UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Nanci Espinosa

Hollywood e a contenção do “mal”:
Propaganda e legitimação das ações de repressão ao
comunismo na Era McCarthy, 1947-1954.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo, 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Hollywood e a contenção do “mal”:
Propaganda e legitimação das ações de repressão ao
comunismo na Era McCarthy, 1947-1954.

Nanci Espinosa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de concentração: História da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Robert Sean Purdy

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo, 2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Espinosa, Nanci.

Título: *Hollywood e a contenção do “mal”*: Propaganda e legitimação das ações de repressão ao comunismo na Era McCarthy, 1947-1954.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Área de concentração: História da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Robert Sean Purdy

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Nesses anos de pesquisa tive o privilégio de contar com o acompanhamento e o apoio do professor Robert Sean Purdy. Agradeço a ele por me orientar neste trabalho com tanta dedicação, compreensão e liberdade. A confiança que deposita em mim desde minha iniciação científica, seus inúmeros ensinamentos e as conversas que tivemos, foram essenciais em meu desenvolvimento como historiadora. Seu exemplo de comprometimento profissional e social é inspirador.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História Social pelo acolhimento. Aos professores e funcionários da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas pela dedicação e disposição em ajudar. E ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo vital apoio financeiro.

Em minha qualificação fui presenteada com a participação dos professores Maurício Cardoso e Eduardo Morettin. Agradeço pelas sugestões e críticas, que tanto contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, e pelos ensinamentos em suas aulas e escritos. Esta pesquisa teve, na realidade, o início de seu desenvolvimento durante a realização de um trabalho de faculdade, onde me deparei com uma cativante tese de doutorado, que fez com que meu primeiro contato com o tema do cinema anticomunista fosse sedutor e determinante. Sem dúvida devo meus agradecimentos a seu autor, o professor Alexandre Busko Valim.

Agradeço às amigas e aos amigos do CRUSP e da faculdade, pelo companheirismo, pelas longas conversas, festas, faxinas, almoços, viagens, manifestações, trabalhos, por tudo o que aprendemos juntos, pelo incentivo e pela amizade que construímos. Agradeço à Michelly, ao Michel e ao Alex, colegas de orientação, pela amizade, pelas discussões, pela generosidade e pelo apoio mútuo. Meus anos de USP não seriam tão gratificantes sem eles.

Durante minha vida duas pessoas compartilharam comigo muitas alegrias e estiveram dispostas a enfrentar todas as dificuldades ao meu lado, me motivaram a cada minuto e foram fundamentais para que eu chegasse até aqui, meu pai e minha mãe, Anacleto e Cinira. Expresso a eles minha imensa gratidão, por tanto carinho, tantos cuidados e ensinamentos. Por terem me contagiado com seu fascínio pelo cinema e pela história. Pelas conversas, discussões, pelos momentos de alegria. Pelas lutas e pelo apoio nos momentos mais difíceis. Pela constante presença em minha vida.

Agradeço aos meus irmãos, Ivan e Daniel, pelos anos de amizade, pelas lembranças, pelas alegrias e por todo o amor e motivação. Às minhas cunhadas, Daniela e Eliane, cunhados, Danilo e Douglas e concunhadas, Vanessa e Francine, pela amizade e pelo respeito. Ao meu sogro e à minha sogra, Antônio e Maria José, pelo amor com que sempre me acolheram, pelas tantas conversas e horas alegres, pela confiança e sinceridade e pelo imenso incentivo. Sou infinitamente grata aos meus sobrinhos, João Vitor, Bernardo e Matheus, e à minha sobrinha, Beatriz, pelo afeto, pela felicidade que trouxeram à minha vida, pelos sorrisos, brincadeiras e tantos momentos de paz e muita fofura. A presença e o apoio de pessoas importantes para mim foram cruciais nessa caminhada.

Meu maior e mais especial agradecimento ao meu noivo, Daniel Câmara de Souza, que nesses tantos anos de companheirismo, amizade e amor, tornou o meu caminho mais fácil, me apoiando incondicionalmente em tantas dificuldades. Além da ajuda nos momentos de correria, quando tornou possível que eu me concentrasse apenas na realização deste trabalho, ou de sua disposição em revisar cada linha do que escrevi, sua motivação e sua crença em minha capacidade, foram fundamentais para que eu chegasse até a conclusão desta pesquisa. Os muitos momentos especiais que passamos e os tantos sonhos compartilhados para o futuro renovaram a cada dia minha vontade de continuar.

Por fim, agradeço ao meu cachorrinho, Sid, pelo amor, pelas horas de diversão e pelos tantos “abraços” apertados.

RESUMO

Nos primeiros anos após a Segunda Guerra a sociedade estadunidense mergulhou em uma campanha de combate ao comunismo. Diversas manifestações políticas e culturais responderam aos anseios trazidos pela Guerra Fria. O cinema de Hollywood, tendo sua importância como meio de propaganda reconhecida, participou ativamente dessa campanha. Assim, analisamos cinco obras do cinema hollywoodiano produzidas nesses primeiros anos da Guerra Fria, que operaram como propagandas anticomunista, *Big Jim McLain*, *I Was a Communist for The FBI*, *The Woman on Pier 13*, *My Son John* e *Red Planet Mars*. Buscou-se, a partir das análises, discutir as mensagens expressas por essas obras, levantando suas influências e construções. As diferentes representações do enfrentamento contra o comunismo nas obras, nos apontaram como conveniente uma divisão das discussões em três eixos temáticos: a representação das ações do Estado, da família e da religião, na luta anticomunista.

A partir dessas discussões percebemos a pluralidade de inquietações sociais da época, que acabaram por ser mobilizadas e, possivelmente, reforçadas a partir da propaganda produzida pelo cinema. Para tanto, examinamos de que maneira as obras lidaram com as inquietações sociais e escolhas ideológicas em sua criação estética, na representação do inimigo comunista. Nesse intento percebemos que olhares simplificadores e limitados não poderiam explicar as motivações e os resultados dessa campanha anticomunista empreendida pelo cinema de Hollywood. As relações entre suas construções e as discussões de diversos setores sociais no período, nos revelam a complexidade do processo que levou os Estados Unidos ao cenário de repressão e supressão de direitos nos primeiros anos da Guerra Fria, o macarthismo.

ABSTRACT

In the early years after World War II the United States society plunged into an anti-communist campaign. Several political and cultural manifestations responded to the concerns brought about by the Cold War. The Hollywood cinema had its importance as a means of propaganda recognized and actively participated in this campaign. So, we analyzed five movies of Hollywood cinema, produced in the early years of the Cold War, which operated as anti-communist propaganda, *Big Jim McLain*, *I Was a Communist for The FBI*, *The Woman on Pier 13*, *My Son John* e *Red Planet Mars*. We made a discussion about the messages expressed by these works, exposing his influences and constructions. The different representations of confrontation against communism in the movies indicated us an appropriate division of the discussions on three thematic axes: the representation of state, family and religion actions in the anti-communist fight.

From these discussions we perceived the plurality of social anxieties of this era, which were eventually mobilized and, possibly, reinforced from the propaganda produced by the cinema. For this end, we examine how the movies worked with the social anxieties and ideological choices in their aesthetic creation, in the representation of the communist enemy. In this intent we perceived that simplistic and limited views could not explain the reasons and the results of anti-communist campaign waged by the Hollywood cinema. The relations between its constructions and the discussions of various social sectors in the period reveal the complexity of the process that led the United States to the scene of repression and suppression of rights in the early years of the Cold War, the McCarthyism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. <i>BIG JIM MCLAIN E I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI: O HUAC, O FBI E O ESTADO CONTRA O COMUNISMO</i>	20
2.1. <i>Big Jim McLain: McLain, Webster e a luta pela união</i>	21
2.1.1. Sinopse	25
2.1.2. Webster e a defesa histórica da união e da liberdade	26
2.1.3. HUAC: a história e a ficção	34
2.1.4. Vilões, mocinhos e “americanos”	38
2.1.5. O HUAC entre a ilegalidade e a ineficiência	41
2.2. <i>I Was a Communist for the FBI: Lincoln, Cvetic e a luta pela liberdade</i>	44
2.2.1 Sinopse	46
2.2.2. Apresentando o FBI e Matt Cvetic.....	47
2.2.3. O comunismo demoníaco e a manipulação das minorias: Stalin entre Washington e Lincoln.....	51
2.2.4. Préstimos ao HUAC e redenção de Jack Warner.	60
2.2.5. A grandeza de Matt Cvetic espelhada na apatia do FBI.	60
2.2.6. Cvetic, a luta pela liberdade e “o silêncio negro do medo”	62
3. <i>THE WOMAN ON PIER 13 E MY SON JOHN: HOMENS, MULHERES E A FAMÍLIA CONTRA O COMUNISMO</i>	66
3.1. <i>The Woman on Pier 13: sobre a família e a transgressão</i>	67
3.1.1. Sinopse	70
3.1.2. Chirstine Norman e Nan Loury: o lugar da mulher na política de guerra fria.	71
3.1.3. Bradley Collins e Don Loury : o preço da revolta e da imaturidade.	80
3.1.4. Jim Travis e o modelo do homem estadunidense em tempos de Guerra Fria.....	88
3.1.5. O conflito de Trabalhadores e Patrões e o papel do Sindicato: o pano de fundo de um drama familiar.	90

3.1.6. O alerta de perigo e a indefinição dos personagens: a força estrangeira e a nação como vítima.....	95
3.2. <i>My son John: o pensamento liberal e os novos desafios da família.</i>	99
3.2.1. Sinopse	103
3.2.2. Chuck e Ben: como devem ser os filhos da família estadunidense.....	104
3.2.3. Homenagem à American Legion: Dan Jefferson e a luta dos veteranos.....	108
3.2.4. Lucille entre vilã e heroína: víbora sufocante ou mãe amorosa.	113
3.2.5. A religião e os valores familiares contra o intelectualismo arrogante e potencialmente comunista.	118
3.2.6. A derrocada da “família americana” e a intervenção do Estado	122
4. A RELIGIOSIDADE COMO ARMA ANTICOMUNISTA.....	127
4.1. <i>Red Planet Mars: a “guerra santa” em Hollywood.</i>	131
4.1.1. Sinopse	133
4.1.2. A política da insegurança e a ciência para o mal.....	134
4.1.3. Chris e Linda Cronyn: a família cristã e a ciência cética e desinteressada	140
4.1.4. A defesa nacional e pesquisas científicas em tempos de Guerra Fria.....	145
4.1.5. A derrota do comunismo e a Voz da América levando a palavra de Deus ao mundo ..	148
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
FONTES PRIMÁRIAS.....	164
BIBLIOGRAFIA.....	166

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se propõe a analisar cinco obras do cinema hollywoodiano produzidas nos primeiros anos da Guerra Fria, período denominado como macarthismo, “a mais difundida e duradoura onda de repressão política na história americana”.¹ Segundo Ellen Schrecker, o período tem uma duração de cerca de dez anos e teria se iniciado pouco após o final da Segunda Guerra Mundial. Em decorrência da notoriedade que a figura do Senador McCarthy² ganhou no período, o macarthismo é muitas vezes identificado com os quatro anos de sua carreira no início de 1950.³ Porém, observando que “não há outro termo que evoca tão especificamente todas as atividades que tiveram lugar em nome de eliminar o comunismo nacional durante esse período”⁴, Schrecker ressalta que mesmo que os quatro primeiros anos da década de 1950 tenham certamente testemunhado as manifestações mais extremas da cruzada anticomunista, os desenvolvimentos cruciais que levaram o macarthismo para o centro da política americana ocorreram nos últimos anos da década de 1940.⁵ Ainda segundo a historiadora, o macarthismo também não acabou com a censura do senador em 1954, apesar de ter começado a esgotar-se. Alguns assédios a comunistas e supostos comunistas continuaram por mais uma década, mas a repressão definitivamente diminuiu no final de 1950.⁶

¹ “the most widespread and longest lasting wave of political repression in American history”. SCHRECKER, Ellen - *Many are the crimes: McCarthyism in America*. Boston: Little, Brown & Company, 1998. p. x. – Tradução livre.

² Joseph McCarthy, apesar de eleito senador pelo partido republicano em 1946, passou a ser conhecido em 1952. Instaurou uma prática de denúncia e delação que tornou-se uma constante no cenário político daquela época. O senador passou a fazer acusações contra o próprio Departamento de Estado que, apesar de não provadas, foram uma arma nas mãos de muitos políticos, fazendo dele um homem bastante poderoso. No governo de Dwight D. Eisenhower, McCarthy se tornou presidente da Subcomissão Permanente de Investigações da Comissão de Estado das Operações Governamentais, onde entregou-se à campanha de denúncias contra a infiltração comunista no exército, indo longe demais. Passaram a ser feitas denúncias televisionadas sobre os métodos utilizados pelo senador que acabaram com sua popularidade, sendo acusado de se utilizar de seu cargo, abrindo investigações, para vingar-se da negativa frente a pedidos pessoais ao exército. McCarthy perdeu a presidência do comitê em novembro de 1954 e foi condenado pelo senado em dezembro do mesmo ano, que classificou suas ações como imorais e contrárias à tradição do senado. A condenação tem sido apontada muito mais como resposta aos problemas causados ao governo do que como censura de sua postura. Mais sobre o assunto ver: VALIM, Alexandre Busko - *Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Niterói, 2006; EVANS, M. Stanton - *Blacklisted by History: The Untold Story of Senator Joe McCarthy and His Fight Against America's Enemies*. Random House, Inc., 2007; GRIFFITH, Robert - *The Politics of Fear: Joseph R. McCarthy and the Senate*. University of Massachusetts Press, 1987.

³ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. xvi.

⁴ “there is no other term that conjures up quite as specifically all the activities that took place in the name of eliminating domestic communism during that period.” SCHRECKER, Ellen - *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. New York: Bedford Books, 1994. p. 02 – Tradução livre.

⁵ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. xvi.

⁶ Ibid. p. xvii.

A principal motivação desta pesquisa é a percepção da necessidade de estudar aspectos da cruzada anticomunista que estejam além da figura do senador McCarthy, para que, assim, possamos fortalecer a discussão da “histeria” anticomunista como parte da construção ideológica da Guerra Fria.⁷ Orivaldo Leme Biagi discute a formação da Guerra Fria como a construção de um imaginário social que determinou grande parte das relações políticas no mundo depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Para ele, a Guerra Fria era uma realidade que foi construída e acabou por significar um novo problema que justificava atuações políticas diferenciadas.⁸ O anticomunismo, mesmo tendo surgido anteriormente a ela, foi disseminado e fortalecido nesse processo. As ideologias que fomentaram a construção da Guerra Fria - ou seja, o liberalismo estadunidense e o comunismo soviético - têm, como nos coloca David Engerman, séculos de longas linhagens, que ascenderam no início do século XX com visões poderosas acerca da mudança social.⁹ O liberalismo estadunidense, originário das ideias de Locke, evoluiu, segundo Engerman, além das ideias originais, sendo visto como progressivo, o que implicava o entendimento de que a liberdade estava em marcha. Consequentemente, segundo o autor, se tinha a noção de que a expansão da influência estadunidense era o mesmo que a propagação da liberdade. Essa noção teria incentivado, por exemplo, alegações de que a expansão para o oeste foi ao mesmo tempo providencial e inevitável, como sugere o termo “destino manifesto”. Dessa forma, a liberdade estadunidense estava destinada a crescer, sendo o destino dos nativos do país ceder à maior civilização, mesmo que isso significasse sua extinção.¹⁰ É importante ressaltar aqui, como observa Mary Junqueira, que a ideia de um destino manifesto é constantemente reivindicada no discurso político da nação e influi tanto na política doméstica quanto nas relações internacionais.¹¹ No contexto da Guerra Fria, segundo

⁷ Tendo em vista o estudo de Terry Eagleton sobre ideologia, não se pensa ideologia aqui como sistemas de crença conscientes e bem articulados que têm como finalidade principal a manutenção do poder das classes dominantes, mas como um “discurso primariamente performativo, retórico, pseudoproposicional”, que possui muitas vezes um conteúdo intencional e conveniente. “As ideologias também têm muitas proposições que são evidentemente falsas, e isso não tanto por causa de alguma qualidade inerentemente falsa, mas por causa das distorções a que são submetidas nas suas tentativas de ratificar e legitimar sistemas políticos injustos, opressivos”. EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997. p. 193.

⁸ Cf. BIAGI, Orivaldo Leme. O Imaginário da Guerra Fria - Revista de História Regional, 6(1):61-111, Verão 2001. p. 62.

⁹ Cf. ENGERMAN, David C. - Ideology and the origins of the Cold War, 1917–1962. In. LEFFLER, Melvyn P., WESTAD, Odd Arne - The Cambridge History of the Cold War, Vol.1. Cambridge University Press, 2010. p. 20

¹⁰ Ibid. p. 21.

¹¹ Cf. JUNQUEIRA, Mary A. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte-americano. Margem, São Paulo, No 17, pp. 163-171, Jun. 2003. p. 169.

Engerman, essa ideologia teria guiado, e muitas vezes distorcido, o entendimento da maioria dos estadunidenses de eventos externos e das ações tomadas em resposta.¹²

A compreensão da importância de não mais restringir o termo “macarthismo” à figura do senador McCarthy, se deu a partir da preocupação com alguns trabalhos atuais, de estudiosos da cultura estadunidense que passaram a reexaminar o período. Ellen Schrecker observa que, assim como os primeiros trabalhos sobre o macarthismo ainda na década de 1950 apontavam-no como um problema psicossocial, onde os excessos cometidos no combate ao comunismo não passavam de uma “aberração momentânea”, baseados em questões irracionais, esses novos estudos estão, mais uma vez, fazendo concessão de maior poder de explicação para as questões não racionais. Alguns deles¹³ atribuem o macarthismo a uma tradição contra-subversiva dos políticos estadunidenses. Porém, para Schrecker, reconhecer o poder das tradições culturais não deve nos levar a negar o macarthismo como uma operação político-partidária, salientando, assim, a importância de questões políticas e ideológicas,¹⁴ ressaltando que, para além dos devaneios de McCarthy, o período é marcado por milhares de demissões não públicas, investigações do FBI, discursos censurados, passaportes negados e outras sanções macarthistas contra dissidentes políticos.¹⁵

Para além das diferentes interpretações, como nos coloca Schrecker, o macarthismo, além de atemorizar e desmobilizar a população durante os anos em que se desenvolveu, teria deixado marcas profundas na política estadunidense:

O processo de destruição do Comunismo deformou seriamente a política Americana. Contra-subversão não foi boa para a democracia. A ilegitimidade básica do projeto contaminou tudo o que atingiu. (...), todas as instituições públicas e privadas que combateram o comunismo recorreram a mentiras e truques sujos. A hipocrisia foi corrosiva, lançando as bases para o cinismo generalizado e a apatia que permeia a vida política contemporânea.¹⁶

¹² Ibid. p. 20.

¹³ Alguns exemplos são: STEPHANSON, Anders. *Liberty or Death: the Cold War as US Ideology*. In Odd Arne Westad, ed., *Reviewing the Cold War: Approaches, Interpretations, Theory*. London: Frank Cass Publishers, 2000. pp. 81-100; e ROGIN, Michael – *Ronald Reagan: The Movie and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley: University of California Press, 1987.

¹⁴ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. p. 257.

¹⁵ Ibid. pp. 01-02.

¹⁶ “So, too, did the illegal behavior and injustice that suffused so much of what happened. The process of destroying Communism seriously deformed American politics. Countersubversion was not good for democracy. The basic illegitimacy of the project tainted everything it touched. (...), every public and private institution that fought communism resorted to lies and dirty tricks. The hypocrisy was corrosive, laying the foundation for the widespread cynicism and apathy that suffuses contemporary political life”. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. 413. Tradução livre.

Tal como diversos setores da sociedade estadunidense, Hollywood foi vítima e cúmplice desse processo.

O foco deste trabalho se dá em narrativas fílmicas que contêm um enfrentamento contra os comunistas e referências a ações que objetivaram ou que, de alguma forma, levaram à vitória sobre o comunismo, buscando entender de que maneira essas obras cinematográficas buscaram legitimar políticas repressivas e ações que violavam as liberdades individuais como formas de luta contra o comunismo e defesa do *American Way of Life*. Para tanto, observa-se as construções dos filmes no que diz respeito à representação da contenção ao comunismo. Sabe-se que a idéia de contenção tem uma importância significativa no período, estando relacionada à estratégia proposta pelo especialista em assuntos soviéticos, o diplomata George Frost Kennan, para conter qualquer ação expansionista da URSS. Em fevereiro de 1946, Kennan enviou, de Moscou, uma mensagem que ficou conhecida como *Longo Telegrama*. Baseado na idéia de que não havia possibilidade de entendimento entre os EUA e a URSS, o diplomata sugeria que os Estados Unidos assumisse uma posição de liderança no mundo na contenção da expansão soviética, desenvolvendo estratégias que evitassem o confronto direto com a potência rival. Pouco depois, Kennan retomou e aprofundou as suas teses expressas no *Longo Telegrama* e publicou o artigo *The Sources of Soviet Conduct* na revista *Foreign Affairs*, em julho de 1947. Kennan defendia que os Estados Unidos deveria adotar uma política com relação à URSS de longa duração, “baseada em uma paciente, firme e vigilante *contenção* das tendências expansionistas soviéticas”.¹⁷ Dessa forma, mesmo que os Estados Unidos devesse responder às tentativas de agressão ou expansão soviética, deveria evitar o conflito direto. Kennan, portanto, diferente de outros estrategistas estadunidenses, acreditava que a principal ameaça soviética provinha do campo ideológico, e não do militar.

Para Kennan, a capacidade de ação e de sedução das organizações comunistas no interior das nações democráticas era o maior trunfo soviético. Diante disso, ele opinava que os EUA deveriam ser capazes de promover a união das principais correntes ideológicas do mundo ocidental e de comandar as democracias rumo a um futuro promissor em que as suas populações pudessem desfrutar das melhorias advindas desse progresso.¹⁸

¹⁷ MUNHOZ, Sidnei J. - Kennan e a política externa dos EUA durante a Guerra Fria. 09/2012. Revista Eletrônica Tempo Presente. Disponível em:

http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5804:kennan-e-a-politica-externa-dos-eua-durante-a-guerra-fria&catid=87:edicao-do-mes-de-setembro&Itemid=221

¹⁸ Ibid.

Assim, programas de recuperação de países europeus, como o Plano Marshall, tinham importância estratégica. Foi Kennan quem coordenou a concepção e elaboração do plano a pedido do Secretário George C. Marshall.

O plano deve ainda ser considerado como peça fundamental na edificação de uma nova ordem mundial alicerçada na universalização dos valores, das instituições e do modelo econômico estadunidense, o que pressupunha não apenas conter a potência rival, mas os próprios aliados europeus. Assim, é possível afirmar que o discurso da ameaça comunista consistia em um poderoso instrumento para viabilizar o projeto estadunidense de hegemonia global.¹⁹

Partindo disso, podemos buscar compreender o cinema anticomunista dentro desse contexto de mobilização do Estado e da sociedade na contenção ao comunismo, cotejando as teorias e práticas reais. Tentamos perceber ainda de que forma os discursos fílmicos, com suas especificidades e tensões, lidaram ideologicamente com o discurso “americanista” de defesa das liberdades individuais e a possível legitimação de ações que violaram tais liberdades. Busca-se também atentar às ações que visavam e fomentavam a produção de tais obras cinematográficas, pensando os interesses políticos e econômicos envolvidos em tais produções.

A partir do contato, proporcionado por pesquisas anteriores²⁰, com um número considerável de obras cinematográficas do período macarthista, pode-se perceber que muitas dessas obras tinham como foco a representação da ameaça comunista como extremamente perigosa e implacável. Com isso, muitos filmes importantes da época têm como centro a apresentação da crueldade comunista - como *Assignment: Paris*²¹, filme de grande elenco de 1952 e *Conspirator*²², filme de 1949 com Elizabeth Taylor - acabando por não apresentar reações ou possibilidades de vitória contra o comunismo. *Never let me go*²³, filme com Clark Gable de 1953, têm ainda um foco no romance representado e na coragem do protagonista que resgata sua amada clandestinamente do solo russo, mas ainda assim não traz referência a um enfrentamento ou resistência contra o comunismo. Muitos filmes, ainda, eram ambientados em outros países e não traziam personagens

¹⁹ Ibid.

²⁰ Referindo-se a: ESPINOSA, Nanci. *Cinema como arma: O cinema clássico em seus diversos gêneros na guerra macarthista contra o comunismo, 1947-1954*. 2011. Iniciação Científica. Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Orientador: Robert Sean Purdy.

²¹ *Assignment: Paris*. Direção: Robert Parrish. Roteiro: William Bowes e Pauline Gallico. USA. Produção: Columbia Pictures Corporation. Dist. Columbia Pictures, 1952. 85min; p&b.

²² *Conspirator*. Direção: Victor Saville. Roteiro: Sally Benson. USA. Produção: Aethur Hornblow Jr. Dist. MGM, 1949. 87min. p&b.

²³ *Never Let me go*. Direção: Delmer Daves. Roteiro: Roger Bax e George Froeschel. USA. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Dist. MGM/UA Home Entertainment Inc, 1953. 69min; p&b.

estadunidenses como centrais, como *The Iron Curtain*²⁴, o primeiro filme anticomunista produzido no pós-Segunda Guerra, que foi baseado na história real de Igor Gouzenko, russo, funcionário da embaixada russa no Canadá e que teria entregado uma rede de espionagem ligada à embaixada russa ao governo canadense; e *Ninotchka*²⁵, que apesar de produzido em 1939, foi relançado em 1947, sendo o primeiro filme anticomunista a ir para as telas de cinema após a Segunda Guerra, se passa na França e na Rússia e também não nos traz personagens estadunidenses, apenas russos e franceses.

A partir disso, dentro do recorte temporal proposto, buscou-se selecionar, entre as obras disponíveis, aquelas que se destacaram no tocante ao enfrentamento dos estadunidenses contra o comunismo, pensando ainda diferentes abordagens desse enfrentamento. O posicionamento do Estado, da Família e da Religião contra o comunismo são as abordagens mais relevantes percebidas a partir do contato com as obras mais contundentes no que diz respeito ao combate ao comunismo. Algumas obras traziam abordagens mais independentes, com heróis sem ligação clara com o Estado, sem ligação familiar definida ou religião aparente. O western *Bells of Coronado*²⁶ de 1950, por exemplo, apresenta um herói contratado pelo dono de uma mina para descobrir quem estava roubando seu urânio. O herói, sem ligações políticas, religiosas e familiares aparentes, descobre a quadrilha que estava vendendo o urânio para um governo estrangeiro. Porém, o filme apresenta a temática anticomunista de maneira muito sutil. Um dos exemplos mais interessantes dessas abordagens “independentes” do combate ao comunismo é o filme de Samuel Fuller, *Hell and High Water*²⁷, de 1954, onde um grupo de cidadãos independentes, cientistas, políticos, homens de negócios, de diversos países, investigam a existência de instalações nucleares em uma ilha do pacífico norte, descobrindo e evitando uma armação para lançar uma bomba atômica na Coreia ou na Manchúria e colocar a culpa nos Estados Unidos. O filme apesar de trazer essa temática bastante interessante, além de não conter uma propaganda aprofundada em seus detalhes de narrativa, acaba por, em meio a personagens de diversas nacionalidades, vincular o heroísmo a um representante do exército estadunidense, relativizando um pouco sua

²⁴ *The Iron Curtain*. Direção: William A. Wellman. Roteiro: Igor Gouzenko e Milton Krims. USA. Produção: Sol C Siegel. Dist. The 20th Century Fox Film Corporation, 1949. 87min. p&b.

²⁵ *Ninotchka*. Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Melchior Lengyel e Charles Brackett. USA. Produção: Ernst Lubitsch. Dist.: MGM, 1939, relançado em 1947. 110min; p&b.

²⁶ *Bells of Coronado*. Direção: William Witney. Roteiro: Sloan Nibley. USA. Produção: Republic Pictures Corporation. Dist. Republic Pictures Corporation, 1950. 67min; colorido.

²⁷ *Hell and High Water*. Direção: Samuel Fuller. Roteiro: David Hempstead, Samuel Fuller e Jesse Lasky Jr. USA. Produção: 20th Century Fox. Dist. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1954. 103min. Colorido.

independência. A despeito da significância dessas obras, entende-se que não é possível delimitar esses filmes, que não trazem como referência principal o posicionamento do Estado, da Família e da Religião, dentro de uma categoria comum, dada a diversidade de abordagens e a singularidade dos temas. Portanto, tendo a percepção de que Estado, Família e Religião perpassam grande parte dos filmes anticomunistas de Hollywood no período macarthistas, com destaque de uma ou outra abordagem nos diferentes filmes selecionados, optou-se por pensar o cinema anticomunista a partir de análises fílmicas que partem desses três temas.

Para pensar a representação do Estado na luta contra o comunismo, foram selecionados dois filmes. *Big Jim McLain*²⁸, estrelado e financiado por John Wayne, é um dos filmes mais comerciais entre os anticomunistas, sendo citado como o mais exibido nos televisores estadunidenses e também como o que obteve maior arrecadação.²⁹ O filme foi baseado nas suspeitas reais de infiltração comunista no Havaí e nos traz agentes do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) caçando comunistas no Havaí. *I Was a Communist for The FBI*³⁰ foi baseado na história de Matt Cvetic, infiltrado no Partido Comunista de Pittsburgh se tornou um espião para o FBI. Foi indicado ao Oscar como melhor documentário de longa metragem. Traz as experiências de Cvetic como um comunista para o FBI, apresentando ainda algumas referências ao HUAC.

A discussão da representação da família no cenário da Guerra Fria se constituirá a partir da análise de outros dois filmes que se destacaram por sua contundência na apresentação do tema do anticomunismo. *The Woman on Pier 13*³¹, lançado a princípio com o nome *I Married a Communist*, acabou sendo relançado com outro título diante da pouca aceitação do público. Nos traz um ex-comunista tendo que enfrentar membros do Partido Comunista diante das investidas contra a sua pessoa e a de sua esposa e o drama da esposa diante da descoberta do passado do marido. *My Son John*³², representa o drama de

²⁸ *Big Jim McLain*. Direção: Edward Ludwig. Roteiro: Richard English e James Edward Grant. USA. Produção: Wayne-Fellows Productions. Distribuição: Warner Bros, 1952. 90min; p&b-AVI.

²⁹ Cf. MURRAY, Lawrence L. - *Monsters, spys, and subversives: The film industry responds to the Cold War, 1945-1955*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 9, 1975, pp. 14-16. Disponível em www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/ColdWarFilms.html. Acesso em 25/08/2013.

³⁰ *I Was a Communist for The FBI*. Direção: Gordon Douglas. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. USA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros, 1951, 83min; p&b-AVI.

³¹ *The Woman on Pier 13*. Direção: Robert Stevenson. Roteiro: Charles Grayson, Robert Hardy Andrews, George W. George, George F. Slavin. USA. Produção: Jack J. Gross, Sid Rogell. Distribuição: RKO Pictures, 1950. 73min; p&b -AVI.

³² *My son John*. Direção: Leo McCarey. Roteiro: Myles Connolly, John Lee Mahin e Leo McCarey. USA. Produção: Leo McCarey. Distribuição: Paramount Pictures, 1953. 122min; p&b-AVI.

pais que descobriram que um de seus filhos era comunista e passaram a viver entre o desprezo e o amor por ele.

Por fim, no capítulo em que se discutirá a temática da religião como arma na luta anticomunista, partiremos da análise da obra *Red Planet Mars*³³, que, com um enredo abertamente político, capturou as características essenciais da retórica anticomunista, mas foi um fracasso de bilheteria. Traz o regime soviético sendo derrubado após um cientista californiano divulgar mensagens religiosas recebidas de Marte. Nesse capítulo se buscará ainda uma discussão do tema a partir das referências de todos os filmes já apresentados, pensando a forte presença da temática na maioria deles.

Para explicitar as motivações para a escolha de documentos fílmicos nesta pesquisa, mesmo tendo consciência de que a análise fílmica não deve ser condicionada por considerações e conhecimentos prévios acerca de seu contexto de produção, é necessário que se ressalte o importante papel da indústria cinematográfica no período conhecido como macarthismo. Ainda durante a Segunda Guerra Mundial o FBI já havia voltado seus olhos para as telas do cinema. Depois do lançamento de “Missão em Moscou” pela Warner Bros em 1943, J. Edgar Hoover, o poderoso diretor do FBI, exclamou que “os recentes acontecimentos na indústria de filmes me causou muita preocupação com a propagação do comunismo”.³⁴ Logo após o fim da Guerra, Hollywood e a indústria de entretenimento foram alguns dos primeiros alvos das investigações do *House Committee on Un-American Activities*³⁵ (HUAC). Segundo o historiador Victor Navasky, as investigações à Hollywood seriam, em grande parte, uma busca do Comitê em aproveitar-se da projeção dos estúdios na mídia para difundir-se entre a sociedade e ser aceito como um comitê permanente e “necessário”³⁶, não se restringindo, portanto, ao controle das atividades “subversivas” dentro de Hollywood.

³³ *Red Planet Mars*. Direção: Harry Homer. Roteiro: John L. Balderston e John Hoare. USA. Produção: Donald Hyde e Anthony Veiller. Distribuição: MGM/United Artists, 1952. 87min; p&b-AVI.

³⁴ “recent events in the motion picture industry have caused me much concern regarding the spread of Communism”. SBARDELLATI, John - *Brassbound G-Men and Celluloid Reds: The FBI's Search for Communist Propaganda in Wartime Hollywood*. *Film History*, Vol. 20, No. 4, Politics and Film (2008), pp. 412-436. p. 413. Fonte primária referida - Report, SAC, Los Angeles to Hoover, 18 February 1943, COMPIC, FB1100-138754-4. Letter, Hoover to SAC, Los Angeles, 21 June 1943, COMPIC, FBI 100-138754-5. Tradução livre.

³⁵ O Comitê de Atividades Antiamericanas era um comitê de investigação do congresso dos Estados Unidos. Foi criado em 1938 para investigar atividades subversivas e deslealdade por parte de cidadãos, funcionários públicos e instituições. O Comitê, inicialmente provisório, se tornou permanente em 1945. Foi abolido em 1975.

³⁶ Cf. NAVASKY, Victor. “HUAC in Hollywood”. In: *Hollywood. Critical concepts in media and cultural studies*. Nova York: Routledge, 2004. p. 314.

Apesar de as primeiras reações aos ataques do comitê terem sido, de modo geral, no sentido de repudiar sua atuação, defendendo a liberdade dentro da indústria de entretenimento³⁷, após os primeiros processos e a acusação dos dez de Hollywood³⁸ por desacato diante da negativa de cooperar e de responder de maneira não aceita nos interrogatórios a situação mudou. Ainda em 1947, os principais executivos de Hollywood emitiram uma declaração dizendo que os dez de Hollywood haviam sido demitidos e se comprometiam a não contratá-los até que nenhuma suspeita pesasse sobre eles, e a não contratar qualquer membro de qualquer organização que preconizasse o derrube do governo dos Estados Unidos. Essa declaração deu origem à que ficaria conhecida como a lista negra de Hollywood.³⁹

O fim do apoio aos dez de Hollywood é trabalhado por Schrecker como fruto tanto do medo de mais um confronto com o comitê, temendo que eles mesmos pudessem ser indiciados se continuassem a apoiar o grupo, quanto em reação à acusação de desacato que o grupo havia sofrido por responder às perguntas de uma maneira que chegou a ser considerada agressiva por alguns executivos.⁴⁰ De qualquer forma, assim como ocorreu posteriormente com profissionais de outros ramos, como as redes de televisão e as universidades, os que fossem considerados subversivos teriam de enfrentar, além das investigações do HUAC, a condenação à difícil situação financeira com a quase certeza do desemprego permanente, ou até que a “histeria” acabasse. O impacto da lista negra de Hollywood resultou em prisões e em desemprego para um significativo número de pessoas e o efeito moral em Hollywood foi profundo e duradouro.⁴¹ Este clima de perseguição fomentou a produção, também seguindo orientações do HUAC, de filmes com a temática anticomunista.

Na realidade, desde a revolução bolchevique de outubro de 1917, quando houve uma forte reação do mundo, principalmente de europeus e norte-americanos, contra o movimento bolchevique e a Revolução Russa, o cinema de Hollywood já manifestou seus

³⁷ Cf. FERREIRA, Argemiro - *A Caça às Bruxas*. Macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre, LP&M, 1989. p. 125.

³⁸ Em 1947, quando o HUAC intimou um grupo de profissionais de Hollywood para depor e limpar seus nomes das listas de subversão, dezenove deles questionaram a legalidade do comitê e foram acusados de serem comunistas. Desses dezenove, dez se negaram a responder as perguntas do comitê, sustentados por emendas constitucionais, e foram acusados de desrespeito. O grupo ficou conhecido como os Dez de Hollywood. Sobre o assunto ver: HUMPHRIES, Reynold - *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008; PEIXOTO, Fernando - *Hollywood: episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

³⁹ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. p. 79.

⁴⁰ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. pp. 319-330.

⁴¹ Sobre o assunto ver: PEIXOTO, Fernando. op. cit.

primeiros toques de anticomunismo. Nesse primeiro *Red Scare* nos Estados Unidos, o medo dos ideais socialistas e anarquistas se agravou muito pelo fato de que, dentro dos Estados Unidos, a face da classe operária mudava radicalmente com a chegada de novos imigrantes de diversos países europeus e o motivo de preocupação aumentava com a luta pelos direitos dos trabalhadores e consolidação do movimento sindical. O governo estadunidense criou uma série de leis com a finalidade de proibir os atos de instigação, anarquismo e radicalismo socialista e deportar do país os que fossem considerados radicais ou anarquistas. As políticas governamentais de contenção aos riscos trazidos pelos novos ideais já eram uma realidade inclusive em Hollywood. O caso dos Estados Unidos contra o filme *The Spirit of '76* (1917), revela o primeiro caso em que alguém foi preso por fazer um filme não obsceno. O filme, que apresentava os soldados britânicos cometendo uma série de atrocidades durante a Guerra, foi confiscado pelo governo dos Estados Unidos e seu produtor, Robert Goldstein, foi condenado a dez anos de prisão, com base no Espionage Act de 1917, acusado de tentar fomentar deslealdade ou insubordinação entre as forças navais e militares.⁴² Nesse cenário, os filmes anticomunistas também já figuravam nas telas dos cinemas. Cerca de 30 filmes com a temática anticomunista foram lançados entre 1918 e 1939.⁴³ Nessas produções podemos identificar tentativas de ridicularizar os bolcheviques, como em *Bullin' the Bullsheviki* (1919) e *Bolshevism on Trial* (1919), distorções sobre as práticas bolsheviques e realidade Soviética, como em *The New Moon* (1919) e *Red Russia Revealed* (1923), e colocações da ameaça comunista em países do ocidente, como em *Together We Live* (1935), *British Agent* (1934), *After Tonight* (1933). Representando a opressão do regime comunista a partir de uma comédia, em que uma fria, obcecada e infeliz enviada soviética em Paris descobre o amor e rende-se aos encantos do capitalismo, abandonando a União Soviética, o filme de Ernst Lubitsch, *Ninotchka* (1939), foi um dos filmes anticomunistas de maior sucesso nos Estados Unidos, recebendo quatro indicações ao Oscar. Em 1947 o filme foi relançado. Em um cenário marcado pelo acirramento dos conflitos com a União Soviética e pelo grande crescimento do Partido Comunista dos Estados Unidos, que contava com cerca de 75.000 membros e exercia considerável influência em vários sindicatos e movimentos sociais⁴⁴, o relançamento de *Ninotchka*

⁴² Cf. SALTZ, Zach - *The Espionage Act and Robert Goldstein's The Spirit of '76 (1917): A Historical and Legal Analysis*. 2012. Disponível em https://www.academia.edu/6619821/The_Espionage_Act_and_Robert_Goldstein_s_The_Spirit_of_76_1917_A_Historical_and_Legal_Analysis. Acesso em 24/11/2014.

⁴³ Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p.54.

⁴⁴ Cf. SCHRECKER – 1998. op. cit. p. 20.

anunciou a volta da temática anticomunista para as telas do cinema após a produção de filmes pró-soviéticos durante a Segunda Guerra.

A indústria cinematográfica produziu cerca de cinquenta filmes com a temática anticomunista entre 1947 e 1954.⁴⁵ As razões envolvidas na produção de tantos filmes anticomunistas por Hollywood em pouco tempo podem ser muitas. Alguns historiadores argumentam que as pressões do HUAC, que havia apontado Hollywood como uma das grandes responsáveis pelo crescimento do comunismo, principalmente depois do lançamento de filmes pró-soviéticos durante a Segunda Guerra, fez com que seus profissionais buscassem compensar a má impressão levada ao Comitê.⁴⁶ Alexandre Busko Valim aponta que após a acusação pelo HUAC de muitos dos produtores ligados aos filmes produzidos durante a Segunda Guerra, mesmo que seguindo orientações do governo, onde os russos eram representados de forma positiva, a indústria cinematográfica passou por uma *russofobia*. A partir daí a URSS e os russos passaram a aparecer muito pouco nas produções de Hollywood, e quando apareciam eram representados de modo pejorativo. Mesmo aqueles que tiveram em algum momento simpatia pela URSS, passaram a negar qualquer tendência ou envolvimento com a causa comunista.⁴⁷ Outros estudos⁴⁸ defendem que, na verdade, as grandes companhias aproveitaram-se da conjuntura política e do medo da ameaça comunista no cenário social para buscar aumentar seus lucros, lembrando a crise⁴⁹ pela qual passava a indústria naquele momento. Por fim, outra vertente, com a qual

⁴⁵ Daniel Leab destaca que os filmes produzidos nesse período incorporaram questões sociais e culturais que surgiram no cinema décadas antes. Os temas, os personagens, as interpretações da história tinham suas raízes em filmes produzidos anos antes nos Estados Unidos (LEAB, Daniel J. - *How red was my valley: Hollywood, the Cold War film and I Married a Communist*. *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, no. 1, Jan., 1984. p. 59). Essa questão vem ao encontro da percepção, que pauta essa pesquisa, de que a campanha do senador Joseph McCarthy contra o comunismo no início da década de 1950 nos Estados Unidos, apesar de ser apontada como a personificação de tudo o que havia de inconveniente na política e na vida do país, possivelmente só veio a ocorrer mediante todo o cenário político e social repressivo criado, principalmente, a partir das investidas do Governo Truman, tendo, entretanto, suas bases firmadas em toda a sociedade e em décadas de anticomunismo no país.

⁴⁶ Referindo-se a: SAYRE, Nora - *Assaulting Hollywood*. *World Policy Journal*. New York, Vol. 12, n. 4, Winter, 1995; GUBERN, Ruman - *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1991; SCHWARTZ, Stephen. *Before the movie, there was the man*. *The Wall Street Journal*. New York, 12 feb. 2001.

⁴⁷ Cf. VALIM, Alexandre Busko - 2006. op.cit. p. 56.

⁴⁸ Referindo-se a: LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit.; LEAB, Daniel J. - *I Was a Communist for the FBI: The Unhappy Life and Times of Matt Cvetic*. Pittsburgh: The Pennsylvania State University Press, 2000.

⁴⁹ Pouco depois do fim da Segunda Guerra Mundial uma série de fatores levaram as companhias cinematográficas a uma situação bastante complicada. Entre tais fatores estariam, além dos problemas políticos enfrentados a partir das investidas do HUAC, as lutas internas entre grandes sindicatos da indústria, e greves dos trabalhadores filiados; a suburbanização da população, que se afastou dos centros devido ao aumento do custo de moradia; o grande aumento de casamentos e de nascimentos no período, que levou grande parte da população a deixar de frequentar os cinemas; o aumento das opções de lazer no pós-guerra, trazendo ainda formas alternativas de exibição de filmes, como os *drive-in*. Porém, o desmantelamento da

se alinha essa pesquisa, busca trabalhar com as duas hipóteses anteriores, argumentando que elas não se excluem.⁵⁰

Muitos diretores, produtores e atores abraçaram a causa do anticomunismo. Ainda em 1944 a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, fundada por um grupo de cineastas, incluindo Walt Disney, King Vidor, Sam Wood e Leo McCare, tendo ainda como apoiadores os atores John Wayne, Ronald Reagan e Gary Cooper e a filósofa e romancista russo-americana, Ayn Rand, deixava claro em sua declaração de princípios a consciência do poder do cinema:

As members of the motion-picture industry, we must face and accept an especial responsibility. Motion pictures are inescapably one of the world's greatest forces for influencing public thought and opinion, both at home and abroad. In this fact lies solemn obligation. We refuse to permit the effort of communist, fascist, and other totalitarian-minded groups to pervert this powerful medium into an instrument for the dissemination of un-American ideas and beliefs. We pledge ourselves to fight, with every means at our organised command, any effort of any group or individual, to divert the loyalty of the screen from the free America that give it birth. And to dedicate our work, in the fullest possible measure, to the presentation of the American scene, its standards and its freedoms, its beliefs and its ideals, as we know them and believe in them.⁵¹

Bem como muitos filmes fizeram grande sucesso entre os telespectadores. Porém, naquele momento, filmes que poderiam ser considerados de boa qualidade, com conteúdos sociais, causavam desconfiança em grupos conservadores da sociedade estadunidense, o que significava uma série de riscos. Valim ressalta que em 1947 o HUAC passou a deixar claro, em diversas ocasiões, que os estúdios de Hollywood deveriam produzir filmes anticomunistas, tal como já haviam produzido filmes antinazistas antes e durante a Segunda Guerra, também seguindo a sugestão de órgãos ligados ao governo.⁵² O

verticalização do sistema de estúdios, após o fim do processo antitruste conhecido por caso *Paramount* em 1948, quando os grandes estúdios foram obrigados a abrir mão do controle das salas de exibição, diminuindo significativamente seus lucros, juntamente com o aumento da escala das transmissões televisivas foram, possivelmente, os mais decisivos. Ver: SKLAR, Robert – *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 2002; e GOMERY, Douglas. *Transformation of the Hollywood System*. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. - *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

⁵⁰ Referindo-se a: STRADA, Michael; TROPER, Harold - *Friend or foe? Russians in American film and foreign policy*. Lanham: Scarecrow Press, 1997.; BLACK, Gregory & KOPPES, Clayton - *Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies*. Berkeley: University of California Press, 1990; VALIM, Alexandre Busko. op. cit.

⁵¹ Declaração de princípios da Motion Picture Association for the Preservation of American Ideals, disponível em http://www.terramedia.co.uk/reference/documents/motion_picture_alliance.htm, acesso em: 03/02/2011.

⁵² Cf. VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 53.

historiador ainda coloca de maneira muito direta seu entendimento sobre a relação entre os meios de comunicação e a política durante a Guerra Fria:

os meios de comunicação tiveram uma importante função na Guerra Fria: difundir propaganda, seduzir e distorcer. Muitos políticos de alto escalão se envolveram em campanhas de informação e desinformação em um momento em que a propaganda foi uma ferramenta essencial, ligada tanto à diplomacia, quanto a planos e ações estratégicas.⁵³

Nesse sentido, Daniel Leab ressalta que a indústria de filmes estadunidense sempre foi conduzida pelas políticas do dia.⁵⁴ Essa relação entre o cinema e a política, destacando o conteúdo propagandístico do cinema⁵⁵, já foi bastante discutida por estudiosos de diversas áreas. Em grande parte, os estudos sobre essas questões ressaltam que particularidades estéticas do cinema, principalmente em relação ao *efeito de realidade*⁵⁶, dão a ele certo destaque como veículo de propaganda. Como nos traz Eduardo Geada:

A simples figuração do mundo tornado espetáculo, graças à ilusão do movimento, à duração do tempo do evento e à apreensão do sentido das imagens no presente, provocou um extraordinário efeito de realidade que é, simultaneamente, um dos mais fortes efeitos de ficção de que o cinema é capaz.⁵⁷

Dessa forma, nas palavras de Jorge Nóvoa, “o fenômeno do cinema se transformou assim, rapidamente, em um excelente meio para dominar corações e mentes, criando e manipulando as evidências”.⁵⁸

A maioria dos estudos, no que se refere ao cinema de propaganda, trata de sua utilização em regimes autoritários, nazifascistas ou comunistas. Porém, sistemas democráticos também se utilizaram desse meio. Como nos coloca Wagner Pinheiro Pereira:

Nas ‘democracias ocidentais’, o cinema de propaganda também desempenhou um papel de destaque, embora houvesse, por parte dos regimes democráticos, a preocupação de orientá-lo para que a mensagem política propagada não fosse

⁵³ Ibid. p. 55.

⁵⁴ Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 59.

⁵⁵ Nessa pesquisa a ideia de conteúdo propagandístico no cinema se baseia na definição de propaganda como a tentativa de influenciar opiniões através da transmissão de ideias e valores, tendo como referência o estudo de Richard Taylor. TAYLOR, Richard - *Film propaganda*. London: I. B. Tauris, 1998.

⁵⁶ Uma discussão acerca dessa questão pode ser encontrada em: METZ, Christian - *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006; LEBEL, Jean-Patrick - *Cinema e Ideologia*. São Paulo: Mandacaru. 1989.

⁵⁷ GEADA, Eduardo - *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. p. 09.

⁵⁸ NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *Revista Eletrônica O Olho da história*. n.1. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em 15 de setembro de 2013.

apresentada de forma tão direta e agressiva, como ocorreu com a propaganda produzida pelos regimes nazifascistas.⁵⁹

O cinema de ficção traz uma diversidade de recursos para que a mensagem da propaganda seja passada de forma menos direta e agressiva. Segundo Leif Furhammar e Folk Isaksson “a propaganda de ficção se protege contra as reações ambivalentes através da procura das respostas humanas mais fundamentais, dos juízos de valor mais básicos, das emoções mais elementares”.⁶⁰ Podemos destacar a importância do melodrama nesse contexto, a partir das considerações feitas por Ismail Xavier, baseado nas reflexões de Peter Brooks, onde observa que o melodrama teria “a vocação de oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência”, destacando que,

Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, *torná-la visível*, quando ela parece ter perdido seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado *que não exige uma explicação racional do mundo (...)*.⁶¹

Se lembrarmos ainda, como nos coloca Ismail Xavier, que a moral do melodrama supõe conflitos entre bem e mal⁶², é importante pensarmos como o cinema hollywoodiano trabalhou a contradição entre *American Way of Life* e *Communist Way of Life*⁶³ na legitimação da repressão ao comunismo.

Outra questão importante no que diz respeito às motivações desta pesquisa é a rica e já muito difundida relação entre o cinema e a história. Sabe-se que o cinema teve por muito tempo sua legitimidade bastante contestada até mesmo no meio artístico. Apesar de desde o final do século XIX alguns estudos já apresentarem preocupações quanto à ligação entre cinema e história, o cinema foi entendido como documento histórico há apenas algumas décadas. Esse reconhecimento surgiu com a História Nova que, como nos coloca

⁵⁹ PEREIRA, W. P. *Guerra das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt (1933-1945)*. São Paulo, Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2003. p. 345.

⁶⁰ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke - *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. p. 148.

⁶¹ XAVIER, Ismail N. - *O Olhar e a Cena: Hollywood, Melodrama, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 91.

⁶² Cf. Ibid. idem.

⁶³ Alexandre Busko Valim aponta que, no período denominado macarthismo, havia um sério confronto entre o termo *American Way of Life* - fortemente metaforizado pelo bem, fazendo referência ao mundo cristão, de recursos abundantes, valores democráticos e que propicia liberdades civis e políticas aos cidadãos, sendo descrito, grosso modo, como expressão que denota o estilo de vida estadunidense, associado ao patriotismo, à liberdade e à busca pela felicidade - e o termo *Communist Way of Life* - fortemente metaforizado pelo mal absoluto, fazia referência ao mundo ateu, de poucos recursos para a população, antidemocrático e que reprimia ferozmente a sociedade soviética almejando conquistar o mundo. VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 17.

um de seus representantes, Jacques Le Goff, alargou o campo do documento histórico, buscando fazer “uma história do poder sob todos os seus aspectos, nem todos políticos, uma história que inclua notadamente o simbólico e o imaginário”⁶⁴. Porém, mesmo recente, a discussão sobre a importância do cinema na história é vasta e está bastante consolidada. Já em 1993, cerca de duas décadas depois de seus primeiros estudos que tomavam o filme como documento, no prólogo de sua obra Marc Ferro já escrevia: “hoje, o filme tem direito de cidadania, tanto nos arquivos, quanto nas pesquisas”⁶⁵.

Ferro, o primeiro historiador a colocar os conceitos fundamentais dessa relação entre o cinema e a história, dentro da chamada História Nova, buscou ressaltar que desde que o cinema surgiu como arte já passou a interferir na história, criando representações que podem servir à doutrinação e à glorificação⁶⁶ e desde o momento em que os dirigentes políticos compreenderam a função que o cinema poderia exercer tentaram se apropriar do meio, colocando-o a seu serviço.⁶⁷ Trazendo o filme como algo que

destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas.⁶⁸

Muitos historiadores, tendo em vista o trabalho de Marc Ferro, reconhecem sua importante contribuição para pensar a relação cinema-história. Pierre Sorlin traz algumas concordâncias com Marc Ferro no que se refere à percepção da necessidade de um olhar mais crítico do historiador sobre os filmes, assim como defende a importante ligação que se deve estabelecer entre o cinema e a sociedade.⁶⁹ A historiadora Michele Lagny destaca que o cinema é uma prática social e também um gerador de práticas sociais, na medida em que além de testemunhar sentimentos, pensamentos e ações de uma sociedade ele também apresenta modelos, veicula representações e suscita transformações.⁷⁰ Nesse sentido, Jean Patrick Lebel nos coloca a importante questão de que um filme sempre transmite um conteúdo ideológico, mesmo que de forma não intencional. O processo de produção dos

⁶⁴ LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. CHARTIER, Roger. REVEL, Jacques. A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 08.

