigador do Comitê, responsável por liquidar uma organização comunista sediada no Hawaii. Como se verifica no cartaz promocional do filme há em sua missão uma responsabilidade patriótica no combate ao comunismo: “O Tio Sam disse ‘vá em frente!’ ... e Big Jim foi o homem que eles enviaram!” (Figura 16).

John Wayne, do faroeste à caça às bruxas, pôs sua imagem pessoal a serviço do americanismo; até mesmo na década seguinte, ao co-dirigir e atuar num filme ambientado em meio a Guerra do Vietnã. Trata-se de *Os Boinas Verdes* (*The Green Berets*, Ray Kellogg e John Wayne, EUA, 1968), uma história que defendia claramente a intervenção militar dos Estados Unidos no Vietnã.

Figura 16 – *John Wayne is Big Jim* (1952)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Ainda na década de 1950 surgiram novas abordagens ao tratar do clima anticomunista do período, dramas que iam além da espionagem investigativa. Filmes que privilegiavam a atmosfera de dubiedade em que estavam inseridos, criando alegorias que continham elementos trabalhados com maior riqueza que a simples dicotomia entre o bem e o mal. Neste contexto, dois gêneros ganharam força e revolucionaram a forma de fazer cinema a partir de então, trata-se da consolidação estética do *film noir* e a inventividade *nonsense* da ficção científica. Ambos corroboraram na construção imagética da Guerra Fria, em roteiros condizentes à tensão ideológica que ia de encontro à idealização da Era de Ouro.

Sobre o termo *noir*, a pesquisadora Sílvia Oroz⁸⁹ esclarece que o mesmo foi

[...] cunhado em 1946 por críticos franceses que identificaram em filmes norte-americanos, produzidos a partir do início da década de 1940, características estéticas, temáticas e técnicas comuns que os distinguiram dos feitos antes da Segunda Guerra Mundial. [...] O *film noir* (ou filme negro) teve várias influências [...] que privilegiavam temáticas envolvendo crimes, gângsteres e detetives, chamadas também de *pulp fiction* [...] bastante populares na década de 1930 (OROZ, 2015).

A estética *noir* combinou-se perfeitamente com o mundo paranoico da Guerra Fria, pois as histórias possibilitavam matizar os personagens, apresentando-os de forma dúbia, muito mais próxima à realidade de suspeitas em que viviam. O herói ou anti-herói do filme aparecia entre sombras e luzes, assim como o todo o cenário,

⁸⁹ Sílvia Estela Verga de Oroz: possui graduação em cinema pela Universidad Nacional de La Plata (1971), mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (1991). Atualmente é pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e professora titular da Universidade Estácio de Sá. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em cinema.

também mergulhado numa atmosfera sombria. Para alcançar este efeito, destaca-se o trabalho de iluminação e alto contraste entre o preto e o branco que realçava a construção alegórica de uma narrativa pessimista.

Sob a atmosfera política da Guerra Fria, o *film noir* trouxe para as telas do cinema um mundo repleto de medos, paranoias, corrupção, personagens oportunistas violentos e amorais, detetives particulares, policiais e marginais de toda espécie. Instituições norte-americanas como o Comitê de Atividades Antiamericanas [...] influenciaram a produção de *noirs*. Em decorrência do clima de censura e repressão, muitos estúdios abandonaram produções que pudessem levantar suspeitas nos investigadores e colocaram no mercado, atendendo a sugestão dos censores da HUAC, muitos filmes de propaganda anticomunista, que eram em sua grande maioria *noirs* (OROZ, 2015).

O novo estilo além de ganhar a simpatia dos censores, ganhou também os novos diretores que devido à escassez de material para filmagem, encontraram no *noir* uma alternativa mais em conta para seus filmes. Por fim, o *film noir* instigou o experimentalismo no cinema, com alguns elementos inspirados no expressionismo alemão dos anos 1920, onde orçamentos também reduzidos incentivaram a criatividade, explorando assim temas que os filmes mais comerciais não alcançavam. É o caso do jovem diretor, Samuel Fuller, que explorou o clima sombrio da Guerra Fria de forma ampla, livre do puro senso patriótico, ao colocar como protagonista contra o comunismo um anti-herói, batedor de carteira, em *Anjo do Mal* (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, EUA, 1953).

O filme começa com o protagonista, Skip McCoy, planejando seu próximo roubo no interior de um trem, seu alvo é uma jovem mulher que não percebe que Skip está roubando sua carteira. O ladrão, porém, não sabe que na carteira da vítima há um microfilme contendo códigos secretos do Estado que seria entregue aos espões soviéticos. É neste ponto que a trama ganha os contornos da época, pois, a praticidade temática do *noir* transformava qualquer roteiro policial numa história de caça aos comunistas. Porém, apesar de seguir a cartilha anticomunista, o diretor imprimiu ao seu filme certa dubiedade aos personagens, o que causou algumas críticas de que *Anjo do Mal* não seria um filme patriótico.

Policial: Se você se recusar a cooperar, será tão culpado quanto os traidores que deram a bomba atômica a Stalin.

Skip: Está provocando meu patriotismo? [...] você está levando longe demais essa história de patriotismo. (*Anjo do Mal*, 1953).

Na sequência deste diálogo do filme, sem nenhum remorso antipatriótico, Skip tenciona vender o microfilme aos soviéticos por um alto valor. Para o ladrão, o dinheiro comunista valia tanto quanto o de qualquer outro governo. Interessante ressaltar neste contexto a demonstração de amoralidade por parte do marginal, para ele não interessava a disputa ideológica, logo, o batedor de carteira se apresenta acima do bem e do mal no jogo maniqueísta da Guerra Fria. A falta de idealismo enfatizado pelo *noir* demonstra, neste caso, que os papéis clássicos de herói versus vilão poderiam ser muito mais complexos, pois, até mesmo as figuras dos policiais e agentes do governo não estavam imunes à corrupção e vícios.

O que faz Skip enfrentar os vilões vermelhos será exatamente a moça que ele roubou no metrô, que não sabia estar transportando algo de tamanho perigo e valor a mando de seu amante, este sim um espião soviético. Na tentativa de recuperar o objeto roubado a moça se apaixona por Skip (figura 17). Ela representa a *femme fatale*⁹⁰, personagem recorrente dentro do estilo *noir*. Com a reciprocidade amorosa, o protagonista passa a defendê-la, logo, por meios tortuosos torna-se o herói da trama contra os comunistas. A moral da história é irônica e indulgente: “há uma grande diferença entre um traidor e um batedor de carteira” (*Anjo do Mal*, 1953).

Figura 17 – Anjo do Mal (1953)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

⁹⁰ *Femme Fatale* do francês significa “mulher fatal”. No estilo do *film noir* é uma personagem recorrente, sempre bela e sedutora, procura enganar o herói para obter algo em troca. É também um símbolo de independência feminina após a Segunda Guerra Mundial, quando as mulheres passaram a ter maior autonomia na sociedade.

O descaramento de um herói às avessas chamou a atenção dos órgãos censores do FBI. Segundo o próprio Samuel Fuller – em entrevista encontrada nos extras de uma coleção de DVD's denominada *Film Noir*⁹¹ – houve duas reuniões para liberação do filme, com a presença do próprio Edgar Hoover; do presidente da *Twentieth Century Fox*, Darryl Zanuck; e dele mesmo, o diretor do filme. Apesar de o roteiro ser claramente contra os comunistas, representados como os vilões odiados, Hoover não ficou satisfeito com a forma que a história foi conduzida. Porém, conforme a entrevista, Zanuck enfrentou Hoover e conseguiu a liberação do longa. Para o jovem diretor, que ganharia em Veneza o Leão de Bronze por *Anjo do Mal*, o lado bom do protagonista já era o suficiente para torná-lo um herói. Este exemplo atesta o que Marc Ferro observa sobre a vigilância estatal em algumas obras:

Os poderosos se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de Juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício (FERRO, 1976, p. 202).

Embora o filme possua regras impostas, neste caso o contexto macarthista, não deixa de ser crítico ao seu tempo. O cinema possui o poder de revelar além do discursivo, o mundo de sombras capturado pelo *noir* demonstrava uma sociedade onde todos eram suspeitos.

Ainda na linha alegórica da Guerra Fria, atenta-se para o segundo gênero que se destacou nos anos 1950, a ficção científica. Apesar de possuir temática *nonsense*⁹², a realidade é o pano de fundo de um bom *Sci-Fi*. O gênero possibilitou captar o clima paranoico do mundo ideologicamente dividido e colocá-lo frente a um futuro incerto, dominado pelo medo e delírio. Conforme analisa o cineasta alemão Wolf Rilla⁹³, em seus aspectos simbólicos

[...] a Ficção Científica exige uma participação ativa da mente e da imaginação da pessoa a quem ela se dirige, ou que a lê, ou ainda, que vê nos filmes. [...] os filmes que obtiveram maior sucesso [...] foram aqueles mental e emocional em vez do de oferecer-lhe apenas uma porção de coisas que ele pode ficar sentado e olhar (RILLA, 1984, p. 138).

⁹¹ DVD's *Film Noir*: coleção lançada no Brasil pela Versátil. Reúne seis filmes do período áureo do *noir*, entre 1947 e 1955. A entrevista encontra-se disponível no site de vídeos *YouTube*, no seguinte endereço eletrônico: <<https://youtu.be/mTMHkTzdFSU>>. Acesso em: 12 out. 2018.

⁹² *Nonsense*: na arte o termo remete a elementos surreais, situações ilógicas e absurdas.

⁹³ Wolf Rilla (1920-2005). Cineasta e escritor; é reconhecido no cinema pelo clássico de horror e ficção científica, *A Aldeia dos Amaldiçoados* (1960).