⁶⁵ FERRO, Marc - Cinema e História. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 09.

⁶⁶ Ibid. p. 15.

⁶⁷ Ibid. pp. 85-86.

⁶⁸ Ibid. p. 31.

⁶⁹ Cf. SORLIN, Pierre – *Sociologia del cine*. La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. pp. 37-39.

⁷⁰ Cf. LAUGNY, Michele – *Cine e história: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

filmes, de acordo com o autor, elabora, produz e acumula ideologias. Quando a ideologia dominante exerce seu peso sobre seus realizadores o filme terá um conteúdo que reproduz tal ideologia.⁷¹

Igualmente à relação cinema-história, que foi brevemente colocada em vista da vasta e já difundida discussão acerca dessa questão, as questões teóricas e metodológicas acerca do cinema como documento histórico também é apreciada por uma série de trabalhos. Porém, as opções metodológicas desta pesquisa têm como base as discussões de Eduardo Morettin⁷² e Ismail Xavier⁷³, e nos trazem a obra como ponto de partida para sua análise como documento válido. Uma opção onde, nas palavras de Eduardo Morettin, “evita-se uma excessiva discussão teórica descolada dos materiais que lhe conferem suporte, ao mesmo tempo em que a análise fílmica é priorizada no processo de avaliação das imagens como fonte histórica”⁷⁴. Tendo em vista, ainda, o que nos coloca Ismail Xavier:

O valor do documento, a imagem como documento não é para confirmar ou ilustrar um pensamento, mas é para gerar um desafio para o olhar, que deve ser capaz de detectar ali, naquele documento, evidências de uma outra coisa que não estava posta de antemão. Algo contrário, às vezes, ao que se poderia supor. A relação com o objeto vai muito além da formação teórica, vai muito além de uma ciranda de conceitos; ela passa pela forma como cada um de nós internaliza tudo isso e se põe inteiro diante do objeto, para poder fazer um diagnóstico, mobilizando toda a sua formação conceitual e sensibilidade, intuição.⁷⁵

É importante destacar o respeito dessa pesquisa às discussões e ao pioneirismo de Marc Ferro, tendo em mente suas proposições, como a defesa da análise do filme não através de uma perspectiva artística, mas como um produto final, destacando que, diante das tensões trazidas pelo filme entre o latente e o aparente, é necessário identificar os lapsos da narrativa para chegar ao elemento oculto na obra⁷⁶, mesmo que não se concorde com algumas delas. Também se tem em mente aqui as colocações de Pierre Sorlin, outro

⁷¹ Cf. LEBEL, Jean Patrick – op. cit. p. 92.

⁷² MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). História e cinema. São Paulo: Alameda, 2007. MORETTIN, E. V. Ver o que aconteceu : Cinema e História em Griffith e Spielberg. Galáxia (São Paulo. Online), v. 11, pp. 196-207, 2011.

⁷³ XAVIER, I. N. - *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977. v. 1.; XAVIER, I. N. - 2003. op. cit.; XAVIER, I. N. O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. *Contracampo* (UFF), Niterói, v. 8, pp. 125-151, 2003. MORETTIN, E. V. ; KORNIS, M. A. Entrevista com Ismail Xavier. *Estudos Historicos* (Rio de Janeiro), v. 26, pp. 213-238, 2013.

⁷⁴ MORETTIN, E. V - 2011. op. cit. p. 197.

⁷⁵ MORETTIN, E. V.; KORNIS, M. A. op. cit. p. 226.

⁷⁶ Cf. FERRO, Marc - 1988. op. cit. p. 88.

importante referencial no tocante ao tema, que traz a interdisciplinaridade como um elemento importante para a análise do Cinema, destacando ainda a instrumentalização dada pela Semiótica e a base teórica dada pela Sociologia, e entendendo que a análise do cinema deve indagar a compreensão que os indivíduos e os grupos têm de seu tempo.⁷⁷ Algumas questões metodológicas colocadas por Sorlin e sistematizadas por Alexandre Valim em sua tese, são aqui cotejadas. Para Sorlin, são pontos importantes para análise/interpretação da obra cinematográfica:

1) o sistema de representações ficcionais ou sociais; 2) os tipos de lutas e desafios que os roteiros descrevem, os grupos sociais implicados na ação do filme, em que a ênfase pode recair em indivíduos, grupos organizados, até em ideias abstratas; 3) o modo como os filmes representam a organização, as hierarquias e as relações sociais; 4) como o filme enfatiza ou oculta elementos da sociedade e de seus conflitos através de inclusões, exclusões e ênfases; 5) questionar o que os filmes pretendem obter do espectador diante de situações, grupos de situações, grupos ou relações sociais (identificação, simpatia, emoção, desprezo, etc.).⁷⁸

Percebemos que algumas concepções de Jeffrey Richards e Anthony Aldgate também seguem nesse sentido, destacando a importância de se observar os elementos que compõem a obra e o contexto social em que ela se insere.⁷⁹

Eduardo Morettin, mesmo concordando com Ferro quanto à ideia de que um filme não é expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte, apresentando de fato tensões próprias, acredita que não devemos pensar tais tensões em termos de “história” e “contra-história”, como se fossem coisas opostas dentro de um único sentido da obra. Para ele a especificidade de uma obra cinematográfica está na combinação entre seu enredo, a imagem e o som, não se podendo tratar o enredo como um conteúdo paralelo, independente. Nesse sentido, a obra pode apresentar diferentes significações, tendo que lidar com possíveis tensões entre o projeto ideológico-estético de um determinado grupo social e a sua formatação em imagem.⁸⁰ Logo, partindo da concepção da obra cinematográfica como possuidora de amplas significações, para se recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que conduzem o seu exame devem surgir a partir de sua própria análise. Somente refazendo o caminho trilhado pela narrativa, levando em conta as tensões – provenientes da associação de diversos tipos de signos – dessa prática

⁷⁷ Cf. SORLIN, Pierre. op. cit. pp. 37-39.

⁷⁸ De: VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 27.

⁷⁹ Percepções retiradas de: KORNIS, Mônica Almeida - Cinema, televisão e história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p. 248.

⁸⁰ Cf. MORETTIN, E. V. - 2007. op. cit. p. 42.

discursiva, pode-se saber o que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao contexto, aceitando todo e qualquer detalhe. Dessa forma, o filme não condiciona as escolhas bibliográficas ao mesmo tempo em que não se isola a obra de seu contexto, pois se interrogará a obra partindo das questões postas por ela própria.⁸¹ Como Morettin explica: “Trata-se de desvendar os projetos ideológicos com os quais a obra dialoga e necessariamente trava contato, sem perder de vista a sua singularidade dentro de seu contexto”⁸².

Partindo disso, respeitando e explorando a singularidade das obras aqui estudadas dentro do contexto em que se inserem, se analisará suas contribuições no período, a partir da análise delas próprias, buscando não observá-las como mera ilustração de considerações pré-estabelecidas.

Observou-se como pertinentes quatro tópicos a serem tratados em capítulos específicos, buscando sempre desenvolver uma discussão historiográfica ao longo do desenvolvimento da dissertação, a partir de questões levantadas pelas obras aqui trabalhadas, acerca das questões teóricas e metodológicas do tratamento do cinema como fonte de pesquisa histórica, do cinema de Hollywood, da formação da Guerra fria como um todo, do macarthismo, da formação de uma rede anticomunista nos Estados Unidos, das relações entre Hollywood e o anticomunismo, entre outras questões significantes que acabaram por surgir. No primeiro capítulo, *Big Jim Mclain e I Was a Communist for the FBI: o Huac, o Fbi e o Estado contra o Comunismo*, pretendeu-se uma análise das obras tendo como foco as ações de repressão ao comunismo, assim como a representação do papel do Comitê de Atividades Antiamericanas e do FBI na luta contra o comunismo, cotejando, a partir dos filmes, documentos de apoio e a bibliografia especializada, trazendo ainda, em meio às discussões, breves considerações acerca da recepção dos filmes. No segundo capítulo, *The Woman on Pier 13 e My Son John: homens, mulheres e a família contra o Comunismo*, fez-se uma análise das obras tendo como foco as ações de resistência e repressão ao comunismo, buscando observar como o filme trabalha o ambiente familiar, considerando a força dos papéis de gênero, e suas reações ao comunismo. No terceiro capítulo, *Religiosidade como arma Anticomunista.*, buscou-se fazer, a partir da análise da obra *Red Planet Mars*, uma discussão de como se apresenta a religião como arma de contenção ao comunismo, ressaltando o lugar do estadunidense cristão frente à ameaça

⁸¹ Ibid. pp. 62-64.

⁸² Ibid. p. 63.

comunista, cotejando ainda as representações construídas sobre isso nos outros filmes estudados, salientando a força do tema em grande parte deles. Para tanto se utiliza uma base bibliográfica acerca do anticomunismo cristão nos Estados Unidos. Por fim, apresenta-se as considerações finais, destacando as principais conclusões e indagações levantadas pela pesquisa.

2. BIG JIM MCLAIN E I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI: O HUAC, O FBI E O ESTADO CONTRA O COMUNISMO

*Big Jim McLain*¹, lançado em 1952, e *I Was a Communist for the FBI*², lançado em 1951, trazem representações de duas instituições ligadas ao Estado e que tiveram papéis muito importantes na repressão ao comunismo a partir de 1947, quando o anticomunismo se mudou para o centro ideológico da política americana e o comunismo doméstico deixou de ser uma questão de opinião política, para tornar-se uma questão de segurança nacional. Nesses anos, os membros do Partido Comunista passaram a ser cada vez mais vistos como potenciais agentes inimigos.³

O Comitê de Atividades Antiamericanas, (HUAC), um comitê de inquéritos da Câmara de Representantes dos Estados Unidos, que nos é apresentado em *Big Jim McLain*, foi criado em meados da década de 1930 e, demonstrando um perfil claramente conservador, tornou-se sinônimo de antissemitismo, racismo, antiliberalismo e anticomunismo.⁴ Em 1945, o Comitê foi revitalizado e tornado permanente. Logo após isso, passou a ser conhecido por acuar e atemorizar qualquer cidadão que não vivesse sob os valores do chamado “americanismo”. O FBI, uma agência de investigação ligada ao Departamento de Justiça dos Estados Unidos, apresentado em *I Was a Communist for the FBI*, apesar de não ter uma repercussão tão negativa de suas atividades, como teve o Comitê, também desempenhou um papel de destaque, principalmente a partir da figura de seu diretor Edgar Hoover. Como nos coloca Ellen Schrecker:

Tivessem os observadores nos anos 1950 o conhecimento que eles têm desde os anos 1970, quando o Freedom of Information Act abriu os arquivos do Bureau, o “macarthismo” possivelmente seria chamado de “hooverismo”. Pois o FBI foi o coração burocrático da era McCarthy. Ele projetou e executou grande parte da maquinaria de repressão política, moldando os programas de fidelização, os processos criminais e operações secretas que empurraram a questão comunista para o centro da política americana durante os primeiros anos da Guerra Fria. A posição estratégica do diretor do FBI, dentro da burocracia de Washington lhe permitiu controlar o aparato de segurança interna do governo, garantindo que a sua própria visão, profundamente reacionária do Comunismo Americano, bem

¹ LUDWIG, Edward - *Big Jim McLain*. Roteiro: Richard English e James Edward Grant. USA. Produção: Wayne-Fellows Productions. Distribuição: Warner Bros, 1952. 90min; p&b-AVI.

² DOUGLAS, Gordon - *I Was a Communist for The FBI*. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. USA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros, 1951, 83min; p&b-VHS.

³ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. p.16.

⁴ Cf. VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p.109.

como a abordagem essencialmente preventiva da sua agência para sua erradicação, ganhasse aceitação generalizada.⁵

Mesmo que os filmes estejam inseridos nesse contexto, a partir das análises fílmicas, se pôde perceber diferentes construções feitas pelas obras, algumas controversas e contraditórias, apresentando questões muito peculiares no que se refere à representação dessas instituições.

2.1. *Big Jim McLain*: McLain, Webster e a luta pela união

Big Jim McLain, apontado como a produção anticomunista de maior sucesso de público⁶, nos apresenta em sua narrativa Jim McLain (John Wayne) e Mal Baxter (James Arness), dois investigadores do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC). Os dois são enviados ao Havaí em uma missão secreta, “operação abacaxi”, para investigar uma conspiração comunista para dominar a ilha. A narrativa foi baseada em um artigo do Saturday Evening Post, “We Almost Lost Hawaii”, escrito com a colaboração do investigador do HUAC William Wheeler, baseado em suas próprias experiências e em arquivos que, de fato, traziam as suspeitas de infiltração comunista no Havaí.⁷ Tais suspeitas começaram ainda durante a Segunda Guerra. Em 1948 declarou-se que os comunistas tinham a intenção de tomar a ilha para organizar um novo ataque surpresa em Pearl Harbor. No ano seguinte, durante uma greve da *International Longshoreman and Warehouseman Union* (ILWU), um senador republicano do estado de Nebraska declarou que realmente a infiltração existia e que era liderada por um ditador comunista disfarçado, Harry Bridges⁸, que conduzia a operação através de outro comunista, diretor da ILWU,

⁵ “Had observers known in the 1950s what they have since the 1970s, when the Freedom of Information Act opened the Bureau's files, “McCarthyism” would probably be called “Hooverism”. For the FBI was the bureaucratic heart of the McCarthy era. It designed and ran much of the machinery of political repression, shaping the loyalty programs, criminal prosecutions, and undercover operations that pushed the communism issue the center of American politics during the early years of the Cold War. The FBI director's strategic position within the Washington bureaucracy enabled him to control the government's internal security apparatus, ensuring that his own deeply reactionary vision of American Communism, as well as his agency's essentially preemptive approach to its eradication, would gain widespread acceptance.” SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. pp. 203-204. Tradução livre.

⁶ Cf. MURRAY, Lawrence L. op. cit.

⁷ Cf. NAVASKY, Victor - Naming Names. New York: The Viking Press, 1980. p. 42.

⁸ Harry Bridges era um dos mais importantes líderes sindicais nos Estados Unidos no século XX, comandando o combativo ILWU dos anos 1930 até os anos 1970. Durante os anos 1930-1950, ele era próximo ao Partido Comunista. Liderou a famosa greve geral na costa oeste em 1934. Sua sindicalização dos trabalhadores do Havaí nesse período, muitos dos quais eram havaianos nativos ou imigrantes asiáticos,

John Wayne Hall, seguindo instruções vindas diretamente de Moscou. Agentes do HUAC foram enviados para a investigação na ilha, não obtendo sucessos. Responsabilizaram, então, o *Hawaiian Civil Liberties Committee* pelo fracasso, acusando-o de proteger os comunistas.⁹

A produtora do filme, Wayne-Fellows, formada em dezembro de 1951, por John Wayne e Robert Fellows, que em junho de 1954, se tornou a Batjac Productions, tinha a ideia de fazer um filme barato e rápido, para levantar algum dinheiro em sua primeira produção. O filme tinha um orçamento de 750 mil dólares, mas acabou custando cerca de 825 mil dólares¹⁰. As gravações começaram em 27 de abril de 1952 e no início de setembro do mesmo ano, no dia do trabalho, o filme já estava em cartaz. Apesar de a narrativa ser claramente anticomunista, as primeiras sinopses divulgadas pela Warner, contratada como distribuidora do filme, buscavam esconder tal aspecto.¹¹ A produtora do filme, que não tinha, segundo Fellows, pretensão de competir com os grandes estúdios, mas de atrair as pessoas para os “cinemas de bairro”¹², também reconheceu que não era interessante para o estúdio assumir estar fazendo um filme anticomunista, pois se sabia do baixo sucesso de público desse tipo de filme.¹³ Em alguns países da Europa, onde os temas anticomunistas tinham um apelo de público ainda menor, como na Itália, o nome do filme foi alterado para *Marijuana*, assim como os diálogos na dublagem, para que Jim McLain se tornasse um agente em busca de traficantes de drogas.¹⁴ Sua narrativa anticomunista logo lhe rendeu duras críticas por aproveitar-se da conjuntura política e do medo da ameaça comunista no cenário social para buscar aumentar seus lucros. A crítica do *New York Times* que destacou o “irresponsável e imperdoável” oportunismo do filme, com a “mistura de ficção barata com a crise na vida americana”¹⁵, o que, na verdade, foi feito pela maioria das grandes companhias de Hollywood. Mesmo que os créditos finais do filme buscassem

desempenhou um papel importante em reduzir o poder econômico e político das elites brancas que dominavam a ilha. Ver: NELSON, Bruce - *Workers on the Waterfront: Seamen, Longshoremen, and Unionism in the 1930s*. Champaign: University of Illinois Press, 1990.

⁹ Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. pp. 223-224.

¹⁰ EYMAN, Scott - John Wayne: The Life and Legend. Simon & Schuster, 2014. Parte 3, cap. 12. Arquivo em formato .epub. s/pg.

¹¹ Ibid. Parte 3, cap. 11. s/pg.

¹² Ibid. idem

¹³ Ibid. idem.

¹⁴ Ibid. idem.

¹⁵ “But the over-all mixing of cheap fiction with a contemporary crisis in American life is irresponsible and unforgivable. No one deserves credit for this film”. CROWTHER, Bosley – The Screen in Review. *New York Times*. New York, 18 de setembro de 1952. Disponível em <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9805E2D9133AE23BBC4052DFBF668389649> . Acesso em 27/05/2012. Tradução livre.

ressaltar que os acontecimentos ali relatados teriam sido baseados nos arquivos do Comitê de Atividades Antiamericanas, da Câmara de Representantes e do Congresso dos Estados Unidos, a crítica do *New York Times* trazia ainda a dúvida se o filme poderia “ser levado a sério como um documento sobre o tipo de trabalho feito pelo Comitê de Atividades Antiamericanas em suas investigações sobre o perigo comunista ou se é apenas destinado a animar e entreter”.¹⁶ Otis Guernsey, do *New York Herald Tribune*, destacou a baixa qualidade do filme e sua mistura com uma propaganda pobre da democracia americana.¹⁷ Mas as críticas se dividiram. Enquanto Archer Winsten, do *New York Post*, disse que era um dos piores filmes já feitos, um colunista do Hearst, Lee Mortimer, o classificou como um dos melhores filmes de todos os tempos.¹⁸ Nos jornais da Califórnia o filme teve melhores críticas quando comparadas às críticas vindas de Nova York. Edwin Schallert, do *Los Angeles Times*, diz que o filme é louvável por seu propósito e por apresentar uma nova inclinação da ameaça comunista, mas não deixou de criticar a pobreza de seu enredo.¹⁹ Margaret Harford, do *Hollywood Citizen News*, destacou a autenticidade e atualidade de seu tema e o bom trabalho dos atores, mas disse que o filme não era muito mais que um melodrama padrão. Por fim o *Hollywood Reporter* disse que o filme foi um sucesso de todos os ângulo e a prova disso seria uma “raiva pensativa” que ele despertava no público.²⁰ Além de algumas boas críticas, o público, mesmo diante do aspecto político da narrativa, também parece ter aprovado a produção, pois *Big Jim McLain* se tornou o filme anticomunista mais bem sucedido²¹, arrecadando cerca de 2,6 milhões de dólares, estando entre os filmes de maior renda de 1952.²²

John Wayne, protagonista, é possivelmente o principal responsável pelo sucesso de público do filme. Apesar de tornar-se um mito apenas na década de 1970, já era no início dos anos 50 um dos atores mais famosos de Hollywood, entrando para a lista dos dez atores com maior bilheteria nos Estados Unidos, onde permaneceu por vinte e seis anos.²³

¹⁶ “It is hard to tell precisely whether the Warner’s ‘Big Jim McLain’, which put in a bulky appearance at the Paramount yesterday, is supposed to be taken seriously as a documentation of the sort of work that is done by the House Un-American Activities Committee in its investigations of the Communist peril or whether it is merely intended to arouse and entertain”. Ibid. Tradução livre

¹⁷ *New York Herald Tribune* - September 15, 1952. De: LEVY, Emanuel - *Big Jim McLain*: John Wayne, Communism-Hater. May 26, 2006. Disponível em <http://emanuellevy.com/review/big-jim-mclain-5/>. Acesso em 14/04/2014.

¹⁸ EYMAN, Scott. op. cit. Parte 3, cap. 11. s/pg.

¹⁹ Edwin Schallert, *Los Angeles Times*, August 30, 1952. De: LEVY, Emanuel. op.cit.

²⁰ *Hollywood Reporter*, August 25, 1952. De: LEVY, Emanuel. op.cit.

²¹ Cf. MURRAY, Lawrence L. op. cit.

²² ‘Top Box-Office Hits of 1952’, *Variety*, January 7, 1953. De: LEVY, Emanuel. op.cit.

²³ Cf. SHAW, Tony – *Hollywood’s Cold War*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007. p. 205.

“No gênero em que ele quase fez seu, o Western, Duke Wayne, encarnou o potente mito do homem da fronteira americano domando o mundo”.²⁴ Seus papéis nos filmes *Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* e *Big River*, os teriam colocado no centro de uma sensibilidade de Guerra Fria que favorecia a disciplina social em tempos de provação. Tais filmes teriam ainda colaborado com o projeto do novo papel dos Estados Unidos, pós-1945, como protetor do mundo e da liberdade.²⁵

Wayne foi eleito presidente da *Motion Picture Association for the Preservation of American Ideals*²⁶ em 1949, onde ficou por três mandatos consecutivos. O envolvimento de Wayne na causa “americanista” e anticomunista era declarado. Tony Shaw coloca que quando Wayne salvou o Havaí dos comunistas em *Big Jim McLain*, muitos na plateia sabiam que ele fazia mais do que representar seu papel no cinema, destacando que “nenhuma outra estrela de Hollywood tinha o mesmo poder de mover as audiências, ou estava tão disposto a usar sua influência para fins políticos”.²⁷ O autor observa ainda que:

Embora ele não tivesse servido o exército durante a Segunda Guerra Mundial, por causa de seus papéis em vários filmes de guerra feitos durante e depois do conflito - mais notavelmente *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945), *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) e *The Longest Day* (produzido por Darryl Zanuck e lançado em 1962) - Wayne chegou a ser considerado como o modelo do soldado americano.²⁸

Assim, o patriotismo sincero de John Wayne e sua bastante conhecida dedicação à causa anticomunista, ajudaram a emprestar às obras de que participava um significado maior.²⁹ Tanta dedicação fez com que, pouco antes de sua morte, o ator ganhasse uma medalha de honra do Congresso com a inscrição: “John Wayne: American”.³⁰

Os produtores de *Big Jim McLain*, que provavelmente tinham seu público garantido com a participação de John Wayne, parecem ter trazido o tema do anticomunismo atendendo, em grande parte, a ideologias professadas por eles próprios. E, nesse sentido,

²⁴ “In the genre he almost made his own, the Western, Duke Wayne came to embody the potent myth of the American frontiersman taming the world”. Ibid. p. 206.

²⁵ Ibid. idem.

²⁶ Já citada (p. 10) organização fundada por um grupo de cineastas em 1944.

²⁷ “No other Hollywood star had the same power to move audiences, or was so willing to use his influence for political purposes.” SHAW, Tony – op. cit. p. 205. Tradução livre.

²⁸ “Though he had not served in the military in the Second World War, because of his roles in numerous war films made during and after that conflict – most notably *Back to Bataan* (Edward Dmytryk, 1945), *Sands of Iwo Jima* (Allan Dwan, 1949) and *The Longest Day* (produced by Darryl Zanuck and released in 1962) – Wayne came to be regarded as the model American soldier.” Ibid. p. 205. Tradução livre.

²⁹ Ibid. p. 207.

³⁰ Ibid. p. 208.

diferenciam-se de uma grande parte dos produtores que aderiram à campanha anticomunista em resposta às pressões do Comitê de Atividades Antiamericanas. Diante do exposto, a colocação de Alexandre Valim de que a participação de John Wayne em *Big Jim McLain* pode ter sido influenciada pelo fato de o ator ter tomado conhecimento de seu homônimo comunista no Havaí, John Wayne Hall, diretor da ILWU, parece fazer sentido.³¹

2.1.1. Sinopse

Jim McLain e Mal Baxter, dois investigadores do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), se encontram inconformados com a absolvição de mais um grupo de comunistas pelo Comitê graças ao direito constitucional de não se auto-incriminar, a 5ª emenda, mesmo que “para qualquer pessoa inteligente” estivesse provado que aquelas pessoas eram comunistas. Recebem, então, a notícia de que seriam enviados ao Havaí em uma missão secreta, “operação abacaxi”, para investigar uma conspiração comunista na ilha. Ao chegar ao Havaí dizem estar de férias para manter o sigilo. Jim McLain vai a um consultório médico para tentar conseguir o endereço de um suspeito de estar envolvido na conspiração, Sr. Nomaka. Ao chegar lá é atendido por Nancy, a secretária do Dr. Gelster. Encanta-se pela garota, consegue com ela o endereço de que precisava e a convida para sair. Os dois, então, passam a viver um romance.

Na casa do Dr. Gelster um homem vai visitá-lo e pergunta o que há de errado com o Partido Comunista no Havaí, pois já está sabendo que o HUAC enviou homens para uma investigação na ilha. Diz então para Dr. Gelster livrar-se do Sr. Nomaka que foi afastado do partido.

Jim McLain e Mal Baxter em sua investigação encontram a ex-mulher do Sr. Nomaka, que diz ter abandonado o Partido Comunista após perceber que “o comunismo é uma grande conspiração para escravizar o homem comum”, indo trabalhar como enfermeira em um hospital de leprosos para pagar pelo mal que fez à humanidade ao colaborar com o comunismo. Jim McLain descobre com a Sr.^a Nomaka que seu ex-marido não está bem psicologicamente. Seguindo as pistas que conseguem com a investigação os dois parceiros encontram Sr. Nomaka em um sanatório, e percebem que ele recebeu uma overdose de algum medicamento que lhe tira a sobriedade. Os investigadores partem à

³¹ Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p. 225.

procura de outros membros da conspiração e chegam a um casal de idosos que denuncia o próprio filho, que se tornou um comunista. White, o filho do casal, passa a ser seguido pelos agentes e se descobre, a partir dele, quase todos os pertencentes à conspiração. Durante uma investigação Mal Baxter é morto. Jim McLain, após a morte do parceiro, descobre que o Dr. Gelster é o assassino e consegue dar o flagrante no grupo comunista durante uma de suas reuniões. Apelando também à 5ª emenda, o grupo é liberado no tribunal. McLain lamenta o uso da constituição americana em defesa daqueles que a querem destruir. Após o julgamento encontra Nancy no porto, onde acompanham o embarque de um pelotão da Marinha dos Estados Unidos.

2.1.2. Webster e a defesa histórica da união e da liberdade

*Sim Daniel Webster está morto, ou, pelo menos, o sepultaram. Mas cada vez que há uma trovoadas em torno de Marshfield dizem que você pode ouvir a sua voz circulante nas cavidades do céu. E dizem que se você for ao seu túmulo e falar alto e claro: 'Daniel! Daniel Webster!' A terra e as árvores começam a tremer e depois de um tempo você vai ouvir uma voz profunda dizer: 'Vizinho! Vizinho, como está a União?' Então é melhor você responder: 'A União permanece como ela estava, fundada em rocha e banhada em cobre, una e indivisível'. Ou é provável que ele saia de baixo da terra.'*³²

A primeira cena do filme (figura 1) é uma clara tentativa de trazer significados maiores à história que se seguirá. Um cenário de tempestade, onde se vê apenas uma árvore sendo balançada pelo vento, a chuva caindo, raios, ouvem-se trovões e, no canto da cena algo que parece uma lápide. Ao som de *The Battle Hymn of the Republic*³³, com a mesma cena ao fundo, um narrador extradiegético cita a passagem referenciada acima, retirada do conto *The Devil and Daniel Webster*³⁴, de Stephen Vincent Benét.

³² Big Jim McLain, 01m 19s.

³³ A música surgiu de um poema de Julia Ward Howe, publicado em 1862, e tornou-se uma das mais conhecidas canções ligadas ao Exército da União na Guerra Civil Norte-americana. A canção é vista até hoje como um hino patriótico.

³⁴ O conto, de 1937, traz a história de um fazendeiro de New Hampshire que, cansado de sua pobreza e má sorte, faz um pacto com o Diabo. Anos depois, quando o Diabo vem cobrar sua alma, o fazendeiro desesperado procura Daniel Webster, senador e advogado. Daniel Webster, um homem que também veio de New Hampshire, acredita que não pode negar um favor a seu vizinho e aceita defendê-lo. Na negociação para o julgamento o Diabo exige escolher o júri e o juiz, Webster aceita a exigência, mas coloca como condição que os escolhidos tenham tido papéis importantes na história dos Estados Unidos. O júri é então composto por grandes vilões do país, a grande maioria personagens que lutaram contra a independência durante a Revolução Americana. O juiz era Hathorne, conhecido como o juiz mais impiedoso dos julgamentos das Bruxas de Salem. Com um discurso que buscou destacar a beleza e a pobreza de ser um homem e o valor da liberdade para a vida humana, Webster conseguiu reacender o homem em cada um dos componentes do júri e no próprio juiz e, dessa forma, o fazendeiro foi absolvido. Depois da absolvição o Diabo pede para ler a sorte de Daniel Webster, que aceita. O Diabo então diz que Daniel Webster não conseguirá realizar seu sonho de

Figura 1: Print Screen de *Big Jim McLain*, 1m 20s.

Ainda durante a citação, a cena da tempestade começa a ser contraposta por outra cena (figura 2). Ao fundo, onde estavam os galhos que balançavam, surge a abóbada do Capitólio, prédio do Congresso dos Estados Unidos, a árvore desaparece sob as árvores da rua e a lápide sob o prédio do Cannon House Office. O céu coberto por nuvens negras dá lugar ao céu claro (figura 3). Um movimento da câmera nos leva a uma placa indicando a sala de audiências do Comitê de Atividades Antiamericanas.

A música em questão é amplamente difundida nos Estados Unidos e intimamente ligada à memória da luta pela união nacional consagrada após a Guerra da Secessão. O conto, também muito difundido nos Estados Unidos³⁵, nos traz a figura de Daniel Webster³⁶, que ficou conhecido na história por seus eloquentes discursos.

ser presidente, perderá seus dois filhos na guerra e terá seu nome desonrado. Webster diz que para ele isso não importa, desde que a união prevaleça. O Diabo então lhe diz que a união vencerá e que, mesmo depois que Webster morrer, milhares lutarão por sua causa, inspirados em suas palavras. Por fim, o conto termina dizendo que o Diabo sempre surge pelas vizinhanças, mas nunca mais colocou os pés em New Hampshire.

³⁵ O conto *The Devil and Daniel Webster*, além de adaptações para o teatro, havia sido adaptado para o cinema em 1941.

³⁶ Daniel Webster foi senador pelo estado de Massachusetts, durante o período que antecedeu a Guerra Civil. Foi um dos mais eloquentes e famosos oradores, seguindo uma linha bastante nacionalista, além de ser um dos mais influentes líderes do partido Whig. Segundo Robert Vincent Remini, Webster foi um profundo elitista e um dos conservadores mais proeminentes de sua época. Foi deputado pelo estado de New Hampshire por 10 anos, senador pelo estado de Massachusetts por 19 anos e Secretário de Estado de três presidentes. Webster participou ainda em vários casos importantes na Suprema Corte dos EUA que estabeleceram precedentes constitucionais importantes para amparar a autoridade do governo federal. Webster tentou por algumas vezes sair candidato para a presidência dos Estados Unidos, mas após sua

Figura 2: Print Screen de *Big Jim McLain.*, 2m.

Figura 3: Print Screen de *Big Jim McLain.*, 2m 12s.

polêmica atuação no Compromisso de 1850 a baixa popularidade o impossibilitou de concorrer. Ainda assim, em 1957, uma Comissão do Senado selecionou Webster como um dos cinco maiores Senadores dos Estados Unidos. Ver: SMITH, Craig R. - *Daniel Webster and the Oratory of Civil Religion*. Missouri: University of Missouri Press, 2005; REMINI, Robert Vincent - *Daniel Webster: the man and his time*. New York: W. W. Norton & Company, 1997; BAXTER, Maurice G. - *One and Inseparable: Daniel Webster and the Union*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

Em um de seus discursos mais famosos, em 1830, Webster disse: "Liberdade e união, agora e para sempre, unas e inseparáveis", frase que acabaria se ligando fortemente à sua imagem.³⁷ Porém, se tornou uma figura bastante importante no Compromisso de 1850³⁸ e, mesmo sendo senador pelo estado de Massachusetts e teórico da liberdade, defendeu a manutenção da escravidão em alguns níveis, argumentando que a melhor estratégia para manter a união nacional era isolar os extremistas de ambos os lados.³⁹ Webster no conto é ainda relacionado à defesa da liberdade como um valor essencial na constituição do homem estadunidense, não apenas por estabelecer a oposição entre o senador e os grandes vilões da história da Revolução Norte-americana, mas também, a partir de seus discursos na defesa da liberdade de seu vizinho frente ao diabo. Nesse sentido, podemos perceber a cena da tempestade vinculada à memória histórica⁴⁰ de Daniel Webster, como defensor da união durante os embates pré-Guerra Civil e, tendo em vista a construção do conto de Stephen Vincent Benét, ligada à memória da vitória dos estadunidenses sobre as tentativas de dominação e de divisão do país também na Revolução Norte-americana. Sua contraposição à cena de Washington, com a sala de audiências do Comitê de Atividades Antiamericanas, parece, então, buscar situar as ações do Comitê em uma luta histórica pela união e liberdade do país. A partir disso, percebemos que o filme traz a tentativa de estabelecer uma visão bastante divulgada por diversos meios durante o século XX e, principalmente, a partir do pós-Segunda Guerra, como nos coloca Stephen Whitfield, dos Estados Unidos como um país que mantém seus valores, suas instituições e práticas constantes desde os tempos da Revolução Norte-americana.⁴¹

³⁷ Cf. GUSTAFSON, Sandra M. - Daniel Webster and the Making of Modern Liberty in the Atlantic World. American Antiquarian Society, 2007. p. 396.

Disponível em: www.americanantiquarian.org/proceedings/44539643.pdf. Acesso em 14/09/2012.

³⁸ O compromisso de 1850 tinha como foco aplacar as disputas e buscar um equilíbrio de poder político entre os estados escravistas e não-escravistas. Foi liderado por Henry Clay, do partido Whig, e pelo democrata Stephen Douglas, e incluía a polêmica Lei do Escravo Fugitivo, que obrigava os oficiais federais a recuperar e devolver os escravos fugitivos a seus donos. Webster apoiou o compromisso, defendendo a união do país, fazendo na ocasião um de seus discursos mais famosos, onde caracterizou-se não como um homem de Massachusetts, nem como um homem do Norte, mas como um "americano". Ver: GUSTAFSON, Sandra M. op. cit.; SMITH, Craig R. op. cit.; *The Webster-Hayne debate on the nature of the Union: selected documents*. Daniel Webster, Robert Y. Hayne; edited by Herman Belz. Indianapolis: Liberty Fund, Inc, 2000; BAXTER, Maurice G. op. cit.

³⁹ Cf. SMITH, Craig R. op. cit. p. 236.

⁴⁰ Pensando aqui memória como uma construção social, ideológica e que deve ser conduzida no domínio das representações sociais, a partir das concepções de MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, cativa da memória. *Revista Inst. Est. Bras.*, 34, 1992 e LE GOFF, Jacques – *Memória-História*, Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990.

⁴¹ Cf. WHITFIELD, Stephen J - *The Culture of the Cold War*. 2.ed. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 56.

Nesse sentido, é importante salientar que a narrativa da nação estadunidense é fortemente arraigada na sociedade. O mito da nação estadunidense, que traz a ideia de serem um povo excepcional, tendo criado uma sociedade como nenhuma outra, passou a ser construído logo após a Independência, em 1776.⁴² Ainda antes da Independência, Jack Greene nos coloca que:

os americanos caminharam mais e mais para a percepção de que ‘as províncias norte-americanas’ eram praticamente os únicos sistemas políticos que ‘ainda permaneciam nos países de homens livres’. Cada vez mais, eles desenvolviam o senso inebriante de que a América não só poderia, como Williams anunciou, estar se movendo em direção à realização ‘de uma perfeição e felicidade que a humanidade jamais havia visto’, mas também estava bem posicionada para inaugurar ‘uma nova era, e dar um novo rumo para os assuntos humanos’ em todo o globo.⁴³

Logo após a independência teria surgido uma série de escritos afirmando que os estadunidenses descendiam dos puritanos, chamados a partir de então de pais peregrinos.⁴⁴ A partir dessa questão, uma série de perspectivas surgiram como constitutivas do mito da América. Entre elas destaca-se aqui, por sua importância durante a Guerra Fria, a perspectiva dos estadunidenses como “herdeiros do Ocidente”, que os coloca como guardiões dos verdadeiros valores do ocidente, da república, da democracia.⁴⁵ Em vista disso, como nos coloca Mary Junqueira,

O resultado dessa versão da história norte-americana é evidente: criou-se a ideia de um povo excepcional, que tinha como missão construir uma sociedade moralmente virtuosa e que serviria de exemplo para outros povos. Tinham, portanto, um destino a cumprir. Missão e destino esses que são constantemente

⁴² Cf. JUNQUEIRA, Mary A. op. cit. p. 165.

⁴³ “Americans came more and more to the realization that ‘the North-American provinces’ were virtually the only polities that ‘yet remain[ed] the country[s] of free men.’ Increasingly, they began to develop the intoxicating sense that America not only might, as Williams announced, be moving toward the achievement ‘of greater perfection and happiness than mankind has yet seen’ but also was well positioned to inaugurate “a new aera, and give a new turn to human affairs” all over the globe”. GREENE, Jack P. - *The Intellectual Construction of America: exceptionalism and identity from 1492 to 1800*. University of North Carolina Press, 1993. pp. 163-164. Tradução livre.

⁴⁴ Cf. JUNQUEIRA, Mary A. op. cit. p. 166. Junqueira ainda explicita em poucas palavras a história dos peregrinos: “No século XVII, um dos grupos religiosos mais radicais da Inglaterra, The Separatists (Os Separatistas), rompeu com a Igreja inglesa e, a bordo do navio Mayflower, atravessou o Atlântico em direção à Nova Inglaterra. Esses puritanos, ao atravessarem o oceano numa viagem difícilíssima e a bordo de uma embarcação precária, colocavam-se como um povo eleito. Referiam-se a si próprios como os novos hebreus que atravessavam o Atlântico em direção à Terra Prometida. Eles afirmavam que, tal qual o povo eleito do velho testamento bíblico, libertavam-se da tirania. Com uma diferença: agora se libertavam da tirania inglesa e das amarras da Igreja Anglicana que não lhes permitira exercerem a sua fé religiosa como queriam.” Ibid idem.

⁴⁵ Ibid. pp. 167-168

reivindicados no discurso político da nação e que influi tanto na política doméstica quanto nas relações internacionais.⁴⁶

Como nos mostra o estudo de Godfrey Hodgson sobre o mito do “excepcionalismo” estadunidense, esse mito entrou em crise a partir do estabelecimento da lei de segurança nacional de 1949, que definia a construção de um Conselho de Segurança Nacional com um sistema unificado entre o Departamento de Defesa e a Agência de Inteligência Central, a partir das supostas necessidades trazidas pela Guerra Fria e pela ameaça comunista. Enquanto os defensores da necessidade da lei traziam a importância de a república se adaptar à nova realidade, alguns conservadores tradicionalistas⁴⁷ colocavam a lei como uma ruptura histórica com a tradição estadunidense, dando brechas para a centralização e a influência militar no governo.⁴⁸ Após os primeiros anos da Guerra Fria e todas as questões trazidas pela nova lei e pelo macarthismo, uma nova ideologia do excepcionalismo passou a generalizar-se na década de 1950, onde o excepcionalismo dos Estados Unidos, segundo Hodgson, passou a definir-se em grande parte em termos de prosperidade material e poder militar. E, dentro dessa “nova ideologia”, os estadunidenses passaram a defender-se como país da democracia a partir do contraste com a ditadura totalitária, ligada especialmente à União Soviética e ao comunismo.⁴⁹ Pensando, a partir das observações de Carla Simone Rodeguero, que a maioria dos estadunidenses de classe média ainda tinha a crença da nação fundada em valores, instituições e práticas constantes desde os tempos da Revolução norte-americana, sua adaptação às crises da Guerra Fria serviu muito bem aos anseios do governo estadunidense.⁵⁰ O filme serve-se disso e, ao mesmo tempo, alimenta essa adaptação.

Outra questão importante a ser levantada, no tocante à retomada das memórias sobre a guerra civil e sobre a luta pela união nacional no filme, é a referência que a obra faz a Pearl Harbor. Referência presente também nas investigações reais, que supõem a possibilidade de um novo ataque. No filme, a primeira missão dos investigadores ao chegar ao Havaí é uma visita a Pearl Harbor, onde irão prestar homenagem ao irmão de Mal

⁴⁶ Ibid. p. 169.

⁴⁷ O autor cita como exemplo Robert Taft, senador pelo partido republicano à época, era líder de seu partido no senado e ficou conhecido por seu embate contra várias políticas do governo Truman, tendo derrubado o veto do presidente a dois de seus projetos de lei, para diminuir o poder dos sindicatos e diminuir impostos. Era ainda bastante crítico ao intervencionismo no que diz respeito à política externa.

⁴⁸ Cf. HODGSON, Godfrey. *The myth of American exceptionalism*. Yale University Press, 2009. p. 85.

⁴⁹ Ibid. p. 92.

⁵⁰ Cf. RODEGUERO, Carla Simone. Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 22, n. 44, 2003. p. 467.

Baxter que morreu no ataque. Em meio a muitos marinheiros uniformizados, os dois investigadores acompanham o hasteamento da bandeira dos Estados Unidos. A memória de Pearl Harbor era muito viva no momento em que o filme foi feito. Segundo Jacob Alan Dickerson, que estudou a construção da memória do ataque a partir da mídia nos Estados Unidos, a versão dominante dessa memória, definida pelo autor como versão épica, coloca o ataque como um alerta e o início de uma oportunidade para a redenção. Onde os cidadãos comuns devem se unir uns aos outros e a um determinado herói, a fim de cumprir uma missão contra grandes adversidades. Segundo ele é esta história - a da unidade, força e vitória - que ajudaria a manter o apoio popular para o esforço de guerra e que viria a definir a memória coletiva nos Estados Unidos do ataque a Pearl Harbor.⁵¹ Dickerson aponta ainda que, durante o macarthismo, as versões que se destacaram sobre o ataque, a maior parte construída por conservadores, fizeram do presidente Roosevelt, demonizado por uma aparente conexão com o comunismo e a esquerda, um vilão que tinha conscientemente provocado ou permitido o ataque a Pearl Harbor.⁵²

Isso posto, a referência do filme a Pearl Harbor não parece nada desinteressada. O sucesso do sindicalismo no Havaí e a importância do Partido Comunista na ilha são, possivelmente, as grandes preocupações que movem a produção da obra. O filme não traz de forma explícita a especulação presente nos arquivos da investigação real, de que os comunistas tinham a intenção de tomar a ilha para organizar um novo ataque surpresa. Mas constrói ao longo da narrativa, levando em conta a memória construída na época sobre o ataque, essa percepção da necessidade de envolvimento e união dos cidadãos comuns contra um perigo eminente, trazendo ainda a sensação de uma conspiração que trabalhava para que o pior acontecesse.

Ainda no que se refere à retomada de Pearl Harbor para transmitir o risco que os comunistas representavam para a união do país, ressalta-se a última cena do filme, em que Jim encontra-se com sua amada no porto do Havaí. Avistam um grupamento da marinha que está embarcando ao som do hino da marinha dos Estados Unidos (figura 4).

⁵¹ Cf. DICKERSON, Jacob Alan - *Framing Infamy: Media and Collective Memory of the Attack on Pearl Harbor*. Ph.D. Thesis, North Carolina State University, 2012. p. 111.

⁵² Ibid. p. 325.

Figura 4: Print Screen de Big Jim McLain 1h 28m 30s

Os soldados, chamados um a um para o embarque, são apresentados em tomadas individuais. Loiros, morenos, ruivos, orientais, latinos, negros, a diversidade étnica destacada é inegável. Então, o narrador extradiegético do início do filme entra novamente e pergunta: “*Vizinho, como está a União agora?*”. Nosso protagonista, com a voz *over*, lhe responde: “*Ali está a União, Sr. Webster. Ali está nossa União, senhor*”⁵³. Nessa cena, em que novamente se evoca a imagem de Daniel Webster e novamente se reforça a ideia da luta histórica pela liberdade e união do país, o filme parecer ressaltar que, diante da presença comunista, a união nos Estados Unidos deve continuar a partir dos homens comuns, de diferentes origens, que estão dispostos a lutar pela defesa da liberdade de sua pátria, transmitindo uma valorização da guerra em nome da preservação da liberdade e da União do país. É importante ressaltar aqui, a partir da colocação de James Oliver Robertson, a visão estadunidense sobre a Guerra:

A guerra é sempre violenta, sanguinária e destrutiva. Mas as guerras americanas são travadas por grandes e boas causas, e seus efeitos são bons para a América. A Revolução criou a liberdade, a independência e a democracia. A Guerra Civil resultou em expansão da liberdade, a destruição da escravidão, o crescimento da

⁵³ Big Jim McLain, 1h 29m.

força industrial e da riqueza, e a formação de uma nação poderosa e unificada. Portanto, ambas foram guerras necessárias – e boas guerras.⁵⁴

Ana Paula Spini, em seu estudo sobre o mito da guerra e a identidade nacional nos Estados Unidos, coloca ainda que, a mitologia estadunidense da guerra, apesar de não ser uma unanimidade, “tem como herança princípios, imagens e atitudes de duas guerras que marcaram a fundação e consolidação da nação, travadas em solo nacional. A mítica da guerra liga-se ao mito da fundação da nação”.⁵⁵

Assim, o filme, que como veremos tem uma história que se desenrola quase alheia às referências trazidas pelas cenas iniciais e finais - o que lhe atribui, possivelmente, um aspecto mais comercial -, garante nos primeiros e últimos minutos a pertença das ações do HUAC, de Jim McLain e das forças armadas a um ato histórico muito maior, legítimo e indiscutivelmente necessário para garantir as conquistas da nação.

2.1.3. HUAC: a história e a ficção

*E depois se segue uma homenagem, aparentemente sincera na sua intenção, para os congressistas do Comitê que continuam a perseguir seus inqueritos anti-subversivos, 'destemidos, apesar da viciosa campanha de difamação lançada contra eles'. Isso soa muito sério, diríamos*⁵⁶

A citação acima, da resenha do *New York Times*, se refere à cena seguinte à tomada da tempestade contraposta ao cenário de Washington, e nos leva para dentro da sala de audiências do Comitê de Atividades Antiamericanas.⁵⁷ A partir daí teremos o início da apresentação dos personagens-tipo, os mocinhos e os vilões, clássicos do cinema hollywoodiano.

⁵⁴ ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1994. p. 324.

⁵⁵ SPINI, Ana Paula – *Ritos de Sangue em Hollywood: Mito da Guerra e Identidade Nacional Norte-americana*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005. p. 46.

⁵⁶ “And then there follows a tribute, apparently sincere in its intent, to the Congressmen of the committee who continue to pursue their anti-subversive inquiries, 'undaunted by the vicious campaign of slander launched against them'. That sounds pretty serious, we would say”. CROWTHER, Bosley – op. cit. Tradução livre.

⁵⁷ Big Jim McLain, 2m 20s.

Figura 5: Print Screen de Big Jim McLain, 2m 20s.

Com um cenário típico de salas oficiais (figura 5) - um quadro representando, possivelmente, a independência e várias bandeiras, a do país e as dos estados que o compõe, atrás de uma mesa onde estão sentados os representantes do Comitê - outro narrador extradiegético nos apresenta os homens de bem envolvidos nesse filme, destacando sua força e determinação mesmo diante de toda a injustiça que vêm sofrendo.

*- Esta é a Sala de audiências dos representantes do Comitê de Atividades Antiamericanas. Nós, como cidadãos dos Estados Unidos, temos com eles, ou com seus representantes eleitos, uma grande dívida. Destemidos, apesar da viciosa campanha de difamação lançada contra eles, tanto em conjunto como individualmente, têm continuado sua investigação, perseguindo suas convicções declaradas de que qualquer um que continuar sendo comunista depois de 1945 é culpado de alta traição.*⁵⁸

A cena, como coloca o crítico do *The New York Times*, realmente soa muito séria, principalmente para um filme extremamente comercial como *Big Jim McLain*. Na realidade, a cena, assim como a cena de abertura, destoa de quase todo o filme, que, gravado no Havaí, é repleto de cenas externas, de dança, música e muito romance. Porém,

⁵⁸ Big Jim McLain, 2m.

não é preciso ir muito longe para entender questões externas, para além das já citadas no tópico anterior, que podem explicar a escolha por essas cenas de abertura.

A atuação do HUAC, conhecido por acuar e atemorizar muitos cidadãos nesse período, destacou-se com a investigação de Hollywood e do conjunto da indústria de entretenimento, que deveria ser “purificada”, para exercer sua atividade de propagação do anticomunismo em nome da pátria. Como nos coloca Victor Navasky, essa atuação do Comitê em Hollywood deve-se a fatores que não se restringem ao controle das atividades “subversivas” dentro de Hollywood. Segundo o autor o comitê buscou aproveitar-se da projeção de Hollywood na mídia para difundir-se entre a sociedade estadunidense e ser aceito como um comitê permanente e “necessário”.⁵⁹ Porém, o episódio entrou para a história como exemplo revelador de ação inquisitorial contra toda a comunidade.⁶⁰ Já no início da década de 1950, uma série de manifestações contra a atuação do Comitê passaram a acontecer, inclusive alguns filmes arriscaram-se a criticar sua conduta.⁶¹ Sendo assim, se John Wayne acreditava na importância de denunciar a ameaça comunista e contou com a colaboração do HUAC para isso, como creditado ao final do filme, o Comitê também reconheceu novamente a importância de Hollywood e buscou mais uma vez aproveitar-se dela para melhorar sua imagem.

Jim McLain inicia uma breve apresentação de um dos problemas principais apresentados pelo filme. Após negar-se a responder as perguntas feitas pelos representantes do Comitê, apelando para a 5ª emenda, que garantia ao acusado o direito de não plantar provas contra si, o acusado sai em liberdade. Um narrador em voz *over*, Jim McLain, faz suas considerações:

*- Onze meses. Onze meses frustrantes, tocando campainhas e remexendo milhões de documentos maçantes para provar a qualquer pessoa inteligente que essas pessoas eram comunistas, agentes do Kremlin, e todos eles saem livres. (...). O bom Dr. Carter vai voltar ao seu bem pago posto de professor de economia na universidade e seguir contaminando mais crianças.*⁶²

Se no início da narrativa a arrogância de um comunista que ficará livre ao utilizar-se da quinta emenda já tem algum peso, ao final da narrativa, após acompanharmos todos

⁵⁹ NAVASKY, Victor - 2004. op. cit. p. 314.

⁶⁰ FERREIRA, Argemiro. op. cit. pp. 122,123. Sobre o episódio de Hollywood consultar PEIXOTO, Fernando. op. cit.

⁶¹ Alguns exemplos de filmes que criticaram a atuação do HUAC já no começo da década de 1950 são: *Miracle* (1950); *Viva Zapata!* (1951); *The Hoaxters* (1952); *High Noon* (1952).

⁶² Big Jim McLain, 3m.

os percalços das investigações, a quinta emenda novamente deixar livres os comunistas é impactante: “*Então, eles saíram novamente livres. Nós construímos um caso que prova a qualquer pessoa inteligente que essas pessoas são comunistas, agentes do inimigo, e saíram livres*”⁶³.

Quanto a essas cenas, é importante destacarmos que Harry Bridges, que no caso real das investigações no Havaí é citado como um ditador comunista que liderava a conspiração na Ilha, foi por diversas vezes julgado por ser comunista e liberado por falta de provas, após negar as acusações. Bridges, que era australiano, sofreu duas tentativas de deportação em 1939 e 1941 sob o argumento de ser comunista, mas sempre negou as acusações e saiu livre. Em 1948, Bridges, que havia conseguido sua naturalização, foi a julgamento mais uma vez, porém, foi acusado de perjuro, por mentir sob juramento sobre sua filiação ao Partido, quando em 1945 conseguiu a cidadania. Bridges foi condenado a cinco anos de prisão e sua cidadania foi revogada. Durante a produção do filme o processo de apelação de Bridges à condenação estava em andamento e possivelmente o Comitê já previa mais uma derrota, já que a condenação de Bridges acabou sendo revogada no ano seguinte por transgredir o *Estatuto de Limitações*⁶⁴, pois as acusações contra ele se deram mais de três anos após o ocorrido.⁶⁵ Assim, sem dúvida as cenas têm ligação com as derrotas que o governo sofreu em suas investidas contra Harry Bridges, trazendo a ideia da culpa certa de Bridges e dos “problemas” que os percalços legais levaram às tentativas de condená-lo.

Ainda a partir dessa cena, uma das impressões que a obra nos passa é de que havia total legalidade e respeito à constituição nos trabalhos do Comitê e, em decorrência disso, muitos comunistas acabaram por sair totalmente impunes durante o macarthismo. Realmente a quinta emenda, que garantia às testemunhas o direito de permanecer caladas, de não se auto-incriminar, foi muito utilizada por testemunhantes nas audiências do HUAC, como o fez Harry Bridges. Mas, como nos coloca Schrecker, tomar a quinta

⁶³ Ibid., 1h 27m.

⁶⁴ O Estatuto de Limitações estabelece o tempo para a prescrição de crimes. Sendo que o crime de defraudação ou tentativa de defraudação contra os Estados Unidos, seja por conspiração ou não, era de três anos.

⁶⁵ Sobre Harry Bridges ver: CLEARMAN, Jilian - *Wayne Morse and Harry Bridges: I Hold a Brief for Truth*. Oregon: University of Oregon. 2010; BOYES, Alan D. - *Red Hawaii: The Postwar Containment of Communists in the Territory of Hawaii*. M.A. Thesis, University of Hawaii at Manoa, 2007; CHERNY, Robert W. Harry Bridges, Labor Radicalism, and the State. Working Paper No. 1 (October, 1994); NELSON, Bruce. op. cit.; LARROWE, Charles P. - *Harry Bridges: The Rise and Fall of Radical Labor in the U.S.* Leonard Hill Books, 1972.

emenda em um testemunho passou a ser visto quase que como uma confissão de culpa.⁶⁶ Seguindo essa lógica, apesar de o uso dessa emenda muitas vezes garantir a liberdade do acusado, grandes corporações e muitos outros empregadores passaram a anunciar que iriam demitir qualquer trabalhador que fizesse uso da quinta emenda, assim como seu uso passou a tornar qualquer pessoa inapta a ocupar cargos públicos e lecionar em escolas ou universidades.⁶⁷ Assim, como foi ressaltado por Schrecker, além das denúncias de McCarthy, mesmo as manifestações oficiais do macarthismo - como as audiências públicas, as investigações do FBI e processos criminais, ligados, principalmente ao HUAC, mas também a outros órgãos do Estado - não teriam representado uma grande força repressora se não tivessem sido reforçadas pelo setor privado. A colaboração dos empregadores privados com o HUAC e o resto da rede anticomunista foi fundamental, tanto para legitimar as atividades da rede como para punir homens e mulheres identificados como politicamente indesejáveis, através de sanções econômicas, com as chamadas listas negras.⁶⁸ Portanto, o “*bom Dr. Carter*”, possivelmente não voltaria “ao seu bem pago posto de professor de economia na universidade”⁶⁹, ele, como muitos outros, estaria condenado à penúria financeira. O filme, nesse sentido, ainda reforça a ideia da culpa certa daqueles que recorrem à quinta emenda.

2.1.4. Vilões, mocinhos e “americanos”

Além da referência ao perigo de ataques estrangeiros, os vilões comunistas, representantes do inimigo estrangeiro, certamente não deixam de aparecer. Ao longo da narrativa, em pequenos intervalos entre beijos, músicas, praias e danças, serão apresentados de forma bastante pejorativa e exagerada. De início temos ex-membros do Partido Comunista que, após considerar de forma racional a linha do partido, descobriram que tudo não passava de uma ilusão e, assim, entregaram-se à bebida para suportar seus últimos tempos dentro do partido e depois arrependeram-se do mal que fizeram por contribuir com isso.⁷⁰ Dr.º Gelster, o médico comunista, é apresentado por sua secretária Nancy, que vive o romance com Jim McLain, como um homem frustrado por não

⁶⁶ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. p. 59.

⁶⁷ Ibid. pp. 76-86.

⁶⁸ Ibid. p. 76.

⁶⁹ Big Jim McLain, 3m.

⁷⁰ Ibid., 22m 30s.

conseguir desenvolver nenhum tipo de afeto nas pessoas.⁷¹ O comunismo é apresentado ainda pela Sr.^a Nomaka, ex-comunista, como uma grande conspiração para escravizar o homem comum.⁷² O filme ainda nos apresenta White, um filho que abandonou os pais e mudou de nome após se tornar comunista. Os pais de White denunciaram o próprio filho, pois consideravam que os comunistas são homens sem coração que deram as costas para Deus.⁷³ Por fim, os chefes do partido são apresentados como homens que não acreditam verdadeiramente na ideologia comunista, que odeiam os homens realmente dedicados à causa, mas os suportam, pois precisam deles para tomar o poder, e, depois, liquidá-los.⁷⁴

A representação dos comunistas no filme não apresenta nada de original. Desde 1948, com o lançamento da primeira produção anticomunista do pós-Segunda Guerra, o cinema parecia repetir essa mesma representação, em grande parte, baseado nos filmes de gangsteres da década de 1930, com os criminosos transformados em comunistas.⁷⁵ Porém, algo fundamental da construção da imagem do comunismo durante o macarthismo foi, segundo Ellen Schrecker, a criação de todo o aparato repressivo em torno do comunismo, com processos criminais, investigações do congresso, entre outros procedimentos, que criou uma aura de criminalidade que ajudou a desumanizar os comunistas, transformando-os em bandidos.⁷⁶ Partindo disso, mesmo que na realidade não houvesse evidências de que o partido comunista matou ou mandou matar alguém em sua longa história, ou que membros teriam sido impedidos de deixar o Partido, grande parte da construção dessa imagem demonizada do comunismo, se dava a partir da distorção de histórias e pessoas reais. Esse mecanismo conferia plausibilidade aos cenários que apresentavam o perigo que o Partido Comunista representava para a nação. Razão pela qual tantos estadunidenses teriam acabado por adotar o anticomunismo tão rapidamente.⁷⁷ Assim, o filme, ao referenciar a base em uma história real, e a partir daí distorcer a imagem dos comunistas, busca conferir maior aceitação dos cenários e construções que apresenta e opera. A obra acaba, ainda, por contribuir com essa tendência de distorção de histórias e pessoas reais, que, como nos coloca Schrecker, foi um dos grandes danos impostos pelo macarthismo,

⁷¹ *Ibdi.*, 30m 15s.

⁷² *Ibdi.*, 34m 05s.

⁷³ *Ibdi.*, 50m 15s.

⁷⁴ *Ibdi.*, 1h 17m 35s.

⁷⁵ VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p. 58.

⁷⁶ SCHRECKER, Ellen – 1998. op. cit. p. 120.

⁷⁷ *Ibid.* p. 121.

destacando que para toda uma geração de homens e mulheres “cumpridores da lei” foi devastador ser repentinamente transformados em párias sociais e políticos.⁷⁸

Essa visão deturpada do partido se perpetuava, pois o Supremo Tribunal Federal não permitia que testemunhas que renunciavam à quinta emenda para falar de si a invocassem para evitar responder a perguntas sobre outras pessoas. Essa regra fez com que a maioria daqueles que já haviam deixado o Partido Comunista tomassem a quinta emenda logo de início para não ter que entregar ex-companheiros. Essa situação, como coloca Schrecker, impossibilitou que alguma explicação pública fosse dada por parte de ex-comunistas sobre as suas experiências no partido e, portanto, contra essa imagem demonizada do Partido Comunista que penetrou os discursos públicos.⁷⁹

Após uma breve apresentação dos envolvidos na investigação, a narrativa mergulha na apresentação do belo romance entre Jim McLain e Nancy. Com uma exploração muito grande das belezas, das músicas e das danças havaianas, Jim McLain, nós é apresentado como um homem sério, que trabalha muito, mas que sabe curtir sua vida. É um homem dedicado ao trabalho, que quer se casar e constituir família, possui alguma religiosidade - vai à igreja para agradecer por ter encontrado Nancy e cita o fato de que sua mãe lia a bíblia para ele quando criança – mas não se envolve de forma apaixonada em questões políticas, é um típico estadunidense em busca de sua felicidade. Enquanto isso, seu parceiro, Mal Baxter, é apresentado como um homem não muito racional e equilibrado. Ele se deixou afetar pelos comunistas, os odiava e esse ódio tirou dele a leveza de viver. Enquanto o filme mostra Jim, em vários momentos, curtindo as belezas e prazeres nas praias e clubes do Havaí, Mal Baxter é sempre mostrado enfiado no trabalho, fascinado em revelar o grupo comunista, demonstrando muita vontade de fazer justiça com as próprias mãos, e isso o leva à morte. A morte de Mal colabora com a representação dos comunistas como assassinos em potencial, assim como, fortalece a ideia do risco corrido pelos que se envolvem com eles. Porém, a contraposição entre a composição de sua figura com a de Jim McLain, também nos traz uma maior identificação da figura de Jim como modelo possível de vitória, que na realidade é a figura de um exímio representante do “americanismo”, composto pela busca da felicidade individual, pela defesa das liberdades políticas, por um patriotismo acrítico, pela valorização da religião, e pela confiança nas autoridades e nas

⁷⁸ Ibid. p. 365.

⁷⁹ Cf. SCHRECKER, Ellen – 1994. op. cit. p. 59.

instituições.⁸⁰ Nesse sentido, para resistir ao comunismo não basta ser um mocinho, é necessário ser um “americano” completo.

2.1.5. O HUAC entre a ilegalidade e a ineficiência

O filme, por fim, parece trazer uma contradição que se explicita a partir do desfecho da narrativa. A obra busca desde o início homenagear os integrantes do Comitê de Atividades Antiamericanas, vincula suas figuras à imagem de Daniel Webster, trazendo a ideia desses homens como representantes da luta histórica dos Estados Unidos pela liberdade e pela União. Porém, ao tentar trazer a ideia de total legalidade das atividades do Comitê, transmite uma sensação de completa ineficiência do mesmo. Assim, se a intenção do HUAC, ao envolver-se com Hollywood ainda em 1947, era a de ser aceito como um comitê permanente e “necessário”⁸¹, o filme sem dúvida não convence nesse sentido, a não ser pelo fato de fortalecer a imagem do perigo comunista. Se a narrativa cria certa simpatia por Jim McLain, que busca apenas executar seu trabalho, capturando os comunistas, e defende muito bem a importância do “americanismo” acrítico, ao contrapor a trajetória de McLain à de Mal Baxter, o resultado dos trabalhos do Comitê, com o julgamento e absolvição dos comunistas, é um verdadeiro fracasso.

Uma interpretação possível é a de que o mais importante no momento era a defesa do Comitê como uma instituição séria e respeitadora das liberdades civis e da constituição, diante dos protestos e denúncias contra suas formas de atuação. Nesse sentido, os produtores talvez não tivessem sido capazes de construir uma obra que incluísse a ideia do Comitê como necessário e eficiente. Porém, durante toda a narrativa os investigadores levantam dezenas de provas e testemunhas contra os comunistas, que seriam facilmente condenados pelos meios legais a partir das atividades do Comitê, mesmo sem uma confissão. Assim, o filme poderia facilmente optar por garantir uma imagem do Comitê como instituição séria, eficiente e que trabalhava dentro da legalidade.

Em outra interpretação poderíamos supor que a derrota do Comitê nas audiências seguiria uma tendência dos filmes da época em valorizar a representação da força da ameaça comunista,⁸² apresentando-os, assim, como um inimigo extremamente perigoso e sagaz, quase invencível, em detrimento da apresentação das virtudes do *American Way of*

⁸⁰ Cf. RODEGUERO, Carla Simone. op. cit. p. 467.

⁸¹ Cf. NAVASKY, Victor – 2004. op. cit. p. 314.

⁸² Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p. 61.

Life. E, assim, a ideia dos comunistas livres reforçaria a noção da presença da ameaça comunista. Porém, o filme passa a maior parte de sua narrativa exaltando os valores ligados ao “americanismo”, principalmente através de Nancy e de Jim McLain, mas também com muitas referências à bandeira nacional e uma trilha musical permeada por hinos e músicas vinculadas ao patriotismo. O próprio clima de liberdade e felicidade, criado pelas cenas externas e iluminadas, com belas paisagens, e pelas músicas e danças havaianas, não sustenta a ideia da representação de uma ameaça do mal, como ocorriam em filmes geralmente inspirados no *film noir*.⁸³

Finalmente, outra interpretação possível parece bastante consistente. O filme, além de prestar sua homenagem ao Comitê e ajudar na criação de uma memória que o isenta das acusações feitas contra ele, demonstra a ineficiência de uma instituição que respeite todas as liberdades e direitos de pessoas tão baixas e cruéis como os comunistas. Em uma das cenas finais do filme, após mais uma derrota para os comunistas nas audiências, Jim e o chefe de polícia do Havaí, Dan Liu, discutem sobre a quinta emenda. Liu diz perguntar-se como Mal Baxter se sentia sobre a quinta emenda, então Jim McLain lhe diz:

- Ele morreu por ela. Há um monte de coisas maravilhosas escritas em nossa Constituição, que foi feita para homens honestos, cidadãos decentes. Eu me ressinto do fato de que possa ser usada e abusada pelas mesmas pessoas que querem destruí-la.⁸⁴

Assim, se na realidade o Comitê apresentava desvios de conduta, o filme faz deles algo amplamente justificável dentro do contexto em que se vivia. Nesse ponto, devemos lembrar, mais uma vez, que o filme transmite uma preocupação com o sucesso do

⁸³ William Park, que apresenta toda uma discussão sobre a falta de consenso sobre a definição do Film Noir como um gênero ou um estilo, coloca que, apesar das diferentes visões sobre o Film Noir, todo mundo parece saber o que o Film Noir significa. Citando as palavras de Nathaniel Rich, coloca: *Cunhado pelo crítico de cinema francês Nino Frank em 1946 e popularizado por críticos franceses Raymond Borde e Etienne Chaumont em seu estudo de 1955, Panorama du film noir américain, o termo descreve, em sua aplicação mais restrita, uma série de filmes americanos feitos durante a Segunda Guerra Mundial e nos anos seguintes, pontuados pela violência e impregnados de um profundo sentimento de medo e incertezas morais. Os heróis tendem a ser cínicos, inflexíveis, e oprimidos por forças sinistras fora de seu controle. Estilisticamente, filme noir se distingue pela sua marcante cinematografia chiaroscuro, influenciado em grande parte pelo expressionismo alemão (muitos dos maiores diretores de cinema noir, incluindo Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, Robert Siodmak, e Edgar Ulmer, emigraram da Alemanha e da Áustria na década de 1930). Os filmes são rodados em preto e branco, iluminados pela noite, favorecem ângulos de câmera oblíquos e uso obsessivo de sombras, e, mais importante, situam-se em uma cidade. O filme noir tenta dar sentido às complexidades e ansiedades da experiência urbana do pós-guerra, explorando o lado podre da cidade americana, o lugar onde o sonho americano vai morrer.* RICH, Nathaniel - *San Francisco Noir*. New York: Little Bookroom, 2005. pg. 08. De PARK, William - *What is film noir?* Bucknell University Press, 2011. pg. 02.

⁸⁴ Big Jim McLain, 1h 27m.

sindicalismo e com a importância do Partido Comunista no Havaí e parece referenciar a história de derrotas que o congresso sofreu diante de suas tentativas de deportar e condenar Harry Bridges, que teria sido por vários anos a principal voz da esquerda dentro das organizações de trabalhadores e uma voz importante da dissidência no seio da sociedade estadunidense em geral.⁸⁵ Assim, o filme, uma vez que o recurso de Bridges contra sua condenação por perjuro estava em andamento no momento da produção da obra, poderia ter como foco justificar e legitimar os desvios do Comitê naquele caso específico. Mesmo que a condenação de Bridges tenha sido revogada no ano seguinte, a obra, a partir dessa legitimação dos abusos do Comitê, acaba por fornecer argumentos para a intensificação da repressão não apenas na ilha, mas em todo o território estadunidense. Destacando, ainda nesse sentido, que outros modos de reprimir e vencer os inimigos comunistas são legitimados. Além de ser, como percebeu o crítico do *New York Times*, “*claramente demonstrado que o melhor remédio para um comunista covarde é um soco no nariz*”⁸⁶, a última cena, como já foi discutido, faz referência direta à guerra como símbolo de união pela Pátria, contra os comunistas.

Se a escolha por trabalhar a figura do Comitê de Atividades Antiamericanas, diante de sua pouca popularidade, nos parece estranha, a escolha da figura de Daniel Webster como representante da memória da nação, também não deixa de ser vista com certo estranhamento, principalmente se pensarmos que o filme negligencia figuras populares como Abraham Lincoln, Thomas Jefferson, George Washington, James Madison, entre outros eloquentes porta-vozes da liberdade e igualdade do país. O senador Webster conquistou muitos críticos ao mudar suas opiniões com relação à liberdade em 1850. Segundo um de seus maiores críticos, que já havia sido um de seus grandes admiradores, o escritor transcendentalista Ralph Waldo Emerson, Webster, ao invés de unir liberdade e união, acabou por sacrificar a liberdade em nome da união.⁸⁷ Tendo em vista a história do senador e o sentido geral do filme, percebemos, apesar do estranhamento inicial, que a escolha de uma figura tão controversa quanto a de Daniel Webster acaba por encaixar-se perfeitamente nos propósitos da obra. Se, no conto, Webster venceu o próprio Diabo os estadunidenses precisavam vencer o comunismo. Se em sua carreira política Webster defendeu a união do país acima de tudo os estadunidenses precisavam fazê-lo para honrar

⁸⁵ Cf. CHERNY, Robert W. op. cit. p. 01.

⁸⁶ “in which it is clearly demonstrated that the best medicine for a cowardly Communist is a sock in the nose”. CROWTHER, Bosley. op. cit. Tradução livre.

⁸⁷ Cf. GUSTAFSON, Sandra M. op. cit. p. 395.

sua luta, mesmo que para isso fosse necessário sacrificar a liberdade em alguns níveis. O filme, então, faz seu papel nessa luta, legitimando esse processo ao representar o respeito à constituição, quando se trata dos comunistas, como uma ameaça à segurança nacional e às conquistas da Guerra Civil e da Segunda Guerra Mundial.

2.2. *I Was a Communist for the FBI*: Lincoln, Cvetic e a luta pela liberdade

*I Was a Communist for the FBI*⁸⁸, lançado em 1951, é a primeira produção anticomunista do estúdio Warner Bros. no pós-Segunda Guerra. O filme é baseado na história de Matt Cvetic - publicada em três partes, na revista semanal *Saturday Evening Post*, com o título *I posed as a communist for the FBI*⁸⁹ -, um espião para o FBI infiltrado no Partido Comunista de Pittsburgh por nove anos, enfatizando a todo momento a aproximação com o caso real de espionagem, trazendo uma série de fotos de jornais, cenas reais, cartas, chegando a receber uma indicação ao Oscar de melhor documentário de longa metragem no ano de 1952. Segundo Daniel Leab, a obra foi possivelmente pensada como um filme B, pois, enquanto seu diretor, Gordon Douglas, era conhecido como um técnico eficiente, mesmo que não fizesse muita distinção de trabalhos, reconhecendo inclusive que algumas pessoas poderiam dizer que ele era uma “prostituta”⁹⁰, seu produtor, Bryan Foy, era conhecido por trabalhar com melodramas baratos, e seu roteirista, Crane Wilbur, passou a ser conhecido em Hollywood nos anos 1930 como escritor e diretor e trabalhou principalmente em melodramas B.⁹¹ O próprio ator protagonista do filme, Frank Lovejoy, tinha uma carreira marcada por pequenos papéis e pela ampla participação em filmes B. Mesmo com o baixo orçamento e a baixa qualidade, estipula-se que a renda do filme alcançou cerca do dobro do valor gasto com sua produção. Assim, para Leab o clima político paranoico da época teria sido uma aposta da Warner para o sucesso do filme e, nesse sentido, assinala que o dinheiro, e não questões políticas, teria movido tal produção.⁹²

⁸⁸ *I Was a Communist for The FBI*. Direção: Gordon Douglas. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. USA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros, 1951, 83min; p&b-VHS.

⁸⁹ I posed as a communist for the FBI – Relatada por Matt Cvetic, escrita por Pete Martin. *Saturday Evening Post*, 15, 22 e 29 de julho de 1950. Propriedade de Benjamin Franklin Literary & Medical Society.

⁹⁰ Daniel Leab cita em sua obra que Gordon Douglas chegou, em uma entrevista, a dizer: “I guess some people would say I was a whore... but I would rather work”. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. p. 78.

⁹¹ Cf. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. p. 78.

⁹² Ibd.

Porém, a Warner Bross tinha em sua história a produção do filme pró-soviético *Missão em Moscou*, de 1943, que desde seu lançamento já causou reações, sendo apontado como possível sinal de propagação do comunismo.⁹³ Em 1947 as suspeitas levantadas pela produção aumentaram e Jack Warner chegou a ser chamado para depor nas audiências do HUAC.⁹⁴ Assim, *I Was a Communist for the FBI*, não pode ser descartado como um filme que também responde às questões políticas ligadas à busca por compensar a má impressão levada ao comitê quando da produção de *Missão em Moscou*. Destacando ainda que durante a divulgação do filme Jack Warner chegou a declarar que tinha esperanças de que o filme fosse capaz de deter a marcha daqueles que estavam tentando minar os fundamentos da estrutura democrática estadunidense⁹⁵, o que, para além de uma jogada de marketing, pode ser apontado como uma resposta às pressões do comitê.

É bastante destacado o aspecto caricaturesco da narrativa que nos traz Matt Cvetic (Frank Lovejoy), como um patriota disposto a sacrificar sua vida e sofrer todo o tipo de desprezo para lutar contra o comunismo - e que teria inclusive desagradado o diretor do FBI, Edgar Hoover, por apresentar Cvetic como herói, e não o FBI. O trabalho de Daniel Leab⁹⁶ é o estudo mais conhecido sobre Matt Cvetic e sobre *I Was a Communist for the FBI*.⁹⁷ O autor nos traz a discussão do filme e de sua produção em contraponto a uma retomada biográfica de Matt Cvetic - apontado por Leab como oportunista, infiel e bêbado - destacando as distorções empreendidas pela obra cinematográfica. No ano seguinte ao lançamento da obra de Leab, Stephen Schwartz publicou um artigo no *The Wall Street Journal*, em 2001, onde buscou defender a importância de Cvetic diante da crueldade, da desonestidade e do cinismo dos líderes comunistas, em contraponto às duras críticas feitas por Leab ao filme e a Matt Cvetic. Destacou que Cvetic deveria ser lembrado exatamente como o herói que o filme descreve.⁹⁸

⁹³ Cf. SBARDELLATI, John. op. cit. p. 413.

⁹⁴ Cf. CULBERT, David. Introduction to Mission to Moscow's script. *Mission to Moscow*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980. p. 13

⁹⁵ Cf. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. pp. 76-77.

⁹⁶ LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit.

⁹⁷ Outros trabalhos já se debruçaram sobre o filme. Alexandre Valim faz uma breve análise da obra em seu estudo sobre o impacto social dos filmes anticomunistas no Brasil. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. Michelly Cristina da Silva traz em sua dissertação de mestrado uma longa consideração sobre a produção da obra, e uma discussão interessante sobre as diferentes representações dos comunistas construídas por *I Was a Communist for the FBI* e *Missão em Moscou*, de 1943. SILVA, Michelly Cristina da - *Porque nós filmamos: estudo do cinema de propaganda de Hollywood através de representações da União Soviética e do Comunismo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.

⁹⁸ Cf. SCHWARTZ, Stephen. op. cit. p. A25.

Dessa forma a especificidade das características da obra cinematográfica, entre elas o alcance de público, contribuiu inegavelmente na construção da imagem de Cvetic como um herói e também na construção do anticomunismo, como podemos notar até mesmo 50 anos após o lançamento do filme, a partir da publicação do artigo de Stephen Schwartz. Como nos coloca Daniel Leab:

Warner Brothers, um importante estúdio de Hollywood, trouxe às telas a história de Matt Cvetic em *I Was a Communist for the FBI*, o mais lúrido e grudento melodrama, descrito por ter 'a forma e o estilo de filmes de sindicatos de gângster'; a produção enfeitou, distorceu, e diluiu a história de Cvetic, mas também aumentou sua fama.⁹⁹

Sua história acabou por se tornar ainda uma série de rádio com cerca de 80 episódios, também em 1951, estrelada por Dana Andrews, ator conhecido por outros filmes anticomunistas como *The Iron Curtain* (1948) e *Assignment: Paris* (1952). Em 1959 Cvetic escreveu ainda um livro, *The Big Decision*, contando sua história.

2.2.1 Sinopse

O filme se inicia com a chegada do líder comunista Gerhardt Eisler a Pittsburgh para monitorar a atividade do partido local. Vemos, então, Matt Cvetic a caminho da comemoração do aniversário de sua mãe. Sua presença, no entanto, lança uma cortina de fumaça sobre a festa, seus irmãos o olham com ódio e seu filho, Dick, que mora com a avó, sequer o olha nos olhos. Somente a mãe de Cvetic o trata com algum afeto. Porém, antes mesmo do jantar Matt é chamado pelo chefe do partido local, Jim Blandon, para uma reunião com Eisler. Durante a reunião Matt, que até então trabalhava no departamento de pessoal da North American Steel Company, onde contratava os membros do partido e despedia não-membros, é informado de sua promoção a organizador chefe do partido no distrito de Pittsburgh, em reconhecimento de sua lealdade.

Mais tarde, em uma reunião do partido, presencia-se uma tentativa do chefe do partido local de incitar o ódio racial e causar agitações. Cvetic em alguns momentos se encontra com outros agentes do FBI para passar informações. Pouco depois se vê

⁹⁹ "Warner Brothers, an important Hollywood studio, brought the Cvetic story to the screen as *I Was a Communist for the FBI*, a rather lurid, tacky, Grade-B melodrama, described as having 'the form of gangster-syndicate films'; the production embellished, distorted, fictionalized, diluted the Cvetic story, but is also enhanced his celebrity". LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. pp. 02-03. Tradução livre.

confrontado com o aumento da hostilidade de seu filho, Dick, após confirmar a ele que é membro do Partido Comunista, sem poder contar-lhe a verdade. É ainda surpreendido pela professora de seu filho, Eve Merrick, que se confessa membro do partido e, mais tarde, confirma sua suspeita de que ela foi designada para espioná-lo. Após o funeral de sua mãe, Cvetic, que levou um soco na cara de seu próprio irmão, entra em desespero e pede aos outros agentes do FBI para deixar o trabalho e voltar à sua vida normal, mas é informado que isso seria impossível no momento.

Em meio a uma greve instigada pelo partido na fábrica de aço, durante a qual os líderes sindicais são espancados por agitadores do partido, Eve, cuja lealdade começou a vacilar depois de acidentalmente descobrir a verdade sobre Matt, é repelida pela brutalidade do partido e renuncia a sua adesão. Blandon imediatamente ordena que ela seja liquidada, o que desencadeia uma série estonteante de eventos. Matt intervém na tentativa de matar Eve, e quase é banido do partido, mas se restabelece com a ajuda do FBI. Finalmente Matt é chamado para depor em uma audiência do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), onde entrega os líderes do partido e surpreende seu irmão e seu filho que o pedem perdão.

2.2.2. Apresentando o FBI e Matt Cvetic

Durante a apresentação dos créditos do filme (primeiros 50 segundos), nos é apresentada sob as sombras a figura de Matt Cvetic que caminha ao longo de um corredor escuro, ao som de uma música que nos remete ao clima de suspense, e se aproxima da câmera até escurecer a imagem (figura 6).

Figura 6: Print Screen do filme *I Was a Communist for the FBI*, 00:03s

Apesar de o filme ser citado como tendo “a forma e o estilo de filmes de sindicatos de gângster”¹⁰⁰, essa primeira cena nos traz a influência do estilo *noir*, com um forte contraste ou *chiaroscuro*, ou seja, sombras e áreas de escuridão juxtapostas a áreas mais iluminadas, o foco em profundidade¹⁰¹, para além da música, que de pronto nos remete ao clima de pessimismo, medo e incerteza do ambiente urbano dos anos 40 e 50, lembrando que o *noir* está ligado à conjuntura sociocultural do período pós-guerra, marcado exatamente pela Guerra Fria e pelo Macarthismo, explorando a podridão onde morreria o sonho americano¹⁰², mesmo que não estivesse diretamente ligado ao anticomunismo. A partir daí Matt Cvetic já nos é apresentado mergulhado nos subterrâneos desse ambiente corrompido, que rapidamente iremos identificar como sendo o ambiente do Partido Comunista.

A cena que se segue nos situa em Nova York, a partir de uma rápida tomada da Ponte do Queensboro, um corte nos leva, então, ao Aeroporto de La Guardia, onde um agente do FBI acompanha a decolagem do avião do líder comunista Gerhardt Eisler para Pittsburgh, passando por telefone a informação a alguém. A partir disso, em uma série de pequenas tomadas nos é apresentado o Federal Bureau of Investigation, destacando a rapidez com que as informações são passadas aos diferentes escritórios de Washington e Pittsburgh, além de se destacar o clima frenético, porém agradável, de trabalho nos

¹⁰⁰ LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. pp. 02-03.

¹⁰¹ Cf. PARK, William – op.cit. pg. 55.

¹⁰² Ibid. pg. 02. Citando RICH, Nathaniel – op.cit. pg. 08.

escritórios. É importante salientar que essa apresentação do FBI segue a linha da imagem da instituição divulgada pelos meios de comunicação na época. Como nos coloca a historiadora Ellen Schreker, Edgar Hoover tinha consciência do valor das relações públicas para expandir o poder de sua agência. Assim, buscou uma série de meios - como discursos, livros, artigos, filmes, programas de rádio e televisão - para trabalhar a imagem da respeitabilidade, competência e profissionalismo do FBI.¹⁰³

Entretanto, não obstante toda a rapidez e competência do FBI, quem nos apresenta Gerard Eisler é Matt Cvetic. Com o corte da cena do escritório do FBI para tomadas de cena da cidade de Pittsburgh, em voz *over* Cvetic faz considerações sobre Eisler, sobre Pittsburgh e se apresenta:

*- Gerhardt Eisler, agente comunista, espião, perjuro condenado... estava vindo para Pittsburgh... o coração do poder industrial americano... onde os comunistas se infiltraram para descompassar esse coração. O que tenho a ver com isso? Meu nome é Matt Cvetic. Cvetic é um nome esloveno. Há muitos eslovenos em Pittsburgh. Eu nasci aqui há 38 anos. Meus pais são boa gente, vieram para cá há 40 anos... tornaram-se cidadãos... e criaram uma família com 6 filhos... que cresceram e agora têm suas famílias.*¹⁰⁴

Com tais considerações, apesar de ainda não sabermos exatamente quem é Matt Cvetic, já podemos reconhecê-lo como um homem de família respeitável, bem informado sobre o comunismo e, principalmente, contrário a ele. Ainda a citação da origem eslovena de Cvetic, que conhecia sete diferentes línguas do leste europeu¹⁰⁵, tem certa significância, pois é citada por Daniel Leab como um fator primordial para que o FBI o considerasse um informante valioso, juntamente com seu real patriotismo e anticomunismo.

Ao terminar suas considerações Cvetic chega à celebração do aniversário de sua mãe. Onde nos é apresentado o drama familiar pelo qual passa o personagem, ao ponto que, mesmo buscando ser gentil e amoroso com todos, é cercado por olhares desconfiados. Ao ser interrompido pelo telefonema de Blandon, chefe do Partido em Pittsburg, que o chama para uma reunião com Gerhardt Eisler, os olhares desconfiados acabam por ter a confirmação de que Cvetic, chamado por seu irmão de “comunista asqueroso”, era um traidor. Matt, apesar de todo o sofrimento, suporta a humilhação em nome de sua luta contra o comunismo. Durante cerca de 20 minutos o filme nos apresenta uma série de

¹⁰³ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. 204.

¹⁰⁴ I Was a Communist for The FBI, 3m 37s – 4m 20s.

¹⁰⁵ São citadas: esloveno, croata, sérvio, lituano, russo, eslovaco e polonês. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. p. 11.

eventos que nos coloca o quão insuportável é a situação de vida de Cvetic. Cvetic tem que lidar com o desprezo de seus irmãos, de seus vizinhos e de seu próprio filho, depois de assumir a ele que faz parte do Partido Comunista. Após a morte de sua mãe, que parecia ser a única capaz de relevar o fato de seu filho ser comunista, Cvetic apresenta seu primeiro sinal de fraqueza. Em um encontro com os agentes do FBI Matt desabafa:

*- Escutem-me. Agora eu sei o que é estar em uma prisão! Estou preso há nove anos. Nove anos fingindo ser algo que odeio e sendo odiado. (...) Vocês têm uma casa e uma família. Após o trabalho vão para casa e a família fica feliz. Eu só tenho comunistas que cortariam minha garganta... e me jogariam no rio após me usar. Escute, Ken, precisa tirar-me disso. Precisa tirar essa mancha vermelha. Não aguento mais.*¹⁰⁶

Porém, Ken lembra a ele que “ao trabalhar para o FBI está sozinho”¹⁰⁷, mesmo podendo demitir-se, sendo ajudado pelo FBI, será desonrado publicamente para que outros espões não corram riscos.

Não podemos dizer que o filme tenha distorcido essa questão de uma maneira geral. No tocante à representação de Matt Cvetic como um pai atencioso e que sofria com a separação de seu filho, Daniel Leab destaca a distorção, afirmando que os relatos de amigos de Cvetic o colocam como um marido infiel e que teria abandonado a esposa e os filhos em 1932, por causa de outras mulheres e do alcoolismo.¹⁰⁸ Porém, o FBI teve cerca de mil informantes dentro do Partido Comunista e seus grupos de frente durante a década de 1940 e 1950,¹⁰⁹ e, segundo Ellen Schrecker, muitos deles realmente sofreram com a situação de serem considerados párias da sociedade. Schrecker cita o exemplo de Robert Dunham, um informante de Ohio que, além de assediado por seus vizinhos, via-os impedir suas crianças de brincar com seus filhos.¹¹⁰ Nesse sentido também, Ellen Schreker coloca que o FBI buscava formas de recompensar seus informantes, que passaram a se questionar sobre o que estavam fazendo, lembrando ainda que muitos dos que foram a julgamento no Comitê de Atividades Antiamericanas, e não se declaravam informantes do FBI para proteger os trabalhos do Bureau, foram execrados pelas pessoas do partido e por seus advogados. Porém, Schrecker destaca que Cvetic foi um verdadeiro constrangimento ao FBI, que não conseguiu impedi-lo de contar à imprensa as operações secretas do Bureau,

¹⁰⁶ I Was a Communist for The FBI, 39m 55s.

¹⁰⁷ Ibid., 40m 36s.

¹⁰⁸ Cf. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. pp. 07-08.

¹⁰⁹ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. 228.

¹¹⁰ Ibid. p. 229.

nem de entregar ao HUAC nomes de outros informantes.¹¹¹ Assim, o filme traz um drama real no que diz respeito aos informantes do FBI e, possivelmente, se utiliza dessa base real para distorcer a história de Cvetic na busca por fazer dele um herói.

Nesse sentido, destaca-se a discussão de Wilbur Zelinsky sobre a construção de figuras ideais que nutririam um sentimento de comunidade nacional, onde observa que, mesmo quando essa figura ideal é baseada em um ser humano real, bem documentado, a imagem pode ter apenas uma ligeira semelhança com a pessoa original, pois para que se tornem efetivas, essas figuras precisam ser simplificadas, purificadas, idealizadas.¹¹² Podemos pensar ainda que, possivelmente, essa distorção seja muito interessante para construir um melodrama convincente, com o “bem” bem representado na figura de Cvetic, e o “mal” encarnado na figura dos comunistas. Lembrando a discussão já desenvolvida sobre as características do melodrama e destacando que, segundo Leif Furhammar e Folk Isaksson, mesmo que o teor político de um filme não seja bem recebido, as construções feitas fazem com que o espectador escolha o lado “certo”, observando que “os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos tão bem desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas emoções que são provocadas”.¹¹³

2.2.3. O comunismo demoníaco e a manipulação das minorias: Stalin entre Washington e Lincoln

O primeiro comunista a ser apresentado é Gerhardt Eisler: “- *Gerhardt Eisler, agente comunista, espião, perjuro condenado... estava vindo para Pittsburgh...*”¹¹⁴. A colocação de Eisler como agente comunista, espião e perjuro condenado, não é de todo fictícia. Desde meados da década de 1920, Gerhart Eisler era funcionário de liderança no Partido Comunista da Alemanha (KPD) e na Internacional Comunista (Comintern). Entre 1929 e 1931, ele foi um elo entre o Comintern e os partidos comunistas na China, e, em seguida, 1933-1936 nos Estados Unidos, deixando o país em 1936. Em 1939, foi preso na França por mais de dois anos e em 1941, voltou para os Estados Unidos, onde foi fundamental na formação do Conselho para uma Alemanha Democrática. Após a Segunda

¹¹¹ Ibid. Idem.

¹¹² Cf. ZELINSKY, Wilbur – *Nation into state: the shifting symbolic foundations of American nationalism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988. p. 21

¹¹³ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. op. cit. p. 148.

¹¹⁴ I Was a Communist for The FBI, 3m 37s

Guerra, sua irmã, Ruth Fischer, o denunciou como chefe dos comunistas alemães no Hemisfério Ocidental e como um dos agentes chave do Partido Comunista dos Estados Unidos,¹¹⁵ chegando a escrever uma série de cinco artigos sobre Eisler, um deles intitulado “Gerhart Eisler: the career of a terrorist”¹¹⁶. Sob a acusação de perjuro, ao ponto que Eisler havia violado as leis dos EUA por desvirtuar sua filiação ao Partido Comunista em seu pedido de imigração, citada por Mario Kessler como pretexto, ele foi preso em 4 de Fevereiro de 1947, em Nova York. Em 6 de fevereiro, ele foi convidado a depor perante o HUAC. Eisler declarou que se considerava um prisioneiro político dos Estados Unidos e se negou a responder às perguntas do Comitê. Eisler foi citado por desacato e levado à cadeia do condado de Washington, mas foi libertado sob fiança.¹¹⁷ Ellen Schreckler destaca que embora Eisler tivesse realmente trabalhado para a Internacional Comunista em 1930, no final de 1946, quando o caso estourou, ele já não tinha qualquer posição de liderança e estaria, na verdade, ansioso para voltar para a Europa. Assim, a atenção que ele recebeu teria sido fabricada pelo FBI e outros membros da rede anticomunista, para mostrar que o Partido Comunista estava sob o controle soviético e, por consequência, a segurança dos Estados Unidos estava em perigo.¹¹⁸

Na história publicada na *Saturday Evening Post*, na qual se baseou o filme, não há referências de algum envolvimento direto de Gerhardt Eisler com o caso de Pittsburgh, sendo citado muito vagamente, quando, ao denunciar um comitê por arrecadar o dinheiro para sua defesa, se enfatiza que foi erroneamente classificado como o principal agente russo nos Estados Unidos.¹¹⁹ O filme, então, que como já se disse busca a todo momento afirmar sua base no caso real, distorce a história, incluindo Eisler como participante direto do caso de espionagem de Pittsburg. A obra, assim, segue a já colocada tendência de construção de uma imagem demonizada do comunismo a partir da distorção de histórias e pessoas reais, conferindo plausibilidade aos cenários que apresentavam o perigo que o

¹¹⁵ Cf. KESSLER, Mario - *Ruth Fischer: Communist and Anti-Communist Between Europe and America, 1895-1961. Logos: a journal of modern society & culture*. Disponível em http://logosjournal.com/2012/spring-summer_kessler/. Acesso em 02/12/2013.

¹¹⁶ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. 127.

¹¹⁷ Cf. KESSLER, Mario. op. cit.

¹¹⁸ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. pp. 122-123.

¹¹⁹ “Typical examples were the names of two comrades who were among the leaders of the American Committee for the Protection of the Foreign Born. The real function of this committee is to raise money to fight deportation proceedings against foreign-born communists. It is this group that raised money to defend Gerhardt Eisler, who was wrongly described as the top Russian operative in the United States before his flight to Europe”. I posed as a communist for the FBI. op. cit. 15 de julho de 1950, pp. 17-18.

Partido Comunista representava para a nação.¹²⁰ Segundo Michelly Cristina, a presença de Eisler no filme, por ser uma figura conhecida em diferentes divisões do Partido Comunista na Europa e nos Estados Unidos, confere ainda mais importância à Cvetic dentro do Partido em Pittsburg, ao ponto que, segundo o filme, era Eisler quem queria conhecer Cvetic, que teria sua lealdade ao partido ressaltada pelos outros membros.¹²¹ Ainda nesse sentido, Schrecker acredita que a aparição de Eisler no filme tem a ver com o valor simbólico de sua figura, como a personificação dos elementos estrangeiros que supostamente controlavam o Partido Comunista dos Estados Unidos.¹²² Assim, aproveitando-se da repercussão que o caso teve na imprensa, com jornais e revistas populares acompanhando todo o processo e, rotineiramente, caracterizando Eisler como o senhor implacável de todos os comunistas estadunidenses, o homem que transmitia as ordens de Stalin para os membros do partido,¹²³ o filme, que acaba por fortalecer a idéia de que o Partido Comunista estava sob o controle soviético, torna maior tanto o perigo da conspiração comunista, quanto o heroísmo do trabalho de Cvetic.

A reunião de Gerhart Eisler com os líderes comunistas de Pittsburgh acontece em uma luxuosa suíte de hotel, regada a caviar e champagne, e é a partir daí que se inicia a representação dos comunistas. Homens que comem e bebem o melhor, prometendo que será assim quando dominarem o mundo, mas que “*os trabalhadores serão os trabalhadores*”. Desvirtuando todo e qualquer ideal dos comunistas, que são representados como homens que têm como único objetivo dominar o mundo, sempre desconfiados de todos, mesmo daqueles que aparentam ser leais, como Cvetic¹²⁴, e dispostos a matar qualquer um que ameaçar a conspiração.¹²⁵ Essa representação também segue, assim como em *Big Jim Mc'Lain*, a já citada tendência do cinema anticomunista do pós-Segunda Guerra, em grande parte baseados nos filmes de gangsteres da década de 1930, com os

¹²⁰ Ibid. p. 121.

¹²¹ Cf. SILVA, Michelly Cristina da - op. cit. p. 146.

¹²² Ibid. p. 122

¹²³ Ibid. idem.

¹²⁴ Em certo momento (14m 45s) Jim Blandon, chefe do partido de Pittsburg, ordena que um dos homens do partido siga Cvetic, que havia acabado de ser nomeado organizador do partido. Gerhardt Eisler então lhe pergunta: - *Não confia no novo organizador do partido?* Ao que ele responde questionando: - *E confiamos em alguém?* Eisler então concorda, com um semblante irônico, dizendo: - *Não muito.*

¹²⁵ Eve Merrick ao saber que será banida do Partido por não ser considerada “material comunista”, (52m) alega que não precisam bani-la, pois ela sairia por si própria, dizendo estar desiludida com o partido ao descobrir que o único objetivo do comunismo era controlar o corpo e a mente do ser humano, completando que “o comunismo zomba da liberdade”, ameaçando ainda contar tudo o que fez e denunciar todas as professoras do partido. Logo após Cvetic sair com ela, dizendo a Blandon que a impediria de denunciar, o líder do partido, que parece não acreditar nos métodos de Cvetic, manda seus homens para eliminá-la.

criminosos transformados em comunistas,¹²⁶ como, segundo Leab, foi *I Was a Communist for the FBI*. Assim, mais uma vez se apresenta uma visão demonizada do partido que se perpetuava, em decorrência de o Supremo Tribunal Federal não permitir que testemunhas que renunciassem à quinta emenda para falar de si a invocassem para evitar responder a perguntas sobre outras pessoas, fazendo com que as testemunhas tomassem a quinta emenda logo de início para não ter que entregar ex-companheiros.¹²⁷

O filme, porém, traz uma questão mais específica no que concerne à representação dos comunistas. Ainda durante a reunião com os líderes do partido, Gerhardt Eisler coloca a principal questão que guiaria a assembleia do partido naquela noite:

*- Essa região produz mais aço do que o país todo junto, movendo Pittsburgh um centímetro... moveremos este país por quilômetros. Mas... Pittsburgh é muito calma, muito pacífica. Para implementar o comunismo na América precisamos incitar brigas, descontentamento... disputas entre as pessoas.*¹²⁸

A assembleia, que “ironicamente” ocorre no Freedom Hall¹²⁹, nos leva a um cenário muito significativo. Atrás do palco onde Bandon discursa para uma plateia composta por negros, nos deparamos com a bandeira dos Estados Unidos e com três imagens na parede, George Washington; Joseph Stalin, em uma imagem maior e no centro; e Abraham Lincoln (figura 7). As imagens de Stalin e Lincoln recebem destaque com tomadas de câmera em close (figura 8).

¹²⁶ Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p. 58.

¹²⁷ Cf. SCHRECKER, Ellen – 1994. op. cit. p. 59.

¹²⁸ *I Was a Communist for The FBI*, 10m 36s.

¹²⁹ Apesar de o local realmente existir, não há nenhuma referência a ele no artigo de Cvetic, nem se pôde encontrar referências documentais de que assembleias comunistas ocorressem lá.

Figura 7: Print Screen de *I Was a Communist for the FBI*, 12m 23s.

Figura 8: Print Screen de *I Was a Communist for the FBI*, 12m 14s

A construção dessa cena nos remete claramente ao movimento negro nos Estados Unidos. A presença da imagem de George Washington, considerado um dos pais fundadores, indica ainda uma evocação da ideia de liberdade como fundadora da nação.¹³⁰ Porém, por mais que tenha sido institucionalizado como um grande herói nacional, como representante da alma da nação e a encarnação de seus ideais e culturas¹³¹, Washington, que apesar de tocar na questão da abolição era dono de escravos, ganha pouco destaque dentro do movimento negro. Muito possivelmente sua colocação secundária no filme se dá também pela magnitude da imagem de Lincoln nesse contexto.

As questões raciais sempre estiveram muito ligadas à figura de Lincoln, que, signatário da proclamação de emancipação dos escravos nos Estado Unidos¹³², tornou-se uma lenda, sendo, segundo Mark Reinhart, a figura histórica mais representada na história da arte cinematográfica e televisiva americana. Lincoln foi caracterizado por pelo menos 300 produções, desde o nascimento do cinema em 1890.¹³³ Segundo ele

Lincoln tornou-se uma lenda na mente de muitos americanos. Eles viam sua história de vida como uma personificação do espírito americano, incorporando as virtudes da inteligência, compaixão, determinação e amor à pátria. A vida de Lincoln capturou a imaginação de milhões de pessoas.¹³⁴

A imagem de Lincoln, segundo Zelinsky, afetou inclusive uma das figuras mais importantes na formação do nacionalismo estadunidense, o Tio Sam, que, considerado “a face humana do Estado”, teria adquirido um aspecto “Lincolnesco” após 1865.¹³⁵ Eric Foner destaca ainda que

¹³⁰ Lembrando que Mary Junqueira destaca que uma série de perspectivas, que passaram a surgir logo após a independência, são constitutivas do mito da América, entre elas existe a perspectiva dos estadunidenses como “herdeiros do Ocidente”, que os coloca como guardiões dos verdadeiros valores do ocidente, da república, da democracia e da liberdade. JUNQUEIRA, Mary A. op. cit. p. 166.

¹³¹ Cf. ZELINSKY, Wilbur. op. cit. p. 31.

¹³² Segundo Eric Foner, mesmo que Lincoln a princípio não tivesse a emancipação dos escravos como um objetivo, uma série de eventos o levaram a isso e seu crescimento nesse sentido foi muito grande. Destacando a declaração de um escravo emancipado que escreveu que, se Lincoln tivesse considerado humilhante demais aprender em idade avançada sua raça ainda permaneceria em cativeiro. FONER, Eric - *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2010. s/pg.

¹³³ Cf. REINHART, Mark S. - *Abraham Lincoln on Screen: Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television*. 2d ed, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009. p. 03.

¹³⁴ “Lincoln had become a legend in the minds of many Americans. They viewed his life story as a personification of the American spirit, embodying the virtues of intelligence, compassion, resolve and love of country. Lincoln’s life captured the imagination of millions of people”. Ibid. p. 07. Tradução livre.

¹³⁵ Cf. ZELINSKY, Wilbur. op. cit. pp. 25-26.

Juntamente com as realizações de liderar os Estados Unidos em sua grande crise e presidir a emancipação dos escravos, a maneira de sua morte assegurou o lugar de Lincoln no panteão dos líderes americanos mais reverenciados. Seu assassinato, que ocorreu em uma sexta-feira, aumentou a convicção de que Lincoln tinha se sacrificado para redimir a nação pecadora. No momento da sua morte e nos anos que se seguiram, Lincoln foi lembrado, principalmente, como o Grande Libertador.¹³⁶

Assim, a figura de Lincoln na cena, diminuído ao lado da grande imagem de Stalin, nos remete a uma série de questões. Em primeiro lugar, ao nos depararmos com uma plateia composta por negros, podemos supor que a submissão da imagem de Lincoln, o Grande Libertador, à de Stalin, grande representante do comunismo, traz a ideia de que os comunistas buscavam escravizar aquelas pessoas, lembrando que a representação do comunismo como algo que buscava escravizar as pessoas era bastante comum nos filmes do período.¹³⁷ As imagens de Lincoln e Jefferson, que em um primeiro contato nos parecem apenas “iscas” utilizadas pelos comunistas para atrair e enganar os estadunidenses, representariam a liberdade sendo submetida a Stalin, dando, porém, certa ênfase à população negra. Podemos até entender que essa parte da população é colocada como mais vulnerável a esse domínio, lembrando que alguns setores do movimento negro nos Estados Unidos tiveram uma forte ligação com o Partido Comunista.¹³⁸

Para além dessa questão, a imagem de Lincoln nos leva também à Guerra Civil e à defesa da união, lembrando seu famoso discurso de 1858, que defendia a necessidade de união em uma sociedade que estaria dividida entre uma metade livre e outra escrava.¹³⁹ Talvez esse seja o principal foco da cena, que é orientada pelas considerações de Cvetec em voz over:

*- Como Gerhardt Eisler havia dito... Pittsburgh era muito calma, muito pacífica. Então prepararam uma receita de ódio escrita no Kremlin. Era a mesma velha história usada com as minorias... para criar ansiedade e desordem. (...) Como outros traidores comunistas, Blandon foi treinado em Moscou. Há muitas maneiras de sabotar a segurança de um país. A que ele usou era tão perigosa quanto destruir nossas defesas. Era a velha tática de dividir e conquistar.*¹⁴⁰

¹³⁶ "Coupled with the achievements of piloting the United States through its greatest crisis and presiding over the emancipation of the slaves, the manner of his death ensured Lincoln's place in the pantheon of the most revered American leaders. That the assassination occurred on Good Friday heightened the conviction that Lincoln had sacrificed himself to redeem a sinful nation. At the time of his death and for years thereafter, Lincoln was remembered primarily as the Great Emancipator". FONER, Eric. op. cit. s/pg. Tradução livre.

¹³⁷ Cf. VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 60.

¹³⁸ Ver. LIEBERMAN, Robbie e LANG, Clarence. op. cit.

¹³⁹ Discurso de Lincoln na convenção republicana em 1858, intitulado A House Divided. Referência retirada de MORETTIN, Eduardo – 2011. op. cit. p. 201.

¹⁴⁰ I Was a Communist for The FBI, 12m 03s.

A partir disso o filme atribui os atritos entre negros e brancos nos Estados Unidos às ações comunistas. Na cena seguinte, quando após a assembleia os líderes se reúnem em uma sala, Blandon, que entre os líderes se refere aos negros como *niggers*, traduzido como *criolos*, explica para Cvetic o propósito de causar brigas entre brancos e negros: “- *Se um deles for à rua hoje e brigar com um homem branco... matá-lo, e for condenado por um júri branco... podemos ajudá-lo a criar um fundo de defesa*”¹⁴¹. Cita ainda como exemplo dessa ação o caso Scottsboro¹⁴², dizendo que o partido teria arrecadado quase dois milhões e gasto apenas 65 mil dólares, para contratar uma defesa que perdesse o caso. O filme, assim, coloca que as brigas entre negros e brancos e todos aqueles que ajudavam os fundos de defesa para negros acabavam por financiar o Partido Comunista.

Robbie Lieberman e Clarence Lang, em seu livro “*Anticommunism and the African American Freedom Movement: Another Side of the Story*”, destacam que, se por um lado, durante a Guerra Fria, o governo dos EUA foi forçado a enfrentar a questão dos direitos civis, a fim de dar legitimidade às suas reivindicações de ser o líder na luta pelo “mundo livre”¹⁴³, por outro, o macarthismo foi implacável em sua perseguição a esquerdistas negros. Segundo os autores já a partir de 1930, quando um grupo de intelectuais, ativistas e líderes sindicais formaram a Conferência do Sul pelo Bem-Estar Humano (SCHW) para tratar de questões de justiça e igualdade no Sul, foi imediatamente acusado de estar dominado por comunistas. Durante o macarthismo esse tipo de acusação teria rompido as fronteiras do sul e tomado o país.¹⁴⁴ Quando o Departamento de Estado recusou-se a permitir que a luta pela liberdade negra fosse definida como uma questão de direitos humanos, sujeitos à supervisão das Nações Unidas, insistindo que as relações raciais nos Estados Unidos estavam melhorando, os líderes tradicionais dos direitos civis, acabaram por ver-se obrigados a minimizar suas críticas às políticas de guerra fria dos

¹⁴¹ Ibid., 13m 32s.