A ficção científica ganhou seu espaço ao colocar em evidência a ameaça comunista e soviética no plano da fantasia e do mistério. Nada estava exposto explicitamente ao espectador, que na subjetividade da linguagem cinematográfica precisava, por si mesmo, concluir qual era a mensagem transmitida na tela. Tanto o perigo de uma conspiração comunista, como a ameaça à liberdade individual foram temas recorrentes na ficção dos anos 1950. O contexto histórico em que estes filmes foram produzidos é o que dá sentido à trama, pois se referem à paranoia do período; logo, torna-se necessário observar isto ao interpretá-los atualmente.

Durante os anos da Guerra Fria, por meio da alegoria narrativa, a ficção científica estadunidense representou seus vilões na forma de monstros e seres alienígenas, como também armas tecnológicas capazes de ameaçar o *american way of life*. Colocar em perigo o estilo de vida americano remetia imediatamente às plateias a ameaça comunista no plano ideológico e uma possível extinção da população através da guerra nuclear. Assim como no *noir* a narrativa era também bastante pessimista. Após presenciar duas grandes guerras e tomar conhecimento do seu nível de destruição, havia o questionamento do que seria capaz de acontecer em uma eventual nova guerra, neste sentido, a ficção científica fazia um exercício de imaginação na previsão do futuro. Logo, o medo de um ataque comunista/soviético era utilizado como instrumento de propaganda na construção do inimigo, como analisa a historiadora Vitória Cancelli⁹⁴:

Na sua colaboração com a produção da imagem do Novo Inimigo e a campanha desencadeada para realizá-la, Hollywood foi bastante generosa. Os filmes explicitamente anticomunistas, que mostravam de forma bastante direta os perigos do comunismo para a liberdade humana, atingiram o auge em 1952, quando a produção chegou a um por mês, e um total de mais ou menos 40 no período entre 1948 e 1954. Houve, entretanto, um relativo arrefecimento de sua produção visto que a maior parte deles constituiu-se em grande fracasso de bilheteria, ao que tudo parece indicar, porque este tipo de propagandização muito explícita não era bem aceita pelo público. Neste processo de elaboração da imagem do Novo Inimigo, os filmes aparentemente sem vinculação com os fatos da Guerra Fria, tiveram uma contribuição fundamental (CANCELLI, 1994, p. 98).

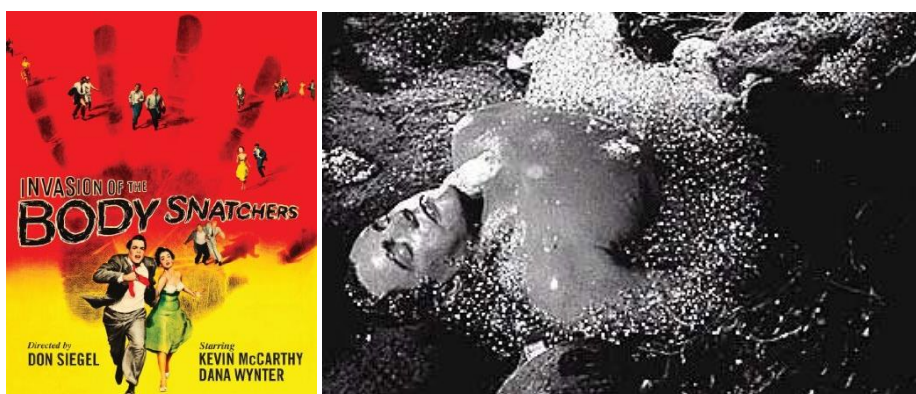
Entre os filmes que fizeram sucesso junto ao público por não ser expositivo em seu roteiro, destaca-se o longa *Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)*, Don Siegel, EUA, 1956). Onde um médico de uma pequena cidade, Dr.

⁹⁴ Vitória Cancelli é doutora em História Econômica pela USP (1994); Avaliadora do INEP/MEC; Diretora Pedagógica do Instituto Ítaca de Educação e Cultura (IEC); e professora colaboradora em cursos de graduação na área de História e de pós-graduação nas áreas de História e Educação.

Miles, estranha o comportamento de muitos de seus pacientes que dizem não estar mais reconhecendo as pessoas próximas, apesar da aparência ainda ser a mesma. A priori, juntamente com um amigo psicólogo, chegam à conclusão de que se trata de uma neurose muito estranha e certamente contagiosa, pois se espalhou rapidamente entre os habitantes da cidade, uma histeria em massa. Num diálogo entre o doutor e o psicólogo, este último revela o diagnóstico de que a neurose pode ter sido derivada das “preocupações com o que ocorre no mundo”.

Mais tarde, o médico descobre o que realmente está ocorrendo: a população da cidade está sendo invadida por forças alienígenas que se apropriam dos corpos de suas vítimas a partir de clones vegetais, os *Pods*⁹⁵, que posteriormente assumem a forma humana e tomam o lugar da pessoa original (figura 18).

Figura 18 – *Vampiros de Almas* (1956)



Fonte: Banco de imagens do IMDb, 2018.