¹⁴² O caso ocorreu no estado do Alabama em 1931. Nove garotos negros foram acusados de estuprar duas mulheres brancas. A princípio todos os envolvidos, exceto um adolescente de doze anos de idade, foram condenados à morte pelos estupros. Após a intervenção do Partido Comunista dos Estados Unidos os garotos foram a julgamento mais uma série de vezes, mas, mesmo com uma das mulheres confessando que a história sobre o estupro havia sido inventada, o veredicto foi o mesmo: culpados. Tempos depois as acusações de quatro dos nove envolvidos foram retiradas. Aos restantes as sentenças variaram entre 75 anos e pena de morte. Um dos réus, Clarence Norris, escapou e desapareceu em 1946. Ele foi perdoado pelo Governador George Wallace em 1976, depois de ser encontrado pela polícia, sendo oficialmente reconhecida a inocência dos garotos. Sobre o assunto ver: SORENSEN, Lita - *The Scottsboro Boys Trial: A Primary Source Account*. New York: Rosen Publishing Group, 2004 e SPEARS, Ellen - *Rights Still Being Righted: Scottsboro Eighty Years Later*. Southern Spaces, June 16, 2011.

¹⁴³ Cf. LIEBERMAN, Robbie e LANG, Clarence - *Anticommunism and the African American freedom movement* : “another side of the story”. New York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 18.

¹⁴⁴ Ibid. p. 01.

EUA, e excluíram suspeitos de serem comunistas ou subversivos de suas organizações.¹⁴⁵ O anticomunismo, assim, foi usado como uma arma para desacreditar, dividir e enfraquecer o movimento negro nos Estados Unidos.¹⁴⁶ Diante disso fica claro que o filme participa desse contexto, minimizando o conflito entre negros e brancos nos Estados Unidos, responsabilizando em última instância os negros por esse conflito e, também, pela manutenção do comunismo, acabando por deslegitimar e criminalizar as ações do movimento negro.

Outra questão que ainda podemos ligar às cenas que referem-se aos negros, também nos é colocada em outra cena, com referência agora aos judeus. Em meio a uma greve instigada pelo partido na fábrica de aço, um grupo de homens do partido é infiltrado na greve com barras de ferro embrulhas em jornais judeus para espancar os líderes sindicais e colocar a culpa do ato nos judeus. A princípio parece estranho o filme fazer uma espécie de defesa dos judeus, visto o grande número de comunistas judeus nos Estados Unidos. Porém, a cena, assim como a cena em que os comunistas discutem o porquê de incitar o conflito entre negros e brancos, pode ser interpretada como uma propaganda anticomunista direcionada a esses grupos, que tinham uma ligação significativa com a esquerda. Dessa maneira, o filme busca mostrar a essas minorias que o comunismo é uma grande enganação, que nada mais faz que usá-los em seu plano para dominar o mundo.

O filme busca ainda responsabilizar o Partido Comunista pela revolta no Harlem em 1943,¹⁴⁷ por acidentes de trabalho na metalúrgica em Pittsburgh - com os quais buscavam afastar homens que não eram membros do partido e substituí-los por membros¹⁴⁸ -, pela organização de associações nazistas para disseminar o ódio¹⁴⁹, por agir de modo a desacreditar e alarmar a população na Guerra da Coréia¹⁵⁰ e pela organização das manifestações ocorridas durante os julgamentos de acusados de comunismo em Nova York¹⁵¹ – a obra traz, inclusive, cenas reais das manifestações. Assim, segundo o filme, o comunismo seria o grande responsável pelos conflitos e violência dentro dos Estados Unidos e pelos problemas sociais que envolveriam a relação das minorias com a sociedade em geral.

¹⁴⁵ Ibid. p. 18.

¹⁴⁶ Ibid. p. 02.

¹⁴⁷ I Was a Communist for The FBI, 17m 05s.

¹⁴⁸ Ibid., 17m 55s.

¹⁴⁹ Ibid., 1h 06m 43s.

¹⁵⁰ Ibid., 1h 07m 25s.

¹⁵¹ Ibid., 1h 07m 55s.

2.2.4. Préstimos ao HUAC e redenção de Jack Warner.

O filme, apesar de seguir a tendência dos filmes anticomunistas, explorando a popularidade da imagem do FBI, não deixa de oferecer seus préstimos ao Comitê de Atividades Antiamericanas, (HUAC), saindo em sua defesa. No filme, em outra reunião dos líderes do partido, um dos chefões do partido fala sobre o que farão diante do perigo representado pelo comitê ao partido:

*- Camaradas, o Comitê de Atividades Antiamericanas é um perigo para nós. Os interrogatórios em Washington são propaganda do governo. Moscou ordenou uma campanha nacional. E os líderes de Pittsburgh devem avisar seus membros. Todo comunista deve divulgar que o Comitê de Atividades Antiamericanas é um grupo de políticos obtusos que só quer acabar com os piquetes. Queremos que sejam ridicularizados. Se começarmos há muitos tagarelas nesse país que farão o resto.*¹⁵²

Como já foi dito, o comitê teve uma atuação muito intensa no período e passou já no início da década de 1950 a ser alvo de uma série de manifestações contra sua atuação, e inclusive alguns filmes arriscaram-se a criticar sua conduta.¹⁵³ Assim, o filme coloca a má fama adquirida pelo Comitê, como mais uma ação dos comunistas para garantir a continuidade de sua conspiração, e ainda ridiculariza aqueles que protestam contra o Comitê, chamando-os de tagarelas. Se lembrarmos que em 1947 as suspeitas levantadas pela produção de *Missão em Moscou*, em 1943, aumentaram e Jack Warner chegou a ser chamado para depor nas audiências do HUAC,¹⁵⁴ o filme presta seus serviços ao Comitê e parece também tentar redimir a Warner Bross e limpar a imagem de Jack Warner por sua produção anterior. Nesse momento a forma como o Comitê é colocado, mesmo que rapidamente, dá a ele uma posição de certo destaque com relação ao FBI, que já não apresenta, nesse ponto do filme, tanto prestígio.

2.2.5. A grandeza de Matt Cvetec espelhada na apatia do FBI.

Se o filme se inicia destacando a rapidez e profissionalismo do FBI, essa questão vai se perdendo ao longo da obra. Enquanto os outros agentes do FBI não precisaram agir,

¹⁵² Ibid., 1h 05m 39s.

¹⁵³ Alguns exemplos de filmes que criticaram a atuação do HUAC já no começo da década de 1950 são: *Miracle* (1950); *Viva Zapata!* (1951); *The Hoaxters* (1952); *High Noon* (1952).

¹⁵⁴ Cf. CULBERT, David. Op cit. p. 13.

contando com Cvetic inclusive para instalar escutas nos ambientes de reuniões comunistas, a competência do Bureau não foi colocada em cheque. Porém, a partir do momento em que a trama se intensifica o Bureau apresenta suas primeiras falhas. Quando os comunistas decidem eliminar a ex-integrante do partido, Eve Merrick, o agente designado para cuidar dela falha, sendo morto pelos comunistas, colocando a vida de Cvetic e de Eve em perigo. Assim, Cvetic salva a professora e mata dois comunistas. Após isso, os comunistas acabam por desconfiar de Cvetic. Nesse momento os agentes do FBI, que a princípio conseguem salvá-lo, forjando sua prisão pela morte de um agente, acabam deixando-o novamente à sua própria sorte. Cvetic consegue administrar a situação até ser intimado a comparecer diante do Comitê de Atividades Antiamericanas. É exatamente no momento em que o FBI comete suas falhas que Cvetic se destaca como grande herói. A partir desse momento em que a trama se intensifica, demonstrando uma certa apatia por parte dos outros agentes do FBI, Cvetic salva Eve Merrick, mata dois comunistas, troca socos com outros dois, acaba enfim por entregar os líderes do partido em Pittsburgh e ainda golpeia Blandon após sua confissão.

É difícil julgar, a partir somente da obra, se seu projeto inicial tinha a intensão de apresentar uma imagem mais afirmativa do FBI. Recorrendo, porém, às informações complementares sobre a produção, trazidas principalmente pela obra de Daniel Leab, percebemos que mesmo antes do início das gravações o foco principal dos produtores era a figura heroica de Matt Cvetic, destacando que Jack Warner, responsável pelo filme, gabasse sobre o que o filme poderia se tornar, chegando a declarar que Matt Cvetic merecia uma condecoração por seu estrelismo.¹⁵⁵ Para além disso, o FBI negou-se a colaborar com a produção do filme, deixando claro que não aprovava a obra, chegando a instruir todo o pessoal da agência a responder com cuidado às perguntas sobre o filme, buscando deixar claro que o FBI não tinha absolutamente nada a ver com sua produção.¹⁵⁶ Tais informações podem, por fim, nos indicar que o projeto inicial já se dispunha a sacrificar a imagem impecável de respeitabilidade, competência e profissionalismo do FBI, que Edgar Hoover tanto buscava trabalhar.¹⁵⁷ Porém, no filme Cvetic é parte do Bureau, assim, mesmo que parte do FBI pareça ineficiente, não se pode dizer que sua imagem tenha sido totalmente prejudicada. Principalmente se pensarmos que, segundo o filme, é através do trabalho de homens do FBI, como Cvetic, que o HUAC, colocado pela obra como um perigo para os

¹⁵⁵ Cf. LEAB, Daniel J. - 2000. op. cit. p. 55.

¹⁵⁶ Ibid. p. 81.

¹⁵⁷ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1998. op. cit. p. 204.

comunistas, consegue as provas necessárias para condenar os líderes do Partido. Assim, o FBI, de uma maneira ou de outra, teria cumprido sua função. Realmente, parece contraditório que o filme buscase transparecer uma imagem de falibilidade do FBI. Assim, a impressão que se tem é que os produtores acabaram por submeter a figura do FBI a uma aparente ineficiência e à possibilidade de falhas na busca por conferir a Cvetic o status superior dos heróis, o que, como poderemos perceber, parece atender à construção de um significado maior que a obra acaba por construir.

2.2.6. Cvetic, a luta pela liberdade e “o silêncio negro do medo”

Fechando o filme, após Cvetic se reconciliar com sua família, ainda em uma sala do Comitê de Atividades Antiamericanas, se inicia ao fundo a famosa música *The Battle Hymn of the Republic*. Enquanto Cvetic e sua família saem da sala, a câmera, em sua última tomada, focaliza um busto de Abraham Lincoln (figura 9). Se em um primeiro momento a imagem de Lincoln é invocada para apresentar o perigo da submissão da liberdade aos preceitos do comunismo, nesse momento a imagem de Lincoln parece situar Cvetic entre os heróis da nação, tendo contribuído para uma luta histórica pela união e liberdade do país.

Figura 9: Print Screen de *I Was a Communist for the FBI*, 1h 22m 41s.

Assim, se pensarmos que uma das imagens de Lincoln, segundo Merrill Peterson, seria a imagem de “Homem do Povo”, que está relacionada a escritos e dispositivos comemorativos alusivos à identificação de Lincoln com os estadunidenses comuns¹⁵⁸, a escolha do filme pela figura de Cvetic em detrimento, até certo ponto, da figura do FBI, pode estar ligada a uma tentativa de individualizar a mensagem passada pelo filme, e focalizar os homens comuns como possíveis heróis nacionais. A partir disso, o filme busca apresentar a necessidade do posicionamento individual dos estadunidenses contra o comunismo. Cvetic, mesmo sofrendo como um homem comum, se sacrificou em nome da pátria. Lembrando ainda a cena em que Cvetic conversa com seu filho na escola e o garoto lembra ao pai que está prestes a ir para o exército e que garotos jovens como ele terão que lutar contra o comunismo. Essa pequena passagem ressalta que homens comuns, garotos, lutam pela liberdade e união do país, legitimando ainda a guerra como forma de preservação da liberdade do país.

Legitimar a guerra não parecia tarefa difícil nesse momento, principalmente depois da apresentação feita pelo filme dos comunistas. A partir disso, a invocação da imagem de Lincoln pode ser vista também como uma busca por retomar o sentimento ligado ao mito da Nação Americana, ajudando a, mais uma vez, justificar posturas autoritárias por parte dos Estados Unidos com relação ao mundo e, nesse momento em particular, dentro de seu próprio território, contra a força estrangeira do comunismo. Ressaltando aqui novamente que a visão estadunidense sobre a Guerra concebe as guerras americanas como necessárias, boas, travadas por grandes e boas causas e com efeitos bons para os Estados Unidos. Sendo a liberdade, a independência e a democracia os efeitos da Revolução e a expansão da liberdade, a destruição da escravidão, o crescimento da força industrial e da riqueza, e a formação de uma nação poderosa e unificada os efeitos da Guerra Civil.¹⁵⁹

Dessa forma, para além da questão do foco de sua mensagem, ao construir essa representação extremamente negativa dos comunistas, acaba por legitimar as agressões e as mortes violentas sofridas pelos comunistas. Mesmo resguardando a imagem de legalidade dos trabalhos do FBI e do HUAC, permite ações de Cvetic fora dessa margem legal, como um homem de carne e osso que sofreu na própria pele a maldade dos comunistas.

¹⁵⁸ Referência retirada de SCHWARTZ, Melvin e SCHUMALN, Howard - *History, Commemoration, and Belief: Abraham Lincoln in American Memory, 1945–2001*. *American Sociological Review*, 2005, Vol.70, April, p. 186.

¹⁵⁹ Cf. ROBERTSON, James Oliver. op. cit. p.324.

Por fim, a representação dos comunistas como responsáveis por todos os problemas e conflitos internos nos Estados Unidos, deslegitima e criminaliza as ações do movimento negro e de outros movimentos que envolvem a luta por direitos de minorias, servindo claramente para desmobilizar os movimentos sociais. Dessa maneira, o filme contribui para uma das mais tristes consequências do período. Como nos coloca Ellen Schrecker, o macarthismo criou “o silêncio negro do medo”¹⁶⁰, com universidades povoadas por uma geração silenciosa, com reformas sociais que nunca foram aprovadas - como o plano de saúde nacional -, com sindicatos não mais combativos, com livros que não foram escritos e filmes que nunca foram filmados em virtude do medo de tomar atitudes que subvertessem os valores “americanistas”.¹⁶¹

As análises de *Big Jim McLain* e *I Was a Communist for the FBI*, permitem-nos perceber que órgãos de vigilância e controle social tiveram um espaço interessante na propaganda empreendida por Hollywood. Um espaço que, para o bem ou para o mal, teve o reconhecimento de sua importância por parte desses órgãos. O Comitê de Atividades Antiamericanas e o FBI, com posição de destaque durante os primeiros anos da Guerra Fria nos Estados Unidos, perceberam Hollywood como uma importante aliada e, a partir de seu poder, de sua influência ou da simples concordância de membros dessa indústria, tomaram o cinema em seu favor. Pautados na suposição da realidade dos fatos apresentados, os filmes, construíram bons argumentos para defender as ações do Estado. Mesmo no caso de *I Was a Communist for the FBI*, onde o próprio FBI não parece ter aprovado a produção, não podendo assim se falar de uma intervenção intencional na realização da obra, o resultado acabou por responder aos anseios do Estado pela legitimação de seu poder na repressão ao comunismo. A briga de egos entre J. Edgar Hoover e Matt Cvetic não impediu a criação de argumentos que iam ao encontro dos interesses do FBI.

A observação das obras dentro de seu contexto de produção nos permitiu entendê-las como tentativas de intervenção política. Ao ponto que suas propagandas não apenas buscavam responder à campanha anticomunista de um modo geral, como respondiam a

¹⁶⁰ A expressão corresponde ao título de um artigo de William O. Douglas, 1952, onde ele busca argumentar, tendo como alvo a Suprema Corte, que o clima de repressão política que se instaurara a partir das investidas de contenção do comunismo estava sendo extremamente nocivo, levando o medo para várias partes da sociedade, inclusive para dentro das universidades, criando uma geração silenciosa e desmobilizada. DOUGLAS, William O. The Black Silence of Fear. *New York Times Magazine*. 13jan, 1952, 7, 37-38. In. SCHRECKER, Ellen – 1994. op. cit. p. 243.

¹⁶¹ Cf. SCHRECKER, Ellen – 1994. op. cit. pp. 92-93.

situações sociais mais específicas como o movimento por direitos civis, mas, principalmente, em *Big Jim McLain*, pela especificidade de sua relação com o processo contra o líder sindical Harry Bridges. Assim, o sofrimento dos agentes do Estado, pela ineficiência dos meios legais de condenação dos comunistas, e o destaque dado à crueldade do inimigo vão ao encontro das percepções de Noam Chomsky sobre a situação criada pela Guerra Fria. Onde discursos de ambos os lados puderam limitar-se ao vazio argumento de que, mesmo lamentáveis, as ações foram empreendidas por razões de “segurança nacional” em resposta à ameaça de um inimigo poderoso e cruel, sem a necessidade inoportuna de explicações e provas cabíveis para suas ações.¹⁶² Ellen Schrecker ainda destaca que

Sob o pretexto de proteger a nação da infiltração comunista, os agentes federais atacaram os direitos individuais e o poder do Estado se estendeu para os estúdios de cinema, universidades, sindicatos, e muitas outras instituições aparentemente independentes.¹⁶³

Big Jim McLain e *I Was a Communist for the FBI*, legitimando a guerra e o desrespeito às liberdades civis como formas válidas e necessárias para reprimir e vencer o “grande e cruel” inimigo comunista, buscaram intervir nessa situação, fornecendo argumentos fáceis para justificar ações criminosas externamente e defender o privilégio e o poder do Estado internamente.

¹⁶² Cf. CHOMSKY, Noam - Novas e Velhas Ordens Mundiais. São Paulo: Scritta, 1996. p. 12.

¹⁶³ “On the pretext of protecting the nation from Communist infiltration, federal agents attacked individual rights and extended state power into movie studios, universities, labor unions, and many other ostensibly independent institutions”. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. p. 94. Tradução livre.

3. THE WOMAN ON PIER 13 E MY SON JOHN: HOMENS, MULHERES E A FAMÍLIA CONTRA O COMUNISMO

A família nuclear é uma das bases para se pensar a sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra. O período é marcado por uma acentuada redução na idade com a qual homens e mulheres se casavam e um rápido e incrível aumento na taxa de natalidade depois de mais de 100 anos de declínio constante, produzindo o chamado *baby boom*.¹ A historiadora Elaine Tyler May, que estuda as relações de gênero, sexualidade e natalidade nos Estados Unidos do século XX, destaca que os estadunidenses de todas as origens buscaram no início da Guerra Fria casar e ter filhos, mesmo que muitas dessas famílias, principalmente entre a população negra, fossem excluídas do subúrbio, que passava a ser exaltado como o lugar do *American Way of Life*.²

Esse cenário se deve, segundo a historiadora, em parte à percepção de líderes e formuladores políticos dos perigos que as divisões internas, raciais e de classe, significavam frente à guerra ideológica entre liberais e comunistas. A família a partir daí passou a ser colocada como o bastião da segurança. Passou-se a promover códigos de conduta e políticas públicas para fortalecer o lar estadunidense. Assim como os seus líderes, a maioria dos estadunidenses concordou que a estabilidade da família seria o melhor baluarte contra os perigos da guerra fria.³ A ideia de que os desvios de comportamento sexual e familiar poderiam levar à desordem social e vulnerabilidade nacional, passou a ser amplamente difundida.⁴ Apesar de as mulheres passarem a ser incentivadas por autoridades governamentais, religiosas e sociais a realizar-se apenas como esposas e mães, elas acabaram por ampliar suas responsabilidades familiares incluindo a cruzada anticomunista em suas preocupações.⁵ Dessa maneira, a família estadunidense esteve muito presente nos discursos da Guerra Fria, e também permeou as narrativas fílmicas anticomunistas.

Os filmes anticomunistas do período macarthista trazem, em sua maioria, referências aos dramas familiares ligados à luta contra o comunismo. Como se fez menção nas duas primeiras obras estudadas, e como poderemos notar em *Red Planet Mars*, essa

¹ Cf. MAY, Elaine Tyler - *Homeward bound: American families in the Cold War era*. New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2008. p.01.

² Ibid. p.08.

³ Ibid. p.09.

⁴ Ibid. pp.12-13.

⁵ Cf. BRENNAN, Mary C. - *Wives, mothers, and the Red Menace : conservative women and the crusade against communism*. Colorado: University Press of Colorado, 2008. p.02.

questão não deixa de aparecer. Mas em *The Woman on Pier* e *My son John*, as obras selecionadas para ser parte deste capítulo, a família e suas reações ao comunismo são o centro das narrativas.

3.1. *The Woman on Pier 13*: sobre a família e a transgressão.

*The Woman on Pier 13*⁶, lançado em 1950, é um dos filmes mais citados em estudos sobre o cinema anticomunista, sendo descrito como um dos mais notáveis filmes desse tema.⁷ O filme, que a princípio foi comprado de George Slavin pela Eagle-Lion Films no início de 1948, passou por uma série de revisões em seu roteiro até ser comprado formalmente pela RKO em 27 de agosto de 1948.⁸ Nesse período, entre fevereiro e agosto de 1948, além de George Slavin, George W. George também trabalhou na história. Porém, após a compra a RKO apontava que o roteiro precisava ser trabalhado e demonstrava preocupação com o título da obra, que até então era *I Married a Communist*, e contratou Art Cohn e James Edward Grant⁹ para trabalhar no roteiro.¹⁰ Em dezembro do mesmo ano foram apresentadas muitas novas versões, mas Nicholas Ray, que até então seria o diretor do filme, apontou uma série de problemas e, a pedido dele, o Estúdio contratou o veterano Herman Mankiewicz¹¹ para trabalhar a história. Mankiewicz trabalhou pouco mais de um mês em *I Married a Communist* e, segundo Daniel Leab, sua contribuição foi muito pequena.¹² No final de janeiro de 1949, depois que Cohn e Mankiewicz terminaram suas alterações no roteiro, juntamente com pequenas contribuições de Grant, o estúdio, ainda insatisfeito, contratou Charles Grayson.¹³ Grayson trabalhou na história de 7 de fevereiro a

⁶ *The Woman on Pier 13*. Direção: Robert Stevenson. Roteiro: Charles Grayson, Robert Hardy Andrews, George W. George, George F. Slavin. USA. Produção: Jack J. Gross, Sid Rogell. Distribuição: RKO Pictures, 1950. 73m ; p&b -VHS.

⁷ Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 66..

⁸ Ibid. p. 67-68.

⁹ Grant é conhecido por seus contos, divulgados em alguns periódicos estadunidenses, e seus roteiros, principalmente, para filmes B. Ele é um dos roteiristas de *Big Jim McLain*, e colaborou com John Wayne em doze projetos. Fonte: Imdb. Disponível em http://www.imdb.com/name/nm0335455/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso: 15/09/2014

¹⁰ Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 69.

¹¹ Herman J. Mankiewicz é conhecido por co-escrever *Cidadão Kane* (1941) ao lado de Orson Welles. Foi um dos roteiristas mais bem pagos de Hollywood e chefe do departamento de roteiristas da Paramount entre o final dos anos 1920 e início dos anos 30. Fonte: Imdb. Disponível em http://www.imdb.com/name/nm0542534/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso: 15/09/2014

¹² Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. 13, p. 71.

¹³ Charles Grayson não foi um roteirista muito conhecido, apesar de ter trabalhado em cerca de 40 entre 1936 e 1958. A maioria de seus trabalhos foi filmes-B, mas seu salário teria aumentado após o final da Segunda Guerra. *The woman on Pier 13* é citado como sua maior empreitada. Fonte: *New York Times*. Disponível em <http://www.nytimes.com/movies/person/92397/Charles-Grayson>. Acesso: 15/09/2014

19 de Março de 1949, e sua versão apresentava muitas mudanças, com alterações nos nomes de quase todos os personagens e em cerca de 50% dos diálogos.¹⁴ Porém, a versão de Grayson, que teria deixado o roteiro mais simples e direto, foi criticada por ter características de um melodrama agudo e de baixo orçamento.¹⁵ Assim, antes mesmo de Grayson terminar oficialmente seu trabalho com o roteiro, a RKO contratou mais um veterano para trabalhar a história, Robert Hardy Andrews.¹⁶ Após pouco mais de um mês de trabalho, sob a supervisão do produtor Jack Bruto e do novo diretor Robert Stevenson, Andrews finalizou o roteiro no final de abril de 1949. A versão de Andrews parecia preencher as lacunas deixadas principalmente em relação às motivações das ações de alguns personagens, mas preservava a grande contribuição de Grayson, principalmente na construção dos diálogos.¹⁷

Em meados de agosto de 1949 o filme estava pronto para ser lançado. Quase um ano havia se passado desde a compra do roteiro pela RKO. Apesar de não ser uma demora anormal no que diz respeito aos filmes de Hollywood, uma série de escritores, segundo Daniel Leab, atribuem a demora também à influência de Howard Hughes.¹⁸ Hughes que havia assumido o controle da RKO em maio de 1948, teria inaugurado a era mais insana na história da RKO.¹⁹ Ele negou créditos e instituiu boicotes a suspeitos de subversão. Um dos casos é observado pelo historiador Victor Navasky como sendo o momento em que a Screen Writers Guild, cedeu aos produtores o direito de retirar créditos por “crimes” políticos. Quando o roteirista Paul Jarrico, após chamar a quinta emenda diante de uma audiência do HUAC, teve seus créditos no filme *The Las Vegas History* (1952) retirados pela RKO, recorreu à Screen Writers Guild. A associação aceitou a alegação de Hughes de que a atitude de Jarrico violava cláusulas morais do contrato e, a partir desse processo, foi aprovado um “compromisso” que permitia aos estúdios negar créditos a aqueles que

¹⁴ Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 72.

¹⁵ Ibid. p. 75.

¹⁶ Robert Hardy Andrews iniciou sua carreira como jornalista e ficou conhecido escrevendo roteiros para novelas de rádio. Apesar de citado como tendo uma capacidade de escrita fantástica, é pouco lembrado por seu trabalho em Hollywood. No final de sua carreira trabalhou principalmente em roteiros de séries televisivas. Fonte: Imdb. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0028826/> e BELLA, Peter - Robert Hardy Andrews was a Chicago legend. March 8, 2014. Disponível em <http://www.chicagonow.com/interesting-chicago/2014/03/robert-hardy-andrews/>. Acesso: 15/09/2014

¹⁷ Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 76.

¹⁸ Ibid. p. 77.

¹⁹ Ibid. p. 66.

fossem comunistas ou que se negassem a responder perguntas sobre isso diante do HUAC.²⁰

Assim, alguns escritores, entre eles Colin Shindler, Robert Ottoson e Nora Sayre²¹, chegaram a apontar que *I Married a Communist* teria sido utilizado por Hughes como uma espécie de teste de lealdade. Além dos tantos roteiristas convidados para participar do filme, Hughes teria convidado atores e diretores, que depois de aceitarem foram retirados do filme. Um dos diretores convidados por Hughes para trabalhar no filme, diz ter percebido anos depois que Hughes convidava aqueles que ele suspeitava serem comunistas e, caso negassem, ele teria sua suspeita confirmada.²² Porém, Daniel Leab destaca que não é possível dizer que *I Married a Communist* tenha sido utilizado como um teste definitivo, ao passo que existem casos em que diretores que se negaram a trabalhar em *I Married a Communist* continuaram a trabalhar para a RKO.²³

Todo o trabalho na produção de *I Married a Communist*, não significou sucesso. O público, como fez com a maioria das produções anticomunistas, rejeitou o filme.²⁴ Leab chama a atenção para o fato de que, apesar da clara baixa qualidade do melodrama, alguns jornais apresentaram boas críticas, o que, para ele, demonstra o clima de insegurança da época no que se refere aos posicionamentos políticos.²⁵ O fracasso do filme nas cidades de São Francisco e Los Angeles atrasou seu lançamento nacional e abriu uma ampla discussão sobre a mudança do título. Leab relata ter encontrado nos arquivos da RKO mais de cem títulos sugeridos.²⁶ Apenas em janeiro de 1950 o título *The Woman on Pier 13* foi anunciado como título final do filme. Assim como o título, o trailer mudou o foco político e mobilizou cenas de ação e sexualidade. Segundo Leab, o filme passou a ser vendido como um “*action-sex melodrama*”.²⁷ Por fim, as mudanças não se traduziram em sucesso e o filme teria sido encerrado com um déficit de cerca de 650.000 dólares.²⁸

²⁰ Cf. NAVASKY, Victor – 1980. op. cit. p. 184.

²¹ SHINDLER, Colin - *Hollywood Goes to War: Film and American Society, 1939-1952*. London and Boston, 1979. p. 121; OTTOSON, Robert - *A Reference Guide to the American Film Noir*. Metuchen, NJ, 1981. p. 193; SAYRE, Nora – *Running Time*. Films of the Cold War. New York 1982. p. 80.

²² Cf. LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 78.

²³ Ibid. pp. 78-79.

²⁴ Ibid. p. 80.

²⁵ Ibid. p. 79.

²⁶ Ibid. p. 81.

²⁷ Ibid. idem.

²⁸ *The Woman on Pier 13*, Certified Cost as at 30 December 1950, RKO; Jewell and Harbin, 249. In LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit.

3.1.1. Sinopse

Brad Collins é um recém-nomeado vice-presidente de uma companhia de navegação chamada Cornwall. Nan é uma decoradora contratada para redecorar o escritório de Brad. O filme se inicia com os dois em lua de mel, onde percebemos que pouco se conhecem. Durante a lua de mel encontram Christine Norman, uma fotógrafa famosa, agente comunista e antiga namorada de Brad. Mais tarde, Christine, ao ligar para a casa de Brad, fala com o irmão de Nan, Don Lowry, caracterizado em um dossiê do Partido Comunista, como “altamente impressionável”, e flerta rapidamente com ele. Na companhia de navegação uma greve está prestes a deflagrar-se e Brad fica responsável por negociar com os trabalhadores, representados por Jim Travis, líder do sindicato e antigo romance de Nan. Após a reunião da companhia Brad é procurado por Vanning, aparentemente líder do partido em São Francisco, que ameaça revelar que Brad, na realidade, é Frank Johnson, que deixou o partido e desapareceu, citando que Christine Norman teria muitas formas de provar quem Brad era. Brad vai então procurar Christine, que tenta se reaproximar dele, mas acaba rejeitada. Mais tarde, durante uma festa em sua casa, Brad é procurado por homens do partido e obrigado a ir ao encontro de Vanning, que alegando ter provas de que Brad cometeu um homicídio nos tempos em que fazia parte do partido, força-o a voltar a trabalhar para eles, impedindo que haja negociação entre a companhia de navegação e os trabalhadores do porto.

Christine seduz Don, irmão de Nan, e começa a “doutriná-lo” com os ideais comunistas. Quando Vanning percebe que Christine está se apaixonando por Don, manda que ela se afaste dele. Jim percebe que Don começa a expressar ideais comunistas nas reuniões do sindicato e o alerta que Christine é do Partido Comunista e está seduzindo-o. Don procura Christine para tirar satisfações, ela assume que a princípio buscou seduzi-lo para o partido, mas que acabou por se apaixonar e revela que Brad é Frank Johnson, membro do partido. Vanning chega e houve a conversa, Don lhe dá um soco na cara e sai. Christine ao perceber que Don corre perigo avisa Nan. Don é atropelado enquanto Nan está conversando com Christine. Mais tarde, Nan, depois de confrontar Brad sobre o acontecido e não conseguir respostas, vai ver Christine, que informa que o assassino de Don se chama Bailey e lhe diz onde encontrá-lo. Christine resolve suicidar-se e deixar uma carta onde conta tudo sobre sua vinculação ao partido, porém, Vanning chega e empurra Christine da janela. Nan vai à procura de Bailey e consegue a confirmação de que foi ele quem matou Don, mas Bailey é avisado de que Nan é esposa de Brad e a leva para Vanning. Brad

descobre onde está Nan e consegue chegar até ela na sede do partido. Em meio a um tiroteio, Nan chama a polícia. Brad consegue matar Vanning, mas é ferido. Antes de morrer, nos braços de Nan, Brad diz que infelizmente ela chegou muito tarde em sua vida e que Jim sempre foi o homem certo para ela.

3.1.2. Chirstine Norman e Nan Loury: o lugar da mulher na política de guerra fria.

Figura 10

Poster de divulgação de
The Woman on Pier 13
(fonte: moviepostershop.com)

A mudança do nome do filme chama a atenção para certa mudança de foco. Se em *I Married a Communist*, Nan Loury é a personagem a quem o título se refere, e há a menção a uma relação familiar, em *The Woman on Pier 13* há indefinição e mistério. O destaque dado a Christine Norman nos cartazes de divulgação nos leva a entendê-la como o novo sujeito do título. O píer 13, citado apenas no título, possivelmente faz referência ao píer onde se encontra a sede do Partido Comunista de São Francisco, mas essa informação solta no título aumenta a atmosfera de mistério. Assim, percebemos que, com o intuito de esconder o conteúdo político da obra, buscou-se reforçar o filme como um *thriller* de influência *noir*, através de uma esfera de mistério que traz como centro a tão conhecida figura da *femme fatale*.

A relação criada entre o *noir* e a *femme fatale*, como personagem por si só representante do mistério, teria sido tão forte no contexto do século XX que a figura da *femme fatale* sempre se faz presente dentro das discussões sobre *film noir*. Helen Hanson e Catherine O’Rawe, que trazem à discussão uma necessidade de desvincular a personagem *femme fatale* do *film noir*, para que se traga pluralidade à leitura das personagens femininas dos filmes do gênero, destacam que a relação é tão grande que chega-se a considerar que “se um filme tem uma *femme fatale*, é um *film noir*, e, a fim de qualificar-se como um *noir*, a *femme* é indispensável”²⁹.

²⁹ “if a film has a femme fatale, it is a film noir, and in order to qualify as a noir, the femme is indispensable.” HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine - *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 02.

Os trailers do filme em distintos momentos também evidenciam uma mudança na forma como foi divulgado. O primeiro trailer, de *I Married a Communist*, como descrito por Leab, se inicia com Nan falando para a plateia: “Não diga que não pode acontecer com você. Pode. Foi o que aconteceu comigo. Eu me casei com um homem que eu amava e respeitava. Ele foi maravilhoso em todos os sentidos... eu estava feliz e orgulhosa. E então eu descobri...” e o título do filme aparece na tela: *I Married a Communist*. O trailer ainda apresenta poucas cenas de ação, tendo sua ênfase em cenas entre Christine e Don e Christine e Brad, com comentários em voz-over de Nan: “Você acha que todos os agentes comunistas são homens? Você está errado. Você acha que você poderia notar um agente do partido em sua casa, em qualquer lugar? Meu irmão não pôde notar. Eu não pude. Até que fosse tarde demais”.³⁰ A personagem Nan Loury já no primeiro trailer de divulgação do filme introduz uma das principais questões nas quais o filme parece pautar sua mensagem política: a necessidade de um novo posicionamento das mulheres no que toca às questões políticas, frente à ameaça comunista, para assegurar sua segurança e a de sua família.

Segundo Mary C. Brennan, a participação das mulheres na campanha anticomunista dos Estados Unidos foi muito significativa e ajudou a transformar a campanha em uma cruzada muito mais ampla e abrangente.³¹ Diante do voto feminino como uma realidade, os homens passaram a apontar a necessidade de apoio das mulheres aos candidatos anticomunistas. A partir disso, teriam incentivado as mulheres, como esposas e mães, a realizar um trabalho educativo para criar as bases de construção do apoio aos candidatos de direita.³² Chamando a atenção para outros momentos da história estadunidense em que a participação temporária das mulheres na política acabou por ser defendida, Brennan destaca que, apesar de certa resistência inicial, tanto mulheres quanto homens passaram a reafirmar que a participação política temporária das mulheres era necessária diante da ameaça comunista.³³

No segundo trailer, de *The Woman on Pier 13*, não há narrador e apenas três frases aparecem na tela. A primeira frase: “*The code of mob: ‘dead man can’t talk’*”, antecede a cena em que membros do partido jogam um homem na Baía de São Francisco. Seguem-se apenas cenas de ação e mais duas frases aparecem na tela, “*Drama moves fast and*

³⁰ ‘Don’t say it can’t happen to you. It can. It happened to me. I married a man whom I loved and respected. He was wonderful in every way... I was happy and proud. And then I found out...’ LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 80.

³¹ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. p. 02.

³² Ibid. p. 25.

³³ Ibid. pp. 21-24.

violent...” e “*as victims fight the riot rule of a great betrayal*”.³⁴ Há uma omissão do conteúdo político do filme. Se no cartaz de divulgação a figura da *femme fatale* parece central, no trailer a figura feminina é negligenciada em nome das cenas de ação, exceto por pequenas aparições de Nan, que na realidade está presente em grande parte das poucas cenas de ação do filme. Apesar de o segundo trailer omitir-se quanto ao conteúdo político e à importância que a figura feminina tem no filme, essa ênfase dada às mulheres e sua relação com a política, evidenciada no primeiro trailer, fica clara a partir do contato com a obra.

Nan Lowry, a Sr.^a Bradley Collins, nos é apresentada, já nas primeiras cenas do filme, dando entrada no hotel para a lua de mel junto de seu novo esposo Brad, Bradley Collins. Somos informados ainda nos primeiros diálogos que Nan é uma decoradora contratada para redecorar o escritório de Brad, vice-presidente da companhia de navegação Cornwall, que os dois se casaram uma semana após conhecerem-se e que Nan possuía outro pretendente. Apesar de demonstrar certa vontade de conhecer melhor seu marido, Nan se mostra disposta a aceitá-lo como é e não discutir sobre seu passado. Na cena seguinte, ainda no bar do hotel, o casal encontra Christine Norman, fotógrafa famosa, agente comunista e antiga namorada de Brad. Mesmo com Christine sugerindo que houve um envolvimento entre ela e Brad, Nan não se abala e novamente aceita ignorar o passado de seu marido.³⁵

Quando Christine Norman recebe as informações colhidas pelo Partido Comunista sobre Nan³⁶, destaca-se que os pais de Nan morreram, que ela é uma mulher independente, que abriu seu próprio negócio como decoradora e que tem como família apenas um irmão mais novo, Don Lowry. Lembrando que a família passou a ser defendida nos primeiros anos da Guerra Fria como o bastião da segurança contra o comunismo³⁷ e se divulgava a ideia de que os desvios de comportamento familiar adequados levavam à vulnerabilidade³⁸, podemos pensar a ausência da família possivelmente colocada como um agravante na história de Nan. A falta de encaminhamento familiar a levou a se casar com um homem que mal conhecia e, assim, cair em mãos comunistas. A questão parece reforçada quando Don, única família de Nan, antes de Brad, ao ser questionado por ela sobre seu

³⁴ Fonte: <http://www.tcm.com/mediaroom/video/59273/Woman-On-Pier-13-The-Original-Trailer-.html>. Acesso em 01/08/2014.

³⁵ *The Woman on Pier 13*, 03m 07s – 05m 03s.

³⁶ *Ibid.*, 05m 16s – 05m 47s

³⁷ Cf. MAY, Elaine Tyler – op.cit. p.09.

³⁸ *Ibid.* p.12.

envolvimento com Christine, lhe responde simplesmente: “Você aproveita sua vida, que tal eu aproveitar a minha, ãh?”³⁹. Essa relação familiar desinteressada e omissa que se estabeleceu entre os dois irmãos aparece como um dos fatores responsáveis tanto pela relação de Nan e Brad, quanto pela relação de Don e Christine.

Nan, apesar de demonstrar uma crescente preocupação com a aparente perturbação de seu marido, segue resignada em sua condição de esposa, aceitando não se envolver com seus negócios. O mesmo acontece com referência ao envolvimento de seu irmão com Christine Norman. Quando Jim alerta Nan sobre a possibilidade de Christine ser comunista, mesmo diante da negação absoluta dessa possibilidade por parte de Brad, um beijo com os olhos abertos (figura 11) evidencia que as tentativas de Brad em afastar Nan das discussões sobre o assunto não acalmam sua desconfiança.⁴⁰

Figura 11: Print Screen de *The Woman on Pier 13*, 46m 14s.

Apesar dessa clara desconfiança, Nan só toma uma atitude, indo contra seu marido, depois da morte de seu irmão Don.⁴¹ Ela, então, descobre quem o matou e que Brad é um

³⁹ *The Woman on Pier 13*, 29m 02s.

⁴⁰ *Ibid.*, 46m 13s.

⁴¹ *Ibid.*, 55m 08s.

comunista. Em sua busca pela confirmação do assassinato de Don, Nan usa toda sua inteligência e poder de sedução para enganar Bailey, o assassino, até que ele lhe dê a confirmação.⁴² Bailey, porém, é informado de que Nan é mulher de Brad e a leva para Vanning. Brad vai atrás de Nan para salvá-la. Chegando à sede do partido se inicia uma troca de tiros, em meio a isso, Brad se desculpa com Nan:

Brad: - *Eu sei que agora não adianta mais dizer que sinto. Entrei para o partido há anos. Era um garoto desempregado e queria ser alguém, qualquer um. Me dei conta de que não era bom e saí. Achei que havia saído, mas não se pode sair, não te deixam.*

Nan: - *Por que não me disse?*

Brad: - *Não queria que soubesse quem na realidade era o grande Bradley Collins.*⁴³

Após isso Brad consegue matar todos os comunistas, mas é atingido. Nos braços de Nan, com Jim ao seu lado, Brad diz que Jim sempre foi o homem certo para Nan e que ela chegou muito tarde para ele.

Como apontava o primeiro trailer de divulgação, Nan agiu tarde demais, sua omissão com relação à política e às outras esferas da vida de seu irmão e marido custaram suas vidas. A partir dessa questão, o filme obviamente responde à tendência de se considerar a participação política temporária das mulheres como necessária. Entretanto, a construção da reação da personagem, que se enche de atitude e se utiliza de seu poder de sedução para conseguir a confirmação de que Bailey era o assassino de Don, parece fugir um pouco à representação das mulheres colocada por esse momento do cinema. Segundo Dominique Mainon e James Ursini, a população feminina passou, principalmente no início de 1950, a ser representada na televisão e no cinema como prêmios virginais destinadas ao papel de dona de casa feliz. As *femme fatale* teriam passado a desaparecer nesse período, em que algumas poucas mulheres surgiram como objetos sexuais, como Marilyn Monroe ou Jayne Mansfield, substituindo a figura *noir* feminina e dominante.⁴⁴ Processo esse que, segundo Mainon e Ursini, seria uma resposta à promoção da visão do estadunidense centrado na família nuclear, com seus papéis de chefe de família e dona de casa bem definidos.⁴⁵ Essa resposta dada pelos produtores de *The Woman on Pier 13* ao anseio de tomada de atitude de Nan, aparece até certo ponto em conformidade com o restante do

⁴² Ibid., 59m 20s - 1h 04m 34s.

⁴³ Ibid., 1h 09m 09s - 1h 09m 39s.

⁴⁴ Cf. MAINON, Dominique; URSINI, James - *Femme fatale: cinema's most unforgettable lethal ladies*. Limelight Editions, 2009. s/pg.

⁴⁵ Ibid. s/pg.

filme. Não há no filme a representação da clássica família estadunidense. Há apenas os desvios, uma série de erros que cidadãos comuns podem cometer. Há a tragédia anunciada.

Porém, essa tragédia ainda acaba por levar à vitória contra os comunistas, não sem grandes perdas e sofrimento. Dentre os tantos erros cometidos por Nan, sua atitude impensada de procurar Bailey coloca sua vida em risco. Mas suas ações levam Brad ao confronto com os comunistas. O amor de Brad por Nan, que o leva a arriscar-se e matar todos os comunistas, morrendo por ela, o redime. E Nan, após aprender com todos os erros cometidos, principalmente o de entregar-se a uma paixão repentina, tem uma esperança de futuro ao lado de Jim, o homem certo para ela. Dessa forma, por mais que a atitude de Nan não estivesse em conformidade com o que se esperava de uma mulher, ela precisava tomar uma atitude dentro de todo um universo de inequações, erros e desvios. Foi sua tomada de atitude que possibilitou a ela um futuro com ares de normalidade. Por fim, o filme acaba por fazer sua ode aos valores da família pela negação dos desvios, que levam ao triste final.

Apesar da colocação de Dominique Mainon e James Ursini sobre o silenciamento da *femme fatale* no período macarthista, a presença de mulheres comunistas que se utilizavam de sua beleza e poder de sedução para atrair membros para o partido nos filmes anticomunistas é citada por muitos estudiosos do tema.⁴⁶ Independente das discussões conceituais que definem a caracterização de uma personagem como uma *femme fatale*, Christine Norman sem dúvida carrega muitas de suas características. Seu poder de atração e seu tom de mistério são componentes fundamentais da *femme fatale*.⁴⁷ Como nos atenta Julie Grossman, a descrição estrita da *femme fatale*, que a coloca como modelo do mal, uma mulher fria que não pode ser humanizada, pode ser atribuída a poucas personagens.⁴⁸ Com Christine não é diferente. Assim, há que se observar a colocação de Helen Hanson e Catherine O’Rawe de que, cada manifestação da *femme fatale* tem de ser estudada em relação a seu contexto local e histórico⁴⁹, e, a partir da análise da personagem, perceber quais as possibilidades de manifestação da *femme fatale* em um contexto tão conservador como o aqui estudado.

Em tempos macarthistas Christine não precisaria de muito mais que sua condição de comunista para caracterizar-se como uma mulher má. Porém, em suas primeiras

⁴⁶ Cf. SAYRE, Nora – 1995. op. cit.; VALIM, Alexandre Busko – op. cit.; SILVA, Michelly Cristina da - op. cit.

⁴⁷ Cf. HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine – op. cit. p. 02.

⁴⁸ Cf. GROSSMAN, Julie - *Well, Aren’t We Ambitious’, or ‘You’ve Made up Your Mind I’m Guilty’*: Reading Women as Wicked in American Film Noir. In HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine – op. cit. p. 218.

⁴⁹ Cf. HANSON, Helen; O’RAWE, Catherine – op. cit. p. 18.

aparições Christine é caracterizada com a frieza típica das *femme fatale*. Ao encontrar Brad e Nan no bar do hotel, Christine, com sua figura imponente, vestida de preto com o cigarro e a bebida nas mãos (figura 12), faz insinuações sobre seu passado com Brad em frente a Nan.⁵⁰

Figura 12: Print Screen de *The Woman on Pier 13*, 4m 21s.

Na cena seguinte recebe informações sobre Nan e sua família, e flerta naturalmente por telefone com o irmão de Nan em busca de mais informações.⁵¹ Já em sua próxima aparição seu semblante triste, ao observar uma antiga foto sua ao lado de Brad,⁵² denuncia uma emoção que lhe nega a total frieza. A partir desse momento a mulher comunista, fria e calculista, passa a agir tomada pela emoção, pela vontade de vingança diante da rejeição de Brad. Não se pode dizer que por isso Christine deixe de ser uma *femme fatale*. De acordo com Dominique Mainon e James Ursini, a *femme fatale* é caracterizada como uma mulher que, mesmo que às vezes aja em nome de algo, nos bastidores o faz muito mais para satisfazer as suas próprias necessidades pessoais ou desejos transgressivos, em vez de

⁵⁰ *The Woman on Pier 13*, 03m 07s – 04m 44s.

⁵¹ *Ibid.*, 05m 16s – 06m 46s.

⁵² *Ibid.*, 07m 59s.

quaisquer ideais.⁵³ Na verdade, não fica claro para nós o quanto essas primeiras ações de Christine são em resposta às ordens do partido ou a seus próprios interesses, pois durante boa parte da narrativa Christine demonstra bastante independência e pouca subordinação ao líder do partido Vanning.

A partir de certo ponto, passa a haver uma desconstrução da *femme fatale*, que dá lugar a uma mulher apaixonada que se torna vítima de sua condição de comunista. Christine, após seduzir Don e incutir-lhe algumas ideias comunistas, passa a sofrer com as tentativas de Vanning de tentar afastá-la dele ao perceber que ela está se apaixonando.⁵⁴ Quando Don pede para que Christine deixe seu emprego e se case com ele, ela claramente exterioriza ser esse seu grande desejo.⁵⁵ Christine sofre ao ser rejeitada por Don, quando ele descobre que ela é uma comunista.⁵⁶ E com a morte de seu amado, acaba por optar pelo suicídio como rompimento com o Partido Comunista, deixando uma carta denunciando o partido. Porém, antes disso é assassinada por Vanning.⁵⁷

Essa desconstrução da personagem pode dizer algo sobre a tendência apontada por Mainon e Ursini sobre o silenciamento da *femme fatale* no período macarthista. Se tomarmos a *femme fatale* de *I Was a Communist for the FBI*, Eve Merrick, vemos a caracterização de uma mulher comunista que se utiliza do mesmo poder de atração e tom misterioso, característico desse tipo de personagem, e que também vai ao longo da narrativa se desconstruindo e revelando-se como mais uma vítima do comunismo. É importante ressaltar ainda que, segundo Michelly Cristina, houve um recuo na lascívia de Eve Merrick nas filmagens do filme, pois no roteiro original de Crane Wilbur há a sugestão de que Eve e Cvetic teriam feito sexo⁵⁸: “ela se levanta olhando para ele por um instante, então coloca seus braços sobre seu pescoço e o beija”⁵⁹, cena que não aparece no filme. Informação significativa para pensarmos o silenciamento da *femme fatale*. Eve Merrick arrepende-se baseada na percepção de um equívoco quanto ao que seria o comunismo, Christine não demonstra essa percepção, seu arrependimento está ligado às consequências

⁵³ Cf. MAINON, Dominique; URSINI, James – op. cit. s/pg.

⁵⁴ The Woman on Pier 13, 39m 25s.

⁵⁵ Quando Vanning envia Christine para uma missão com o intuito de afastá-la de Don, os dois se despedem no aeroporto e Christine visivelmente está sofrendo. Ao ser pedida em casamento por ele, Christine se emociona e declara seu amor como um prelúdio de sua aceitação. *The Woman on Pier 13*, 40m 46s.

⁵⁶ Ibid., 47m 57s.

⁵⁷ Ibid., 57m 49s.

⁵⁸ SILVA, Michelly Cristina da - op. cit. p. 151.

⁵⁹ WILBUR, Crane. Roteiro de Eu fui um Comunista para o FBI. 30 de Dezembro de 1951. p.37. Pasta 0653. Caixa B00205. Warner Bros. Archive, University of Southern California. De SILVA, Michelly Cristina da - op. cit. p. 151.

do comunismo em sua vida pessoal. Ao fim nos deparamos com mulheres equivocadas e arrependidas, mas Eve Merrick acaba sendo salva por um grande herói; já Christine tem seu trágico destino selado com a morte. Assim, esses filmes, de certa forma silenciam a *femme fatale*, ao destituí-la de seu status de poder e dominação. Com isso, observando a caracterização de Christine, podemos pensar que o filme acaba por estabelecer uma contradição entre a mulher estadunidense, por sua sensibilidade e capacidade de amar, e o comunismo.

Nesse sentido é importante destacar a visão divulgada nesse momento acerca das mulheres soviéticas como destituídas de sua feminilidade pela condição rigorosa em que viviam. Essa falta de feminilidade era colocada ainda como sinal da ausência de “virtudes femininas”, como a bondade, humildade, e suavidade.⁶⁰ No cinema anticomunista existem alguns exemplos dessa caracterização. A personagem mais marcante nesse sentido é Ninotchka. O filme de mesmo nome, produzido em 1939, mas relançado em 1947, traz a agente especial russa Nina Ivanovna Yakushova, Ninotchka. A personagem é representada como uma mulher fria, calculista, que rechaça a vaidade, é alucinada pelo trabalho e extremamente comprometida com o governo soviético, porém, muito infeliz. Quando Ninotchka passa a conhecer os prazeres do amor, sua lealdade ao regime soviético entra em cheque e ela acaba por abandonar o comunismo. Essa ocidentalização de Ninotchka, que se dá dentro de uma produção guiada pela comédia, parece menos trágica que a transformação vivida por Christine, mas reafirma a ideia do comunismo como sufocador das “virtudes femininas” e, conseqüentemente, incompatível com as mulheres que as têm. A mudança dessas personagens comunistas, também reforça a ideia de que a felicidade da mulher está em acordo com seu destino de esposa e dona de casa, ao passo que, em última instância, esse acaba por ser o desejo final de todas elas.

Assim, a partir de suas duas personagens femininas o filme alerta para a importância de considerar as mulheres como um agente político, lembrando que, no filme, logo após Jim contar a Nan sobre suas desconfianças quanto à ligação de Christine com o comunismo, Nan pergunta a Brad se Christine Norman era comunista quando ele a conheceu, e ele responde que nunca pergunta a uma mulher sobre sua posição política.⁶¹ Esse é, ao longo da obra, um erro anunciado frente ao ardiloso inimigo comunista. Por outro lado, o filme traça seu limite de participação política para as mulheres. E essa

⁶⁰ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. pp. 122-123.

⁶¹ The Woman on Pier 13, 46m 08s.

participação parece ser colocada como a necessidade de informar-se e, a partir daí, manter-se dentro das condutas sociais adequadas e desempenhar de maneira responsável seu papel de esposa, mãe e dona de casa, tendo sempre em vista o perigo comunista que ronda as esferas mais íntimas da sociedade. Aqui, vale ressaltar que Mary Brennan aponta que a campanha anticomunista feminina, para garantir sua aceitação, buscou glorificar o papel do trabalho doméstico e da posição de dona de casa, afirmando que as mulheres podiam participar da política sem abandonar seus papéis tradicionais.⁶² A imagem das mulheres como esposas e mães acabou por ser muito utilizada tanto para mostrar os “males” do comunismo como as “virtudes” estadunidenses. A imagem da família idealizada esteve no centro da maioria das versões anticomunistas do *America Way of Life*.⁶³ No filme, as consequências dos desvios em relação a esse modo de vida, do descuido e omissão em seu papel de esposa e, também, da imaturidade política, foram irreversíveis para ambas as personagens. Em tempos de ameaça comunista errar não era uma opção.

3.1.3. Bradley Collins e Don Loury : o preço da revolta e da imaturidade.

O personagem Bradley Collins nos é apresentado nas primeiras cenas do filme. Uma tomada em close da mão de Brad escrevendo no bilhete de check-in Bradley Collins + *wife*, sendo corrigido por Nan, que risca *wife* e escreve Mr & Mrs à frente de Bradley Collins, que nos situa no hotel onde o casal passará sua lua de mel, já nos denuncia certa frieza e falta de intimidade de Brad com os costumes familiares. Muito rapidamente Brad deixa claro que é muito tarde para que Nan tente mudá-lo. Brad também não se mostra disposto a conversar sobre o passado. Apesar de certa insistência de Nan para que os dois se conheçam melhor, Brad a interrompe com um beijo após dizer que ela fala demais. Essa resistência de Brad em conhecer sua esposa e deixar-se conhecer por ela será rapidamente esclarecida ao sermos informados de que Brad é um comunista. Porém, não deixa de dificultar a criação de certa empatia pelo casal.

Na cena seguinte, em que Brad e Nan encontram Christine Norman ainda no bar do hotel, surge os primeiros indícios de que Brad havia sido um comunista. Christine Norman pede sua bebida, *Ward 8*⁶⁴, três dedos de *bourbon* e cerveja. Quando indagada por Nan

⁶² Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. p. 24.

⁶³ Ibd. p. 25.

⁶⁴ A relação feita pelo filme entre a bebida e os comunistas não parece algo desprezível. Possivelmente a descrição posterior feita por Christine sobre ser a bebida da classe pobre de New Jersey é suficiente para a ligação e caracterização desejada, mas o nome Ward 8 abarca um conteúdo histórico que o carrega de

sobre a bebida escolhida, Christine diz ser a bebida da classe pobre de New Jersey e que crê ter sido inventada por Brad nos “bons tempos”. A menção à bebida aparecerá em outras duas cenas do filme. Marca a visita de Brad a Christine, que ansiosa lhe servirá o drink⁶⁵ e apresenta o espanto de Nan quando seu irmão, Don, pede a bebida na ocasião em que lhe apresenta Christine como sua nova namorada⁶⁶, onde a bebida surge como indício de que Christine está seduzindo Don para a causa comunista. Curiosamente, Nan reage com espanto na cena em que seu irmão pede a bebida, mas não demonstra preocupação quando recebe a informação de que seu marido a havia inventado, o que possivelmente tem ligação com a apresentação de um processo de amadurecimento político de Nan ao longo da narrativa.

Apesar de serem apresentados os primeiros indícios de que Brad havia sido um comunista, ainda há uma busca de reafirmá-lo como um homem maduro, de convicções firmes e disposto a deixar seu passado para trás. Na cena já citada, em que o casal encontra Christine Norman, as tomadas de câmera e figurino, com tomadas do casal, sempre juntos, de roupas claras em ângulo oposto à loira vestida de preto, sugerem a oposição entre o par amoroso e a mulher representante dos comunistas (figura 13). Essa oposição parece estabelecer o lado de Brad, que no decorrer das próximas cenas se mostrará ainda muito leal à empresa Cornwall, com sua disposição em trabalhar pela resolução de conflitos entre os trabalhadores e a presidência da companhia de navegação, ao lado do representante do sindicato dos trabalhadores, Jim, antigo pretendente de Nan. Até que um membro do Partido Comunista, Vanning, aparentemente líder do partido em São Francisco, o procura e lhe traz de volta o passado.

significados. O Ward 8 hoje é um drink conhecido com diferentes composições. Mas seu nome está ligado ao bairro West End em Boston, que, nas primeiras décadas do século XX, se constituía como um bairro operário, formado principalmente por imigrantes irlandeses e judeus, alguns italianos, além de afrodescendentes. Ward 8 era o distrito eleitoral que tinha como “chefe” político Martin Lomasney e a bebida teria sido inventada em sua homenagem. Nos primeiros anos da década de 1900, se iniciou a discussão sobre as reformas progressistas na organização política de Boston. As reformas propunham, entre outras coisas, o fim das organizações partidárias locais, que propiciavam que chefes políticos como Lomasney mantivessem seu poder baseado muitas vezes em trocas de favores pessoais. A historiografia sobre as discussões da reforma é muito polarizada. Lomasney é até hoje referenciado como figura importante de West End, e defendido por alguns como um dos poucos homens honestos dentro da política de Boston. Porém, o Ward 8 ao ser opositor à reforma, alegando que ela diminuiria a representatividade dos trabalhadores imigrantes, teve sua imagem ligada à tentativa de manter uma política clientelista e corrupta na cidade de Boston. Sobre o assunto ver: CONNOLLY, James J. - *The triumph of ethnic Progressivism: urban political culture in Boston, 1900–1925*. Harvard University Press, 1998; MINICHIELLO, Susan - *The life, legend and lessons of Martin Lomasney: Ward boss, West End icon*. The West End Museum, 2012; TEBBETTS, Charlie - *Charter Changes in Boston from 1885-1949. Historical Journal Massachusetts*. Volume 32, N. 1 (Winter 2004).

⁶⁵ *The woman on Pier 13*, 13m 46s – 16m 27s

⁶⁶ *Ibid.*, 2m 12s.

Figura 13: Print Screen de *The Woman on Pier 13*, 4m 32s

Em um primeiro momento Vanning nos apresenta o porquê de Brad, que tinha como nome em sua juventude Frank Johnson, se tornar um comunista:

“Vanning: - O típico jovem da geração perdida dos 30, anos da depressão. Ele deixou os estudos, era ambicioso, inteligente, começou a buscar por trabalho, infelizmente não havia.

Brad: - Porque me conta isso?

Vanning: - Estou chegando nisso, Sr. Collins. Amargurado e violento por natureza, Frank Johnson se uniu aos jovens comunistas e eventualmente se tornou membro do partido. Carteirinha do partido: Frank J.. Atividades de agitação e propaganda, greves em New Jersey, destacou-se em ações de confronto.”⁶⁷

Os anos da depressão realmente foram de visível crescimento do Partido Comunista nos Estados Unidos. Mesmo que os dados sobre o crescimento do número de membros sejam imprecisos, o candidato pelo partido à presidência nas eleições de 1932, William Z. Foster, que tinha como vice, James W. Ford, negro e antigo operário, ganhou 103.307 votos, enquanto que em 1928 o mesmo candidato havia recebido apenas 48.551. Em termos percentuais, quando comparado aos outros candidatos parece irrisório, mas a porcentagem de votos recebidos pelo partido mais que dobrou em quatro anos. Em 1938, o partido tinha

⁶⁷ Ibid., 11m 44s – 12m 39s.

78 mil membros,⁶⁸ e exercia bastante influência em vários sindicatos e movimentos sociais e, especialmente no período da Frente Popular no fim dos anos 1930, atraía muitos artistas, escritores e intelectuais. Alias, o partido comunista representava uma parte de uma longa tradição de radicalismo político nos Estados Unidos desde o fim do século XIX.⁶⁹ Porém, teóricos do início da Guerra Fria passaram a interpretar o crescimento do partido baseados em problemas ligados à insatisfação pessoal e a um mal estar psíquico em detrimento dos problemas sociais e econômicos. Arthur Schlesinger Jr., historiador da Universidade de Harvard, ativista do Partido Democrata e, durante a II Guerra Mundial, oficial do Escritório de Serviços Estratégicos e do Escritório de Informações de Guerra, defendia em sua teoria, em 1949, que:

...o “reinado de insegurança” e “medo do isolamento” que a modernidade trouxe teve o efeito de incentivar “o homem ansioso” a buscar segurança no conforto de visões utópicas e na promessa de ordem e certeza que o totalitarismo oferece; isso o faz abraçar o totalitarismo numa “fuga frenética da dúvida”, em um “voo de ansiedade.”⁷⁰

A visão acima parece explicitar a razão pela qual, segundo o filme, Frank Johnson (Brad) se tornou um comunista. A partir disso, podemos considerar que o jovem Frank Johnson, por sua insegurança, ansiedade e revolta, foi quem condenou o maduro Brad, que pagará pela imaturidade de sua juventude até seus últimos dias.

O personagem de Brad, dessa forma, poderia ser visto como vítima dos comunistas e de seu próprio passado. Do ponto de vista temático, essa composição de Brad, nos remete inevitavelmente à composição dos personagens dos filmes de influência *noir*.

Para o protagonista, aprisionado no centro deste mundo instável e moralmente ambíguo, fica reservado o papel ambivalente de herói-vítima, o que compele a que se atribua ao *noir* uma visão do mundo eminentemente existencial: o protagonista está amiúde enclausurado entre o desejo de sua liberdade pessoal e o carácter inexorável do destino, preso numa armadilha claustrofóbica de pesadelo, solidão e alienação, ou envolvido numa dolorosa confrontação com seu passado. Perante o antagonismo destas forças, o *film noir* é frequentemente uma

⁶⁸ Soviet and American Communist Parties. In: *Revelations from the Russian Archives, Library of Congress*, January 4, 1996.

⁶⁹ A literatura sobre o Partido Comunista dos Estados Unidos é vasta. Para uma introdução, ver PALMER, Bryan D. Rethinking the historiography of United States Communism. *American Communist History*. V.2, n.3 (2003), pp.139-173; BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: a History of the American Left*. New York: Verso, 2013; KELLEY, Robin. *Hammer and Hoe: Alabama Communists During the Great Depression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991;

⁷⁰ CUORDILEONE, K. A. - *Manhood and American political culture in the cold war*. New York: Routledge. 2005. p. 06.

arena que a inevitabilidade de um destino negro no qual a morte violenta é inevitável.⁷¹

Mas a condição de herói-vítima de Brad acaba por ser bastante desgastada na composição da narrativa.

Ao ser ameaçado por Vanning, que tem provas sobre um homicídio que teria cometido durante uma agitação do partido, Brad passará a cumprir suas ordens, dificultando as negociações entre o sindicato dos trabalhadores e os associados da companhia de navegação. Brad ainda se omite sobre quem seria realmente Christine Norman e deixa que Don se envolva com ela. O segredo acerca do passado de Brad leva à morte de Don. Depois disso, Brad busca reiterar a mentira criada pelos comunistas de que a morte de Don foi um acidente. E Nan se coloca nas mãos dos comunistas ao buscar descobrir sozinha o que realmente houve com seu irmão. Mesmo que o sofrimento e angústia de Brad sejam revelados em algumas tomadas de sua expressão, essa série de acontecimentos ao longo do filme, mesclada às mentiras e as grosserias de Brad a cada investida de Nan e Jim pela verdade, acaba desgastando sua condição de vítima e conferindo-lhe certa tacha de traidor, normalmente dada aos comunistas.

Dentro do contexto macarthista a caracterização de Brad leva-nos a perceber que o filme busca fortalecer a natureza violenta dos comunistas, assim como, representa-os intimamente ligados ao crime. Como coloca Ellen Schrecker, a aura de criminalidade que rondava a realidade do tratamento aos comunistas, a partir da criação de todo um aparato repressivo em torno deles, ajudou a transformá-los em bandidos.⁷² Brad como comunista tornou-se naturalmente um assassino. Essa visão do comunista como um verdadeiro bandido, que levou a um isolamento social de suspeitos, causou ainda, segundo Vitor Navasky, uma internalização da culpa por antigos simpatizantes do comunismo, que passaram a sentir-se como criminosos, mesmo que não tivessem cometido crime algum.⁷³ Desse modo, Brad, por mais que se arrependa, carregará sempre o peso de sua traição.

Seu heroísmo só aparece nas últimas cenas do filme. Quando ele expressa a dureza e virilidade masculina, tão presentes nos discursos políticos da época. K. A. Cuordileone destaca a intensidade da polarização criada entre *hard* e *soft* nas discussões sobre a postura

⁷¹ FONTES, Bruno - Num mundo sempre noir : um estudo do film noir moderno, seguido de uma análise de Chinatown, de Roman Polanski. Coimbra : [s.n.], 2011. p.02.

⁷² Cf. SCHRECKER, Ellen – 1998. op. cit. p. 120.

⁷³ Cf. NAVASKY, Victor - 1980. pp. 351-352.

dos homens em assuntos políticos.⁷⁴ Essa oposição teria permeado as disputas políticas da época. Nas eleições de 1952, grande parte dos ataques feitos pela campanha de Dwight Eisenhower ao opositor Adlai Stevenson, teriam se baseado nessa forte oposição. Nixon teria se utilizado da caracterização de Stevenson como um joguete Comunista irremediavelmente *soft*.⁷⁵ A atualidade da discussão política trazida pelo filme, retira a narrativa do campo do existencialismo e traz as ações do personagem ao patamar de interesse nacional. Por mais que se possa dizer que Brad, como protagonista *noir*, esteja sobre o domínio da força obscura do comunismo, esperava-se dele a virilidade, força e coragem tão caras à figura masculina desse momento histórico. Assim, o heroísmo de Brad está em sua composição final. Quando o homem forte que faz o necessário para defender sua família, acaba, a partir dessa postura, por contribuir com uma luta nacional. Sua morte, tema de discussão durante as reelaborações do roteiro, é sua redenção. Mas reforça também os riscos da imaturidade e fraqueza dos jovens frente ao perigo representado pelos comunistas, trazendo a certeza do destino trágico daqueles que se deixam enganar por seus ideais.

Don, irmão de Nan, também nos é apresentado no início do filme. Já em suas primeiras cenas podemos identificar as principais características que guiarão o desenrolar da história do personagem. Don, ao atender um telefonema de Christine, já se apresenta como “o lindo irmão da noiva”.⁷⁶ A partir disso, Christine, que pelas informações recebidas anteriormente sobre ele o identificou como “altamente impressionável”, passa a flertar com Don para conseguir mais informações. Na cena seguinte, Nan diz que Brad fez com que Don amadurecesse mais em duas semanas do que ela em toda sua vida.⁷⁷ Nas discussões acerca da masculinidade e do fortalecimento da família nuclear no imediato pós-Guerra, Mary Brennan destaca que se colocava o problema de uma sociedade que, com certo destaque à responsabilidade das mulheres, estava criando meninos fracos fisicamente e mentalmente. Para os anticomunistas isto se constituía como um perigo real, uma vez que consideravam que tais homens poderiam facilmente sucumbir à tentação do

⁷⁴ Cf. CUORDILEONE, K. A. – “*Politics in an Age of Anxiety*”: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960. *The Journal of American History*, Vol. 87, No. 2. (Sep., 2000), pp. 515-545.

⁷⁵ Ibid. p. 540.

⁷⁶ The Woman on Pier 13, 05m 55s.

⁷⁷ Ibid., 07m 41s.

comunismo.⁷⁸ Com isso, podemos perceber certa responsabilização de Nan que acabou por contribuir para criação de um homem fraco e imaturo em tempos tão perigosos.

Em sua próxima aparição, Don vai ao encontro de Brad e Nan, no aniversário de um mês de casamento do casal, para apresentar-lhes sua nova namorada, Christine. Brad e Nan não gostam de saber quem é a namorada de Don e demonstram certo espanto quando Don pede sua bebida, o *Ward 8*. Don não se mostra aberto a discutir com Nan sobre seu relacionamento. E Christine provoca Brad dizendo que Don a faz lembrar Frank Johnson, referindo-se à juventude de Brad, o que pode ser interpretado como a colocação da possibilidade de levar Don ao comunismo. A sedução de Don por Christine continua nas próximas cenas, e a relação sexual também fica subentendida. Em uma festa no apartamento de Christine, Don conhecerá seus amigos. Quando Christine o deixa em companhia de alguns amigos, para atender a uma ordem de Vanning, se passa uma discussão sobre a possível greve dos trabalhadores do porto. Após a discussão, dois comunistas comentam entre si que Don é “o típico seguidor”, “ideologicamente imaturo, mas muito receptivo”.⁷⁹ Confirmando a ligação feita entre imaturidade e predisposição em sucumbir ao comunismo.

Nas sequências seguintes, em rápidas tomadas, nos é apresentada a ruína das negociações entre os trabalhadores e os associados da companhia de navegação. Temos entre as cenas Brad agindo para travar as negociações, mas apresentando-se angustiado por isso, Jim buscando apaziguar a situação para que as negociações possam seguir e os comunistas com seus sádicos sorrisos diante do acirramento dos ânimos. Don aparecerá como um agitador no sindicato sob o olhar orgulhoso de Christine e o olhar assustado de Jim.⁸⁰ Quando as negociações são interrompidas Jim procura Brad em sua casa para tentar esclarecer as coisas. Nesse momento, Nan, que havia acabado de receber a ligação de Don avisando-a sobre seu possível casamento com Christine, conta a Jim sobre sua preocupação com a notícia. Jim então lhe diz que Don tem expressado ideias comunistas nas reuniões do sindicato, possivelmente sobre influência de Christine, que ele diz acreditar ser comunista.⁸¹ Sabendo do envolvimento de Don com Christine, Jim vai procurá-lo no porto para uma conversa. Don durante a conversa demonstra um total desconhecimento do risco que os comunistas representam. Jim o alerta para o risco de o sindicato ser tomado pelos

⁷⁸ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. pp. 116-117.

⁷⁹ *The Woman on Pier 13*, 33m 13s.

⁸⁰ *Ibid.*, 37m 18s – 39m 21s.

⁸¹ *The Woman on Pier 13*, 42m 02s – 45m 10s.

comunistas, Don destaca o fato de haverem poucos comunistas no sindicato, acreditando que eles não representam perigo. Jim então o alerta de que podem fazer muito, pois sabem como fazê-lo.

*Basta selecionar alguns, mas todos agentes do partido, treinados para recrutar seguidores, seguidores que são usados sem perceber. Liberais, classes desfavorecidas, desempregados e garotos doentes de amor como você. Você não expressa suas ideias, mas as ideias daquela mulher. Te diz em que acreditar e te faz acreditar. Usa você como usou todos os outros antes de você.*⁸²

Don tenta, então, bater em Jim que se defende e o sugere que pergunte a Christine se ela é uma comunista. Essa discussão entre Jim e Don, coloca uma clara demonstração da incapacidade de um homem seduzido de interpretar suas ações e ideias como fruto do processo de “doutrinação” que vinha sofrendo. O comunismo é assim colocado como algo que se alastra e toma a mente mesmo daqueles que a princípio seriam contra ele. Em vista disso, se a consciência do perigo que ele representa não for total, qualquer um pode acabar por contribuir para o crescimento do comunismo. Essa representação do comunismo como algo que toma as pessoas sem que elas percebam também ficou muito marcada no filme *Vampiros de Almas*⁸³ de 1956. No filme, as pessoas ao dormir eram trocadas por seres que cresciam a partir de uma espécie de casulo. Eram idênticos fisicamente, mas sem o “brilho nos olhos”, “a emoção”, “o sentimento”.⁸⁴

Parece importante destacar uma das falas de Jim na discussão com Don. Quando Don ironiza a preocupação de Jim com os comunistas no sindicato, Jim diz que se pessoas como Don não acordarem os comunistas encontrarão uma maneira de se apoderar do sindicato e se utilizar dele. Nesse sentido cabe destacar que, segundo Mary Brennan, os anticomunistas ressaltavam a necessidade de programas educacionais contra o comunismo, pois, segundo eles, os estadunidenses simplesmente não conseguiam entender a situação. Diante disso, teriam gasto muito tempo e esforço tentando acabar com a apatia das pessoas frente ao perigo comunista. Houve inclusive certa frustração com o que chamavam de uma ignorância das pessoas sobre os perigos do comunismo.⁸⁵ Em 1958, em seu livro best-seller *Masters of Deceit*, J. Edgar Hoover chegou a encorajar os estadunidenses a serem

⁸² Fala de Jim - Ibid., 47m 14s.

⁸³ *Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)*. Direção: Don Siegel. Roteiro: Daniel Mainwaring. EUA. Produção: Walter Mirisch, 1956. 80 min. p&b.

⁸⁴ No filme, uma garota, ao explicar por que acredita que o homem que vive em sua casa não é seu tio de verdade, diz que, apesar de idêntico fisicamente, ele não tem o brilho especial que seu tio tinha nos olhos. Alegando, que, apesar de o homem se lembrar de tudo, não há emoção, apenas a intensão dela, tudo está igual, menos o sentimento. *Vampiros de Almas*, 11m 13s – 11m 55s.

⁸⁵ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. p. 88

vigilantes na busca de comunistas na vida cotidiana. Destacava que os comunistas estavam em todos os lugares, eram difíceis de identificar e por isso poderiam operar livremente em qualquer lugar, inclusive nas salas de aula incutindo sutilmente em seus alunos a doutrina comunista.⁸⁶

Apesar de Don não ter recebido muito bem o alerta feito por Jim, ele acaba por questionar Christine, que lhe confessa ser uma comunista e que havia a princípio se envolvido com ele em nome do partido, mas que acabou se apaixonando. Em busca de ser aceita por Don, Christine revela que Brad também faz parte do partido. Nesse momento Vanning chega e diz a Don que ele deve ficar calado sobre Brad. Don lhe dá um murro na cara e sai. Vanning então encomenda a morte de Don, que é propositalmente atropelado quando está chegando na casa de Brad e Nan. Mais uma vez, como anunciado no primeiro trailer de divulgação do filme, a percepção sobre a intensidade do perigo comunista veio tarde demais. A morte de Don reforça a crueldade comunista e a ideia do destino trágico dos que se envolvem com eles, mesmo que chegue apenas a flertar com seus ideais.

Por fim, Brad e Don, representam o imaturo jovem estadunidense, caracterizado em sua época como vítima de uma sociedade sufocante que tirou dos homens sua autonomia e os condenou a uma conformidade servil, não muito diferente da experimentada pelos homens que vivem sob as regras comunistas.⁸⁷ Jovens que justificaram todos os gastos com propaganda anticomunista frente à necessidade de tirá-los da apatia política. A construção dos personagens, com destaque às consequências que a crueldade dos comunistas trouxe às suas vidas, reforça, mais uma vez, a visão demonizada do Partido Comunista que dominou o discurso público nos anos de Guerra Fria.

3.1.4. Jim Travis e o modelo do homem estadunidense em tempos de Guerra Fria.

Em meio a tantos homens de passado e presente duvidosos, imaturos e omissos politicamente, Jim aparece como exemplo de homem íntegro, maduro, atuante e bem informado. Jim, responsável pelo sindicato, aparece pela primeira vez em uma reunião com a presidência da Companhia de navegação para discutir o impasse entre os trabalhadores e os associados da companhia sobre o novo contrato de trabalho. Jim se mostra firme sobre a defesa dos direitos dos trabalhadores, mas declara a disposição do sindicato em ceder em

⁸⁶ Ibid. pp. 87-88.

⁸⁷ Cf. CUORDILEONE, K. A. – 2000. op. cit. p. 523. A afirmação é feita com base em um artigo lançado pela *Look* magazine, *The Decline of the American Male* (New York, 1958).

alguns pontos para que a negociação seja possível, criticando de antemão extremistas de ambos os lados.⁸⁸ Jim ainda fará no filme outras referências aos riscos do extremismo. Por mais deslocada que essa referência pareça estar, para nós, das discussões sobre a masculinidade do homem estadunidense dos tempos de Guerra Fria, ela traz na realidade um dos cerne dessa questão. A obra *The Vital Center* de 1949, escrita por Schlesinger Jr., que foi muito apontada como o ponto de virada do liberalismo estadunidense, apresenta um liberalismo que traz uma rejeição inequívoca da política extremista, e a articulação de um novo realismo político liberal e anticomunista.⁸⁹ A atração por políticas extremistas seria, segundo Schlesinger, quase irresistível em tempos marcados pela ansiedade.⁹⁰ Mesmo que o aspecto anticomunista seja ressaltado, a teoria de Schlesinger trazia a crítica também ao extremismo dos fascistas, tratando ambos pela marca do totalitarismo.⁹¹ Porém, como observa Cuordileone,

Nessa composição notável da guerra fria, os extremos políticos de esquerda e direita são ambos revelados como deficientes em masculinidade, e o "centro vital" surge no texto, não apenas como o locus de um liberalismo realista cujos líderes trazem uma "nova virilidade à vida pública", mas também como o lar de uma masculinidade americana segura e restaurada.⁹²

Assim, esse posicionamento de Jim contra os extremos faz dele o representante da masculinidade. Sua sobriedade ainda se mostra pela capacidade de Jim em separar a perda de Nan para Brad de seus negócios juntos.

O personagem desaparece de cena por mais da metade do filme. Nas cenas que apresentam a ruína das negociações entre os trabalhadores e os associados da companhia de navegação, Jim aparece em pequenas tomadas, preocupado com o acirramento dos conflitos e buscando apaziguar a situação. Quando Jim procura Brad após a interrupção das negociações ele o cobra que reabra o diálogo, se mostrando determinado em resolver a situação. Jim ainda chama Brad à responsabilidade sobre o possível bloqueio, mostrando compromisso, firmeza, virilidade em sua atividade política. Após essa demonstração de Jim como o representante do homem alinhado ao “centro vital”, passaremos a reconhecer em Jim o homem bem informado sobre o comunismo e os riscos representados por ele.

⁸⁸ The Woman on Pier 13, 08m 29s.

⁸⁹ Cf. CUORDILEONE, K. A. – 2000. op. cit. p. 516.

⁹⁰ Cf. CUORDILEONE, K. A. – 2005. op. cit.. p. 06.

⁹¹ Cf. CUORDILEONE, K. A. – 2000. op. cit. p. 517.

⁹² CUORDILEONE, K. A. – 2005. op. cit.. p. 02.

Na conversa entre Nan e Jim, em que ela apresenta a ele a preocupação com o suposto casamento de Don com Christine, Jim demonstra conhecimento da possibilidade de ligação entre os ideais comunistas expressos por Don e sua relação Christine, pois ao contrário de Brad, que nunca pergunta a uma mulher sobre sua posição política, subestimando a participação das mulheres nesse processo, Jim tem clareza de que os comunistas não são apenas homens, lembrando a pergunta lançada por Nan no primeiro trailer de divulgação: “Você acha que todos os agentes comunistas são homens?”⁹³ A demonstração da clareza de Jim sobre a força da ameaça comunista se dá também em sua discussão com Don. Jim sabe que mesmo os poucos comunistas presentes no sindicato podem encontrar o caminho para tomar o controle. Sabe que parte da sociedade acaba por encontrar-se muito propensa a iludir-se com o comunismo e conhece algumas artimanhas utilizadas pelos comunistas para conseguir mais seguidores. Jim é enfim o homem vigilante, informado e atento que os anticomunistas defendiam como modelo em tempos de ameaça vermelha. O homem que Hoover defendia como modelo ainda em 1958.⁹⁴

Em vista disso, apesar de não ter grande destaque na narrativa, com poucas aparições ou cenas marcantes, Jim tem seu personagem construído como o verdadeiro herói, que lhe fará merecedor de, inclusive, ficar com a “mocinha” ao final da narrativa. O heroísmo de Jim é sutil e discreto, mas decisivo, ao ponto que Nan e Don só puderam perceber que estavam sendo enredados pelo comunismo a partir dele. Podemos pensar que essa construção discreta e distante do personagem ajuda a manter Jim longe desse universo de inadequações e extremismos. Jim, assim, personifica o modelo de masculinidade e virilidade, que garantem a capacidade de percepção e vigilância, e confere credenciais de homem ideal para ser o chefe de uma família e de um sindicato em tempos de ameaça comunista.

3.1.5. O conflito de Trabalhadores e Patrões e o papel do Sindicato: o pano de fundo de um drama familiar.

Nada mais adequado que um conflito trabalhista para ser pano de fundo de um drama familiar, ao menos nos primeiros anos da Guerra Fria. Nesse imediato pós-Segunda Guerra o movimento dos trabalhadores nos Estados Unidos apresentava um forte

⁹³ LEAB, Daniel J. - 1984. op. cit. p. 80.

⁹⁴ Fazendo referência a seu best-seller *Masters of Deceit* de 1958, destacado na citação 81.

crescimento quando comparado à década anterior.⁹⁵ Mas o aparente sucesso acabou por perder força diante de dissidências dentro do próprio movimento e da forte ofensiva sofrida pelos sindicatos por parte de empresários.⁹⁶ Mesmo com todos os problemas internos, o movimento dos trabalhadores entre 1945 e 1946, realizou uma onda de greves com forte participação. Só em 1946 cerca de 4,5 milhões de trabalhadores teriam se mobilizado.⁹⁷ Diante das greves a Associação Nacional dos Fabricantes (NAM) teria se mobilizado contra a Lei Nacional de Relações Trabalhistas de 1935 (Lei Wagner), que protegia o direito do trabalhador de aderir a um sindicato, colocava o governo federal como incentivador de práticas e procedimentos de negociação coletiva, estipulava eleições com voto secreto para a escolha de representantes dos sindicatos, e estabelecia a criação de um Conselho Nacional de Relações do Trabalho para fazer cumprir a lei.⁹⁸ Apesar de não conseguir a revogação da Lei Wagner, o NAM mobilizou parte do congresso e conseguiu aprovar a lei Taft-Hartley, em junho de 1947. O presidente Truman vetou a lei, mas seu veto foi derrubado. Essa lei, entre outras coisas, tornava ilegal a proibição da contratação de trabalhadores não sindicalizados, estabelecia o Serviço Federal de Mediação e Conciliação para buscar a resolução de conflitos sem recorrer à greve, dava ao governo a possibilidade de obter liminares para interromper greves consideradas perigosas para a saúde e segurança. Além disso, a lei continha uma série de disposições que colocavam o governo na posição de supervisor das operações internas dos sindicatos, entre elas a obrigatoriedade do juramento por parte de representantes sindicais de não pertencerem ao Partido Comunista.⁹⁹

No filme, após a apresentação dos principais envolvidos no drama - Brad, Nan, Christine e Don - se dá a apresentação dos problemas entre os associados da companhia de navegação e os trabalhadores. Em uma reunião entre representantes sindicais - entre eles Jim - e a presidência da companhia de navegação - com Brad como vice-presidente -, se discute o impasse entre os trabalhadores e os associados da companhia sobre o novo contrato de trabalho.¹⁰⁰ Jim e Brad se mostram claramente dispostos a resolver a situação por meio de negociações, alegando que a maioria deveria impedir que uma minoria criasse

⁹⁵ Cf. CHERNY, Robert W.; ISSEL, William; TAYLOR, Kieran Walsh - *American labor and the Cold War: grassroots politics and postwar political culture*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press. 2004. p. 01

⁹⁶ Ibid. idem.

⁹⁷ Ibid. p. 02.

⁹⁸ Ibid. idem.

⁹⁹ Ibid. pp. 02-03.

¹⁰⁰ *The Woman on Pier 13*, 08m 29s – 10m 11s.

ainda mais conflitos. Mesmo sob a total descrença do presidente da Companhia, Sr. Cornwall, se estabeleceu a criação de comitês representativos de ambos os lados para que a negociação se iniciasse. Tudo parecia perfeito para que o acordo se desse e a greve ou a suspensão de trabalhadores, com fechamento do porto, fosse evitada. Entretanto, o Partido Comunista entrou em cena. Logo após a reunião Vanning procura Brad, diz ter provas de que ele é o comunista Frank Johnson e lhe entrega sua carteira de filiação do partido atualizada.¹⁰¹ As questões acerca dos problemas na companhia de navegação ficam ausentes por um tempo, até que, perto da metade da narrativa, Vanning repassa ordens do partido a um dos representantes do sindicato dos trabalhadores do porto, Charlie Dover, um comunista infiltrado. As ordens são para que se impeça as negociações do contrato entre trabalhadores e associados da companhia, garantindo que o porto feche em uma data específica e permaneça fechado por pelo menos 60 dias. Não há nenhuma explicação sobre as motivações dos comunistas para tanto. Para garantir que não haja acordo, Charlie Dover ficará responsável por desestabilizar a confiança dos sindicalizados em Jim. Para tanto, Vanning o instrui a mandar que suas células-chave “*façam coisas inaceitáveis. Campanha de difamação. Acuse os associados de má fé, acuse Jim de ser o homem dos associados*”¹⁰², resalta que deve se utilizar das técnicas que conhece e lhe dá uma lista com o nome das pessoas que podem ser utilizadas nesse processo de difamação. Brad, por outro lado, seria o homem dos comunistas infiltrado entre os associados. As recomendações de Vanning eram para que ele recomendasse corte de gastos ao diretor e associados da companhia, se recusasse a assumir compromissos e propostas com o sindicato e fosse a público acusar o sindicato de sabotar as negociações quando o porto fosse fechado. As negociações se seguem e percebemos que, seguindo as recomendações de Vanning, os comunistas conseguem impossibilitar o acordo e conseguem o bloqueio do porto. Apenas na última cena do filme se apontará para a resolução do problema, quando Brad, antes de morrer, diz a Jim que tudo o que é necessário para acabar com o bloqueio está no escritório de Vanning.

Constrói-se, a partir da narrativa fílmica, a necessidade de um posicionamento, frente às relações trabalhistas, que nos remete à mesma situação de exceção construída para as relações familiares e para a conduta de homens e mulheres. Compõe-se um cenário em que, por mais que o representante do sindicato, Jim, seja o homem mais “adequado” da

¹⁰¹ Ibid., 10m 59s – 13m 30s.

¹⁰² Ibid., 34m 29s.

trama, a presença do comunismo como uma ameaça real impossibilita um papel honesto e construtivo do sindicato, que acaba por tornar-se uma arma nas mãos dos comunistas. Desse modo, principalmente através de Jim Travis, o filme elabora uma investida contra os movimentos trabalhistas, que vai claramente ao encontro da lei aprovada em 1947. Há que se ressaltar, que, como discutiremos a seguir, o macarthismo é marcado como um agravante nessa ofensiva contra os sindicatos.

Ellen Schrecker destaca que a investida macarthista contra os sindicatos tinha como alvo os comunistas. A autora defende que, para compreender a repressão macarthista ao movimento operário e ao resto da sociedade americana, é necessário livrar-se do mito de que a maioria das vítimas da repressão macarthista eram liberais inocentes.¹⁰³ Ela ressalta que a maioria dos homens e mulheres que foram chamados diante dos comitês investigativos do congresso, levados perante júris, ou constavam nas listas negras da indústria de entretenimento, estavam ou tinham estado dentro ou perto do Partido Comunista, e grande parte deles eram ativistas sindicais.¹⁰⁴ Nesse sentido, devemos notar que, no filme, quando Vanning dá a Charlie Dover, o comunista ligado ao sindicato, a lista datilografada com o nome das pessoas, células-chave, surge o nome de Don escrito a caneta, e Vanning diz que ele estará pronto quando precisarem – o que perceberemos que aconteceu a partir das rápidas sequências sobre a negociação. Assim, faz-se entender que nem todas as células-chave eram comunistas, mas pessoas fracas e vulneráveis, potenciais “seguidores” como os “liberais, classes desfavorecidas, desempregados e garotos doentes de amor”.¹⁰⁵ Segundo o filme, alguns poucos comunistas, com seu poder de persuasão, levariam trabalhadores de dentro do movimento a trabalhar para eles sem que necessariamente estivessem ligados ao partido. Com isso, o filme constrói um ambiente de forte ameaça de um inimigo extremamente perspicaz, mas nega uma força numérica, apontada por Schrecker, à defesa da ideologia comunista, colocando seus “seguidores” não como militantes conscientes, mas como vítimas de uma cruel conspiração.

Contrariando essa construção, os estudos de Ellen Schrecker revelam um histórico de influência do Partido Comunista dentro dos sindicatos a partir dos anos 1930, com a constituição de “sindicatos comunistas”, que se apresentavam muito mais atuantes, conscientes, democráticos e ligados a causas sociais que extrapolavam o “pão com

¹⁰³ Cf. SCHRECKER, Ellen - Labor and the Cold War: The Legacy of McCarthyism. In CHERNY, Robert W.; ISSEL, William; TAYLOR, Kieran Walsh – op.cit. p. 08.

¹⁰⁴ Ibid. idem.

¹⁰⁵ Fala de Jim na discussão que tem com Don no porto, *The Woman on Pier 13*, 47m 14s.

manteiga” do sindicalismo convencional.¹⁰⁶ A maioria desses sindicatos de esquerda “simplesmente foram abaixo, incapazes de resistir ao ataque implacável dirigido contra eles”.¹⁰⁷ Segundo Schrecker,

A cruzada anticomunista contra trabalhadores de esquerda foi eficaz porque veio de muitas fontes diferentes e empregou muitas armas diferentes. Os empregadores, autoridades federais, líderes sindicais rivais, padres católicos, ex-comunistas, jornalistas de direita, e os políticos, todos combinados para conduzir o Partido Comunista para fora do movimento operário. Como parte de uma rede informal de profissionais anticomunistas, muitas dessas pessoas vinham lutando contra o partido há anos. A Guerra Fria não só conferiu legitimidade à sua campanha, mas também trouxe novas forças para a batalha, em especial o governo federal.¹⁰⁸

O filme pode ser entendido como mais uma dessas armas, independente de seu sucesso nesse intento.

Outro ponto importante a se levantar é sobre a escolha de se tratar de um sindicato de trabalhadores portuários. Novamente há que se fazer menção à figura de Harry Bridges que era um dos mais importantes líderes sindicais nos Estados Unidos no século XX, comandando o combativo *International Longshoreman and Warehouseman Union* (ILWU) dos anos 1930 até os anos 1970, e que teria se tornado uma das principais vozes da esquerda dentro das organizações de trabalhadores e uma voz importante da dissidência no seio da sociedade estadunidense.¹⁰⁹ Se durante a produção de *Big Jim McLain* o processo de apelação de Bridges à condenação por perjuro estava em andamento, em 1948 e 49, durante a produção de *The Woman on Pier 13*, Bridges estava sob processo de acusação por perjuro, acabando por ser condenado em 1950 a cinco anos de prisão, tendo ainda sua cidadania revogada. Ainda com relação à referência aos trabalhadores portuários, cabe ressaltar que a maior onda de demissões de trabalhadores durante o período ocorreu na indústria marítima. Logo após o início da Guerra da Coreia o governo federal instituiu o programa de segurança portuária. Baseados na proteção das fronteiras marítimas nacionais, com a prevenção de atos de sabotagem, espionagens e indução de conflitos e greves, os

¹⁰⁶ Cf. SCHRECKER, Ellen - 2004. op. cit. p. 08-09.

¹⁰⁷ “unable to withstand the unrelenting assault directed against them”. Ibid. p.10

¹⁰⁸ “The anticommunist crusade against the labor left was effective because it came from so many different sources and employed so many different weapons. Employers, federal officials, rival union leaders, Catholic priests, former Communists, right-wing journalists, and politicians all combined to drive the Communist Party out of the labor movement. As part of an informal network of professional anticomunists, many of these people had been fighting the party for years. The Cold War not only conferred legitimacy on their campaign, but also brought new forces onto the field, in particular the federal government.” Ibid. idem.

¹⁰⁹ Cf. CHERNY, Robert W. op. cit. p. 01.

trabalhadores portuários da indústria marítima foram submetidos à checagem de seus antecedentes políticos, a princípio para embarcarem em navios que iriam para a Coreia, mas poucas semanas depois a checagem foi estendida a todos os outros portos. Quase três mil estivadores e marinheiros não passaram no teste.

A partir disso, a representação do poder dos comunistas dentro do sindicato dos trabalhadores portuários feita pelo filme, não apenas transparece as preocupações da época, como demonstra uma tentativa de influenciar e legitimar processos e iniciativas que estavam em andamento dentro da política de repressão ao comunismo. Como contexto de um drama familiar a história vem carregada de intenções. Suas reais contribuições para tal processo podem ser mínimas, mas apenas a iniciativa já nos diz muito sobre o que foi o período macarthista em seu combate ao comunismo nas mais diversas esferas da sociedade.

3.1.6. O alerta de perigo e a indefinição dos personagens: a força estrangeira e a nação como vítima

Como observa Ismail Xavier, o melodrama, que seria “aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias e consoladoras”¹¹⁰, apresenta uma organização de um mundo simples, onde “o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical.”¹¹¹ Ao observarmos os personagens apresentados ao longo do filme, essa divisão é pouco clara em alguns aspectos, podendo se destacar poucos personagens que criam empatia ou antipatia de maneira mais clara. Brad e Christine são os personagens com maiores contradições. A discussão deles dentro da temática do *film noir*, pensando que *The Woman on Pier 13* é apontada como uma obra de influência *noir*,¹¹² demarca essa característica dúbia dos personagens que chega a indicar uma inversão de valores, típica desse estilo, mas que acaba por não se sustentar com o decorrer da narrativa. Os dois acabam por tornar-se vítimas de suas próprias escolhas em um desejo final pela vida marcada por valores tradicionais. Da mesma forma, Don e Nan

¹¹⁰ XAVIER, I. N. - 2003. op. cit. p. 85.

¹¹¹ Ibid, idem.

¹¹² O filme é definido como *Film Noir* em sites como IMDB (<http://www.imdb.com/title/tt0041495/>), Film Noir of the Week (<http://www.noiroftheweek.com/2012/11/the-woman-on-pier-13-1949.html>), TCM (<http://www.tcm.com/this-month/article/180548/0/The-Woman-on-Pier-13.html>), Filmsnoir.net (http://filmsnoir.net/film_noir/the-woman-on-pier-13-1949-better-wed-than-red.html). Mesmo que em algumas críticas, como a de Jeff Stafford, do site TCM, se destaque semelhanças de seu enredo com os enredos de filmes de gangster da década de 30.

tornam-se vítimas de uma conspiração exterior, mesmo que em nenhum dos casos isso signifique uma isenção de culpa. Nenhum desses personagens se apresenta como a vítima radical, característica do melodrama, mas todos acabam por se apresentar como vítimas. Essa composição permitirá a construção de diferentes recados ao longo do filme.

A não qualificação dos personagens como “mocinhos inocentes”, cria o universo de inadequação dentro do qual o comunismo floresce. A colocação da culpa, ressaltando os desvios de conduta dos personagens, ao invés de colocar um questionamento da ordem social, fortalece a percepção da necessidade de alerta e de uma conduta social impecável diante do iminente e feroz perigo comunista. E sua vitimização final garante que não se traga à tona os conflitos internos da sociedade, apresentando o comunismo como uma força estrangeira e contrária mesmo ao estadunidense mais imperfeito, contra a qual a sociedade deve se unir. Uma força contrária a todas as instituições que compõe a sociedade, desde suas organizações trabalhistas, até sua tão sagrada família. Uma força que, se não houver vigilância, pode vitimizar toda a nação.

Jim Travis e Vanning são os personagens mais bem definidos, construídos de maneira simples e linear. Jim, como já se discutiu, não vacila um momento sequer e garante o modelo de boa conduta ao homem estadunidense. Vanning é o clássico vilão do melodrama, a personificação do mal, nesse caso, do comunismo. Cabe destacar que o ator Thomas Gomes, que interpreta Vanning, fez sua estreia no cinema como um nazista no filme *Sherlock Holmes e a Voz do Terror* de 1942. Gomes consta dentre os *Bad Boys* da obra *Bad Boys: The Actors of Film Noir* de Karen Burroughs Hannsberry.¹¹³ A presença do vilão na obra segue os padrões do melodrama, mas na composição do personagem, tanto o nome, quanto as características físicas do ator sugerem uma origem estrangeira, é nesse ponto que devemos debruçar.

A frieza conferida ao personagem é notória, mesmo diante da mira de um revólver (figura 14) ele mantém o mesmo semblante de indiferença, marcado pelo ar irônico, que carrega durante quase toda a narrativa - exceto em um curto período de tempo entre a recepção das ordens do partido e o sucesso em cumpri-las.¹¹⁴ Essa flagrante mudança no semblante de Vanning, demonstrando certa preocupação, acaba por revelá-lo como

¹¹³ HANNSBERRY, Karen Burroughs - *Bad Boys: The Actors of Film Noir*. McFarland; Paperback edition. January 31, 2008.

¹¹⁴ Desde o momento em que Vanning procura Christine em sua casa, para que ela revele um negativo que lhe traz a missão de garantir a interrupção das negociações no porto e seu fechamento, até o momento em que lê a notícia da interrupção nos jornais, a mudança no semblante de Vanning é evidente. *The Woman on Pier 13*, 30m 26s – 39m 05s.

subordinado de um poder maior, que dentro do contexto, podemos entender como sugestão da influência soviética.

Figura 14: Print Screen de *The Woman on Pier 13*, 1h 08m 16s

(Na cena Brad de costas está armado, Vanning está sentado sobre uma mesa e Nan e Bailey em pé na porta.)

Pensando a qualificação feita pelo filme do comunismo como força estrangeira, comum entre filmes da época¹¹⁵, observando ainda a sugestão da influência soviética, é preciso reconhecer, como coloca Schrecker, que boa parte do Partido Comunista nos Estados Unidos defendia o compromisso do partido com diretrizes do Regime Soviético.¹¹⁶ Esse posicionamento do partido teria, inclusive, sido um dos responsáveis por sua derrocada. Quando, em 1956, Nikita Khrushchev veio a público revelar os crimes cometidos pelo regime Stalinista, o partido, já muito desgastado pelos anos de perseguição macarthista, perdeu mais alguns milhares de membros, entre eles, um dos mais talentosos,

¹¹⁵ Devemos lembrar aqui que em *I Was a Communist for the FBI* há a inclusão na história, de Gehard Eisler que havia sido funcionário de liderança no Partido Comunista da Alemanha (KPD) e na Internacional Comunista (Comintern). Eisler seria no filme colocado como a personificação dos elementos estrangeiros que supostamente controlavam o Partido Comunista dos Estados Unidos. Outros filmes trouxeram essa questão, como *The Iron Curtain* (1948) e *The Red Menace* (1949). Essa caracterização do comunismo como uma força externa ainda pode ser interpretada dentro dos filmes de ficção científica da época, como *The Thing from Another World* (1951), *The War of the Worlds* (1953), *Invaders from Mars* (1953), entre outros.

¹¹⁶ Cf. SCHRECKER – 1998. op. cit. pp. 03-04.

Steve Nelson.¹¹⁷ Em 1958 o Partido, que chegou a ter 75.000 membros em 1947, se viu reduzido a 3.000.¹¹⁸ Assim, o filme de certa forma responde a essa real influência soviética entre os comunistas estadunidenses. Porém, ao criar toda uma representação que apresenta o estadunidense como incompatível com essa força estrangeira, e personalizar o comunismo na figura de um estrangeiro, o filme fornece bases para a legitimação da repressão macarthista contra os estrangeiros.

Ellen Schrecker observa que a história da repressão nos Estados Unidos está repleta de estrangeiros. Desde as leis de Estrangeiros e Sedição dos anos 1790, “as supostas conexões entre estrangeiros e políticas perigosas criou um padrão tradicionalmente americano de repressão que muitas vezes começa com ataques aos estrangeiros e depois se estende aos cidadãos comuns”.¹¹⁹ A xenofobia no país, que teria então uma longa história, ganhou força no início do século XX com o surgimento de novas leis de imigração, juntamente com o anti-radicalismo político. Apesar da diminuição da imigração para os Estados Unidos depois dos anos 1920, o que poderia tirar as deportações do centro das políticas de anti-radicalismo, essa postura com relação aos imigrantes acabou, segundo Schrecker, se mostrando uma arma muito popular e conveniente.¹²⁰ Durante o macarthismo, em meio aos tantos outros mecanismos de repressão, os processos de deportação, por estarem imunes à maior parte das restrições constitucionais, ofereceram uma maneira conveniente de atacar comunistas individuais.¹²¹ A partir disso, milhares de estrangeiros foram deportados durante o período. Aqui vale lembrar novamente, que no momento de produção do filme, o processo contra Harry Bridges por perjuro, que tinha como um dos objetivos sua deportação, estava em andamento.

¹¹⁷ Steve Nelson, imigrante croata, entrou para o Partido Comunista dos Estados Unidos em 1923. Sua capacidade de liderança e dedicação política o teriam levado rapidamente para os altos escalões do Partido. Durante a Guerra Civil Espanhola foi um dos responsáveis, como comissário político da Brigada Abraham Lincoln, pelo envio de cerca de 2.800 voluntários estadunidenses para lutar contra os franquistas. Foi fortemente perseguido nos anos de macarthismo. Em 1950 foi preso por atentar contra o Estado, com base da lei de Sedição da Pensilvânia de 1919, e condenado a 20 anos de prisão. Ficou preso por 7 meses, mas saiu sob fiança para aguardar o recurso em Liberdade. Em 1953 foi novamente acusado por atentar contra o Estado, agora com base na lei federal, Smith Act. Foi condenado a cinco anos, mas foi concedida fiança de 10.000 dólares. Em 1956 se livrou de sua primeira acusação após a Suprema Corte considerar que a Lei Smith substituíra e, com isso, anulava a lei de Sedição. Em 1957 o governo retirou todas as acusações contra ele. De *Historical/Biographical Note, Steve Nelson Papers*, Tamiment Library. Disponível em http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/tamwag/alba_008/bioghists.html. Acesso: 03/11/2014.

¹¹⁸ SCHRECKER – 1998. op. cit. p. 20.

¹¹⁹ “the supposed connections between foreigner and dangerous politics created a traditionally American pattern of repression that often begins with attacks on the foreign-born and then spreads to ordinary citizens”. SCHRECKER, Ellen - *Immigration and Internal Security: Political Deportations during the McCarthy Era*. *Science & Society*. Vol. 60, No. 4 (Winter, 1996/1997), pp. 393-426. p. 394.

¹²⁰ Cf. Ibid. p. 396.

¹²¹ Cf. Ibid. p. 401.

O filme, resgatando um pouco da temática dos filmes de gangsteres da década de 1930, com os criminosos transformados em comunistas, seguindo a tendência do cinema anticomunista desde o lançamento da primeira produção anticomunista do pós-Segunda Guerra¹²², reforça a imagem dos comunistas como criminosos, focando sua representação na figura de Vanning, quase um chefe da máfia, sempre cercado por seus capangas. Nesse ponto, até mesmo a já discutida citação de um simples *drink*, o *Ward 8*, ganha dimensão dentro do filme. A ligação entre a bebida tomada por aqueles que se deixaram enganar pelo comunismo e o chefe de distrito de origem estrangeira, que foi acusado de defender a permanência de uma “máfia” política corrupta em um bairro de trabalhadores imigrantes, não é nada desprezível dentro do cenário que a obra busca apresentar. O Partido Comunista é então apresentado como uma organização mafiosa e corrupta, ligada fundamentalmente a interesses estrangeiros.

Assim, a obra alerta para o perigo dessa força estrangeira, contrária aos valores e instituições estadunidenses, capaz de vitimizar uma nação desprevenida. Uma força que coloca o estadunidense desatento em sua conduta social como possível cúmplice e vítima e os imigrantes como inimigos em potencial. Uma força que justifica a “histeria” e ratifica a necessidade da repressão desenfreada.

3.2. *My son John*: o pensamento liberal e os novos desafios da família.

“O infame filme de Leo McCarey, *My Son John* (1952), é um exemplo chave dos virulentos filmes de propaganda anticomunista feitos durante a Guerra Fria nos anos 1950”¹²³. Pela virulência de sua propaganda, mesmo tendo sido indicado ao Oscar de melhor roteiro em 1953, *My son John*¹²⁴ teria sido “enterrado vivo” por 52 anos. É considerado o “filho bastardo” de muitas carreiras ilustres. Leo McCarey, um dos diretores mais respeitados de Hollywood, vencedor de três Óscares, foi atacado por produzir e dirigir o filme. Helen Hayes sofreu fortes críticas por sua participação e Robert Walker

¹²² Cf. VALIM, Alexandre Busko – op. cit. p. 58.

¹²³ “Leo McCarey’s infamous film *My Son John* (1952) is a key example of the virulent anti-Communist propaganda films made during the Cold War in the 1950s”. FOSTER, Gwendolyn Audrey – “My Son John” and The Red Scare in Hollywood. *Senses of cinema*, Feature Articles. July 2009, Issue 51. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>. Acesso em 18/08/2014.