Em meio a este absurdo, a riqueza narrativa de *Vampiros de Almas* se mantém centrada na metáfora, pois em nenhum momento menciona a Guerra Fria diretamente, mas alude simbolicamente à sua conjuntura. O filme pode ser interpretado de diversas maneiras, mas todas dialogam com o clima de pânico deste período marcado pelo medo de um possível ataque nuclear da União Soviética, como também com a desconfiança interna do macarthismo. Neste contexto, o invasor alienígena representaria o ataque soviético iminente e a ameaça ao fim das liberdades individuais que os Estados Unidos defendiam em sua constituição.

Portanto, o primeiro efeito da invasão no filme foi causar a suspeita de que vizinhos e parentes eram na verdade alienígenas numa conspiração de tomada da

⁹⁵ *Pods*: o termo em inglês “*pod*” significa vagem; no filme faz referência a um tipo de criatura, extrapolando a tradução literal do termo. Na legenda em português foi utilizado o termo “casulo”.

cidade. Este elemento do roteiro coloca o espectador em constante alerta na tentativa de perceber o que cada personagem representa na história. O clima de desconfiança é generalizado, beirando a loucura, pois não é possível saber quem está falando a verdade. O clima se refere claramente ao ambiente de caça às bruxas, onde as constantes delações impostas pelo Comitê de Atividades Antiamericanas colocavam os cidadãos como potenciais espiões soviéticos.

O medo do médico protagonista era também ser trocado por uma das cópias alienígenas, identificados no filme como maus e inumanos. Estas características revelam como os estadunidenses enxergavam os comunistas, pessoas sem sentimentos, incapazes de amar. O Dr. Miles ao conversar com uma das cópias reluta por sua humanidade, enquanto o clone invasor tenta persuadi-lo de que é melhor aceitar a transmutação, prometendo-lhe que as memórias continuariam intactas, porém *“vocês renascerão em um mundo sem problemas”*, falando filosoficamente de um mundo sem religiões, ambições ou medos.

Um dos elementos mais interessantes e representativos do roteiro se refere a maneira como é feita a mutação de corpos, pois é revelado que *“a troca acontece enquanto dormem”*. O que põe o Dr. Miles em constante vigilância, tomando remédios para não dormir a fim de não perder sua humanidade. A mensagem neste ponto é bastante expressiva em sua analogia: manter-se sempre alerta na preservação dos ideais individualistas americanos. Enquanto o protagonista foge dos invasores com sua antiga namorada, se escondem em uma caverna lutando para manterem-se ainda acordados, porém ela pega no sono e enquanto ele a beija, nota que não há mais nenhum sentimento interno nela.

O que auxiliou no efeito de atingir diretamente o imaginário dos espectadores foi o medo constante, gerado principalmente a partir da imprensa, de que havia realmente uma conspiração comunista no país. Medo este alimentado pelo macarthismo que colocava a mínima suspeita como um grande perigo. A ideia de que a individualidade capitalista corria risco e que poderia ser consumida pela coletividade comunista pertencia ao contexto histórico em que viviam. A alegoria falava diretamente à paranoia da Guerra Fria, onde planos vilanescos como este eram imaginados constantemente pela ficção, ganhando a força das imagens no cinema através de filmes de espionagem, *noir* e ficção científica. Roteiros que colocavam o bem contra o mal, não apenas por diversão em um filme, mas na representação e propagação ideológica de seu tempo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se que o cinema revolucionou a maneira de contar histórias no século XX. O invento transpôs a barreira da imagem estática e colocou-a em movimento. A mágica em tela que a princípio fascinou plateias como uma curiosa tecnologia, evoluiu rapidamente, adquirindo o status de arte e meio discursivo. Em seu aprimoramento técnico e teórico, o cinema deu sentido e forma para as imagens, abrindo novas possibilidades no campo da comunicação. Através do poder imagético, os filmes construíram um universo próprio de narrativa, desenvolvendo uma linguagem particular. Logo, do simples entretenimento inicial, passou também a ser utilizada na publicidade e, por fim, na propagação ideológica.

Constata-se a propaganda cinematográfica como um fator importante dos Estados Unidos em seu esforço de luta durante a Segunda Guerra Mundial, e posteriormente, na intensidade política da Guerra Fria. No quesito comunicativo entre aliados e inimigos, a influência do cinema estadunidense se fez perceber de maneira muito eficaz, não apenas entre seus cidadãos, como também nos países de sua abrangência. Os próprios códigos imagéticos utilizados nos filmes em análise, ao serem colocados em contexto com os acontecimentos da realidade, tornam-se objetos de estudo, no momento em que despertam o sentido ideológico de seus produtores e espectadores.

Nota-se que já nas primeiras décadas, o cinema hollywoodiano se firmou como o principal meio influenciador de massas, logo, construindo discursos à sua maneira dos eventos históricos. A contribuição soviética no plano teórico da arte é de total relevância, pois expandiu suas possibilidades narrativas. A partir das técnicas cinematográficas, destacadamente a montagem, foi possível representar diversas versões de fatos do presente ou do passado. Observa-se que, seja ficção ou documentário, nenhuma filmagem esteve imune à manipulação discursiva do cinema de propaganda, que de forma idealizada, procurava convencer o seu público ao transmitir uma determinada mensagem. Stuart Hall ao analisar a força representativa que os códigos bem empregados possuem sobre seus receptores, afirma:

[...] as regras formais do discurso e linguagem estão em dominância. Antes que essa mensagem possa ter um "efeito" (qualquer que seja sua definição), satisfaça uma "necessidade" ou tenha um "uso", deve primeiro ser apropriada como um discurso significativo e ser significativamente decodificada. É esse conjunto de significados decodificados que "tem um efeito", influencia, entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas (HALL, 2003, p. 390).