¹²⁴ *My son John*. Direção: Leo McCarey. Roteiro: Myles Connolly, John Lee Mahin e Leo McCarey. USA. Produção: Leo McCarey. Distribuição: Paramount Pictures, 1953. 122min; p&b-AVI.

morreu antes que pudesse terminá-lo.¹²⁵ O filme foi reprisado pouquíssimas vezes na televisão, na década de 1970.¹²⁶ Em 2012, foi lançado em DVD, pela *Olive Films*, junto de uma série de outros filmes clássicos da *Paramount*. A sensação de pesar pelo lançamento do filme também pode ser percebida em 1952. A crítica do *New York Times*, de Bosley Crowther, que traz o filme como “uma imagem tão fortemente dedicada ao propósito da purga anticomunista americana que ferve com um tipo de sentimentalismo e falta de lógica”, lamenta a participação de talentos como Helen Hayes e Leo McCarey na obra.¹²⁷ Em 1951, em entrevista ao *New York Times* ainda durante as produções do filme, McCarey teria dito que *My Son John* seria seu primeiro Hitchcock, e que o filme era mais um suspense de ideias em conflito. Em outra entrevista, em 1969, Leo McCarey, declarou que o filme poderia ter sido grandioso, não fosse a morte do ator protagonista, Robert Walker, em meio às gravações.¹²⁸

A morte de Robert Walker, em agosto de 1951 por overdose de remédios, teria interrompido as gravações do filme por três meses, com os salários cortados e o elenco indo trabalhar em outras produções. Mesmo com o retorno das gravações, Leo McCarey teve que se transformar em um verdadeiro “Baron Frankenstein” para conseguir terminar o filme, que só ficou pronto sete meses depois da morte de Walker.¹²⁹ Só na entrevista de 1969 McCarey declarou que muitas cenas ficaram faltando e, com isso, teve que se valer de truques de duplicação, junções de cenas e ainda se utilizar de cenas de Walker no filme *Strangers on a Train*, de Alfred Hitchcock, lançado em junho de 1951, onde Walker interpretava um psicopata. A principal cena retirada do filme de Hitchcock é a cena da morte de John (Walker), que teria sido grosseiramente dublada pelo próprio McCarey. O roteiro original não previa a morte de John e essa teria sido a maior mudança ocorrida na história. Por sorte, Robert Walker, dois dias antes de sua morte, havia gravado o áudio de um ensaio do discurso, fortemente carregado de mensagem política, que John iria proferir no final do filme, o que possibilitou sua manutenção, mesmo com algumas alterações na

¹²⁵ Cf. MCELWEE, John - *Forgotten But Not Gone: “My Son John”*. Greenbriar Picture Shows. Tuesday, October 30, 2007. Disponível em <http://greenbriarpictureshows.blogspot.com.br/2007/10/forgotten-but-not-gone-my-son-john-as.html>. Acesso em 18/08/2014. s/pg.

¹²⁶ Ibid. s/pg.

¹²⁷ Bosley Crowther - The Screen in Review: Helen Hayes Returns to Films in *My Son John*, *The New York Times*, 9 April 1952. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE0DB103CE53ABC4153DFB2668389649EDE>. Acesso em 02/11/2011.

¹²⁸ Cf. MCELWEE, John – op. cit. s/pg.

¹²⁹ Ibid. s/pg.

cena.¹³⁰ A cena (figura 15), segundo Paul Harrill, acabou por servir muito bem às aspirações de McCarey, que era fervorosamente católico, acomodando sua obsessão por questões espirituais. Ainda segundo o autor a cena é tão repleta de excessos que chega a ser estarrecedora.¹³¹

Figura 15: Print Screen de *My Son John*, 1h 56m 25s.

(Na cena, enquanto o áudio do discurso de John [Robert Walker] é reproduzido, a plateia de estudantes olha atentamente para o púlpito vazio e iluminado.)

Apesar de execrado pela crítica, *My Son John*, que constrói em sua narrativa uma homenagem à American Legion, a maior organização de veteranos de guerra dos Estados Unidos, recebeu muito apoio de seus membros. Durante a estreia do filme a Organização teria enviado sua guarda de honra para prestigiar a ocasião.¹³² Na edição de junho de 1952 a *American Legion Magazine* publicou uma propaganda do filme (figura 16) em uma página inteira da revista, com um apelo do comandante nacional da organização, Donald R. Wilson: “Peço a todos os legionários ... e todos os americanos para vê-lo sem falta! Ele mostra o que uma força esmagadora para o bem da indústria cinematográfica pode

¹³⁰ Ibid. s/pg.

¹³¹ Cf. HARRILL, Paul - “Leo McCarey”. *Senses of Cinema*, September 2002. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/mccarey/>. Acesso em 16/09/2014.

¹³² Cf. MCELWEE, John – op. cit. s/pg.

organizar!".¹³³ Apesar de todo o apoio da American Legion, *My Son John*, que custou cerca de 1,8 milhão de dólares, teria arrecadado apenas 850.000 dólares.¹³⁴ Além do prejuízo financeiro, o filme deixou também um grande prejuízo moral aos envolvidos em sua produção.

Figura 16: Propaganda de *My Son John* divulgada pela *The American Legion Magazine* [Volume 52, No. 6 (June 1952)].

¹³³ *The American Legion Magazine* [Volume 52, No. 6 (June 1952)]. p.09. Disponível em <http://archive.legion.org/handle/123456789/3978>. Acesso em 20/10/2014.

¹³⁴ Cf. MCELWEE, John – op. cit. s/pg.

3.2.1. Sinopse

O filme se inicia com parte da família Jefferson - a mãe Lucille, o pai Dan e dois de seus filhos, Chuck e Ben - se preparando para ir à igreja. Quando na saída da igreja o padre lhes pergunta sobre o filho John, há certo desconforto, mas a mãe diz que ele provavelmente virá para o jantar, o que não ocorre. À noite o padre vai buscar Ben e Chuck, que estão indo servir o exército. No dia seguinte John aparece para visitar os pais. Depois de uma animada conversa entre John e Dr. Carver, médico da família que havia passado para uma visita, a família vai à igreja. Na saída, o padre cumprimenta John e, em uma breve conversa, John faz piadas sobre a vida e o sermão feito pelo padre, que se mostra visivelmente incomodado. Na mesma noite, durante uma conversa cheia de cinismo com seu pai, John fica sabendo que seu pai está fazendo um discurso para proferir em um encontro da American Legion, e insiste em fazer uma revisão. Quando John mostra o discurso revisado para seu pai, os dois brigam.

Durante outra briga com seu pai, por causa de sua descrença religiosa, John é empurrado por ele e rasga sua calça, dizendo a sua mãe que dê a calça ao padre. Mas no dia seguinte John liga para sua mãe pedindo que ela pegue a calça de volta. Logo após Lucille desligar o telefone, um homem misterioso que havia ido lhe cobrar uma batida de carro há alguns dias toca a campainha e se apresenta como, Stedman, agente do FBI. O agente diz que está lá porque precisa de informações sobre John, mas não deixa claro sobre o que se trata. Lucille é muito ríspida e se nega a conversar com o homem. Lucille vai então buscar a calça de John com o padre e encontra uma chave no bolso. Preocupada ela pega um avião para entregar a calça a John em Washington e o questiona sobre a chave. John desconversa e diz que precisa responder ao chamado para uma reunião. Enquanto Lucille espera por John perto do Memorial Jefferson, o agente Stedman a encontra e lhe mostra uma notícia de jornal sobre uma garota acusada de espionagem e diz acreditar que John está envolvido no caso. Lucille finge não acreditar, mas quando se despede do agente vai até o apartamento da garota acusada e descobre que a chave que encontrou na calça de John era de lá. Os agentes do FBI acompanham a descoberta através de câmeras instaladas no local.

Lucille volta para casa muito abalada e pede que seu marido chame o Dr. Carver. Nesse momento chega John buscando saber por que ela deixou Washington sem avisá-lo. Lucille então lhe conta o que descobriu e quando se coloca contra John, ele passa a dizer

que ela realmente está desequilibrada, os dois discutem até a chegada do agente Stedman. Quando Dan chega trazendo o Dr. Carver, John foge por uma janela. Do aeroporto, onde pegaria um voo para Lisboa, John telefona para o agente Stedman e decide se entregar. Stedman ao perceber que alguém está monitorando o telefone de John, diz para ele sair o mais rápido possível de lá e lhe diz que caminho seguir. Um carro segue o taxi de John e provoca o capotamento. John morre e um discurso seu gravado anteriormente, onde se confessa um traidor, é reproduzido diante de uma turma de formandos. Ao fim do discurso, Dan e Lucille deixam o prédio e vão para uma capela rezar por John.

3.2.2. Chuck e Ben: como devem ser os filhos da família estadunidense

Figura 17: Print Screen de *My Son John*, 1m 10s

Na rua repleta de árvores e casas padrão, Chuck e Ben, trajando o uniforme da marinha estadunidense, brincam com uma bola de futebol americano (figura 17). Impaciente com a demora de Lucille em arrumar-se, Dan, o pai, a chama aos gritos e os dois têm uma cômica discussão, repleta de piadas. Como não poderia deixar de ser em um domingo de manhã, a família vai à igreja. Em menos de dois minutos, essa primeira cena

do filme¹³⁵ nos situa em uma divertida família católica estadunidense do subúrbio. A cena também já revela o ar cômico que perpassa grande parte da narrativa. Na igreja, depois da missa, o padre, outra figura bastante cômica, vem saudar a família. Se refere a Chuck e Ben com muito carinho, lembrando que os batizou e deseja-lhes que Deus esteja ao lado deles. Os garotos fazem uma brincadeira, dizendo que esperam que Deus esteja um pouco à frente deles, fazendo o bloqueio, o gesto feito por Chuck nos traz a impressão de que ele faz referência ao futebol americano.¹³⁶ Durante o jantar os garotos demonstram todo o carinho que sentem por sua mãe, brincam com ela e se entristecem diante de sua tristeza pela ausência de John. O padre então vai buscá-los para levá-los à estação. Nessa hora percebemos que eles estão indo para a Guerra. Depois de uma despedida extrovertida, mas emocionada, os dois vão embora.¹³⁷ Nessa rápida aparição já podemos observar algumas coisas sobre a constituição desses dois personagens. O primeiro minuto do filme, com os dois garotos, vestidos com uniforme da marinha, jogando futebol americano em frente à sua casa no subúrbio, chega a ser aterrador pela quantidade de referências sobre a constituição do estadunidense que nos são passadas em tão pouco tempo.

É difícil esperar que um filme dos primeiros anos da Guerra Fria localizasse a casa de uma família branca e de classe média em outro lugar que não o subúrbio. A vida no subúrbio permeou as propagandas da época e passava a ser defendido como o local do *American Way of Life*.¹³⁸ Elaine Tayler May, observa que, apesar de os governantes terem distorcido a realidade no tocante ao acesso à moradia no subúrbio, ela foi real para muitos brancos da classe trabalhadora e da classe média estadunidense e uma poderosa aspiração para muitos outros.¹³⁹ Com isso, “o ‘American Way of Life’, encarnado na família nuclear suburbana, como um ideal cultural, se não uma realidade universal, motivou inúmeros americanos do pós-guerra a lutar por ele”.¹⁴⁰ O crescimento dos subúrbios foi real e junto com ele teria se desenvolvido, também como resultado das ansiedades da Guerra Fria, uma nova ênfase na família e na conformidade.¹⁴¹ Diante disso, parece claro que Chuck e Ben representam essa valorização da família nuclear suburbana e da conformidade, e a disposição de lutar pela defesa do *American Way of Life*. Se pensarmos ainda a ligação feita entre Chuck e Ben com o futebol americano, que em cenas posteriores será

¹³⁵ *My Son John*, 1m 03s – 2m 57s.

¹³⁶ *Ibid.*, 3m 34s – 4m 26s.

¹³⁷ *Ibid.*, 4m 27s – 8m 04s.

¹³⁸ Cf. MAY, Elaine Tyler – op.cit. p. 8

¹³⁹ *Ibid.* pp. 22-23

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 11

¹⁴¹ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. p.14.

fortalecida¹⁴², essa representação dos garotos como representantes da luta pelo *American Way of Life*, se mostra ainda mais forte.

Segundo Jeffrey Montez de Oca, que destaca o entrelaçamento entre a mídia esportiva e a política, o futebol ganhou espaço na mídia estadunidense no início da Guerra Fria em detrimento do baseball, que era o esporte nacional.¹⁴³ O autor observa que durante todo o século XX os “esportes vigorosos” foram citados como importantes para o treinamento de soldados e cidadãos fortes, como incentivador inclusive do sentimento democrático.¹⁴⁴ Durante a Primeira Guerra Mundial o futebol teria sido amplamente utilizado como parte dos treinamentos para condicionar e levantar a moral dos recrutas, o que teria levado a uma grande popularização do esporte entre as classes mais baixas, que estavam fora das universidades.¹⁴⁵ Porém, apesar desse reconhecimento da importância do esporte para o treinamento militar, e até mesmo civil, vir de muito tempo, o autor destaca um agravamento dessa questão durante os primeiros anos da Guerra Fria. Nesse período passaram a divulgar nas escolas um filme da *Coronet Instructional Film*, de 1951, intitulado *Getting Ready Physically*, definindo exercícios físicos e treinamentos esportivos para que os meninos estudantes se preparassem para ingressar no exército após a formatura e, assim, suportar os rigores da guerra. Montez de Oca ressalta que houve a partir desse período uma “militarização da educação física”, inclusive com educadores físicos militares dando aulas de educação física nas escolas públicas.¹⁴⁶ Nesse contexto, o Futebol americano foi visto como algo que ajudava a produzir uma “masculinidade fortificada”, vista como necessária em tempos de Guerra Fria.¹⁴⁷ Diante dessa questão, parece oportuno dar destaque à cena do filme em que Lucille, John e Stedman estão discutindo e Stedman, percebendo que Lucille está muito abalada por descobrir que John é um comunista, pergunta sobre Chuck e Ben, “os *half-backs*”. Lucille então pega uma foto dos dois em um

¹⁴² Em uma cena posterior, quando o agente Stedman vai à casa de Lucille fingindo cobrar uma dívida de seu marido, Lucille lhe mostra a foto de Chuck e Ben em um jogo de futebol americano, e Stedman os identifica como *half-backs*, jogadores ofensivos. (35m 29s). Mais uma vez, quando Stedman pergunta a Lucille sobre os garotos ela pegará a foto e se lembrará, contando para John, de quando iam assisti-los jogar. (1h 41m 28s). *My Son John*.

¹⁴³ Cf. MONTEZ DE OCA, Jeffrey - *Discipline and indulgence: college football, media, and the American way of life during the cold war*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2013. p. 06.

¹⁴⁴ Em 1907 Teddy Roosevelt, em um discurso em Harvard, disse que. “Em qualquer república, a coragem é uma necessidade primordial para o cidadão comum, se quiser ser um bom cidadão. . . . Esportes são bons, especialmente em suas formas mais ásperas, porque eles tendem a desenvolver essa coragem. Eles são bons também porque incentivam um verdadeiro espírito democrático, pois no campo de atletismo, o homem deve ser julgado não com referência a atributos externos e acidentais, mas para essa combinação de vigor físico e qualidade moral que vai fazer-se proezas”. De MONTEZ DE OCA, Jeffrey - 2013, op.cit. pp. 09-10.

¹⁴⁵ Ibid. p. 10.

¹⁴⁶ Ibid. p. 12.

¹⁴⁷ Ibid. p. 20.

jogo de futebol e canta um pedaço de *The Battle Hymn of the Republic* “Ele morreu para tornar os homens santos”, repensando a próxima frase, que seria “Vivamos para tornar os homens livres”, ela diz que talvez Chuck e Ben morram para tornar os homens livres.¹⁴⁸

Depois disso, ela passa a lembrar John de quando os meninos jogavam:

Lucille: - *Que luta que eles tinham. Você se lembra, John?*

John: - *Sim, querida.*

Lucille: - *Muitos eram os jogos em que eles se salvavam quando o tempo estava se esgotando. Quando o tempo estava se esgotando, John. Sim. Você nunca jogou, não é?*

John: - *Não, querida.*

Lucille: - *Eu acho que às vezes te machucava quando o seu pai e eu pulávamos para cima e para baixo torcendo por eles. Se lembre que eu sussurrei para você, "continue estudando, existem outros gols, John."*

John: - *Mhmmmm.*

Lucille: - *Agora estamos torcendo para Ben e Chuck novamente. Eles estão lutando ao lado de Deus agora e eu estou lutando com eles.*

Transtornada Lucille segura John e continua:

Lucille: - *Me escuta, John, você tem que entrar nesse jogo e você mesmo tem que carregar a bola.*

John: - *Bem, você está fazendo tudo certo...*

Lucille: - *Estou levando-a agora, mas quero passá-la a você, hm? Pegue a bola, John. Eu... eu não quero fazer este último jogo. John, o tempo está se esgotando. Nós não podemos parar o relógio. John, tome a bola antes que o tempo se esgote. Eu... eu estou torcendo por você agora. Meu filho John, meu filho John, meu filho John...*¹⁴⁹

Essa cena, com a metáfora do futebol como Guerra, a constatação de que o filho comunista nunca praticou o esporte e a colocação de que para vencer o comunismo é preciso entrar no jogo, é o ápice da afirmação do futebol como construtor de uma “masculinidade fortificada”, que mais uma vez traz a já discutida ligação que se fazia entre masculinidade e posição política¹⁵⁰, da qual o filme se utiliza para construir a figura dos garotos que estão indo para a Guerra lutar por seu país. A ida à Guerra completa a representação dos garotos *half-backs* suburbanos da família Jefferson.

Já se discutiu no capítulo I deste trabalho a concepção dos estadunidenses sobre a Guerra, que pautada na memória da Revolução e da Guerra Civil, defende as guerras travadas pelos Estados Unidos como boas guerras. Guerras que teriam sido “travadas por grandes e boas causas” e teriam criado a liberdade, a independência, a democracia,

¹⁴⁸ *My Son John*, 1h 41m 47s – 1h 41m 55s.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 1h 42m 03s – 1h 43m 26s.

¹⁵⁰ Nas páginas 86-87 deste trabalho.

destruído a escravidão, possibilitado o crescimento da força industrial e da riqueza, e garantido a formação de uma nação poderosa e unificada.¹⁵¹ Assim, Chuck e Ben, cidadãos preparados para os tempos de Guerra Fria, entram para o *hall* dos heróis que lutaram para defender a liberdade, a democracia e as riquezas do país.

3.2.3. Homenagem à American Legion: Dan Jefferson e a luta dos veteranos

Dan Jefferson é claramente o representante da American Legion. O apoio da organização ao filme não veio em vão. A partir desse personagem o filme faz uma verdadeira ode a ela. A primeira menção da ligação de Dan com a Legião aparece perto dos quinze minutos de filme, quando Dan, Lucille e John estão de saída para a igreja. John vê o chapéu da American Legion de seu pai e lhe pergunta se ele ainda está na ativa, Dan então esclarece que os legionários estão em alerta, fazendo muitas reuniões, se informando com especialistas sobre o que acontece no mundo, e com isso estão ficando terrivelmente inteligentes e rápidos. Em mais uma menção, Dan e John conversam sobre algumas mudanças que o filho fez no discurso que o pai faria para a Legião. John, tentando persuadi-lo a acreditar que as mudanças feitas por ele foram para o bem diz que percebe, assim como Dan, que a Legião é uma grande força para o bem e deve ter cuidado para evitar o perigo de um mau uso de seu poder. Dan rapidamente reage *“Bem, você não acha que os homens de combate podem pensar? Ou você acha que eles só sangram bem?”*¹⁵². Dan então questiona John sobre a mudança de sua primeira frase que dizia que *“quando o Estado nega Deus como provedor de direitos e considera-se como fonte de liberdade, a liberdade está condenada”*, sendo alterada por John que a escreveu da seguinte forma: *“Nós legionários devemos lutar para manter o poder nas pessoas e se deixarmos o Estado dar-nos a liberdade ele também terá o poder de tirá-la.”* Em seguida Dan diz que John soa para ele como uma das pessoas contra as quais eles estão alerta, ao que John simplesmente não responde. Depois de seu discurso à Legião, Dan é perguntado por John como foi e ironicamente responde: *“Eh, você sabe a multidão. Eles, uh, eles não são muito brilhantes. Eles me aplaudiram”*.¹⁵³

Esse destaque dado pelo filme à Legião na luta contra o comunismo não é totalmente descabido. O aspecto intolerante da Legião já era denunciado em 1925, quando

¹⁵¹ Cf. ROBERTSON, James Oliver - op. cit. p. 324.

¹⁵² My Son John, 39m 07s.

¹⁵³ Ibid, 54m 02s.

a *American Civil Liberties Union* declarou que a Legião Americana tinha substituído a *Ku Klux Klan* como a agência mais ativa de intolerância e repressão no país.¹⁵⁴ Em 1946, a Legião já tinha 3.326.556 membros, o triplo da quantidade de membros do período entre-guerras, que havia sido até então o período de maior filiação. Uma organização auxiliar à American Legion tinha ainda cerca um milhão de mulheres trabalhando em seu nome.¹⁵⁵ Politicamente a Legião teve uma importância muito significativa nos primeiros anos da Guerra Fria. A organização recebeu muita atenção dos representantes da imprensa e do governo, que, bem ou mal, reconheceram sua importância. Em 1952, a Legião teria sido citada por Elmo Roper, especialista em pesquisa de opinião, como a organização não partidária com maior poder de influenciar os eleitores. Segundo Morten Bach, que estudou o papel da American Legion na formação da política de segurança nacional durante o início da Guerra Fria nos Estados Unidos, a importância da organização foi reconhecida não apenas por candidatos à presidência, mas também por militares e funcionários do governo que participaram ativamente de suas convenções.¹⁵⁶ Segundo estudiosos, a Legião teria ainda influenciado na revitalização do Comitê de Atividades Anti-Americanas em 1945 e ajudado a passar a Lei de Segurança Interna de 1950.¹⁵⁷ Essa posição da Legião durante os anos de macarthismo iria ao encontro de princípios historicamente defendidos por ela, que estabeleciam que, além das funções puramente sociais de um grupo fraternal de veteranos, defendendo os cuidados e benefícios de veteranos de guerra, os legionários deviam lutar pela criação de uma defesa nacional forte e pela promoção de sua noção de virtudes cívicas e patrióticas, o “americanismo”.¹⁵⁸ O filme, assim, apresenta esse compromisso dos legionários com a defesa do país. Em oposição ao intelectualismo cético, como discutiremos posteriormente, os legionários mantêm seus princípios patrióticos e religiosos, mas buscam informar-se. O filme apresenta assim um contexto de luta geral, enquanto seus jovens filhos pegam em armas, indo para a guerra defender o país, os legionários têm na informação sua nova arma para lutar pela defesa da nação e dos valores do “americanismo”.

A composição do personagem representante dos legionários ganha assim importância. Ainda na primeira cena do filme, quando Chuck e Ben estão brincando com a

¹⁵⁴ Cf. HARTMAN, Andrew. *Education and the Cold War: the battle for the American school*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 50.

¹⁵⁵ Cf. BACH, Morten - *None so Consistently Right: The American Legion's Cold War*. Ph.D. Thesis, Ohio University, ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2007. p. 09.

¹⁵⁶ Ibid. p. 09.

¹⁵⁷ Ibid. p. 22.

¹⁵⁸ Ibid. p. 11.

bola de futebol americano, Dan, que não consegue agarrar a bola quando a jogam para ele, explica que não agarra bolas, pois “*era um tackle*”¹⁵⁹, jogador defensivo que têm como função bloquear o adversário. Essa pequena colocação, diante do que já se discutiu aqui, mostra-se importante ao ponto que situa Dan entre os praticantes do esporte, o que já lhe garante o status de másculo, viril e preparado para o combate. Dan é um homem muito entusiástico, principalmente quando fala de política. Seu patriotismo é latente e as referências a mitos patrióticos perpassam quase todos os seus diálogos. Nos primeiros minutos do filme, enquanto Dan está apenas com Lucille e seus filhos Chuck e Ben, as referências políticas e patrióticas parecem centradas na imagem da família, principalmente de Chuck e Ben. Mas quando John chega para visitá-los essas referências passam a permear os diálogos. Já na primeira cena, assim que John chega na casa dos pais, Dan diz ao Dr. Carver, médico da família que passou para uma visita, que John se parece com o próprio jovem Tio Sam. Logo depois, pergunta a John se em Washington as pessoas já começaram a ver as coisas como elas são, ao que John responde: “*Bem, alguns de nós, pai, não estamos tão interessados em ver as coisas como elas são, quanto estamos em ver as coisas do jeito que gostaríamos que fossem*”. Dan então lhe responde que contanto que o que John queira seja pelo velho vermelho, branco e azul, está tudo bem para ele¹⁶⁰. A referência ao Tio Sam¹⁶¹, considerado “a face humana do Estado”¹⁶², e às cores da *Old Glory*, bandeira nacional dos Estados Unidos, fica ainda mais significativa em uma cena posterior, quando ele está falando para John sobre o discurso que irá proferir em uma reunião da American Legion, dizendo que seu discurso é um pacote com dinamites, que pode ser forte. Diz, então, ter uma música que ele gostaria de entrar em uma reunião comunista como “300 fortes”¹⁶³ e dá-la em plena explosão. Entusiasmado, começa a cantar:

¹⁵⁹ My Son John, 01m 20s.

¹⁶⁰ Ibid., 12m 34s – 12m 56s.

¹⁶¹ Ao que tudo indica, a figura do Tio Sam surgiu de maneira bastante espontânea durante a Guerra de 1812, a partir de um famoso comerciante, Samuel Wilson, que fornecia carne enlatada para os soldados. As iniciais US no rótulo da lata passaram a ser lidas pelos soldados, por brincadeira, como *Uncle Sam*. O termo teria se espalhado tão rapidamente que já em 1813 passou a aparecer nos jornais. Entretanto, foi apenas no período da Guerra civil que um cartunista político, Thomas Nast, compôs a imagem do Tio Sam como o senhor alto, magro e de barba, com chapéu, e roupas que fazem referência à bandeira dos Estados Unidos. A figura composta por Nast, apesar de parecer-se com Samuel Wilson, traz uma influência clara e bastante intensa da imagem de Abraham Lincoln. A partir da Guerra Civil, o Tio Sam, como a face humana do Estado, se configurou como uma nova identidade de massa, que traz a ligação com a figura do salvador e formulador do moderno Estado americano, Abraham Lincoln. Cf. ZELINSKY, Wilbur. op. cit. pp. 24-26.

¹⁶² Cf. ZELINSKY, Wilbur. op. cit. pp. 25-26.

¹⁶³ Referência à história bíblica sobre o exército de 300 fortes de Israel que, com a ajuda de Deus, venceram o grande exército dos Midianitas e seus aliados.

*If you don't like your Uncle Sammy, then go back to your home o'er the sea, to the land from where you came, whatever be its name, but don't be ungrateful to me! If you don't like the stars in Old Glory, if you don't like the Red, White and Blue, then don't act like the cur in the story, don't bite the hand that's feeding you!*¹⁶⁴

A música é “*Don't Bite the Hand That's Feeding You*”¹⁶⁵, composta em 1915 por Jimmie Morgan e Thomas Hoier, em um período de florescimento da xenofobia, dentro do contexto da Primeira Guerra Mundial, e que culminaria alguns anos depois no chamado primeiro Red Scare. No filme, a música aparece muito mais para destacar o patriotismo de Dan do que como uma demonstração xenófoba. O comunismo na narrativa é vinculado a estadunidenses nativos. A ideologia comunista sim é colocada como uma força estrangeira, mas que pode ser aceita por estadunidenses que, como discutiremos, atraídos por ideias liberais e afastados dos valores do americanismo, tornam-se traidores. Cabe assim, ressaltar mais uma vez a afirmação feita por Ellen Schrecker de que “as supostas conexões entre estrangeiros e políticas perigosas criou um padrão tradicionalmente americano de repressão que muitas vezes começa com ataques aos estrangeiros e depois se estende aos cidadãos comuns”.¹⁶⁶ A música, que a princípio tinha como alvo os imigrantes, algo facilmente percebido em sua letra, no filme tem como alvo todos os comunistas, que, como veremos, podem ser todos aqueles que se desviem das ideias que compõem o “americanismo”.

Dan é assim, um pai amoroso, que sofre com a rejeição de seu filho John, um marido atencioso e preocupado e um cidadão atuante, não apenas como legionário, mas também como professor. Em uma das cenas Dan diz que não quer mais ensinar as crianças, pois ninguém mais quer que se ensine honestidade, bondade e o amor ao lar e ao país.

¹⁶⁴ My Son John, 24m 53s.

¹⁶⁵ “Last night, as I lay a sleeping, a wonderful dream came to me. I saw Uncle Sammy weeping for his children from over the sea; they had come to him, friendless and starving, when from tyrant's oppression they fled, but now they abuse and revile him, till at last in just anger he said: If you don't like your Uncle Sammy, then go back to your home o'er the sea, to the land from where you came, whatever be its name, but don't be ungrateful to me! If you don't like the stars in Old Glory, if you don't like the Red, White and Blue, then don't act like the cur in the story, don't bite the hand that's feeding you! You recall the day you landed, how I welcomed you to my shore? When you came here empty handed, and allegiance forever you swore? I gathered you close to my bosom, of food and of clothes you got both, so, when in trouble, I need you, you will have to remember your oath: If you don't like your Uncle Sammy, then go back to your home o'er the sea, to the land from where you came, whatever be its name, but don't be ungrateful to me! If you don't like the stars in Old Glory, If you don't like the Red, White and Blue, then don't act like the cur in the story, don't bite the hand that's feeding you!”

¹⁶⁶ “the supposed connections between foreigner and dangerous politics created a traditionally American pattern of repression that often begins with attacks on the foreign-born and then spreads to ordinary citizens”. SCHRECKER, Ellen - 1996/1997. op.cit. p. 394.

Dizendo que os pais só estão preocupados com as notas altas de seus filhos. Ressalta ainda que ler é excelente, mas se um aluno não ler nada sobre sua fé ele terá a cabeça vazia. Logo depois volta atrás e diz que continuará a ensinar as crianças.¹⁶⁷

A American Legion tem uma longa história de envolvimento com as escolas dos Estados Unidos. Desde sua fundação a Legião insistia na necessidade de cursos de cidadania nas escolas, concebendo que investir nas escolas era a melhor maneira de garantir a cidadania e a lealdade dos estadunidenses. Essa percepção por parte da Legião da importância das escolas fez com que a organização buscasse o alinhamento com a Associação Nacional de Educação, que, apesar das divergências com o pensamento político da Legião, viu no apoio a possibilidade de lhe conferir uma aura de patriotismo que jamais conseguiria.¹⁶⁸ A força política da Legião preocupou educadores progressistas após sua declaração oficial em 1940 de que o comunismo, o pacifismo radical, e outros "ismos" alienígenas não tinham lugar em suas escolas.¹⁶⁹ A Legião iniciou, então, um movimento para censurar os livros didáticos do teórico da educação progressiva Harold Rugg.¹⁷⁰ Mais de cinco milhões de estudantes em cinco mil distritos escolares tinham usado pelo menos um livro da série de quatorze volumes de Rugg até o ano de 1940, mas com o apoio de grandes empresas e outras organizações patrióticas, a campanha contra os livros de Rugg foi um sucesso.¹⁷¹ Segundo Hartman, as visões de mundo envolvidas nesse movimento contra os livros de Ruggs, estavam fundamentadas tanto na epistemologia tradicionalista, doutrinas religiosas de variedades do evangelho anti-social, quanto em uma fé no *laissez-faire*, no capitalismo de "livre iniciativa". Eles interpretaram as mensagens progressistas de Rugg como relativistas e anti-capitalistas ao mesmo tempo, um entendimento que teria levado à fácil associação da educação progressiva com o comunismo. Assim, a colocação de Dan, além de colocar mais uma vez o representante da Legião como um homem que defende o conhecimento, desde que ele não se sobreponha aos valores da família, da religião e da pátria, apresenta esse interesse da Legião pelas escolas estadunidenses. Como discutiremos, essa questão, na realidade, perpassa toda a narrativa fílmica.

¹⁶⁷ My Son John, 01h 01m 23s – 01h 07m 23s.

¹⁶⁸ HARTMAN, Andrew. op. cit. p. 50.

¹⁶⁹ Ibid. idem.

¹⁷⁰ Ibid. idem.

¹⁷¹ Ibid. p.52.

3.2.4. Lucille entre vilã e heroína: víbora sufocante ou mãe amorosa.

A premiada atriz Helen Heyes, primeira-dama do teatro estadunidense, interpreta a saltitante mãe, esposa e dona de casa Lucille. A teatralidade da atriz sem dúvida toma a composição da personagem. Nos primeiros quarenta minutos de filme, tirando a tristeza pela ausência dos filhos, Lucille é puro bom humor. Sempre cantando e fazendo brincadeiras é o centro das atenções em sua casa, todos estão sempre preocupados com seu bem estar. Inclusive o médico da família Dr. Carver que um dia após Chuck e Ben irem para a Guerra passa para fazer uma visita a ela. Dr. Carver passa para Lucille um remédio, alegando que uma mulher na idade dela já tem muitas tensões e com os filhos na guerra isso pode piorar. Lucille rebate o médico, perguntando se ele não acha que se alguma coisa está acontecendo com ela é o que acontece desde que as mulheres e as guerras surgiram. Seu marido, Dan, insiste então para que ela tome o remédio e ela lhe diz ironicamente: “*A pequena mulher frágil vai cumprir sua ordem*”¹⁷². Porém, Lucille vai para a cozinha, guarda o remédio e não o toma. Essa postura pouco submissa de Lucille será assumida durante todo o filme. Na discussão sobre essa característica da personagem surgem duas interpretações possíveis e contraditórias. Lucille pode representar a mãe sufocante, responsável por criar um filho fraco e comunista, ou a mãe amorosa, que luta pela defesa de sua família.

Pensando Lucille como uma mãe sufocante, o que, como veremos, é bastante razoável a partir do contato com a obra, a composição do seu personagem seria uma crítica ao “mamismo”. Essa leitura do filme já foi apresentada por Michael Rogin, que destaca o filme como um dos maiores exemplos de crítica ao “mamismo”, ao ponto que colocaria o amor exagerado de Lucille como responsável por criar um filho comunista.¹⁷³ Explicando o contexto do “mamismo”, destaca-se que em troca da submissão política e econômica da mulher, fortalecida no pós-Segunda Guerra, as mulheres teriam sido habilitadas moralmente para se fortalecerem como mães e esposas.¹⁷⁴ Assim, apesar de toda a defesa feita da família nuclear e da mulher como mãe e esposa, Mary Brennan destaca que:

alguns especialistas argumentaram que muita domesticidade poderia também ser ruim. Em particular, algumas "autoridades" seguiram o guia de Felipe Wylie, que em seu livro *Generation of Vipers* colocou a culpa pelos problemas da sociedade

¹⁷² My Son John, 10m 46s.

¹⁷³ Cf. ROGIN, Michael. “*Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies.*” *Representations*, No. 6 (Primavera de 1984), pp 1-36.

¹⁷⁴ Ibid. p. 06.

sobre o que ele chamou de ‘mamismo’. Embora o livro tenha sido publicado originalmente no início dos anos 1940, as transformações nos papéis de gênero nos anos pós-guerra deu às teorias de Wylie nova validade. Wylie e seus colegas argumentaram que as mães estavam sufocando seus filhos, levando os meninos a serem fracos fisicamente e mentalmente. Isso explicaria por que havia tantos homossexuais e por que os homens americanos pareciam tão fracos e dispostos a obedecer. Na visão dos anticomunistas isso se constituía como um perigo real, uma vez que tais homens sucumbiriam facilmente à tentação do comunismo.¹⁷⁵

Não há como negar que Lucille é a mão forte dentro de casa. Olhando o filme pela perspectiva do “mamismo”, cada cena de Lucille parece fortalecer essa caracterização. Se pensarmos que em seu livro Wylie dizia que “as mulheres da América estupravam os homens”, que as mães dominavam seus maridos e incentivavam a dependência de seus filhos, que a adulação da mãe reprimia o sexo do homem e transferia o desejo que deveria ir para outra mulher para o sentimentalismo por ela,¹⁷⁶ algumas colocações feitas pelo filme ganham importância. Ainda na primeira cena, em que os homens esperam por Lucille para ir à Igreja, Dan diz aos filhos que às vezes pensa em quantas “horas de homem” perdeu esperando por ela. Dan, que a apressava aos berros, atende rapidamente a seu simples aceno para que entrem no carro. Já na saída da igreja, quando o padre vai levá-los até o carro de braços dados com os garotos, Lucille para o padre e o retira do meio de seus filhos tomando seu lugar. Na despedida de Chuck e Ben, que estão indo para a Guerra, Chuck a chama de “*sweater girl*” e lhe dá um tapa na bunda. Com John a situação é um pouco diferente. Lucille cobra de John a todo o momento uma intimidade que eles estariam perdendo, lembra sempre John das brincadeiras e momentos da relação dos dois, e sempre sai em defesa de John frente ao seu marido. Ela chega a expulsar seu marido de casa quando ele empurra John.¹⁷⁷ Ainda pensando o exagero de sua autoridade como mãe, Lucille chega a exigir que o investigador do FBI, Stedman lhe prometa que sempre será bom com sua mãe.¹⁷⁸

Apesar de toda essa construção exagerada do papel materno, antes de assumirmos o filme como crítica ao “mamismo”, temos que ponderar algumas outras construções feitas

¹⁷⁵ “some experts argued that too much domesticity could also be bad. In particular, some “authorities” followed the lead of Philip Wylie, who in his book *Generation of Vipers* blamed society’s problems on what he termed “mamismo.” Although the book was originally published in the early 1940s, the shifting gender roles of the postwar years gave Wylie’s theories new validity. Wylie and his cohorts argued that mothers were smothering their sons, raising boys to be weak physically and mentally. This would explain why there were so many homosexuals and why American men seemed so weak and willing to conform. In anticomunists’ view this constituted a real danger, since such men would easily succumb to the temptation of communism”. BRENNAN, Mary C. – op. cit. p. 117.

¹⁷⁶ Cf. ROGIN, Michael - op. cit. p.06

¹⁷⁷ Ibid., 57m 32s.

¹⁷⁸ *My Son John*, 1h 41m 19s

pelo filme. Lucille é uma mulher de firmes princípios religiosos e patrióticos, por mais que ainda não tenha a clareza que tem seu marido sobre os riscos e artimanhas dos comunistas. Quando ela e John conversam sobre o distanciamento que ela sente dele e ele diz a ela que apenas o cordão de prata havia sido cortado, Lucille deixa claro que não é disso que se trata, que ela sabe que o cordão foi cortado, mas que apenas acha que não devem agir como estranhos.¹⁷⁹ Se junto a isso considerarmos o discurso final de John, parece contraditório que o filme questione essa proximidade solicitada por Lucille. No discurso John destaca que passou a ouvir pensamentos ousados que desafiaram a autoridade de sua igreja, de sua mãe e de seu pai, o que o havia levado a ser um traidor.¹⁸⁰ Assim, pode-se pensar que no filme, o distanciamento dos filhos de seus pais é colocado como uma ameaça, e não a proximidade.

Ainda nesse sentido, Lucille, apesar de todo o sofrimento pela partida de seus filhos para a Guerra, em momento algum questiona a importância de seus filhos estarem lá, pelo contrário, ressalta que seus filhos estão lutando ao lado de Deus e que ela está nessa luta com eles.¹⁸¹ Esse posicionamento de Lucille ganha muita importância diante das discussões sobre o “mamismo”. Além do resgate das colocações feitas pelo livro de Felipe Wylie, *Generation of Vipers*, houve ainda um resgate por parte de autoridades militares, líderes cívicos e psicólogos das críticas feitas durante a Segunda Guerra Mundial aos soldados que eram tomados pela saudade, sugerindo que seriam efeminados e covardes.¹⁸² Em 1946, Edward Strecker, professor de medicina na Universidade da Pensilvânia e consultor do exército, dizia em seu livro, *The Mother's Sons*, que as mães, por não possibilitarem que seus filhos cortassem o cordão emocional que os ligava a elas – o cordão de prata -, acabavam por ser a mais grave ameaça aos Estados Unidos, referindo-se às campanhas pela volta dos garotos para a casa. No final de 1950 a Sra William C. Reed, presidente nacional da organização auxiliar da American Legion, composta por cerca de um milhão de mulheres, disse que as mulheres deveriam evitar o “mamismo”, alegando que essa postura teria destruído a paz no final da Segunda Guerra Mundial: “muitas mulheres imprudentes e desinformadas se juntaram ao clamor, ‘tragam os meninos para casa’ em 1945. Isto resultou em desmobilização em um momento em que forças

¹⁷⁹ Ibid., 25m 59s – 30m 28s.

¹⁸⁰ Ibid., 1h 57m 28s.

¹⁸¹ Ibid., 1h 42m 46s.

¹⁸² Cf. MATT, Susan J. - *Homesickness: An American History*. Oxford University Press, 2011. pp. 219-220.

americanas na Europa poderiam ter deixado a Cortina de Ferro para trás”.¹⁸³ Assim, Lucille ao apoiar a presença de seus filhos na guerra se isenta de mais essa crítica.

Diante disso, mesmo considerando que o “mamismo” estava em foco em *My Son John*, parece difícil assumir que o filme faça um estereótipo totalmente negativo de Lucille. Lucille aparece como um exemplo da mãe absolutamente dedicada e apegada aos filhos, uma possível representante do “mamismo”, mas que traz junto disso a consciência da importância da Guerra para a defesa dos valores do “americanismo”, a consciência da importância da ida de seus filhos à guerra e a consciência, inclusive, da importância do futebol americano na constituição da masculinidade do estadunidense em sua preparação para o combate. Assim, pensando que o papel de mãe nos primeiros anos da Guerra Fria foi, antes de tudo, santificado,¹⁸⁴ a que se considerar a possibilidade da representação de Lucille no filme como portadora das virtudes de uma mãe amorosa.

Pensando Lucille como a mãe amorosa, o filme traria a ideia da importância das mulheres, com sua sensibilidade, na luta contra o comunismo. A discussão trazida por Mary Brennan sobre a participação das mulheres na campanha anticomunista durante a Guerra Fria, nos dá possíveis explicações para a colocação da não submissão de Lucille nessa visão. Segundo a autora, as mulheres anticomunistas basearam todo seu trabalho na retórica maternalista, defendendo a participação política das mulheres como mães e donas de casa, buscando sempre descartar suas ações como uma possível ameaça à estrutura de poder. Essas mulheres passaram então a ser reconhecidas como cidadãs interessadas, que lutavam para salvar suas famílias do comunismo. Assim, teriam passado longe da submissão, o tempo todo afirmando não desafiar a separação de gênero existente. Os homens anticomunistas convencidos da força da mulher dona de casa, certos de que seu domínio político não estava sendo desafiado, geralmente tratavam as mulheres ativistas com respeito e tolerância.¹⁸⁵ O poder de Lucille como defensora de sua família seria assim defendido pelo filme.

Assim, a importância que John dá a sua mãe pode trazer a força que a figura materna pode ter nessa luta contra o comunismo. Mesmo sendo um comunista que demonstra total desprezo pela bíblia, pela pátria e por seu próprio pai, John tenta a todo o

¹⁸³ De MATT, Susan J. – op. cit. A declaração foi notícia de alguns jornais, entre eles: *The San Bernardino County Sun*, San Bernardino, California, Monday, December 25, 1950, Page 5 e *The Times Record*, Troy, N. Y., Monday Evening, January 15, 1951. disponível em <http://fultonhistory.com/Newspaper%2018/Troy%20NY%20Times%20Record/Troy%20NY%20Times%20Record%201951/Troy%20NY%20Times%20Record%201951%20-%200255.pdf>

¹⁸⁴ Cf. ROGIN, Michael - op. cit. p.08.

¹⁸⁵ Cf. BRENNAN, Mary C. – op. cit. pp. 09-10.

momento convencer Lucille de sua inocência e bondade, enquanto que simplesmente nega respostas a seu pai. Lucille, que é uma mulher muito religiosa e uma mãe muito apegada, porém informada e consciente, passa a apresentar desconfianças com relação às posições políticas de John, mas não se afasta dele. É esse amor de Lucille que, no limite, faz com que John se arrependa de ter se tornado um comunista e resolva confessar e se entregar às autoridades. Assim, sua autoridade como mãe lhe traria no filme o status de defensora da instituição familiar, o que justificaria sua postura pouco submissa, e as virtudes femininas, entre elas a sensibilidade e o amor de mãe, como armas possíveis contra o comunismo. Porém, seu amor de mãe a fez errar, quando em tempos tão delicados entendeu que seu filho era diferente e o incentivou a continuar estudando, já que não gostava de jogar futebol.¹⁸⁶ A fez errar quando, ao descobrir que John roubou uma caneta na escola e fingiu estar doente para não ir à aula no dia seguinte, o acolheu ao invés de questionar suas más tendências, mesmo que o tenha feito perceber que não era mais um bebê.¹⁸⁷ Essa série de pequenas afirmações coloca a culpa de Lucille pela cumplicidade com os “desvios” de seu filho. Nesse sentido, o filme faz sim uma crítica ao “mamismo”.

Uma das colocações de Rogin é que a intervenção do FBI é colocada como necessária no filme a partir da autoridade enfraquecida do pai de John, diante da realidade trazida pelo “mamismo”. Entretanto, pensando o apoio da American Legion ao filme, e tendo Dan como o representante da organização, é preciso reavaliar essa questão. A necessidade de intervenção do FBI no ceio da família estadunidense é realmente colocada pelo filme, porém, isso parece se dar em uma tentativa de apresentar um cenário de exceção que justifica tal intervenção. Mesmo dentro da mais perfeita família, com uma mãe absolutamente dedicada e um pai sinceramente patriota e consciente, que criaram dois filhos perfeitos, o comunismo conseguiu se infiltrar a partir do filho mais fraco, criado a partir de pequenos erros. A própria crítica que o New York Times fez ao filme traz uma percepção positiva de Lucille:

*Hayes é o arco cativante como a mãe de meia-idade de uma ninhada de filhos e cônjuge de um marido que é cheio de manias e humores-cativantes, isto é, até que ela dá lugar ao angustiante tormento e desespero e um colapso candidamente patológico que é mórbido e piegas, de fato.*¹⁸⁸

¹⁸⁶ *My Son John*, 1h 42m 34s

¹⁸⁷ *Ibid.*, 27m 47s.

¹⁸⁸ Bosley Crowther - 9 April 1952. op. cit.

Lucille passa longe de ser a víbora descrita pelos críticos do “mamismo”. A personagem, conforme vai se dando conta dos erros que cometeu com John, entra em desespero, um decaimento constante que claramente representa a destruição que o comunismo pode significar para as famílias americanas. A ida dos filhos à guerra não ameaça a paz de uma família que vive pelo “americanismo”, mas a vitória do comunismo pode destruí-la.

Assim, a discussão sobre a composição de Lucille não é simples. Há um ar de crítica ao “mamismo”, centrado na condescendência das mães aos desvios de seus filhos. Parece plausível pensar que o filme apresenta às mães não apenas a necessidade de reconhecer a importância de enviar seus filhos à guerra, mas de criá-los com esse intento. O filme, no entanto, relativiza e suaviza a crítica ao “mamismo”. Não nega a valorização das mulheres como mães. Não parece trazer o questionamento sobre sua autoridade doméstica e reconhece ainda a importância das mulheres na luta contra o comunismo a partir de seu papel como mãe e dona de casa, o que garante sua submissão em outras áreas da sociedade. Essa construção possibilita ainda a colocação de que, diante do perigo comunista, as famílias precisam estar atentas ao comunismo e aceitar a necessidade da presença do Estado em suas mais íntimas esferas, mesmo quando acreditam viver de acordo com os valores do *American Way of Life*.

3.2.5. A religião e os valores familiares contra o intelectualismo arrogante e potencialmente comunista.

John é um intelectual, comunista, arrogante e cínico. O personagem, há que se confessar, é brilhantemente interpretado por Robert Walker. Possivelmente, muito de seu último papel, o psicopata Bruno Antony, do filme *Strangers on a Train* (1951), de Alfred Hitchcock, contribuiu para a composição de John. Em sua primeira aparição, passados mais de dez minutos de filme, John ao chegar à casa de seus pais e encontrar o médico da família, Dr. Carver, demonstra todo seu interesse pela ciência e seu desconforto diante das investidas patrióticas de seu pai na conversa.¹⁸⁹ Logo depois, John faz uma piada com seu pai, dando a entender que os legionários só se reúnem para beber.¹⁹⁰ Já na próxima cena, na saída da igreja, John e Lucille estão conversando com o padre e John mais uma vez destila seu cinismo e ironia. Após o padre ressaltar a ajuda que sua mãe lhe dá, John diz que o padre tem uma vida agradável, sendo cuidado pelas pessoas neste mundo, enquanto

¹⁸⁹ Ibid., 11m 36s – 14m 32s.

¹⁹⁰ Ibid., 15m 02s.

promete cuidar delas no próximo. John ainda é claramente irônico ao dizer que foi maravilhoso quando o padre ficou por vinte minutos falando sobre a semente de mostarda.¹⁹¹ Essas primeiras cenas já mostram John como alguém que demonstra muito apreço pela ciência e desprezo por seu pai, pelos símbolos nacionais, pela American Legion, pelo padre e seus ensinamentos. Assim que saem da igreja John pede que seu pai o deixe na universidade, onde irá conversar com um antigo professor. Dan depois de deixar John na Universidade revela certo inconformismo pela preferência que John deu ao seu professor. Aqui já se anuncia a principal temática que perpassa o filme, o intelectualismo cético e o liberalismo como prenúncio do comunismo.

Segundo Richard Hofstadter, na década de 1950, o termo anti-intelectualismo, pouco ouvido até então, se tornou uma parte familiar do vocabulário nacional estadunidense. O que antes atingia a poucos, tomou proporções de um movimento em âmbito nacional.¹⁹² No filme, a partir da relação apresentada entre John e um antigo professor¹⁹³ e, principalmente, a partir do discurso final de John¹⁹⁴, a crítica parece estar centrada principalmente no sistema educacional. John Moser destacou que: “Durante a década de 1950 não havia nenhuma questão perseguida tão obstinadamente quanto a alegação de que os alunos de escolas públicas e universidades estavam sendo doutrinados com as ideias socialistas.”¹⁹⁵ Andrew Hartman destaca que o debate sobre as escolas serviu como plataforma de lançamento para a ascensão da direita no pós-guerra.¹⁹⁶ Nesses primeiros anos de Guerra Fria teria surgido uma enxurrada de críticas ao sistema educacional dos Estados Unidos, alegando que ele estava fora de sintonia com as necessidades da nação. Essas críticas se traduziram em uma fúria indiferenciada à educação progressiva.¹⁹⁷ O maior teórico da educação progressiva nos Estados Unidos, o filósofo John Dewey, defendia a necessidade de um currículo que moldasse um sistema relevante da educação fundamentado na existência cotidiana e que tinha como um de seus

¹⁹¹ Ibid., 15m 42s – 17m 19s.

¹⁹² Cf. HOFSTADTER, Richard - *Anti-intellectualism in American Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1963. p. 03.

¹⁹³ *My Son John*, 21m 27s

¹⁹⁴ Ibid., 1h 55m 59s – 2h 00m 38s.

¹⁹⁵ “during the early 1950s there was no issue that he pursued more doggedly than the allegation that students in public schools and universities were being indoctrinated with socialist ideas.” MOSER, John E. - *Right Turn: John T. Flynn and the Transformation of American Liberalism*. New York: New York University Press, 2005. p. 189.

¹⁹⁶ Cf. HARTMAN, Andrew - *Education and the Cold War: the battle for the American school*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. p. 91.

¹⁹⁷ Ibid. p. 01.

princípios a educação para a democracia social.¹⁹⁸ Segundo Hartman, no pós-Segunda Guerra houve uma simplificação da teoria de Dewey, dando origem à “teoria relativista da democracia”, que trazia especialmente a fé nas ciências sociais empíricas, com uma versão cooptada do racionalismo, principalmente a crença platônica de que a democracia americana era um fim em si. Apesar de um apoio relativamente generalizado no início, logo surgiram novas críticas. Racionalistas e conservadores tradicionalistas passaram a sustentar que o relativismo epistemológico, por não apresentar um projeto de sociedade, deixou “a porta dos fundos aberta ao totalitarismo soviético”, argumentando que, como as pessoas inerentemente acreditavam em uma verdade, elas poderiam, em um estado de confusão, procurar na grande narrativa comunista uma alternativa para a falha de sua própria sociedade intelectual em oferecer-lhes uma visão de mundo não-relativista.¹⁹⁹ Os conservadores teriam então se utilizado do anticomunismo como uma arma contundente para atacar todas as coisas aparentemente liberais ou relativistas, com a educação não foi diferente.²⁰⁰

Essa ausência de um projeto claro, de uma verdade, apontada como crítica ao relativismo, pode ser observado em *My Son John*, sendo apontada como possibilidade da utilização de ideais aparentemente liberais para justificar um projeto anti-estadunidense. Em uma conversa com sua mãe John explica a ela que os pensadores jovens estão sonhando com o futuro. Que a única esperança é aprender a viver com os semelhantes, que o mundo está cada vez menor e que é preciso derrubar as cercas e aprender a viver com os vizinhos, amar o próximo. Ele ainda diz que ama a humanidade, os oprimidos, as minorias indefesas e diz estar lutando por uma maneira inteligente e prática de trazer à existência um mundo novo e melhor ordenado. Sua mãe, estabelecendo uma relação com os ensinamentos bíblicos, diz concordar com John. Mas John a alerta que tudo sobre o que concordaram é o pensamento liberal e que as pessoas acreditam que os que pensam dessa forma, são esquerdistas, comunistas, subversivos.²⁰¹ Ainda em uma parte de seu discurso destinado à turma de formandos, John, agora consciente de seus enganos, falará mais uma vez sobre o liberalismo:

¹⁹⁸ Ibid. p. 12.