Em filmes com temática histórica e abordagem ideológica, os diretores têm a sua disposição os mesmos meios técnicos que possuem para narrar qualquer outra história de ficção. O cinema como arte da ilusão não precisa preocupar-se com a metodologia da história acadêmica. Logo, este fator torna as obras fílmicas abertas à interpretação pessoal de seus produtores, abrindo assim um campo discursivo excelente para a manipulação de ideias. Conforme destaca Ismail Xavier:

[...] o fantástico parece real na tela. O sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. [...] Não é somente em relação à franca fantasia que o ilusionismo apresenta tal funcionalidade. A própria noção de espetáculo emanada deste sistema vincula-se intimamente à ideia de competência na edificação de uma aparência que ilude (XAVIER, 2005, p. 42-43).

Ou seja, ao reconstruir na forma de espetáculo alguns elementos representativos da realidade que encena, o discurso cinematográfico captura a percepção de veracidade do espectador para todo o conjunto da obra. A partir do momento em que a ilusão se funde com a capacidade de aceitação do público, a verossimilhança produzida no filme pode iludi-lo. Neste caso, os truques em tela tornam o cenário realista, devido aos detalhes que tendem a ser observados como verdadeiros, auxiliando na propagação de determinada ideologia, que pode até mesmo anteceder o roteiro. Dentro da teoria da recepção de Stuart Hall, verifica-se que, neste caso, não é o fato narrado em si que possui a maior importância, mas sim o discurso intrínseco que a história simboliza ao se comunicar com seu público alvo.

No momento em que um evento histórico é posto sob o signo do discurso, ele é sujeito a toda a complexidade das "regras" formais pelas quais a linguagem significa. Por isso, paradoxalmente, o acontecimento deve se tornar uma "narrativa" antes que possa se tornar um evento comunicativo. Naquele momento, as sub-regras formais do discurso estão "em dominância". [...] A "forma-mensagem" é a necessária "forma de aparência" do evento na sua passagem da fonte para o receptor (HALL, 2003, p. 388-389).

Neste sentido, é interessante analisar a mudança repentina de discurso por parte da diplomacia estadunidense em relação aos soviéticos, no momento em que ambos enfrentavam inimigos em comum em meio à Segunda Guerra Mundial. Ao utilizar o cinema como forma de aproximação com a União Soviética, os Estados Unidos sinalizaram um acerto amistoso com o país. Porém, com a vitória dos Aliados no conflito, o discurso diplomático de amizade não era mais compatível. Logo, o mesmo Estado que demandou a produção de filmes pró-soviéticos, passou a eliminá-los; enquanto os estúdios que haviam produzido os filmes, precisavam frente ao macarthismo em vigor, expurgar seu passado recente.

Vê-se, neste caso, a modulação de discurso que o cinema foi capaz de produzir. A nova narrativa ao disseminar os ideais americanos contra o regime soviético, construiu heróis e vilões atualizados ao novo contexto. À serviço de diferentes ideologias, os filmes tornaram-se eficientes em criar novas realidades e até mesmo imitar a vida com a aparência desejada. Ismail Xavier reflete: “[...] É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood [...] ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada” (XAVIER, 2005, p. 43).

Observa-se que a trama alegórica antissoviética, estimulou ainda mais o poder de representação do cinema. Nestes filmes em que personagens e acontecimentos se relacionavam diretamente com o seu período ideológico, o sentido metafórico das imagens despertou o sentido crítico e analítico, dotando o filme de um significado próprio do seu tempo. Torna-se necessário observar que ao analisar uma obra fílmica é preciso contextualizá-la, observando o seu simbolismo, juntamente com o momento e forma pelas quais foram produzidos. A propaganda, neste sentido, tem o poder de dominar o discurso, utilizando a linguagem cinematográfica a serviço do que deseja transmitir ao seu público. Conforme a afirmação de Marc Ferro:

Nessas condições, empreender a análise de filmes, fragmentos, e planos de temas, levando em conta, segundo à necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que apresenta. (FERRO, 1992, p. 87).

Ou seja, os filmes em análise acadêmica não se resumem apenas às horas que se encontram em projeção. Os fatores externos que conduzem estas obras às salas de cinema é também parte importante da história. Hollywood é exemplo claro da adaptação de discursos, onde a representação dos aliados e inimigos, como foi exemplo neste estudo, pode mudar constantemente, conforme o presente político impõe. Em suma, os filmes que carregam em si um sentido ideológico não pretendem priorizar a história com precisão realista ao encená-la, mas sim discursar através de seus roteiros uma determinada cosmovisão pré-estabelecida.

Nestes aspectos, fazendo uso das técnicas cinematográficas e contando com amplos orçamentos, distribuição e influência; os filmes hollywoodianos foram capazes de construir até o final da Guerra Fria, fortes mitos ocidentais idealizados. Como se veria já nos anos 1960 com o surgimento do agente secreto, James Bond. O icônico espião inglês, apareceria constantemente envolvido em desvendar segredos de espionagem dos comunistas soviéticos. Exemplifica-se aqui com o segundo filme da série, produzido em parceria com um país da abrangência estadunidense, a Inglaterra: *Moscou contra 007 (From Russia with Love*, Terence Young, EUA e Inglaterra, 1963).

Nas décadas posteriores (1970-1980) cresceu intensamente o número de heróis americanos nas telas dos cinemas, através de filmes com absoluto sucesso de bilheteria. Exemplo disto é o personagem Rocky Balboa, um boxeador que em nome da justiça derrotou de forma emocionante um difícil adversário soviético em *Rocky IV* (Sylvester Stallone, EUA, 1985). Através deste tipo de representação, com a pretensão de tocar no sentimento patriótico, diversos filmes hollywoodianos transformaram figuras fictícias em mitos idealizados. Heróis que se espalharam rapidamente nos países de dominância ideológica estadunidense.

O presente estudo procurou demonstrar a força que o cinema tem em manipular narrativas através de uma linguagem própria, podendo construir um universo paralelo de interpretação dos acontecimentos, independente do período histórico que está retratando. A capacidade de imaginação do cinema é o que torna a ferramenta muito sedutora, logo, manipulativa aos sentidos. Observar quem faz determinado filme, como faz e para quem se destina tal obra, revela bem mais do que se poderia supor ao simplesmente assisti-lo. Em consonância com a afirmação de Marc Ferro, "certamente o cinema não é toda a História. Mas, sem ele, não se poderia ter o conhecimento do nosso tempo". (FERRO, 1968, p. 585).

Percebe-se que a pesquisa não se encerra neste trabalho, pois há muitos filmes que não foram abordados, mas que também se destacaram na construção da propaganda ideológica do período em análise. Em contexto historiográfico é possível expandir o estudo, principalmente nos aspectos de linguagem cinematográfica, indo além do recorte temático e temporal aqui presente.

O cinema chegou ao século XXI ainda cheio de novidades, em alta popularidade e até mesmo facilitando seu acesso, através das plataformas online. Não seria diferente no âmbito da pesquisa acadêmica, revelando-se uma fonte muito rica e didática na compreensão de diferentes épocas e contextos históricos; tanto através da análise fílmica de uma obra, como também dos meios de sua produção.

Podemos perceber a versatilidade da linguagem cinematográfica atualmente, através de um dos maiores fenômenos em Hollywood, os filmes de heróis da Marvel. Onde não raramente se encontram, em meio as suas narrativas fantásticas, elementos que se relacionam com o contexto do mundo real. Como em *Capitão América: O Primeiro Vingador* (*Captain America: The First Avenger*, Joe Johnston, EUA, 2011), onde a metalinguagem empregada no filme exemplifica o contexto de propaganda ideológica observada neste estudo.

No filme, ambientado durante a Segunda Guerra Mundial, o personagem do Capitão América se torna um instrumento de propagação ideológica pró-guerra. Ao encenar isto, o filme faz referência direta à própria criação do personagem nas histórias em quadrinhos. Publicado em meio ao esforço de guerra estadunidense, o Capitão América surgiu com o mesmo propósito que os filmes de propaganda no período. Observa-se que o filme ao trazer o Capitão para o tempo presente, tanto na narrativa do filme como para as plateias atuais, primeiro contextualiza-o historicamente. Não apenas narrando a história de sua criação, mas atualizando sua origem, demonstrando o valor simbólico do mesmo.

Esta relação entre História e fantasia que o cinema proporciona, torna a arte fascinante e rica sua análise. Conclui-se que as imagens através de sua força simbólica procuram convencer o espectador, manipulando-o através de sua linguagem imagética. Como instrumento de propaganda ideológica, o cinema se provou eficiente em sua capacidade de comunicação junto ao público, nos períodos de guerra aqui estudados. Em suma, os filmes possuem grande capacidade ilusória, através de seu poder narrativo e amplos recursos técnicos, capazes de construir um discurso paralelo à realidade que representa.