¹⁹⁹ Ibid. p. 04.

²⁰⁰ Ibid. p. 05.

²⁰¹ *My Son John*, 48m 27s – 53m 37s.

*(...). Então, aqui estou. Mal acreditando que há alguns anos atrás eu sentei aí com meu chapéu e minha beca, como todos vocês. Eu me parecia com vocês. Senti-me como se sentem hoje, pronto para ir em frente, cheio de entusiasmo, cheio de propósito. Eu iria ajudar a fazer um mundo melhor. Fiquei lisonjeado quando fui imediatamente reconhecido como um intelectual. Fui convidado para casas onde apenas espíritos superiores comungavam. Animei minhas fantasias de calouro ao ouvir os pensamentos ousados que eu não teria sonhado quando eu morava em casa. Um ousado desafio das minhas únicas autoridades, minha igreja, minha mãe e meu pai. (...). E a atração é para todo o senso de justiça do jovem americano, seu amor pelo jogo limpo, que faz com que todos os homens decentes se rebelem contra as forças do mal que exploram os mais fracos. Com os motivos mais puros e nobres, ansiosamente abraçam uma organização definida como um movimento ativo para aliviar o sofrimento ao nosso redor. Nosso belo liberalismo agora está entusiasmado e temos fé em nós mesmos, em nossos camaradas. Em algum lugar ao longo dessa linha, o nosso cérebro foi anestesiado, para que substituíssem nossa fé em Deus pela fé no homem. (...)*²⁰²

A partir disso, deve-se observar que os intelectuais liberais, que também criticaram a educação progressiva, se sentiram obrigados a redefinir sua ideologia política como uma “luta de fé”. Essa expressão apontava para uma tentativa de superar a associação do liberalismo e da vida intelectual com a “suavidade”, que havia se fortalecido com crítica à educação progressiva.²⁰³ Como já se discutiu, na esfera pública da Guerra Fria as demonstrações de virilidade e masculinidade eram extremamente necessárias. Porém, a tentativa dos liberais falhou. Os intelectuais continuaram a ser vistos em oposição aos homens duros e autossuficientes, que iriam travar com sucesso a Guerra Fria.²⁰⁴ “No discurso popular os intelectuais continuaram a ser chamados de ‘palermas’. ‘Cabeças de ovo’ efeminados, super-analíticos, ineficazes, e propensos à histeria. Eles não tinham a vontade de ação”.²⁰⁵ Assim, o ataque feito pelos liberais à educação Progressiva, ao invés de fortalecer suas “credenciais viris”, deu sansão para as forças anti-liberais e anti-intelectuais.²⁰⁶ John é, sem dúvida, o representante dos intelectuais liberais. Intelectuais como a Ruth Carlan, a garota presa em Washington acusada de espionagem, que, segundo Dan, tem o mesmo tipo de liberalismo que John. Segundo Rogin, *My Son John* teria se

²⁰² Ibid., 1h 57m 00s – 1h 59m 01s.

²⁰³ Cf. HARTMAN, Andrew – op. cit. pp.117-118.

²⁰⁴ Ibid. p. 118.

²⁰⁵ “In popular discourse, intellectuals continued to be labeled ‘eggheads’. ‘Eggheads’ were effeminate, overanalytical, ineffectual, and prone to hysteria. They lacked the will to action”.Ibid. idem.

²⁰⁶ Ibid. idem

aproveitado do caso Judith Coplon, presa em 1949 sob a acusação de ser uma espiã da KGB, para fazer de John mais que um comunista, um espião.²⁰⁷ Essa referência é significativa, pois Judith Coplon teria sido “recrutada” por uma colega de faculdade.²⁰⁸ Assim, John, acaba por se apresentar como vítima do sistema educacional anteriormente criticado por seu pai, Dan, principalmente quando em seu discurso final diz que sem uma bússola espiritual perdeu o senso de direção.

(...) os olhos dos agentes soviéticos estão em alguns de vocês. Eles observam suas habilidades e veem qualidades que uma vez eu possuí. É tarde demais para me salvar. Não é tarde demais para vocês salvarem a si mesmos. Ninguém me avisou solenemente como eu estou avisando agora. Apegar-se à honra, isso é sagrado. Ninguém tentou viver o papel que escreveram para mim mais do que eu. Mas vivendo sem bússola espiritual, eu perdi todo o senso de direção. Quaisquer meios justificam seus fins. Falsidade, vergonha, auto-humilhação, traição. E antes que eu percebesse a enormidade dos passos que eu tinha tomado, eu era um inimigo do meu país e servo de uma potência estrangeira.
(...)²⁰⁹

Com isso, o filme coloca a religião como imprescindível diante de um inimigo tão sagaz, que se utiliza de ideologias aparentemente inocentes, para cooptar as mentes dos jovens estudantes. John, que nunca encaixou-se nos moldes do homem estadunidense viril e patriota, que não foi adequadamente corrigido por sua mãe e se deixou suavizar pelos ideais liberais, foi percebido pelos agentes comunistas como um alvo em potencial para sua doutrinação. O fim de John no filme deveria ser a prisão, “o início de uma nova vida”²¹⁰, mas por obra do destino seu fim foi a morte.

3.2.6. A derrocada da “família americana” e a intervenção do Estado

A cativante “família americana” dos primeiros minutos de filme, com seus garotos *half-backs*, seu representante da American Legion, sua mãe e dona de casa feliz e sua

²⁰⁷ ROGIN, Michael - op. cit. p.14.

²⁰⁸ Cf. PEAKE, Hayden B. - Review de: *The Spy Who Seduced America: Lies and Betrayal in the Heat of the Cold War— The Judith Coplon Story*. By Marcia & Thomas Mitchell. Montpelier, VT: Invisible Cities Press, 2002. *Studies in Intelligence*, vol. 47, no.. 2, 2003. Disponível em https://www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/csi-studies/studies/vol47no2_2003/article09.html

²⁰⁹ *My Son John*, 01h 59m 01s – 01h 59m 53s.

²¹⁰ *Ibid.*, 2h 00m 33s.

clássica casa suburbana, vai ao longo do filme dando lugar a uma família destruída. A casa a cada momento aparece mais tomada pela escuridão. Lucille vai aos poucos se despedaçando. Junto dela, sua casa, que terá uma parte da escada quebrada pelo marido que chega bêbado após brigar com o filho e ser expulso por sua esposa. O cenário é de devastação. A dona de casa zelosa chega a cogitar a hipótese de livrar-se de sua “velha casa à moda americana”, alegando que seria antiquada.²¹¹ Evidencia-se assim, como enunciado por Dan, uma especialidade comunista, destruir lares.

Diante desse cenário surge o bondoso agente do FBI, Stedman. O agente é um homem claramente inteligente e cativante, que consegue construir uma situação favorável para se aproximar de Lucille e tentar conseguir informações sobre John. Em certo momento do filme, quando Stedman vai até Lucille que espera por John em um parque em frente ao memorial Jefferson, em uma tentativa de tocar Lucille para que ela lhe dê mais informações sobre John, ele explicitará o objetivo de suas ações. A partir de referências ao memorial Jefferson, ao monumento Washington, ao memorial Lincoln, e ao cemitério Arlington, ele falará sobre a liberdade e a luta para defender as realizações desses heróis mortos. Luta que os dois *half-backs* foram travar na guerra e que eles precisam enfrentar em casa.²¹² Stedman se coloca em igualdade com os outros cidadãos nessa luta, inclusive Lucille. Se pensarmos essa colocação somada à relação fraternal que o filme constrói entre

Stedman e Lucille, o filme busca retirar dessa intervenção do FBI no ambiente doméstico o aspecto autoritário. Outro momento do filme que reforça essa ideia é a cena em que Stedman conta a Lucille que é do FBI. Ela fica irritada com o agente, não lhe dá informações, vai para o quintal e diz para que Stedman olhe a casa toda. O agente olha para dentro da casa e balança a cabeça em sinal de certa inconformidade com a sugestão de Lucille, em seguida vai embora.²¹³ Stedman em momento algum representa a mão forte do Estado. Ele é apresentado quase como um amigo conselheiro, um incentivador do patriotismo dentro da família, que buscou auxiliar Lucille em sua difícil missão de escolher entre “*Deus e o país ou seu filho John*”.²¹⁴ É Stedman também que acaba por convencer John a fazer a coisa certa e se entregar à polícia ao invés de fugir.

²¹¹ Ibid., 1h 06m 32s.

²¹² Ibid., 1h 21m 45s – 1h 25m 01s.

²¹³ Ibid., 1h 09m 36s – 1h 13m 31s.

²¹⁴ Quando Stedman e outro agente do FBI assistem à filmagem de Lucille abrindo a porta do apartamento de Ruth com a chave que encontrou no bolso de John, Stedman fala ao outro agente: “*Ela terá que ser uma mulher de verdade. Isso vai ser um grande teste. Deus e o país ou seu filho John.*”. 1h 27m 19s.

Portanto, diante de uma educação que omite a importância da pátria, de Deus e da família de nada adianta um pai patriota, que sem o reconhecimento do filho não poderá tocá-lo, ou uma mãe amorosa, que se torna vítima de seu amor diante da arrogância e do cinismo de seu filho. De nada adianta um padre atencioso ou as palavras da bíblia diante de alguém que foi educado para não crer em nada. Nesse cenário se a educação não garante a manutenção da crença em Deus e na Família, somente a intervenção do Estado e a clareza e inteligência de um agente federal pode garantir que a situação terá o melhor desfecho possível, levando em conta o que é melhor para a pátria. O agente do FBI traz luz à casa quando em uma cena, Lucille, que já descobriu que seu filho é comunista, está em sua sala escura conversando com John, quando Stedman chega e ela acende a luz clareando o ambiente. Dessa maneira, o filme apresenta um cenário em que a família estadunidense, mesmo que beire a perfeição, é refém de um sistema educacional que propicia a propagação de ideais comunistas. Os filhos que vão à guerra logo após o colégio estão possivelmente mais seguros lá do que entregues a universidades que não garantem uma educação firmemente voltada para a constituição do homem másculo, viril e atento aos valores do “americanismo”. É a destruição dos valores familiares, executada por uma educação liberal, que exigem que o Estado intervenha no ceio da família para garantir a defesa do *American Way of Life*.

Alguns dos principais problemas do filme foram constatados já pela crítica de Bosley Crowther no *New York Times* logo após sua estreia:

No entanto, a suspeita obscurece quando a mãe com medo descobre que seu filho, um "alguém" misterioso em Washington, está sendo investigado pelo FBI e ela salta à triste conclusão de que ele ao certo é um comunista quando descobre que ele tem a chave do apartamento de uma garota que foi presa acusada de ser uma espiã. Lembre-se, a menina não foi condenada, nem existem quaisquer provas contra seu filho além da posse da chave do apartamento. No entanto, ele está condenado aos olhos de todos.

Esta é uma indicação da natureza emocional quente do filme. Os procedimentos normais de justiça são esquecidos totalmente na pressa de Mr. McCarey – e do público, talvez - para condenar. E a coisa sinistra é que essa suspeita e condenação sumárias são sustentadas quando o filho, em um comunicado pós-morte, confessa e humildemente se retrata. (...)

Há algumas outras coisas sobre esta imagem que podem levar uma pessoa ponderada a sentir um arrepio na apreensão da militância e dogmatismo que ela revela - sua atitude sarcástica para com intelectuais, sua óbvia afinidade com o

conformismo religioso e sua eventual e sincera aprovação do fanatismo teimoso dos legionários.²¹⁵

Percebemos a partir disso que o aspecto exagerado do filme já era claro no momento em que foi lançado. A condenação sem provas incomodou o crítico, assim como o anti-intelectualismo, o conformismo religioso e o patriotismo fanático. Mas, apesar dessa constatação, Crowther ainda relativiza a possível reação do público, primeiro considerando a possibilidade de condenação precipitada de John por parte do próprio público, como vimos na citação acima, depois dizendo que: “No atual clima nacional confuso, ‘*My Son John*’ pode adicionar calor e vento, mas ele também pode alarmar algumas pessoas para fazerem uma nova e sóbria estimativa das coisas”²¹⁶. Essa colocação revela a incerteza com relação à compreensão das pessoas quanto aos exageros do macarthismo, inclusive quanto às investidas anticomunistas de Hollywood.

A partir da análise dos dois filmes percebemos alguns lugares comuns. Apesar das imensas diferenças entre eles, alguns temas se destacam. O papel das mulheres como mães e esposas na campanha anticomunista e a masculinidade e virilidade dos homens como únicas possibilidades de vitória contra o comunismo, são pontos comuns. A intensidade dos papéis de gênero permite clareza na diferenciação entre homens e mulheres. Enquanto aos homens se exige virilidade política, sem entregar-se à sedução de teorias extremistas e totalitárias, às mulheres é exigido o desempenho responsável de seu papel de esposa e mãe, consciente do perigo comunista que ronda a família estadunidense. Em *The Woman on Pier 13* a tragédia se dá frente a toda uma realidade de transgressão, em *My Son John* a estreiteza de possibilidades de sucesso é levada ao extremo, ao ponto que pequenos erros podem permitir a infiltração do comunismo e destruição de uma família quase perfeita. Em *My Son John*, a extensão do tema para a propagação do comunismo a partir do sistema educacional traz outro fator de desafio para as famílias, retirando da instituição familiar grande parte de seu poder de luta contra o comunismo. Com isso, enquanto que em *The Woman on Pier 13* as ações estatais são completamente negligenciadas, conferindo à família a responsabilidade de luta, em *My son John* o Estado se apresenta como necessário.

Ambas as obras destacam a característica estrangeira do comunismo, o que tem certamente base na realidade da influência soviética no Partido Comunista dos Estados

²¹⁵ Bosley Crowther - 9 April 1952. op. cit.

²¹⁶ Ibid. idem.

Unidos. Em *The Woman on Pier 13* a referência ao estrangeirismo do comunismo toma ares xenófobos e acaba por dar novas armas à legitimação das ações de repressão aos imigrantes. Em *My Son John* essa referência ao estrangeirismo tem como foco a crítica às teorias liberais que guiavam a educação progressiva. No que diz respeito à educação, ambos os filmes acabam por afirmar uma educação do homem voltada à virilidade, como necessidade no contexto da Guerra Fria. Em *The Woman on Pier 13* essa defesa é muito sutil quando pensamos seus diálogos, é uma defesa construída na colocação das consequências de ações advindas de uma má formação dos personagens como cidadãos, com um cenário tomado por tragédia, violência e morte. Em *My Son John* essa defesa é manifesta já a partir dos longos diálogos sobre o assunto, com discussões claras sobre educação familiar, religiosa e educacional. Em ambas as obras o comunismo e a falta de preparo das famílias e educadores para criar cidadãos preparados para lidar com essa realidade, colocam em risco a segurança nacional. O comunismo é colocado como uma evidente intervenção soviética para dominar e destruir todas as instituições estadunidenses, inclusive sua sagrada família.

4. A RELIGIOSIDADE COMO ARMA ANTICOMUNISTA.

Devemos sempre fazer dos valores espirituais nossa principal linha de defesa.

Presidente Harry S. Truman - Good Friday Proclamation, 13 de março de 1948¹

A dimensão espiritual da Guerra Fria é destacada como sendo de especial importância para os Estados Unidos, onde dirigentes e população ressaltaram sua religiosidade e força moral perante o mundo.² Enquanto na década de 1930, período assinalado como de secularização da sociedade estadunidense, apenas 29% dos estadunidenses acreditavam no aumento da influência da religião em suas comunidades e 18% diziam frequentar mais cultos religiosos que seus pais, no final do primeiro mandato de Eisenhower quase 70% dos estadunidenses acreditavam que a influência da religião na sociedade estava aumentando. Nesse momento, quatro em cada cinco estadunidenses acreditavam que a religião poderia responder a todos ou à maioria dos problemas enfrentados pela nação.³ Nesse sentido, Jonathan Herzog destaca que durante os governos de Franklin Delano Roosevelt as políticas sociais do *New Deal* fizeram com que o Estado se fizesse presente como nunca na vida dos estadunidenses, respondendo a grande parte das preocupações da população. Essa teria sido a essência da secularização da sociedade. A figura de Roosevelt passou a ser objeto de adoração e oferecia esperança no progresso futuro. Assim, apesar de sua retórica não abandonar as referências religiosas, Roosevelt ressaltava a mudança de atitude das pessoas frente à religião.⁴ Em 1939 Roosevelt explicou tal mudança dizendo que há 50 anos quando alguém na família tinha paralisia infantil as pessoas diziam que havia sido um ato de Deus, e não faziam mais nada sobre isso, mas na década de 1930 as pessoas exigiram ação e buscaram respostas no reino da ciência.⁵

Assim, mesmo que se tivessem já desde 1920 notícias sobre os ataques soviéticos à religião e algumas discussões dos anos 1920 e 1930 já destacarem essa oposição entre comunismo e religião⁶, foi somente depois da Segunda Guerra, que o discurso de oposição

¹ New York Times, March 13, 1948. Citado por: GUNN, T. Jeremy - *Spiritual weapons: the Cold War and the forging of an American national religion*. Praeger Publishers, 2009. p. 01.

² Cf. KIRBY, Dianne - *Religion and the Cold War*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 01.

³ Cf. HERZOG, Jonathan - *The spiritual-industrial complex: America's religious battle against communism in the early Cold War*. Oxford University Press, Inc., 2011. p. 171. Citando dados de: Surveys by the Gallup Organization, February 24–March 2, 1939, March 15–March 20, 1957, iPOLL Databank

⁴ Ibid. pp. 33-34.

⁵ Cf. Franklin D. Roosevelt, "Remarks at Thanksgiving Dinner, Warm Springs, Georgia," November 23, 1939, FDR Papers, 8:582–86. Citado por: HERZOG, Jonathan - op. cit. p. 34.

⁶ HERZOG, Jonathan - op. cit. pp. 45-60.

entre comunismo e religião tomou força, após quase desaparecer durante o período de Guerra.⁷ Enquanto as tensões entre os Estados Unidos e União Soviética se intensificaram ao longo de 1946, os estadunidenses se colocaram para um tipo especial de batalha. Líderes religiosos anti-comunistas que apenas afinavam sua retórica durante a década de 1930 e tiveram seus gritos abafados pelas necessidades estratégicas da Segunda Guerra, ressurgiram como as vozes espirituais da Guerra Fria. Os estadunidenses que tinham dado pouca atenção ao comunismo durante os anos da Grande Depressão e da Segunda Guerra foram rapidamente saturados pelos argumentos anticomunistas.⁸ Os conflitos entre prelados católicos e governos comunistas ocorridos entre 1946 e 1949 na Europa receberam mais atenção dos meios de comunicação do que as investidas soviéticas contra a igreja nas duas décadas anteriores. “Em jornais, debates políticos, e sermões implacáveis, notícias das crises lembraram os americanos da hostilidade comunista à religião, mas mais importante que isso, alimentaram a formulação do americanismo da Guerra Fria”.⁹

O Presidente Harry Truman emitiu em seus primeiros quatro meses de governo três proclamações oficiais declarando dias de oração nacional: “um dia de luto e oração” para observar a morte do Presidente Roosevelt (14 de abril de 1945), um “dia de oração” de ação de graças pela vitória na Europa e luto por aqueles que perderam suas vidas (13 de maio de 1945), e um “dia de oração” em agradecimento pela vitória no Japão e pela memória daqueles que perderam suas vidas (19 de agosto de 1945).¹⁰ Apesar disso, tanto Thomas Gunn quanto Jonathan Herzog destacam que Truman não manifestava sua religião em sua vida política. Porém, os anos de 1947 e 1948 são apontados como anos de virada nesse posicionamento de Truman. Herzog destaca nessa virada a primeira de algumas cartas enviadas por Truman ao Vaticano, onde anunciava: “*Sua Santidade, esta é uma nação cristã*”. Propondo, então, uma aliança de forças morais e religiosas em uma cruzada de homens de boa vontade em todo o mundo contra as invasões do mal do comunismo.¹¹ Já Gunn destaca uma carta enviada por Truman para líderes religiosos na sexta-feira santa em 1948, divulgada pela imprensa pouco tempo depois, onde dizia:

⁷ Ibid. pp. 60-61.

⁸ Ibid. p. 61.

⁹ “In newspapers, political debates, and relentless sermons, news of the crises reminded Americans of Communist hostility to religion, but more importantly they fueled the formulation of Cold War Americanism”. Ibid. p. 63.

¹⁰ Cf. GUNN, T. Jeremy - p. cit. p. 51.

¹¹ Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. p. 77. Citando: August 28, 1947, Secretary’s Files, box 196, Truman Presidential Library, Independence, MO.

Devemos sempre fazer dos valores espirituais nossa principal linha de defesaA liberdade de religião, bem como a liberdade e a segurança das nações, está seriamente ameaçada pelas forças anti-religiosas É, portanto, necessário que todos os cidadãos americanos leais se unam para conter a onda dessas forças do mal, para cingir-nos com a espada da fé e a armadura de verdade. [Porque ‘cristãos’ em outras terras estão sendo perseguidos] nós nos Estados Unidos que ainda desfrutamos de plena liberdade religiosa devemos comemorar esse dia de uma forma solene e sagrada. Para nós, a Sexta-feira Santa deve ser um dia de oração e adoração, de dor e de amor, do perdão e da assistência.¹²

A partir de então, os anos de governo de Truman foram repletos de proclamações de dias de oração, discursos inflamados de religiosidade e alianças com entidades religiosas.¹³

Como coloca Dianne Kirby,

O esforço de Truman para convencer os líderes religiosos do mundo a ‘perceberem que um inimigo comum a todos eles estava tentando destruir a todos’ pode ser visto como parte de uma tradição política universal de aproveitar o poder da religião para os objetivos políticos do Estado. Também pode ser visto como fortemente condicionado pelo carácter religioso especial da cultura americana. Para mobilizar, no famoso aforismo de GK Chesterton, ‘a nação como a alma de uma igreja’, o conflito com a União Soviética teve que ser desdobrado como uma espécie particular de empresa Cristã. Ele foi apresentado como parte do "destino manifesto" da América e sustentado pela convicção de que a causa americana era moralmente certa e os comunistas eram maus.¹⁴

Depois de Truman, Eisenhower não somente não abandonou a “guerra santa” lançada pelo governo anterior, como a intensificou.¹⁵ No ato de sua posse em 20 de janeiro de 1953, logo após seu juramento, Eisenhower, antes de seu discurso, já dá o tom do posicionamento de seu governo no que diz respeito à religião:

Meus amigos, antes de começar a expressão dos pensamentos que eu considero adequados para este momento, me permitam o privilégio de proferir uma pequena oração privada minha. E eu peço que vocês curvem suas cabeças: Deus Todo-Poderoso, como estamos aqui neste momento, meus futuros associados no ramo executivo do governo se juntam a mim suplicando que Tu

¹² “We must always make spiritual values our main line of defense.... Freedom of religion as well as the freedom and security of nations is seriously threatened by anti-religious forces... It is, therefore, necessary that all loyal American citizens join together to stem the tide of these evil forces by girding ourselves with the sword of faith and the armor of truth. [Because ‘Christians’ in other lands are being persecuted,] we in the United States who still enjoy full religious liberty should commemorate this day in a solemn and sacred manner. For us, Good Friday should be a day of prayer and adoration, of sorrow and love, of forgiveness and assistance”. GUNN, T. Jeremy – op. cit. p. 52. Citando: New York Times, March 13, 1948.

¹³ Ibid. pp. 52-54; Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. pp. 78-81.

¹⁴ “Truman’s endeavour to persuade the world’s religious leaders to ‘realize that a foe common to them all was trying to destroy them all’ can be seen as part of a universal political tradition of harnessing the power of religion to the policy goals of the state.³ It can also be seen as strongly conditioned by the special religious character of American culture. To move, in G. K. Chesterton’s famous aphorism, the ‘nation with the soul of a church’, the conflict with the Soviet Union had to be unfolded as a particular sort of Christian enterprise. It was presented as part of America’s ‘manifest destiny’ and sustained by the conviction that the American cause was morally right and the communists were evil”. KIRBY, Dianne – p. cit. p. 77.

¹⁵ Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. p. 91.

*faça plena e completa a nossa dedicação ao serviço das pessoas nessa multidão, e aos seus concidadãos em todos os lugares. Dá-nos, nós oramos, o poder de discernir claramente o certo do errado, e permita que todas as nossas palavras e ações sejam regidas, assim, pelas leis desta terra. Especialmente nós oramos para que a nossa preocupação seja para todas as pessoas, independentemente da posição, raça ou classe. Permita que a cooperação seja o objetivo mútuo daqueles que, sob os conceitos da nossa Constituição, mantenham diferentes credos políticos; para que todos possam trabalhar para o bem do nosso amado país e Tua glória. Amém.*¹⁶

Eisenhower foi o primeiro presidente dos Estados Unidos a proferir uma oração em seu discurso de posse. Gunn destaca que parece não ter havido estranhamento pelo fato de um general, que não havia sido batizado em qualquer igreja, não apresentava uma religião clara até o momento de sua posse, que sequer demonstrava interesse pela religião até o início de sua campanha à presidência, pedir para que as pessoas abaixassem suas cabeças para orar por elas.¹⁷ Pouco após sua posse Eisenhower batizou-se na Igreja Presbiteriana Nacional. Durante sua presidência floresceram capelas de oração, proclamações de oração, dias de oração e pequenos almoços de oração.¹⁸ Em 1954, foi aprovada a lei incluindo ao juramento à bandeira dos Estados Unidos, a expressão “sob Deus”: *Eu juro lealdade à bandeira dos Estados Unidos da America, e à República a que ela representa: uma Nação sob Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos*. Segundo Eisenhower isso faria com que se fortalecesse constantemente “*essas armas espirituais que sempre serão o recurso mais poderoso do nosso país, em paz ou em guerra*”.¹⁹ As declarações e a retórica do presidente, os simbolismos religiosos reforçados em seu governo deixavam claro que a religião continuava a ser uma arma.

¹⁶“My friends, before I begin the expression of those thoughts that I deem appropriate to this moment, would you permit me the privilege of uttering a little private prayer of my own. And I ask that you bow your heads: Almighty God, as we stand here at this moment my future associates in the executive branch of government join me in beseeching that Thou will make full and complete our dedication to the service of the people in this throng, and their fellow citizens everywhere. Give us, we pray, the power to discern clearly right from wrong, and allow all our words and actions to be governed thereby, and by the laws of this land. Especially we pray that our concern shall be for all the people regardless of station, race, or calling. May cooperation be permitted and be the mutual aim of those who, under the concepts of our Constitution, hold to differing political faiths; so that all may work for the good of our beloved country and Thy glory. Amen.” De: GUNN, T. Jeremy – op. cit. p. 56.

¹⁷ Ibid. idem.

¹⁸ Ibid. p. 63.

¹⁹ “those spiritual weapons which forever will be our country's most powerful resource, in peace or in war.” Dwight D. Eisenhower: “Statement by the President Upon Signing Bill To Include the Words ‘Under God’ in the Pledge to the Flag.” June 14, 1954. Online by Gerhard. Disponível em: <http://www.presidency.ucsb.edu/ws/index.php?pid=9920>

4.1. *Red Planet Mars*: a “guerra santa” em Hollywood.

Red Planet Mars, de 1952, foi produzido por um pequeno estúdio de Hollywood e as informações sobre sua produção são escassas. Seu roteiro, *Red Planet*, foi escrito em 1932 por John L. Balderston e John Hoare. Harry Horner, diretor do filme, é citado como inexperiente, sendo conhecido como um diretor de arte, assim, a autoria do filme foi atribuída ao roteirista John L. Balderston, famoso por seus roteiros para filmes de terror como *Frankenstein* e *Drácula*, de 1931, e ao responsável pela adaptação, Anthony Veiller, roteirista do filme *O Estranho*, de Orson Wells, em 1946.²⁰ Diante do desconhecido elenco do filme, Veiller disse em uma entrevista que a ausência de grandes estrelas de cinema foi em benefício do filme, para que a história em si fosse primordialmente considerada. Para Ahonen, isso demonstra que Veiller acreditava que o conteúdo ideológico do filme teria apelo de público.²¹ Considerado um filme de orçamento-B, é um dos poucos filmes de ficção científica que trouxeram uma mensagem anticomunista explícita. Apesar da experiência de seus roteiristas, Ahonen destaca que seu roteiro foge ao moldes de Hollywood, com longos diálogos e muitos desvios.²²

Jonathan Herzog, diz acreditar que nenhum filme articulou a solução religiosa para a Guerra Fria de forma mais eficaz do que *Red Planet Mars*.²³ Porém, Tony Shaw destaca que em um artigo na revista britânica *Sight and Sound*, em 1953, *Red Planet Mars* foi apontado como um excesso lunático mais propenso a danificar do que reforçar a moral do Ocidente e a cruzada espiritual.²⁴ O autor observa ainda que os filmes anticomunistas que traziam as marcas do filme B – “música estridente, passagens arbitrárias de violência, a continuidade ruim, e o agir sombrio” - eram feitos tão descuidadamente e suas mensagens muitas vezes eram tão desajeitadamente explícitas, que podiam inadvertidamente provocar risos e a ridicularização da “histeria” da Guerra Fria, ao invés de incentivar as pessoas a pensarem seriamente sobre religião e política.²⁵ De fato, pouco após a estréia, os periódicos já apresentavam suas críticas ferozes. O *Monthly Film Bulletin*, declarou que o filme era

²⁰ Cf. HERRICK, Margaret - Production files, clippings: *Red Planet Mars*. *L.A. Daily News*, Los Angeles, 30 dez. 1951. Citado por VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 232.

²¹ Cf. AHONEN, Kimmo – *Red Planet Mars* (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade. In: SALMI, Hannu - *Proceedings of the Conference on Historical Representation*. Turku: University of Turku, Department of History, 2005. p. 176.

²² Ibid. – op. cit. pp. 173-174, 177.

²³ Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. p. 160

²⁴ Cf. REISZ, Karel - ‘Hollywood’s Anti-red Boomerang’, *Sight and Sound*, 22(3) (Jan.–March 1953), pp. 132–7. Citado por SHAW, Tony – ‘*Martyrs, Miracles and Martians*’: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s. p. 225. In. KIRBY, Dianne – op. cit.

²⁵ Ibid. p. 225.

“uma obra quase patológica”. Enquanto isso o *Box Office* alertava que os “espectadores certamente ficariam desapontados” e o *Variety* descrevia o filme como “uma obra sem sentido, difícil de digerir”.²⁶ O *New York Times*, apesar de criticar a falta de originalidade do filme em seu apelo religioso, e seu exagero ao trazer um “palavrório sem inspiração sobre os valores comparativos da pesquisa e da fé”, destaca como interessante a apresentação do apetite científico de Chirs e Linda Cronyn e elogia a interpretação do casal feita por Peter Graves e Andrea King.²⁷ Já o *Motion Picture Herald* afirmou em uma resenha, que, segundo Valim, foi possivelmente encomendada, que “o relativamente desconhecido elenco resultou em performances atrativas e verdadeiras”, trazendo *Red Planet Mars* como um filme “Excitante e repleto de suspense”.²⁸

As críticas de um modo geral colocam que *Red Planet Mars* é uma propaganda religiosa explícita, “quase patológica”. Mas, em outros filmes analisados nesse trabalho, o elemento religioso também é bastante presente, mesmo que de forma menos exagerada. Como coloca Tony Shaw: “Santos homens, sejam padres ou monges, apareceram em uma variedade de configurações do cinema na década de 1950, afirmando o papel protetor da Igreja, quer na Guerra Fria especificamente ou, mais geralmente, na sociedade ocidental.” É possível que a autoridade estabelecida em Hollywood por grupos católicos como o *Catholic Legion of Decency*, durante a década de 1950, tenha, não apenas dificultado a produção de filmes que desafiassem os valores cristãos tradicionais, como observou Tony Shaw²⁹, mas também “incentivado” as referências religiosas nas produções. De qualquer forma, como colocou uma crítica britânica já em 1955, “muitas pessoas, incluindo alguns em Hollywood, acreditam que a Guerra Fria é, fundamentalmente, um conflito entre o cristianismo e o ateísmo, e que a religião é, portanto, uma forte arma contra o comunismo.”³⁰

²⁶ Cf. Monthly Film Bulletin, no 225, Vol 19, October 1952, 140–141; Box Office 24/05/1952; Variety, 14/05/1952. Citados por AHONEN - op. cit. p. 177.

²⁷ Cf. A. W. The Screen: Science Fiction again. *New York Times*, June 16, 1952. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0DEFDB143AE23BBC4E52DFB0668389649EDE>. Acesso em: 27/11/2012.

²⁸ *Motion Picture Herald*. Citado por VALIM, Alexandre Busko. op. cit. p. 233.

²⁹ Cf. SHAW, Tony – op. cit. p. 219.

³⁰ *Films and Filming*, 1(2) (Sept. 1955), p. 13. Citado por SHAW, Tony – op. cit. p. 212.

4.1.1. Sinopse

O filme começa com um narrador extra-diegético: - *“Esta é uma história que ainda não foi contada. Começou em uma noite quente de verão, no topo de uma montanha na Califórnia há alguns anos. Um telescópio gigante procurava nos céus pelos segredos ali contidos”*. No observatório da Califórnia, um astrônomo apresenta para o cientista Chris Cronyn e sua esposa, Linda, fotos que comprovariam a existência de vida inteligente em Marte. Chris, partindo de um projeto criado pelo cientista nazista Franz Calder, desenvolveu um aparelho através do qual seria possível enviar mensagens para Marte. Nos Andes, o cientista nazista, Franz Calder, trabalhando para o Governo Soviético em troca de salário e proteção, intercepta as mensagens de Chris e diz ao governo soviético que está interceptando mensagens trocadas entre os estadunidenses e Marte, quando na verdade passará a responder aos estadunidenses como se fossem os marcianos.

Na Califórnia, Chirs e Linda Cronyn recebem a as respostas de Calder e acreditam estar mantendo contato com Marte. No dia seguinte a notícia do contato se espalha pelos jornais e em pouco tempo os Cronyn se tornam quase celebridades. Porém, as mensagens passam a descrever Marte como um planeta com um desenvolvimento científico e tecnológico quase utópico, o que acaba por causar uma crise na economia ocidental, levando os líderes comunistas em Moscou a acreditar na possibilidade de construir um novo mundo sobre as ruínas do ocidente. Chirs e Linda são chamados pelo presidente em Washington e durante a reunião, uma nova mensagem, fazendo referência ao Sermão da Montanha, é recebida e o presidente decide publicá-la. A divulgação da mensagem acaba por criar um renascimento religioso no mundo e uma revolução na União Soviética, onde os cidadãos, cristãos que teriam sido obrigados a renegar a Deus, derrubam os Comunistas e um patriarca ortodoxo torna-se seu novo governante.

Calder, que aparece bastante desequilibrado após a divulgação das mensagens religiosas, ao ver seu laboratório destruído por uma avalanche nos Andes, vai aos Estados Unidos, invade o laboratório dos Cronyn para afirmar que foi ele quem enviou as mensagens na tentativa de destruir o mundo democrático e o comunista. Calder, porém, é surpreendido por uma nova mensagem que chega de Marte, deixando claro que ele não havia enviado as mensagens religiosas. Tomado pelo ódio o nazista atira no transmissor, causando a explosão do laboratório em decorrência do hidrogênio armazenado. Chris e

Linda Cronyn morrem e são elogiados pelo presidente dos Estados Unidos como mártires da nova ordem mundial.

4.1.2. A política da insegurança e a ciência para o mal

As primeiras cenas do filme apresentam o mundo científico em que se insere boa parte da temática da narrativa. No observatório, além do gigantesco telescópio, se destaca a lousa repleta de equações matemáticas, onde o Dr. Mitchel explicará para Linda a diferença da distância entre Marte e a Terra em diferentes momentos. Após a descoberta, a partir de fotografias de Marte, de que os marcianos provavelmente descongelaram montanhas de gelo em apenas uma semana para irrigar todo o planeta através de canais, Chris Cronyn diz a sua esposa que quer ir logo para a casa e tentar estabelecer contato com o planeta. Quando um dos assistentes do Dr. Mitchel diz que ter alguém que tira fotos de Marte e outro que acredita poder manter contato com o planeta que está a 35 milhões de milhas de distância é como ter acento na plateia da criação do mundo, Linda diz: - “*ou de sua morte!*”. O casal vai para a casa e Linda, após conferir se os filhos estão bem, expressa ao seu marido sua preocupação com a ideia de entrar em contato com Marte:

- Estou com medo Chris, sempre este medo. O mundo inteiro está assustado. Por que eu não deveria estar? Todas as mulheres do mundo, nós todas estamos vivendo com medo. Tornou-se algo natural. Medo que nossos filhos tenham que lutar outra guerra, ou medo de enfrentar o pior. É como se estivéssemos à beira de um vulcão toda a nossa vida. Um dia ele vai explodir.³¹

Chris diz a ela que o fato de ele falar com Marte não afetará o Vesúvio e vai para o laboratório que fica ao lado da casa. Linda vai atrás dele e completa:

- Como você pode ter tanta certeza? Você não entende? A ciência criou esse vulcão. Nobel inventou a dinamite para melhorar a vida dos homens, e isso levou muitos à aniquilação. Einstein dividiu o átomo para criar energia, é a energia do terror!³²

Chris a interrompe e argumenta que os homens avançaram mais nos últimos 60 anos que nos 2000 anteriores. Cita o rádio, a televisão, o automóvel, o avião e a fissão nuclear, os reatores. Observando que se puderem falar com Marte, é possível que falem com cérebros tão avançados quanto os homens estão dos macacos e, em um momento, poderiam avançar

³¹ *Red Planet Mars*, 6m 29s - 6m 57s

³² *Ibid.*, 7m 35s – 7m 56s.

mais 2000 anos. Por fim, ressalta que se achasse que o que fazem poderia fazer mal a Linda e a seus filhos, pararia com tudo.

Já a partir dessas primeiras cenas o filme coloca certa oposição entre o desenvolvimento da ciência e a segurança da humanidade. A ciência como uma força potencialmente destrutiva é claramente salientada pelo filme. Nesse sentido, é importante destacar a força do medo que a realidade da bomba atômica levou ao mundo, em especial aos Estados Unidos. Os primeiros testes nucleares feitos pela União Soviética em 1949 geraram um forte impacto nos Estados Unidos. Já em janeiro de 1950, cerca de cinco meses após o teste atômico soviético, o presidente Truman autorizou uma comissão especial para investigar a possibilidade de construção da bomba de hidrogênio, ou *superbomba*. Apesar das críticas, como a de George Kennan, que salientava ser um erro fazer dos Estados Unidos o responsável por libertar o poder destrutivo da *superbomba*, Truman seguiu em seu intento e já em 1952 os primeiros testes com a *superbomba* foram feitos.³³ O teste devastou uma ilha inteira. Campell Craig ressalta que “ninguém que tenha testemunhado o teste poderia deixar de perceber o que a guerra travada com esse tipo de armamento faria para a espécie humana”.³⁴

Ainda em reação aos testes nucleares soviéticos, Truman pediu ao Conselho de Segurança Nacional (NSC) que revisse as diretrizes da Política de Guerra Fria, à luz dos novos acontecimentos. O resultado foi o documento No. 68 do NSC, conhecido como NSC-68. Ao invés de estabelecer uma política mais cautelosa dos Estados Unidos, frente à aquisição da bomba atômica pela União Soviética, o documento salientava que, com a bomba atômica em mãos, Stalin poderia desenvolver uma política ainda mais agressiva contra regimes pró-ocidentais, destacando, assim, a necessidade de uma ofensiva também mais agressiva por parte dos Estados Unidos. O NSC-68 advertia ainda que a percepção de que uma nova guerra mundial se fazia mais improvável frente à consciência do poderio atômico de ambos os lados, levaria Stalin a confiar mais na subversão ideológica e na revolução do que em uma grande guerra para alcançar sua dominação planetária. Com isso, qualquer vitória dos movimentos de esquerda em qualquer lugar constituía uma ameaça de base para a segurança dos Estados Unidos. O documento previa, com isso, a necessidade de aumento do poderio militar por parte dos Estados Unidos, e incentivou a Casa Branca a

³³ Cf. CRAIG, Campbell – *America's Cold War: The Politics of Insecurity*. Cambridge, M.A.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009. pp. 106.

³⁴ “No one witnessing the test could fail to realize what a war waged with such weaponry would do to the human species.” Ibid. 107.

adotar soluções keynesianas para os gastos maciços que esta estratégia exigiria. O governo Truman resistiu por algum tempo, mas tal resistência teria acabado após o início dos conflitos militares na Coreia.³⁵ O motor keynesiano de gastos intensivos do governo, acabou por fazer com que a economia dos Estados Unidos, “aos trancos e barrancos”, tivesse um grande crescimento durante a Guerra Fria.³⁶

Dentro dos Estados Unidos, essa nova diretriz da política externa da Guerra Fria, ressaltava que os estadunidenses deveriam considerar a Guerra Fria como uma luta nacional vital e que teria que ser combatida em todo o mundo. Ao mesmo tempo, teriam que perceber que essa luta nunca poderia culminar em um conflito intenso e decisivo, aceitando os longos conflitos políticos espalhados pelo globo, sem resoluções finais, resgates dramáticos ou celebrações de vitória.³⁷ A partir disso, como nos coloca Campbell Craig, apesar da grande vantagem dos Estados Unidos sobre a União Soviética em quase todas as áreas geopolíticas, políticos e lobistas de Washington alertavam sobre as vulnerabilidades, os perigos e a desgraça iminente.³⁸ Segundo ele, em nome das vantagens que as políticas de Guerra Fria acabaram por representar, apesar de objetivamente os Estados Unidos estarem a salvo de ataques externos, tão seguro como qualquer outro país poderia estar nesse momento da história, falar da ameaça, perpetuando a política de insegurança, tornou-se uma missão em Washington.³⁹

Assim, esse medo do desenvolvimento científico apresentado em *Red Planet Mars*, responde a essa política de insegurança que dominou os Estados Unidos no pós-Segunda Guerra. Nesse sentido, podemos destacar o que afirma Vitória Cancelli:

(...) nos filmes de ficção pré-atômicos, embora a ciência tivesse um grande peso esta era na verdade, um instrumento de investigação humana sem limites e, no geral, utilizada com fins maléficos. No período posterior - a era nuclear - embora ainda fosse utilizada para o mal, a ciência deixa o campo do fantástico para tornar-se elemento decisório do destino da humanidade.⁴⁰

Nesse sentido ainda, Tony Shaw ressalta que as questões ligadas aos desenvolvimentos atômicos tinham forte ligação com a evangelização cristã no período. O medo da destruição nuclear instigou previsões apocalípticas que permearam os discursos de

³⁵ Ibid. pp. 108-114.

³⁶ Ibid. p. 352.

³⁷ Ibid. pp. 112-113.

³⁸ Ibid. p. 03.

³⁹ Ibid. p. 11.

⁴⁰ CANCELLI, Vitória - Macarthismo, filmes de ficção e orçamentos militares: os efeitos de uma íntima relação. Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade de São Paulo, 1994.

pregadores populares, que alertavam para que suas congregações fizessem as pazes com Deus, antes que fosse tarde demais.⁴¹ No cinema os filmes de ficção científica que trouxeram essa temática representaram, de um modo geral, os cientistas como idealistas problemáticos ou vilões que buscavam atrapalhar o Estado, ao invés de progressistas salvadores da humanidade, a maioria das imagens reforçavam o argumento de que a Ciência tinha tornado o Cristianismo supérfluo.⁴² Como veremos, *Red Planet Mars* faz uma apresentação da ciência próxima a essa concepção, mas traz algumas peculiaridades interessantes. Os primeiros diálogos criam um clima de tensão sobre as consequências das ações tomadas em nome do desenvolvimento científico e apresentam um antagonismo entre sua intenção e seu uso. Franz Calder representa o uso destrutivo da ciência.

Nas montanhas geladas dos Andes, o cientista nazista Franz Calder surge trabalhando diante de um aparelho, um transmissor que capta mensagens enviadas pelos cientistas estadunidenses a marte e as possíveis respostas. No pequeno casebre em que se encontra Calder, que, segundo um almirante, Bill Carey, e Linda Cronyn, era conhecido por ter feito experimentos com altas voltagens no sistema nervoso humano e dizia que “os seres humanos eram as melhores cobaias”⁴³, constrói-se um cenário de terror. No ambiente sombrio, de paredes rústicas e escuras, máscaras andinas com suas figuras assustadoras espalham-se pelas paredes. Calder é um cientista cheio de orgulho, que mesmo como fugitivo de guerra protegido pelos soviéticos, continua cheio de arrogância. O ator Herbert Berghof, conhecido por sua origem teatral, inclusive tendo fundado um estúdio de formação para atores de teatro em 1945, (Herbert Berghof Studio), traz uma interpretação forte ao personagem, o que ajuda a representá-lo como um homem truculento. Quando Arjenian, enviado do governo soviético entra em seu casebre sem avisar, Calder se ira. Arjenian lhe cobra resultados, dizendo que, para que o governo soviético continue a investir nele, ele precisa apresentar resultados. Calder, orgulhoso e arrogante, não aceita se submeter ao governo soviético e inventa estar interceptando mensagens trocadas entre os Estados Unidos e Marte, conseguindo o respeito do agente soviético. Cabe ressaltar que essa ligação feita pelo filme entre o cientista nazista e o governo soviético não é descontextualizada. Alexandre Valim apresenta o artigo de Les K. Adler e Thomas G. Paterson, de 1970, onde estudaram textos e declarações de diplomatas, políticos e intelectuais, e afirmaram que os políticos estadunidenses “casualmente e

⁴¹ Cf. SHAW, Tony – op. cit. pp. 219-220.

⁴² Ibid. p. 220.

⁴³ Red Planet Mars, 26m 28s.

deliberadamente articularam similaridades distorcidas” entre a Alemanha nazista e a União Soviética, antes e depois da guerra. Segundo os autores, essa analogia tornava fácil para o público estadunidense transferir seu ódio de Hitler para Stalin, dificultando um entendimento entre as duas potências durante a Guerra Fria.⁴⁴

Calder passa a responder as mensagens dos estadunidenses com notícias sobre a alta expectativa de vida em marte, o que causa o cancelamento dos seguros de vida pelas seguradoras. Envia também notícias sobre o espetacular aproveitamento da terra pelos marcianos, o que causa crise na agricultura, e sobre o uso de energia cósmica, o que acarreta em crise no setor energético.⁴⁵ Esse cenário de crise é comemorado pelos líderes soviéticos, que, destacam a falta de necessidade de uma guerra, salientando que Stalin tentou fazê-la por não ter como derrubar a livre economia ocidental, mas com a civilização ocidental se desvanecendo, isso não era necessário. Ressalta, assim, que Lênin sonhou em ter o mundo em suas mãos, Stalin tentou, e eles serão os primeiros a ter sucesso, construindo um novo mundo sobre as ruínas do ocidente.⁴⁶ A colocação feita pelo filme, de que a derrocada econômica do Ocidente significa a vitória soviética, vai ao encontro da percepção, discutida por Charles Maier, de que a competição pacífica significava uma concorrência essencialmente econômica, ou seja, a Guerra Fria era uma luta entre o capitalismo e o socialismo de Estado. As distinções entre o socialismo e o capitalismo acabaram, assim, por serem fundamentais para a identidade ideológica e coesão dos blocos na década de 1950, mesmo que as divergências entre esses sistemas econômicos não fossem primordialmente ou unicamente responsáveis pelos conflitos. Os dois sistemas econômicos forneciam os recursos para sustentar o confronto militar e subsidiar aliados, assim, o poder nacional dependia da realização econômica, tornando a economia crucial para a história da Guerra Fria.⁴⁷

Essa possibilidade trazida pelo filme, da dominação mundial pelos comunistas, a partir das consequências trazidas pela ciência, apresenta o potencial destrutivo da ciência para o destino da humanidade quando cai em mãos erradas, no caso nazistas e comunistas. Pensando essa representação do uso da ciência pelos comunistas para o mal, podemos lembrar a representação do Dr.º Gelster, médico e um dos principais comunistas na

⁴⁴ Cf. VALIM, Alexandre Busko - op. cit. p. 182. Citando: ADLER, Les K; PATERSON Thomas G. - *Red Fascism: The Merger of Nazi Germany and Soviet Russia in the American Image of Totalitarianism, 1930s-1950s. American Historical Review*, n. 75, p.1046-1064, 1970.

⁴⁵ *Red Planet Mars*, 32m 50s – 36m 01s.

⁴⁶ *Ibid.*, 44m 54s – 45m 32s.

⁴⁷ Cf. MAIER, Charles S. - The world economy and the Cold War in the middle of the twentieth century. In. LEFFLER, Melvyn P., WESTAD, Odd Arne – op. cit. p. 44.

conspiração apresentada em *Big Jim McLain*. Destacado como um homem frustrado por não conseguir desenvolver nenhum tipo de afeto nas pessoas,⁴⁸ se utiliza de seus conhecimentos em nome das causas comunistas, dopando pessoas para mantê-las caladas, chegando até mesmo a matá-las. Vale lembrar ainda que em *Big Jim McLain* os comunistas são descritos como homens sem coração, que deram as costas para Deus.⁴⁹

Quando as mensagens religiosas passam a ser recebidas, Calder aparece fora de si. Essa construção confusa das próximas colocações do personagem, que aparece bêbado e não responde as perguntas que lhe fazem⁵⁰, confere sentido à revelação final de que ele havia enviado as mensagens sobre a economia, mas não as religiosas, lembrando que isso só é revelado ao telespectador no final da narrativa. Essa última sequência de Calder, em que ele revela ter enviado as mensagens, tem quase quinze minutos de duração. Grande parte da cena têm seu foco na representação do personagem, que pouco aparece ao longo do restante da narrativa, apesar de ter uma importância central. Nessa cena, no laboratório de Chris e Linda Cronyn, Calder revela sua armação e sustenta ter enviado também as mensagens religiosas. Segundo ele, suas mensagens sobre a economia e sobre a religião tinham como objetivo exatamente a derrubada do mundo ocidental e do regime soviético. Em uma tomada épica (figura 18), em que Calder está sobre um local elevado, em frente a uma janela com vidros que deixam ver o céu nublado da noite, com as mãos apoiadas em um relógio, teoricamente parte da aparelhagem dos Cronyn, que gira para o lado contrário, ele apresentará os ideais que o guiam e seu deus:

*O mundo acreditará em mim, da mesma forma que seu marido o faz, e voltarão a odiar-se. Todos! Eu terei conseguido. 'Melhor reinar no inferno, que servir no céu'. Meu poema favorito Sra. Cronyn. A vontade inflexível, o desejo de vingança, o ódio imortal e coragem para nunca me submeter ou ceder. Esse é meu Deus, Sra. Cronyn. Satã. Lúcifer é meu herói. Deus o venceu, mas eu irei vencer a Deus.*⁵¹

⁴⁸ Big Jim McLain, 30m15s.

⁴⁹ Ibid., 50m15s.

⁵⁰ Red Planet Mars, 11m 32s.

⁵¹ Ibid., 1h 18m 57s – 1h 19m 43s.

Figura 18: Print Screen de *Red Planet Mars*, 1h 19m 32s.

Calder é assim, assumidamente um representante do Diabo, um cientista brilhante que trabalhava decididamente para o mal. Seu orgulho porém o leva à morte, quando, ao chegar uma nova mensagem enquanto Calder está com Linda e Chris no laboratório, fica provado que não foi ele quem enviou as mensagens religiosas. Calder atira sobre o transmissor, ressaltando sua não aceitação ao ser derrotado por Deus. A partir disso, o filme traz o cientista nazista como alguém que travava uma luta direta com Deus. Assim, em tempos de Guerra Fria, com o inimigo soviético ávido por destruir o regime ocidental, a existência de cientistas como Calder, ou mesmo, não tão decididamente malígnos, significam um risco iminente. A ciência, assim, apresenta suas garras como potencialmente destrutiva.

4.1.3. Chris e Linda Cronyn: a família cristã e a ciência cética e desinteressada

Linda, representante feminina, é, antes de tudo, mãe, esposa e dona de casa. Um *close* sobre a obra da Madona Sistina de Rafael Sanzio sobre a cama do seu filho mais novo, quando ela pacientemente coloca-o para dormir, lhe apresenta ainda como uma

mulher cristã⁵². Linda, como boa esposa, apóia seu marido em seus intentos científicos, preocupada com sua felicidade e suas realizações, mas não deixa de expressar suas inquietações como mãe e como cristã. Nas primeiras cenas, acima citadas, Linda expressou sua preocupação como “todas as mulheres do mundo”, que temem que seus filhos tenham que lutar outra guerra. Em outra cena Linda apresentará seus argumentos cristãos. Fazendo referência ao deus romano da guerra, Linda diz que Marte é há mais de 2000 anos o símbolo da Guerra e que eles estão ousando enfrentar a providência trazendo-o até eles⁵³. Após o caos econômico causado pelas primeiras mensagens divulgadas, Linda se mostra entristecida. Em uma das cenas, Linda está chorando e, quando chamada por um de seus filhos, imediatamente abre um sorriso e se enche de felicidade, ressaltando assim a felicidade que o papel de mãe lhe proporciona⁵⁴. Mais tarde, quando Chris e Linda são chamados à Casa Branca e uma mensagem religiosa é decodificada, Linda é a primeira a reconhecer na mensagem a referência ao sermão da montanha. Linda enfrentará seu marido, que diz que a mensagem não apresenta nada de científico, dizendo que possivelmente essa seja uma verdade científica que está esquecida. É Linda ainda quem convence o presidente a divulgar a mensagem, dizendo que não há nenhuma palavra ali que possa colocar a segurança nacional em risco. Por fim, quando Calder vai até o laboratório do casal e revela que era ele quem enviava as mensagens, dizendo que irá revelar a verdade à imprensa, Linda se desespera e diz que ela tem dois filhos e que como ela há milhares de mulheres que pela primeira vez sentem que seus filhos estão seguros e que ele não pode destruir isso.⁵⁵ Linda decide então sacrificar-se ao lado de seu marido, explodindo o laboratório, para preservar a humanidade, dizendo que Deus deu ao homem o livre arbítrio para escolher entre o bem e o mal, mas se eles escolhessem pelo mal naquele momento seria o fim da humanidade.⁵⁶ A representação de Linda traz, assim, a importância da mulher, como esposa, mãe e dona de casa, na defesa dos valores do “americanismo” frente à ameaça comunista, questão que foi longamente discutida nas seções 3.1.2 e 3.2.4, a partir das análises de *The Woman on Pier 13* e *My Son John*.