REFERÊNCIAS

- ALIANÇA DO CINEMA PELA PRESERVAÇÃO DOS IDEAIS AMERICANOS. *Declaração de Princípios*. Manifesto disponível no banco de dados de pesquisa do SIMPP (Sociedade de Produtores Independentes de Cinema) no seguinte endereço eletrônico: <http://www.cobbles.com/simpp_archive/huac_alliance.htm>. Acesso em: 24 set. 2018.
- CANCELLI, Vitória. *Macarthismo, Ficção Científica e Indústria de Armas: os efeitos de uma íntima relação*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1994. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/ea000168.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2018.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.
- _____. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CUNHA, Marcia Borin da; GIORDAN, Marcelo. *A Imagem da Ciência no Cinema*. Artigo da revista Química Nova na Escola (QNEsc), vol. 31, nº 1, fev. 2009. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.qnesc.sbq.org.br/online/qnesc31_1/03-QS-1508.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2018.
- COOK, Bruce. *Trumbo: a vida do roteirista ganhador do Oscar que derrubou a lista negra de Hollywood*. Edição digital. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- CORREIO DO POVO, Jornal. *Propaganda do filme "Missão em Moscou"*. Porto Alegre: 11 mai. 1945, p. 5.
- DAVIES, Joseph E. *Missão em Moscou*. Edição Digital (excertos). Tradução do original em inglês de JA/CN, revisão e edição de CN, 04.07.2009. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.hist-socialismo.com/docs/MissaoemMoscovovo.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2018.
- DELMAS, Claude. *Armamentos nucleares e Guerra Fria*. São Paulo: Ed. Kronos, 1971, p. 32.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002a.
- _____. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2002b.

FERRARI, Chiara. *Viagem à Lua - In: 1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 20.

FERREIRA, Argemiro. *Caça às Bruxas*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

_____. *Société du XXe. siècle et histoire cinématographique*. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n. 23, 1968, p. 585.

FRODON, Jean-Michel. *O Encouraçado Potenkim - In: 1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 51.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON. Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HALL, Michael McDonald; SILVA, Michelly Cristina da. *Missão a Moscou: Hollywood e Cinema de Propaganda Americano durante a Segunda Guerra Mundial*. Artigo publicado no Caderno de Pesquisa Interdisciplinar de Ciências Humanas (UFSC), v. 11, n. 98 (2010). Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1984-8951.2010v11n98p262/12850>>. Acesso em: 04 abr. 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Teoria da Recepção*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 351 - 404.

HERMANN, Leticia Salem. *Product Placement como estratégia de mídia no filme "As Aventuras de Gulliver": o uso e o posicionamento das marcas na construção do personagem Gulliver*. *Rev. Estud. Comum.*, Curitiba, v. 13, n. 32, p. 189-197, set./dez. 2012. Artigo disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22411>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HELLMAN, Lillian. *A Caça às Bruxas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Um Pedaco de Carne que Pensa*. Rio de Janeiro: PHYSIS, *Revista de Saúde Coletiva*, v. 12, n. 2, 2002, p. 253-276. Artigo disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.scielo.org/article/physis/2002.v12n2/253-276>>. Acesso em: 16 nov. 2018.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Mangá: O Poder dos Quadrinhos Japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000.

MATTA, João Paulo Rodrigues. *Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: Hegemonia Norte-americana e convergência audiovisual*. Artigo publicado no IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 mai. 2008. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador (BA). Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/joao-marcos-historico-estruturais-da-industria.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

MAUAD, Ana Maria. *História Pública no Brasil: Sentidos e Itinerários. O passado em imagens - artes visuais e história pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 87-96.

MOÇO, Aline Campos Paiva. *O Ideal de Nação de Griffith no Filme "O Nascimento de Uma Nação."* Projeto História. São Paulo, nº 36, p. 397-404, jun. 2008. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2369/1445>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

O ESTADO DE SÃO PAULO, Jornal. *Presidente Harry Truman defendendo o americanismo e o anticomunismo*. São Paulo: 15 ago. 1951, capa.

OROZ, Sílvia. *Cinema Noir*. In: Enciclopédia de guerras e revoluções – vol. 3: 1945-2014: a época da Guerra Fria (1945-1991) e da nova ordem mundial. Org. Francisco Silva. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. Termo encontrado diretamente no seguinte endereço eletrônico: <<https://books.google.com.br/books?id=UsusCQAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PT7#v=onepage&q=cinema%20noir&f=false>>. Acesso em: 10 out. 2018.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: homenagem à Catalunha, recordando a guerra civil espanhola e outros escritos*. São Paulo: Globo, 2006.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo*. História: Questões & Debates. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, 2003, p. 101-131.

_____. *Guerra das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo: USP, 2003, p. 16.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. *Em Busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário*. São Paulo: Revista Brasileira de História, vol. 15, nº 29, 1995, p. 9-27.

_____. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, (Coleção História & Reflexões), p. 86.

PFTISCHER, Stefano. *As fábulas socialistas de Eisenstein*. Matéria publicada originalmente na revista digital Culturíssima em 05 jun. 2015. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://culturissima.com.br/cinema/as-fabulas-socialistas-de-eisenstein/>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

PRYSTHON, Angela. *Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema*. Matrizes: V.10 - Nº 3 set./dez. 2016. São Paulo, p. 77-88. Artigo disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/122401/121879>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

PUDOVKIN, Vsevolod L. *Film Technique and Film Acting*. Vol. II. Nova York, 1958.

PURDY, Sean. In: *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. São Paulo: Contexto, 2007.

RILLA, Wolf. *Alguns aspectos da realização de filmes de ficção científica*. In: Ciclo de cinema de ficção científica. Catálogo-Livro da Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 138.

ROOSEVELT, Franklin Delano. *Annual Message to the Congress. January 3, 1940*. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=15856>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SILVA, Michelly Cristina da. *Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em Missão em Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951)*. Dissertação de mestrado, USP, 2013. Disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30012015-093628/publico/2013_MichellyCristinaDaSilva_VOrig.pdf>. (acesso em: 11 set. 2018).

SILVEIRA, Walter da. *A História do Cinema Vista da Província*. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978.

SKLAR, Robert Anthony. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOUZA, Márcio. *Reescrevendo “E O Tempo Levou...”: a morte do Grão-Pará e o parto do Império do Brasil*. Olhares Amazônicos, Boa Vista, v.3, n.1, jan./jun. de 2015, p. 441. Artigo disponível no seguinte endereço eletrônico: <<https://ufrb.br/roa/index.php/component/phocadownload/category/49-numero-1?download=458:artigo-01-mrcio-souza>>. Acesso em: 30 ago. 2018.

STALDER, Erika. *Moda: Um curso prático e essencial*. São Paulo: Marco Zero, 2009, p. 118.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico – opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

Filmografia:

...E o Vento Levou (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, Metro Goldwin Mayer - MGM, EUA, 3h58, 1939). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0031381>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

A Batalha da Rússia (*The Battle of Russia*, Frank Capra e Anatole Litvack, U.S. War Department, EUA, 1h23, 1943). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0036629>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

A Batalha de Midway (*The Battle of Midway*, John Ford, United States Navy, EUA, 0h18, 1942). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0034498>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

Aconteceu Naquela Noite (*It Happened One Night*, Frank Capra, Columbia Pictures Corporation, EUA, 1h45, 1934). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0025316>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

A Cortina de Ferro (*The Iron Curtain*, William A. Wellman, Twentieth Century Fox, EUA, 1h27, 1948). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0040478>>. Acesso em: 09 out. 2018.

A Greve (*Stachka*, Sergei Eisenstein, Goskino, URSS, 1h22, 1925). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0015361>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

Anjo do Mal (*Pickup on South Street*, Samuel Fuller, Twentieth Century Fox, EUA, 1h20, 1953). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0046187>>. Acesso em: 11 set. 2018.

Asas (*Wings*, William A. Wellman, Paramount Famous Lasky, EUA, 2h24, 1927). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0018578>>. Acesso em: 08 mai. 2018.

Capitão América: O Primeiro Vingador (*Captain America: The First Avenger*, Joe Johnston, Marvel, EUA, 2h04, 2011). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0458339>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

Dr. Fantástico (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, Columbia Pictures Corporation e Hawk Films, EUA e Inglaterra, 1h35, 1964). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0057012>>. Acesso em: 12 set. 2018.

E.T.: O Extraterrestre (*E.T. the Extra-Terrestrial*, Steven Spielberg, Universal Pictures, EUA, 1h55, 1982). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0083866>>. Acesso em: 09 nov. 2018.

Five Came Back (Laurent Bouzereau, Netflix, EUA, 3h15, 2017). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt6587094>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

Fui Comunista para o FBI (I Was a Communist for the FBI, Gordon Douglas, Warner Bros, EUA, 1h23, 1951). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0043665>>. Acesso em: 08 out. 2018.

Missão em Moscou (Mission to Moscow, Michael Curtiz, Warner Bros, EUA, 2h04, 1943). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.imdb.com/title/tt0036166>>. Acesso em 27 ago. 2018.

Moscou contra 007 (From Russia with Love, Terence Young, Eon Productions, EUA e Inglaterra, 1h55, 1963). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0057076>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

O Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, Sergei Eisenstein, Goskino, URSS, 1h15, 1925). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.imdb.com/title/tt0015648>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, David Wark Griffith, David W. Griffith Corp., EUA, 3h15, 1915). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.imdb.com/title/tt0004972>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

Os Boinas Verdes (The Green Berets, Ray Kellogg e John Wayne, Batjac Productions, EUA, 2h22, 1968). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0063035>>. Acesso em: 10 out. 2018.

Prelúdio de uma Guerra (Prelude to War, Frank Capra e Anatole Litvak, U.S. War Department, EUA, 0h52, 1942). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0035209>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

Rocky IV (Sylvester Stallone, Metro Goldwyn Mayer - MGM, EUA, 1h31, 1985). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0089927>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

Trumbo – Lista Negra (Trumbo, Jay Roach, Groundswell Productions, EUA, 2h04, 2015). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt3203606>>. Acesso em: 20 set. 2018.

Uma Aventura Perigosa (Big Jim McLain, Edward Ludwig, Warner Bros, EUA, 1h30, 1952). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0044418>>. Acesso em: 09 out. 2018.

Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, Walter Wanger Productions, EUA, 1h20, 1956). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.imdb.com/title/tt0049366>>. Acesso em: 11 out. 2018.

Viagem à Lua (Le voyage dans la lune, Georges Méliès, Star-Film, França, 0h13, 1902). Dados do IMDb no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.imdb.com/title/tt0000417>>. Acesso em: 03 mai. 2018.