O marido de Linda, Chris, que ao fim da narrativa se apresenta como um homem convertido, é no início da narrativa um cientista cético e orgulhoso que se mostrava disposto a colocar em risco a segurança do país em nome do desenvolvimento científico.

⁵² Ibid., 18m 03s.

⁵³ Ibid., 25m 17s.

⁵⁴ Ibid., 40m 01s.

⁵⁵ Ibid., 1h 15m 47s.

⁵⁶ Ibid., 1h 22m 20s.

Nos primeiros diálogos do filme, já citados, Chris, apesar de se mostrar um bom marido e um pai preocupado, demonstra uma visão muito diferente de Linda no que se refere à ciência. Enquanto Linda tenta alertá-lo para as tragédias que o desenvolvimento da ciência causou à humanidade, Chris só consegue enxergar os benefícios que a ciência pode trazer. Há também a demonstração de certo orgulho de Chris quando ele diz que não irá desistir no momento em que as coisas estão perto de acontecer e contentar-se com um emprego de pesquisador, ou, em vinte anos, escrever um artigo para uma revista.⁵⁷ Após aparentemente conseguir manter contato com Marte e gerar todos os problemas no país, Chris se mostra bastante abalado com os resultados, mas, quando o presidente lhe diz para desligar o transmissor e interromper a comunicação ele se revolta. Ao ser alertado pelo Secretário da defesa, Sr. Sparks, que as mensagens estão destruindo a economia do país, Chris diz que não se importa com a economia, diz acreditar que ganhar ou perder dinheiro não é mais importante que fazer com que a civilização avance 1000 anos. Quando o secretário lhe diz que o trabalho deles não é fazer com que a civilização avance, e sim preservar seu país, Chris o rebate dizendo que com essa mentalidade qualquer cientista teria sido suprimido. Porém, se Chris não parecia preocupado com os problemas econômicos a ponto de desligar seu transmissor, se mostra bastante preocupado diante da possibilidade de a nova mensagem, que faz referência ao Sermão da Montanha, causar uma histeria religiosa. Chris aí mostra sua concepção da ciência como totalmente apartada das questões religiosas, dizendo que a nova mensagem não deveria ser divulgada, por não trazer nada de científico.⁵⁸ A mensagem dizia: *Eu lhe dei o conhecimento e você o usou para a destruição. Há sete vidas atrás eu lhe disse para que amasse o bem e odiasse o mal. Por que você rejeitou a verdade?* A mensagem reforça a falta de conexão entre os trabalhos científicos e os ensinamentos de Deus. Chris, até esse momento, é apresentado como um cientista cético, centrado em seu mundo científico e totalmente desligado da realidade do país.

Na realidade, como aponta Jonathan Herzog, houve nas décadas anteriores à Guerra Fria, período caracterizado como de secularização da sociedade americana, uma oposição entre o conhecimento científico e a religião, período aliás, como discutido na seção 3.2.5, de desenvolvimento da educação progressiva. Os próprios cientistas dos Estados Unidos passaram a colocar a crença religiosa como incompatível à verdade científica. Em 1934,

⁵⁷ Ibid., 08m 55s.

⁵⁸ Ibid., 48m 05s – 54m 18s.

83% dos principais físicos da nação e 88% dos biólogos não acreditavam ou duvidavam da existência de Deus. Entre os psicólogos, o nível de dúvida atingiu 98%.⁵⁹ Com a virada religiosa do pós-Segunda Guerra e o surgimento da percepção de um mundo dividido entre cristãos e ateus, esse posicionamento cético dos cientistas, obviamente lhes conferiu um status de representantes de certo perigo dentro da sociedade. Essa questão têm, na realidade, ligação com o anti-intelectualismo que se fortaleceu durante a Guerra Fria. Como vimos em *My Son John* o ceticismo dos intelectuais é colocado como um caminho certo para o comunismo. Essas colocações estão intimamente ligadas às discussões acerca do sistema educacional e dos ataques dos anticomunistas tradicionalistas aos liberais. Nesses primeiros anos de Guerra Fria, como vimos nas seções 3.2.3 e 3.2.5, teria surgido uma enxurrada de críticas ao sistema educacional dos Estados Unidos, alegando que ele estava fora de sintonia com as necessidades da nação.⁶⁰ Na campanha anticomunista se ressaltava a necessidade de programas educacionais contra o comunismo, na tentativa de acabar com a apatia das pessoas frente ao perigo comunista. Houve inclusive certa frustração com o que chamavam de uma ignorância das pessoas sobre os perigos do comunismo.⁶¹ A partir dessa questão, como uma consequência dessa campanha do medo, teria surgido uma ideologia da “maturidade”, encaminhada pela já citada obra *The Vital Center* de 1949, escrita por Schlesinger Jr, onde estadunidenses ignorantes, irresponsáveis e imaturos passaram a ser colocados como indefesos diante do ardiloso inimigo comunista.⁶² A percepção de que os Estados Unidos precisavam amadurecer coletivamente para assumir seu papel de líder do “mundo livre” e garantir a segurança nacional, se traduziu em uma cobrança do sistema educacional como formador dessa maturidade.⁶³ Diante dessa questão, a Comissão de Ajuste de Vida criada em 1947, pelo departamento de Educação dos Estados Unidos, passou a divulgar as novas diretrizes da educação progressiva, o “movimento de ajuste de vida”.⁶⁴ Essa nova percepção incluía nos programas de estudos temas como “vida ética e moral”, “Saúde e segurança” e “auto-realização e uso do lazer”.⁶⁵

⁵⁹ Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. pp. 29-30. Citando: James H. Leuba - Religious Beliefs of American Scientists *Harper's*, August 1934, p. 296.

⁶⁰ Ibid. p. 01.

⁶¹ Cf. BRENNAN, Mary C. – op.cit. p. 88

⁶² Cf. HARTMAN, Andrew – op. cit. p. 58.

⁶³ Ibid. idem.

⁶⁴ Ibid. idem.

⁶⁵ Ibid. p. 60.

Tanto em *My Son John* quanto em *Red Planet Mars*, apesar de identificarmos claramente essa colocação da ciência como cética e, assim, uma potencial arma comunista, não se pode afirmar que os filmes construam uma total reprovação da ciência. Em *My Son John*, quando o médico de Lucille lhe dá a pílula para que ela suporte a ausência dos filhos, quando Dan destaca a busca por conhecimento por parte da Legião, ou quando John destaca as boas intenções dos jovens universitários, percebemos uma defesa da ciência e do conhecimento desde que ele não se sobreponha aos valores da religião e que sejam para o bem das famílias e da pátria. Em seu discurso para a turma de formandos John adverte-os que *os olhos dos agentes soviéticos estão em alguns de vocês. Eles observam suas habilidades e veem qualidades que uma vez eu possuí*, ressaltando a importância da religião para que o comunismo não os desvie do bem vivendo sem bússola espiritual, eu perdi todo o senso de direção⁶⁶. Com isso, parece haver, em *My Son John*, um chamamento para a apropriação do conhecimento como uma arma de defesa nacional que deve, invariavelmente, estar abaixo dos preceitos de Deus. Em *Red Planet Mars* esses dois lados da ciência também aparecem. Ao mesmo tempo em que existe o medo do uso da ciência para o mal, é através da ciência que as mensagens religiosas chegam. Obviamente, se ressalta o poder transformador da religião como um bem maior que qualquer desenvolvimento científico pode trazer. Chris, o cientista cético, com as novas reviravoltas que as mensagens religiosas geraram passou a ser tocado pela religião, possivelmente surpreendido por seu poder de trazer avanços à civilização. Ele passou, a partir dessa mudança, a ser apresentado pelo filme como um pai mais atencioso, que ressaltava a importância de seus filhos, alegando que, apesar do reconhecimento e da fama que conseguiu, seus filhos são sua imortalidade, dizendo ainda que seus filhos são uma geração abençoada.⁶⁷ E, por fim, o cientista que antes era desinteressado dos problemas da nação, decide dar sua vida pela manutenção da paz mundial. Chirs Cronyn e sua esposa Linda Cronyn são, por fim, referenciados pelo presidente dos Estados Unidos por seus feitos na construção de uma era de paz.

⁶⁶ *My Son John*, 01h 59m 01s – 01h 59m 53s.

⁶⁷ *Red Planet Mars*, 1h 09m 12s.

4.1.4. A defesa nacional e pesquisas científicas em tempos de Guerra Fria

Antes mesmo de Chris e Linda conseguirem estabelecer contato com Marte, o almirante Bill Carey, apresentado como o homem que decifrou os códigos japoneses durante a Segunda Guerra, é enviado de Washington para se interar sobre a pesquisa. Chris, estranhando a presença do almirante, diz já ter enviado seu relatório a Washington. A partir disso, percebemos que sua pesquisa tem ligações com o governo. Nesse sentido, Ron Theodore Robin, que estudou os investimentos de organizações militares em pesquisas comportamentais durante a Guerra da Coréia, destaca que “no mundo emergente da academia no pós-Segunda Guerra Mundial, acadêmicos frequentemente vagaram entre as alamedas tradicionais da academia e as pesquisas financiadas por corporações civis e militares.”⁶⁸ Robin cita ainda o setor de defesa como sendo, juntamente com a fundação Carnegie, a principal fonte de investimento em ciência no pós-Segunda Guerra.⁶⁹ O exército tinha dois institutos principais de investigação científica que associaram-se a universidades, o *Human Relations Research Office*, associado à Universidade George Washington, e o *Operations Research Office*, associada a Johns Hopkins University. Além de novos acordos feitos com fundações civis, Robin observa o surgimento de novas organizações de pesquisa ligadas às forças armadas. Entre elas o *Office of Naval Research*, em 1946, onde as pesquisas teriam sido rigidamente controladas pelos oficiais da Marinha estadunidense.⁷⁰

Em sua visita o almirante já demonstra preocupação sobre as consequências do contato, inclusive questionando como a descoberta de utilizações energéticas de grande eficiência afetariam os trabalhadores de minas de carvão.⁷¹ Depois dos problemas causados pelas primeiras mensagens, veremos o laboratório de Chris tomado por oficiais.⁷² Na cena seguinte, após uma tomada da frente do prédio do pentágono, somos levado à sala do Secretário da Defesa, Sr. Sparks. Um dos generais presentes na sala diz que haviam aconselhado cautela na divulgação das mensagens, mas o Secretário lembra que o presidente os desautorizou. Quando o almirante Carey chega, o Secretário da Defesa o

⁶⁸ “In the burgeoning world of post-World War II academia, scholars frequently wandered between the traditional groves of academe and military-funded civilian research corporations.” ROBIN, Ron Theodore - *The making of the Cold War enemy: culture and politics in the military-intellectual complex*. Princeton University Press, 2001. p. 38.

⁶⁹ Ibid. p. 20.

⁷⁰ Ibid. pp. 50-54.

⁷¹ Red Planet Mars, 27m 10s.

⁷² Ibid., 40m 10s.

ordena que feche a central de decodificação das mensagens na Califórnia, transferindo-a para o prédio do Pentágono e ressalta que mais nenhuma mensagem deve chegar à imprensa. O Secretário, então, coloca a difícil situação da economia do país, dizendo que sua civilização está desmoronando, e que todo o ocidente está indo junto. Ressalta ainda que Chris fez mais para destruir o mundo democrático em poucas semanas que os russos em nove anos.⁷³ Pouco depois, na Casa Branca, o Secretário da Defesa está reunido com o presidente dos Estados Unidos e um general. O Secretário defende que diante do risco de que os soviéticos em pouco tempo possam tomar o ocidente, frente ao agravamento da situação econômica do país, o melhor a fazer é uma guerra para destruir de uma vez cada centro nevrálgico do poder soviético. O general também concorda com a posição do Secretário. Mas o Presidente afirma que não passará por cima de dezoito séculos de história do país decretando uma guerra.

O filme ressalta a capacidade de justiça e a lealdade aos princípios democráticos por parte do presidente dos Estados Unidos, fazendo com que sua determinação de que Chris desligue seu transmissor apareça como a melhor opção diante da situação nacional. Sua posterior decisão de divulgar as mensagens religiosas também só pode estar correta. Essa intervenção do presidente acabou por mostrar-se fundamental, diante da recusa de Chris em divulgar a mensagem religiosa. Assim, o filme cria uma situação em que, no cenário da Guerra Fria, com a força da ameaça soviética, a intervenção e controle do Estado sobre as pesquisas científicas faz-se primordial para a manutenção da segurança, não apenas do país, mas de toda a civilização ocidental. Essa construção vai ao encontro do cenário que, segundo Rogin, é apresentado por historiadores com relação às fundações de pesquisa no pós-Segunda Guerra. Segundo esses historiadores, interesses políticos muito bem delineados amparavam o apoio das fundações de pesquisa. Grandes fundações teriam, assim, deliberadamente barrado questões controversas de sua agenda de pesquisas sociais. Nesse período, as fundações e organizações de pesquisa raramente apoiaram pesquisas que fizessem críticas significativas à realidade social, econômica e política, endossando uma posição de neutralidade política e a cientifização das questões humanas como artifício para a aceitação do *status quo*. Nesse cenário, novos métodos de pesquisa apoiados pelas fundações, evitavam questões problemáticas sobre o poder instituído ou o mal-estar social, sendo, em essência, ratificações intelectuais para teorias sociais conservadoras.⁷⁴ Tendo

⁷³ Ibid., 40m 55s – 42m 37s.

⁷⁴ Cf. ROBIN, Ron Theodore – op. cit. p. 34.

como exemplo as pesquisas comportamentais durante a Guerra da Coréia, estudadas por Robin, que fariam parte dos novos métodos de pesquisa apoiados pelas fundações no pós-Segunda Guerra, podemos destacar a observação do autor sobre o uso político muito significativo que tais pesquisas tinham dentro das políticas de Guerra Fria. Segundo ele, os “soldados acadêmicos” estadunidenses tinham conhecimento sobre as estratégias alternativas para compreender o mundo. Seus métodos se constituíam em colapsar as distinções entre o familiar e o estranho, limitar a análise histórica, e por meio da sobreposição de estratégias derivadas dos Estados Unidos sobre culturas estrangeiras, conceitualizar paisagens distantes e incoerentes de uma forma que as fizessem suscetíveis a um confortável estilo familiar de gestão de crises. Dessa maneira suas teorias não foram simples instrumentos para um mapeamento metódico de culturas desconhecidas, foram também “estratégias ativas para impor a ordem, legitimando uma visão de mundo Americana, sobre uma terra cultural e politicamente incógnita”.⁷⁵ Essa percepção parece ir ao encontro das conclusões do sociólogo Alvin Gouldner, também apresentados por Robin, de que essas organizações apoiaram uma cultura acadêmica comprometida em “fazer com que as coisas funcionem, apesar das guerras, desigualdades, escassez e trabalho degradante, em vez de encontrar uma saída.”⁷⁶ Com isso, ao evitarem qualquer questionamento significativo dos arranjos sociais e políticos existentes no Estados Unidos, as fundações e organizações de pesquisa foram apenas concessoras de uma bênção científica ao *status quo*.⁷⁷

Esse posicionamento das fundações e a aceitação dos intelectuais dessa nova configuração das pesquisas estavam certamente ligados com o ambiente de repressão trazido pelo período macarthista. Há que se lembrar que os professores universitários foram grandes alvos da repressão macarthista. Nas universidades, centenas de professores perderam seus empregos. Mesmo aqueles que chamados a audiências do HUAC, fizeram o uso da Quinta Emenda, que garantia às testemunhas o direito de permanecer caladas, e não tiveram, portanto, sua ligação com o comunismo provada, passaram a ser vistos como inaptos a ocupar cargos públicos e lecionar em escolas ou universidades.⁷⁸ Assim, podemos perceber que essa intervenção e controle de organizações militares nas pesquisas

⁷⁵ Ibid. p. 93.

⁷⁶ “making things work, despite wars, inequalities, scarcity, and degrading work, rather than finding a way out”. Ibid. p. 34. Citando GOULDNER, Alvin - *The Coming Crisis of Western Sociology*. New York, 1971. pp.188-96.

⁷⁷ Ibid. idem.

⁷⁸ Cf. SCHRECKER, Ellen - 1994. op. cit. pp. 76-86.

acadêmicas tinha ligação direta com as políticas de contenção ao comunismo. Diante disso, *Red Planet Mars* apresenta uma situação que tende à legitimação desse tipo de ação intervencionista do Estado sobre as pesquisas científicas, baseado nos perigos da Guerra Fria. O que, como percebemos a partir das observações de Robin, tinha uma importância estratégica dentro do cenário social do pós-Guerra, na manutenção do *status quo* e na perpetuação de políticas sociais conservadoras. Essa intervenção, em *Red Planet Mars*, não apenas garantiu a segurança dos Estados Unidos, como propiciou o surgimento de uma nova ordem mundial baseada na paz e nos preceitos cristãos.

4.1.5. A derrota do comunismo e a Voz da América levando a palavra de Deus ao mundo

A primeira referência religiosa do filme curiosamente surge ao lado do casebre onde se encontra Calder. Uma estátua de Cristo com uma cruz aparece em uma tomada ao lado da antena de recepção do transmissor.⁷⁹ Alguns minutos depois, Arjenian, enviado pelos soviéticos para cobrar resultados de Calder, para em frente à estátua, a chama de camarada e agradece pela ajuda em encontrar Calder, fazendo uma brincadeira com a frase “você poderá me encontrar se encontrar a Cristo”⁸⁰ Aqui já se expressa o desrespeito e o ceticismo dos soviéticos com o cristianismo. Com um *close* da estátua a cena termina (figura 19) e, em sua transição surge a obra da Madona Sistina de Rafael Sanzio sobre a cama do filho mais novo de Linda e Chris (figura 20)⁸¹, ressaltando a oposição entre estadunidenses e soviéticos a partir da religiosidade.

Figura 19: Print Screen de *Red Planet Mars*, 18m 01s.

Figura 20: Print Screen de *Red Planet Mars*, 18m 05s.

⁷⁹ *Red Planet Mars*, 10m 53s.

⁸⁰ *Ibid.*, 17m 31s.

⁸¹ *Ibid.*, 18m 03s.

Quando a primeira mensagem religiosa chega à sala do presidente dos Estados Unidos e ele deve decidir se a mensagem será divulgada, após Linda dizer-lhe que não há nenhuma palavra na mensagem que coloque a segurança nacional em risco, o presidente diz: - “Não havia solução, exceto nas regras de Cristo”. Observando que seu pai era um grande admirador de “Emerson”. Ralph Waldo Emerson, apontado como fundador do transcendentalismo nos Estados Unidos. Uma das bases do pensamento dos transcendentalistas está na defesa da necessidade de fazer uso do pensamento religioso.⁸² Ana Paula Spini, destaca o contexto sob o qual surgiu o movimento transcendentalista no início do século XIX. Em termos políticos os transcendentalistas contestavam o tratamento dado pelo estado aos índios norte-americanos, eram ainda contra a guerra com o México e contra a escravidão. Emerson se identificou com as idéias de alguns transcendentalistas que se destacaram como ativistas anti-guerra, e divulgava uma filosofia de não-violência e da não cooperação com governos que institucionalizavam a violência, defendendo assim, o poder de uma “revolução limpa”, sem armas, feita com justiça e amor.⁸³

A referência feita pelo presidente dos Estados Unidos ao transcendentalista vai ao encontro de muitas representações feitas pelo filme. Uma delas é a forma como o filme nos apresenta o povo soviético. O filme foca na apresentação de um grupo de pessoas, difícil de ser reconhecido como uma família de base nuclear, que dividem uma casa que mais se parece com um celeiro, onde indentificamos um quadro de Stalin e do novo líder fictício da URSS (figura 21).

⁸² Cf. SPINI, Ana Paula – op. cit. p. 178.

⁸³ Ibid. pp. 178-179.

Figura 21: : Print Screen de *Red Planet Mars*, 31m 53s

As pessoas aparecem sentadas em torno de um rádio que transmite a “Voz da América”, enquanto uma criança está de vigia do lado de fora e avisa quando truculentos soldados soviéticos chegam para revistar a casa. As pessoas, então, correm para esconder o rádio, demonstrando todo o ambiente totalitário da União Soviética.⁸⁴ Quando esses cidadãos soviéticos ouvem pelo rádio a primeira mensagem religiosa, tiram seus chapéus e fazem o sinal da cruz.⁸⁵ O mundo, então, experimenta um renascimento religioso, as pessoas tomam as ruas tomadas pela fé em frente às igrejas. As cenas apresentam enormes multidões pelas ruas (figuras 22, 23, 24, 25 e 26), passando essa sensação de um movimento mundial e de massas.

⁸⁴ *Red Planet Mars*, 31m 50s.

⁸⁵ *Ibid.*, 54m 54s.

Figura 22: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 05s.

Figura 23: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 07s.

Figura 24: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 09s.

Figura 25: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 14s.

Figura 26: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 15s.

Figura 27: Print Screen de *Red Planet Mars*, 57m 20s.

O presidente dos Estados Unidos discursa, ressaltando o surgimento de uma nova fé universal, a partir da qual os homens de diferentes religiões voltaram a ter pelo que viver, dizendo que reza para que as pessoas atrás da cortina de ferro, possam abrir seus corações para as mensagens de paz e para as promessas que seus dirigentes têm negado a eles. Após o discurso, anuncia a nova mensagem recebida de Marte: - “*Têm rechaçado a palavra de Deus e venerado falsos deuses, vosso tormento é o preço de vosso pecado.*”⁸⁶ Os cidadãos soviéticos que ouvem as palavras pelo rádio levantam-se, tiram os quadros dos líderes soviéticos da parede e desenterram suas imagens e artigos religiosos. Essa reação de renascimento, ressaltando a universalidade religiosa, expressa de certa forma a concepção que Emerson tinha sobre o cristianismo. Para ele, um cristianismo verdadeiro para a vida e para os ensinamentos de Jesus, deve inspirar “o sentimento religioso” - uma visão alegre, que é mais provável de ser encontrada nos “campos”, ou em “um barco na lagoa” do que em uma igreja. Ele convida os teólogos a darem vida nova para as velhas formas de sua religião, a serem “amigos e exemplos para os seus paroquianos”.⁸⁷

É relevante perceber o destaque que o filme dá à força da imprensa durante toda a narrativa. Logo após o primeiro contato, as notícias nos jornais causam furor pelas ruas. Rápidas tomadas mostram a notícia em diferentes jornais e uma multidão de pessoas compra os periódicos desesperadamente. Várias tomadas mostram as pessoas atentas em torno do rádio e os locutores de rádio são em grande parte os que trazem ao espectador do filme as informações sobre novas mensagens, além de ponderações sobre os acontecimentos. Porém, a “Voz da América”, ganha destaque, ao ponto em que é através dela que chega ao mundo todas as informações sobre as mensagens de Marte. A rádio “Voz da América” surgiu no contexto das batalhas propagandísticas da Segunda Guerra Mundial. No pós-Guerra a rádio se tornou uma importante difusora de propaganda anticomunista. Até 1948 existia um acordo entre o governo estadunidenses e as redes NBC e CBS de rádio para que elas elaborassem os programas da rádio “Voz da América”. Porém, após críticas do congresso a algumas programações veiculadas pela rádio, o Departamento de Estado assumiu a elaboração da programação, até 1953, quando a recém-

⁸⁶ Ibid., 57m 17s – 58m 46s.

⁸⁷ Cf. GOODMAN, Russell - Ralph Waldo Emerson. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published Thu Jan 3, 2002; substantive revision Tue Oct 14, 2014. Citando: *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, ed. Robert Spiller et al, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1971. Disponível em <http://plato.stanford.edu/entries/emerson/> . Acesso em 02/11/2014.

criada Agência de Informações dos Estados Unidos assumiu o controle.⁸⁸ Segundo Ralph Uttaro, declarações oficiais definiam que o papel da “Voz da América” seria o de servir como uma fonte confiável e autorizada de notícias de forma consistente, com notícias precisas, objetivas e abrangentes. A rádio deveria representar a América, e não um segmento específico da sociedade americana, e, portanto, apresentar uma projeção equilibrada e abrangente do significado dos pensamentos e das instituições americanas. Deveria apresentar, ainda, as políticas dos Estados Unidos com clareza e eficácia, com discussões e comentários igualmente responsáveis sobre tais políticas.⁸⁹ A expressividade dada ao papel da imprensa no processo de destruição e reconstrução da civilização no filme, é claramente uma sugestão, ou um reconhecimento, da importância da propaganda no contexto da Guerra Fria. A “Voz da América” surgiu nitidamente com esse intento e tem sua importância reconhecida e legitimada pelo filme, sendo, no limite, apresentada como a voz de Deus para o mundo.

Em suas primeiras reações após o reavivamento religioso, um grupo de cidadãos soviéticos começa a unir-se em oração, liderados por um sacerdote da igreja ortodoxa, os soldados soviéticos chegam e massacram o grupo. Arjenian, expressa sua preocupação para outro líder soviético que o acalma dizendo que eles farão o mesmo que já haviam feito há trinta anos, deixando que vinte ou trinta milhões morram para ver até onde vai a fé deles. Há que se ressaltar que repressão religiosa na União Soviética era uma realidade, Jonathan Herzog destaca que os soviéticos haviam lançado um programa, cuidadosamente gerido, de destruição religiosa desde o início do regime.⁹⁰

A revolução religiosa toma força e o governo soviético é derrubado. O patricarca ortodoxo toma o poder e discursa para o mundo:

*Esta manhã nossas forças de ocupação que estavam em outras terras se retiraram e estão voltando para seu país natal. Quebramos as cadeias de 40 anos de escravidão. Agora, queremos livrar nossos vizinhos das suas. Este é o primeiro gesto de nosso novo governo. O segundo consiste na reabertura das igrejas, para que nosso povo possa adorar a Deus livremente e de acordo com sua consciência. Agora, os sinos das igrejas tocam por nós. Tocam pelo que há em nossos corações. Oramos para que todos os homens vivam em paz a partir de agora.*⁹¹

⁸⁸ Cf. UTTARO, Ralph A. - The Voices Of America In International Radio Propaganda. *Law and Contemporary Problems*, Vol. 45: No. 4, 1982. p. 103.

⁸⁹ Ibid. p. 109. Nota de rodapé 46.

⁹⁰ Cf. HERZOG, Jonathan – op. cit. p. 04.

⁹¹ *Red Planet Mars*, 1h 07m 40s – 1h 08m 34s.

Após a morte de Chirs e Linda, o presidente dos Estados Unidos faz seu discurso final.

Nunca saberemos o que destruiu o laboratório da Califórnia. Só sabemos que Chris e Linda Cronyn se foram. E que por agora não haverá mais mensagens de Marte. Deus com sua infinita sabedoria decidiu que as revelações que chegaram através deles bastam para cumprir seu propósito. Ao mesmo tempo em que o fogo os levou ao seio da verdade eterna, recebíamos uma última mensagem. Só as primeiras palavras ficaram gravadas antes que a explosão a cortasse. As palavras foram “você fizeram bem, meus bons...” Depois, silêncio. Não, porque enquanto eu falo os sinos das igrejas de todos os rincões do mundo, tocam para saldar a uma nova era de esperança. A voz da alegria se eleva em milhares de hinos. Não em hinos tristes, mas de agradecimento. O ser humano, ajoelhado em agradecimento por sua redenção reza para o espírito desse homem e dessa mulher. Deles, mais do que de nenhum outro mortal, se pode dizer que a Terra inteira é seu sepulcro. Portanto, a mensagem não fica inacabada. O milagre que temos vivido tem limpado nossas almas, e aberto nossos olhos. Com essa nova visão, nós que ficamos, podemos completar a mensagem. ‘Você fizeram bem, meus bons e fieis servos. Desfrutem a alegria do vosso momento. Nosso momento é um mundo em paz’.⁹²

Durante o discurso, as imagens alternam entre o presidente, pessoas de todo o mundo que o assistem e multidões que veneram seus líderes religiosos. Após uma rápida aparição do almirante Carey com os filhos dos Cronyn, o filme termina com o *close* do céu através de uma janela e surge na tela a inscrição *The Beginning*. Inicia-se aí uma nova era, de paz mundial. Uma era regida pela religiosidade universal. Mas com as cenas finais, o filme não deixa de garantir aos Estados Unidos o papel de destaque, e, no limite, apresenta o presidente dos Estados Unidos como o mais adequado representante de Deus na Terra. A cena do discurso soa um tanto exagerada, com o presidente fazendo sua pregação religiosa do alto de seu posto de chefe de Estado em um país laico. Mas convém lembrar que esse tipo de postura por parte de Truman tornou-se uma realidade. Diante, ainda, da oração feita pelo general Eisenhower em sua posse, a pregação do presidente de *Red Planet Mars* surge como trivial.

Red Planet Mars constrói assim sua propaganda religiosa de maneira explícita e, a partir de suas bases religiosas, desenvolve suas interpretações sobre as diferentes questões que estavam em pauta na sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra. Em sua crítica à ciência, o filme traz Calder, um cientista devoto ao diabo e que luta contra Deus, e Chris, um cientista cético, desinteressado e orgulhoso, em contraposição ao almirante Carey, homem do governo que faz seu trabalho em nome do país. Ao lado de Carey está o presidente dos Estados Unidos, que é colocado como o homem que tem o discernimento e as virtudes morais para decidir sobre o melhor caminho a seguir, conferindo ao Estado

⁹² Ibid., 1h 24m 06s – 1h 26m 24s.

autoridade sobre o controle do desenvolvimento científico. Essa construção é bastante pertinente aos interesses políticos da Guerra Fria, como salientamos na discussão acerca do envolvimento do Estado com as organizações de pesquisa, na seção 4.1.4, garantindo ao Estado o controle da produção tecnológica, científica e cultural.

A posição crítica do filme à guerra, não deixa de significar um ataque ao belicismo do Estado. Porém, concentra seus ataques na figura do Secretário da Defesa, Sr. Sparks, conferindo a ele certo autoritarismo e a defesa da guerra como único meio de vencer os soviéticos. Ao colocar na figura do presidente a lucidez, a negação da Guerra, a justiça e o agir democrático, que serve de contraponto ao comportamento do Secretário, o filme relativiza as críticas às políticas agressivas do governo Truman. A omissão do envolvimento dos Estados Unidos em guerras e conflitos externos espalhados pelo mundo mascara as políticas agressivas do país. Adicionada a isso, a postura pacifista do presidente responde às necessidades trazidas pela nova diretriz da política externa da Guerra Fria que, como coloca Craig Campbell, exigia a apresentação da Guerra Fria como uma luta que nunca poderia culminar em um conflito intenso e decisivo, aceitando os longos conflitos políticos espalhados pelo globo, sem resoluções finais, resgates dramáticos ou celebrações de vitória.⁹³ Quando o presidente ressalta que não passará por cima de dezoito séculos de história do país decretando uma guerra,⁹⁴ ele não diz nada sobre envolver-se em guerras já decretadas. Aqui, é conveniente apresentar uma consideração feita por Ana Paula Spini, onde observa que, mesmo que as teorias transcendentalistas de Emerson criticassem a guerra, as apropriações de suas teorias variavam entre a leitura pacifista de negação da guerra e uma leitura melancólica sobre a guerra como um mal necessário, defendendo a idéia da “guerra justa”, ou da “guerra defensiva”.⁹⁵

Demonstrando uma influência da concepção cristã dos transcendentalistas, a obra vislumbra um mundo guiado por uma religiosidade ativa e alegre, a partir de uma revolução religiosa e pacífica. Com isso o filme atribui, literalmente, todos os problemas do mundo ao ceticismo. Nessa forte oposição construída a partir da religião entre comunistas e ocidentais, o filme cala as reais causas dos conflitos da Guerra Fria. Em *My Son John* essa também é uma construção efetuada. As interpretações sobre a guerra nos dois filmes trazem, entretanto, bases diferentes. De um lado, em *My Son John*, uma religiosidade transbordada pelo nacionalismo belicista da American Legion, de outro, em

⁹³ Ibid. pp. 112-113.

⁹⁴ Red Planet Mars, 46m 55s.

⁹⁵ Cf. SPINI, Ana Paula – op. cit. pp. 180-181.

Red Planet Mars a religiosidade universalista e pacifista do movimento transcendentalista. Porém, por todas as adequações da narrativa de *Red Planet Mars* às necessidades trazidas pela condução agressiva de Truman das políticas de Guerra Fria, é difícil afirmar que o filme seja uma obra que expressa ideais do movimento transcendentalista pacifista, parecendo mais sensato falar sobre uma apropriação de algumas de suas ideias na construção dos significados da narrativa. Em seu governo, Truman, como observou Dianne Kirby, também munuiu-se de imagens religiosas em seus discursos, legitimando uma maneira de conduzir a Guerra Fria que nunca considerou seriamente preceitos religiosos.⁹⁶ A autora ressalta ainda que “afim de validar o componente religioso, torná-lo uma arma ideológica eficaz e impedi-lo de aparecer como um simples dispositivo politicamente conveniente, o anticomunismo necessitou do endosso de líderes morais e religiosos”⁹⁷. Enquanto Truman buscou seu endosso no Vaticano e em líderes religiosos dos Estados Unidos, *Red Planet Mars* parece tê-lo encontrado nas referências transcendentalistas e na figura de Ralph Waldo Emerson.

Mesmo distantes da propaganda religiosa exagerada, de *Red Planet Mars* e, em grande parte também de *My Son John*, com a forte presença do padre, as pregações religiosas de seus pais, e o destaque dado à religiosidade na resistência ao comunismo, outros filmes estudados nesta pesquisa também apresentam suas referências religiosas. *The Woman on Pier 13* é o único filme estudado nesta pesquisa que não traz a referência religiosa. Em seu universo de transgressões, não parece haver espaço para a religião. O filme simplesmente se omite nesse sentido. Em *Big Jim McLain* pequenas colocações garantem aos estadunidenses essa relação com a religião, em oposição ao comunismo ateu. Enquanto os comunistas são citados como sendo homens sem coração que deram as costas para Deus⁹⁸, o casal protagonista, Jim e Nancy, vai à igreja para agradecer por terem se encontrado⁹⁹, e o herói, Jim McLain, cita rapidamente o fato de que sua mãe lia a bíblia para ele quando criança.¹⁰⁰ Em *I Was a Communist for the FBI*, a presença religiosa se dá pelo apoio que a figura amigável do padre dá ao herói, Cvetic, que é o único que sabe que ele é, na realidade, um agente secreto do FBI.

⁹⁶ Cf. KIRBY, Dianne – op. cit. p. 77.

⁹⁷ “In order to validate the religious component, make it an effective ideological weapon and prevent it appearing simply as a politically expedient device, anti-communism required endorsement from moral and religious leaders.” Ibid. p. 78.

⁹⁸ *Big Jim McLain*, 50m 15s.

⁹⁹ Ibid., 21m 25s.

¹⁰⁰ Ibid., 33m 10s.

Assim, a referência religiosa foi uma constante não apenas nos discursos políticos, mas também no cinema do pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos. Podemos dizer que a religião teve, assim, um grande valor na propaganda e na guerra psicológica da Guerra Fria, ao ponto que, nas palavras de Dianne Kirby, “dotou o anticomunismo, que em essência não tinha valores intrínsecos positivos, com ideais religiosos que lhe permitiu assumir um status doutrinário na mente popular como um conceito ideológico legítimo”.¹⁰¹

¹⁰¹ “endowed anti-communism, which in essence had no intrinsic positive values, with religious ideals that allowed it to assume doctrinal status in the popular mind as a legitimate ideological concept.” KIRBY, Dianne – op. cit. p. 78.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

“você pode publicar 50 teses de economia, de política, da maior importância, mas de repente é um poema, um romance, o filme, uma peça de teatro ou um samba que te dá um sinal.”¹ Glauber Rocha

As análises fílmicas empreendidas por esta pesquisa remetem à percepção das expressões artísticas como um importante meio de manifestação dos ideais e das inquietações sociais. Podemos perceber nas obras aqui estudadas a manifestação de questões políticas e sociais decorrentes dos impasses trazidos pela Guerra Fria e pelo macarthismo nos Estados Unidos. Mesmo que a articulação entre os filmes e a política, por mais clara que seja, não nos permita considerá-los expressão direta de uma ideologia ou projeto político, nos ajuda a entender como esse meio artístico respondeu aos anseios do Estado e setores da sociedade quanto à necessidade de engajamento nacional macivo na campanha anticomunista. Independente das respostas da sociedade às construções empreendidas pelos filmes, questão aqui apenas ligeiramente apresentada, suas análises, atentando às relações entre suas expressões e outras expressões sociais e políticas da época, nos permitiu entendê-los como uma manifestação social significativa. Mesmo a consciência dos produtores quanto à condição do cinema como meio de entretenimento e à negação social do cinema como meio de propaganda anticomunista, expressas pela rejeição do público aos filmes com essa temática, não os desestimulou em responder a interesses e anseios políticos. E, de diferentes maneiras, buscaram adequar essa expressão artística às necessidades da propaganda e da aceitação do público e, ao mesmo tempo, decodificaram e transformaram questões políticas através do cinema.

Em *Big Jim McLain* a força dos ideais americanistas de seus produtores e os interesses políticos representados pelo envolvimento do Comitê de Atividades Antiamericanas em sua produção, se traduzem em uma obra carregada de símbolos nacionalistas, em suas imagens, diálogos e músicas, e em uma construção narrativa legitimadora da ilegalidade nas ações do Estado contra o comunismo. No intento de figurar como meio de entretenimento, recorreu ao romance, à ação e às belas imagens e músicas havaianas, mas não deixou de articulá-los em seu propósito propagandístico. Trabalhou a partir de suas imagens a beleza e a sensação de liberdade trazida pelas paisagens havaianas

¹ Glauber Rocha - Entrevista de Glauber Rocha à Man Siken. *Jornal do Brasil*, Junho 1976, 4 folhas. Arquivo Tempo Glauber. Pasta Testamento da Loukura. pp. 3-4. Citado por CARDOSO, Maurício – *O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 246. Nota 3.

em oposição à tristeza e à sensação de vulnerabilidade nacional relacionada à imagem de Pearl Harbor. Opôs o amor e as esperanças trazidas por um romance ao rancor e à morte, frutos do comunismo. Sem o mesmo sucesso em sua adequação da propaganda à tentativa de atrair o público *I Was a Communist for the FBI* trabalhou sua mensagem política a partir, principalmente, da apresentação negativa do inimigo. O uso de algumas cenas reais garantiu ao filme uma indicação ao *Oscar* de melhor documentário e conferiu credibilidade às suas colocações. A estética sombria do estilo *noir* serviu à criação de uma atmosfera criminosa em torno das ações comunistas. Porém, na construção de sua mensagem política, o filme descaracterizou aspectos básicos da temática ligada ao estilo *noir*, como a desconstrução da *femme fatale*, para garantir à mulher estadunidense valores e aspirações que as opõem ao comunismo. Em *The Woman on Pier 13* ocorre essa mesma desconstrução da temática característica do *noir*. Mas tanto a estética quanto aspectos temáticos ligados a esse estilo garantiram a composição do ambiente transgressivo dentro do qual o comunismo se propaga. Em *My Son John*, a composição estética do filme tem uma força determinante diante da escolha narrativa que coloca seu foco na construção dos personagens, em detrimento de uma trama dinâmica ou elaborada. A interpretação dos atores, e a composição das cenas e dos cenários permitem a percepção de um decaimento constante da família feliz diante da violação comunista. Esse foco na elaboração dos personagens acabou por fazer com que as atuações beirassem à caricaturização. Nesse aspecto caricaturesco, a mãe exageradamente amorosa carrega, por um lado, a crítica ao “mamismo” e por outro destaca a importância da mulher na luta contra o comunismo, o filho exageradamente cínico denuncia o intelectual comunista, o pai exageradamente patriótico estabelece o apoio do filme ao “fanatismo teimoso dos legionários”². Desse mesmo tipo de exagero sofre *Red Planet Mars* na composição de suas cenas e diálogos com o intento de apresentar a religião como salvação do mundo. As cenas da imprensa incendiando multidões pelo mundo, não apenas ressaltam o poder da propaganda como arma nessa luta anticomunista, como trazem o internacionalismo da religiosidade renovada que o filme propõe como solução. Os exageros denunciam o clima político e social dos primeiros anos da Guerra Fria. Mesmo com todos os recursos do cinema as mensagens anticomunistas não conseguiram transpor a barreira da rejeição do público. Como comentou a crítica do *New York Times* sobre *My Son John*, os filmes ferveram “com um

² Bosley Crowther em sua crítica do filme para o *New York Times* (9 April 1952), condena a eventual aprovação do filme ao “fanatismo teimoso dos legionários”.

tipo de sentimentalismo e falta de lógica, caraterísticos de muitos pensamentos nos dias de hoje”³, os dias de histeria anticomunista.

A gama de questões apresentadas pelos filmes que estão relacionadas com a realidade criada pela Guerra Fria, nos dão o tom da ansiedade social que marcou os anos do macarthismo. Em diferentes apropriações das diversas inquietudes sociais da época, os filmes empreenderam a defesa da necessidade do controle e adequação social. Acentuaram a sensação da presença do inimigo perigoso e ameaçador, reforçando a sensação de vulnerabilidade social e da necessidade de vigilância, trazendo o Estado, como defensor da superioridade moral e intelectual dos estadunidenses, como portador das virtudes exigidas na luta contra o comunismo. Em *Red Planet Mars* as ações do governo dos Estados Unidos não apenas asseguraram a estabilidade nacional, como permitiram a salvação mundial. O filme fortalece a noção do destino manifesto e da superioridade moral dos Estados Unidos, ressaltando a religiosidade do estadunidense. Religiosidade que em 1954, com a alteração do juramento à bandeira, foi afirmada como constituinte essencial dos estadunidenses.

É notável a constância com que discursos políticos carregam essa referência, trazida pelo filme *Red Planet Mars*, à posição dos Estados Unidos como guardião dos valores ocidentais. Cabe destacar a percepção dessa questão por Mary Anne Junqueira em tempos contemporâneos, a partir dos discursos de George W. Bush na ocasião dos ataques de 11 de setembro de 2001:

Quando o presidente afirmou, por ocasião do ataque terrorista de 11 de setembro, que a liberdade e a democracia foram atacadas, recuperava a idéia de que os norte-americanos são guardiões da cultura ocidental. Atacar os Estados Unidos, o país mais poderoso e moralmente sólido do planeta, é ameaçar todo o mundo ocidental e o que ele representa em termos de experiências políticas e culturais. Portanto, não são apenas os Estados Unidos que estão em perigo, mas todo o Ocidente. O presidente falava como legítimo protetor de valores inquestionáveis que fazem parte do mundo ocidental.⁴

Mary Anne Junqueira destaca que a apropriação do mito estadunidense feita por Bush nessa situação, se colocava como uma tentativa de mobilização da população e da opinião pública em apoio à suas medidas de guerra.⁵ Essa era uma mobilização essencial em tempos de Guerra Fria. Em *Red Planet Mars*, por mais que haja uma apropriação dos ideais pacifistas do transcendentalismo, entendemos que suas referências ao mito

³ Bosley Crowther - *New York Times*. op.cit.

⁴ JUNQUEIRA, Mary A. op. cit. pp. 170-171.

⁵ Ibid. p. 171.

estadunidense também buscam, em última instância, o apoio à guerra e mais especificamente, à política externa agressiva assumida por Truman a partir de 1949.

Nessa composição da afirmação da superioridade moral dos Estados Unidos, os filmes passam essa necessidade da vigilância para que cada indivíduo se constitua dentro de definições estritas que garantem a permanência dessa superioridade nacional. A utilização desta vigilância, intimidando a população, levou à caracterização de atitudes pessoais e de movimentos políticos e intelectuais que não se posicionavam em acordo com o *status quo* como ameaças à segurança nacional. Esse é o cenário que teria levado ao que Schrecker classifica como “o silêncio negro do medo”, com o silenciamento das universidades, a desmobilização de reformas e movimentos sociais e o empobrecimento das produções intelectuais e culturais.⁶ A força das críticas ao intelectual liberal em *My Son John*, e toda a situação construída em torno disso, dá o tom desse estado de vigilância. Essa questão nos é apresentada desde a ligação feita entre perversão sexual e comunismo em *The Woman on Pier 13*, até a relação entre o comunismo e o movimento pelos direitos civis estabelecida em *I Was a Communist for the FBI*. Mesmo a referência de *Big Jim McLain* ao professor universitário que continuará contaminando os jovens universitários após conseguir a liberdade ao chamar a quinta emenda diante do HUAC, ou os riscos representados pela ciência desinteressada das questões nacionais apresentados em *Red Planet Mars*, demonstram essa pregação do controle e da conformidade social.

O acirramento das discussões sobre a limitação do poder do Estado, a delimitação dos padrões de comportamento para homens e mulheres, a problematização das relações familiares e o crescimento da religiosidade, expressos pelos filmes, são parte desse cenário de busca pela homogeneização da sociedade estadunidense. Nesse contexto, o fortalecimento do Estado, da família e da religião é apresentado como solução básica na garantia da segurança nacional. Se o fortalecimento da família parece ser a solução apresentada em *The Woman on Pier 13* diante do perigo comunista, em *My Son John* mesmo esse fortalecimento da família não se apresenta como suficiente, e o fortalecimento do Estado, com sua intervenção na esfera familiar, é o que garante a preservação da nação. A partir da apresentação extremamente positiva dos agentes do Estado em *Big Jim McLain*, em *I Was a Communist for the FBI*, em *My son John* e em *Red Planet Mars*, destacando-os como detentores de coragem, virilidade, valores morais e religiosos, noção de justiça e proceder democrático, lança-os como os maiores capacitados nessa luta nacional e, no

⁶ Cf. SCHRECKER, Ellen – 1994. op. cit. pp. 92-93.

limite, dota-os de um poder de ação que se coloca acima dos percalços judiciais. Nessa guerra moral contra a força estrangeira se coloca, em *Big Jim McLain*, a Constituição dos Estados Unidos como uma arma na mão dos comunistas. Assim como a garantia do direito de organização trabalhista é colocada em cheque pelos riscos que representa à nação a partir das construções empreendidas por *The Woman on Pier 13*. Em *I Was a Communist for the FBI*, a apropriação comunista do movimento pelos direitos civis também faz dele uma ameaça à segurança nacional. O direito à liberdade intelectual são os problemas em *My Son John* e *Red Planet Mars*. Assim, se coloca que, nesse estado de emergência criado pela ameaça comunista, a supressão de direitos pelos esclarecidos e justos agentes do Estado seria uma necessidade.

Em termos reais, o macarthismo de fato representou esse ataque aos direitos. Assim como a defesa do fortalecimento religioso como parte da solução para os impasses da Guerra Fria, não se conteve à expressão da religiosidade extrema em *Red Planet Mars* e em *My Son John* e nas pequenas referências da constituição religiosa dos heróis nacionais em *Big Jim Mc Lain* e *I Was a Communist for the FBI*. A defesa da religião tomou os discursos políticos, influenciou ações políticas e representou um aumento real da religiosidade na sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra. O fortalecimento da família nuclear também foi uma construção efetiva. Em termos práticos, essa defesa da família significou o aumento dos casamentos e dos nascimentos, o aumento do consumo de bens ligados ao ambiente doméstico e a supressão de formações familiares que subvertissem as determinações dos papéis de gênero. A defesa da feminilidade como constituinte das mulheres e a ampla discussão sobre a masculinidade do estadunidense, associadas a essa caracterização restrita dos papéis de gênero, traduziram-se em uma desmobilização do movimento feminista e na perseguição a homossexuais e qualquer outro cidadão que não vivesse de acordo com as condutas sexuais, políticas e sociais estabelecidas para os distintos gêneros. Assim, percebemos que muitos pensamentos e discussões expressos por esses filmes tiveram consequências reais na sociedade.

Por fim, as análises fílmicas nos permitiram vislumbrar a complexidade da construção da Guerra Fria e das bases do macarthismo nos Estados Unidos. Um olhar simplificador jamais poderia explicar como a sociedade estadunidense foi levada a aceitar e colaborar com a repressão e a supressão de direitos por parte do Estado internamente e apoiar sua política belicista e intervencionista externamente. Os filmes nos deixam perceber como as diversas esferas da sociedade foram mobilizadas nessa propagandização

da guerra ao inimigo externo. Nos deixam perceber ainda a gama de inquietações e valores sociais que foram empregados para garantir o êxito da propaganda em silenciar e desmobilizar a sociedade no que diz respeito aos movimentos culturais, sociais e políticos e mobilizá-la na repressão ao comunismo. As mudanças sociais geradas a partir dessa propaganda, em parte feita pelo cinema, são igualmente numerosas e complexas. O macarthismo e a Guerra Fria deixaram marcas profundas na sociedade e na política dos Estados Unidos. Hollywood foi vítima, cúmplice, e hoje, é uma testemunha do cenário criminoso criado pelo macarthismo nos Estados Unidos e pela Guerra Fria no mundo.

FONTES PRIMÁRIAS

Assignment: Paris. Direção: Robert Parrish. Roteiro: William Bowes e Pauline Gallico. USA. Produção: Columbia Pictures Corporation. Dist. Columbia Pictures, 1952. 85min; p&b.

Bells of Coronado. Direção: William Witney. Roteiro: Sloan Nibley. USA. Produção: Republic Pictures Corporation. Dist. Republic Pictures Corporation. 1950. 67min; colorido.

Big Jim McLain. Direção: Edward Ludwig. Roteiro: Richard English e James Edward Grant. USA. Produção: Wayne-Fellows Productions. Distribuição: Warner Bros, 1952. 90min; p&b-AVI.

Conspirator. Direção: Victor Saville. Roteiro: Sally Benson. USA. Produção: Aethur Hornblow Jr. Dist. MGM, 1949. 87min. p&b.

Hell and High Water. Direção: Samuel Fuller. Roteiro: David Hempstead, Samuel Fuller e Jesse Lasky Jr. USA. Produção: 20th Century Fox. Dist. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1954. 103min. Colorido.

I Was a Communist for The FBI. Direção: Gordon Douglas. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. USA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros, 1951, 83min; p&b-AVI.

My son John. Direção: Leo McCarey. Roteiro: Males Connolly, John Lee Mahin e Leo McCarey. USA. Produção: Leo McCarey. Distribuição: Paramount Pictures, 1953. 122min; p&b-AVI.

Never Let me go. Direção: Delmer Daves. Roteiro: Roger Bax e George Froeschel. USA. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Dist. MGM/UA Home Entertainment Inc, 1953. 69min; p&b.

Ninotchka. Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Melchior Lengyel e Charles Brackertt. USA. Produção: Ernst Lubitsch. Dist.: MGM, 1939, relançado em 1947. 110min; p&b.

Red Planet Mars. Direção: Harry Homer. Roteiro: John L. Balderston e John Hoare. USA. Produção: Donald Hyde e Anthony Veiller. Distribuição: MGM/United Artists, 1952. 87min; p&b-AVI.

The Iron Curtain. Direção: William A. Wellman. Roteiro: Igor Gouzenko e Milton Krims. USA. Produção: Sol C Siegel. Dist. The 20th Century Fox Film Corporation, 1949. 87min. p&b.

The Woman on Pier 13. Direção: Robert Stevenson. Roteiro: Charles Grayson, Robert Hardy Andrews, George W. George, George F. Slavin. USA. Produção: Jack J. Gross, Sid Rogell. Distribuição: RKO Pictures, 1950. 73min; p&b -AVI.

Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers). Direção: Don Siegel. Roteiro: Daniel Mainwaring. EUA. Produção: Walter Mirisch, 1956. 80 min. p&b.

A. W. The Screen: Science Fiction again. *New York Times*, June 16, 1952. Disponível em: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0DEFDB143AE23BBC4E52DFB0668389649EDE>. Acesso em: 27/11/2012.

CVETIC, Matt. *The Big Decision*. [s.l.], 1959.

CROWTHER, Bosley – The Screen in Review. *New York Times*. New York, 18 de setembro de 1952. Disponível em <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9805E2D9133AE23BBC4052DFBF668389649> . Acesso em 27/05/2012.

_____ - The Screen in Review: Helen Hayes Returns to Films in My Son John, *The New York Times*, 9 April 1952. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E0CE0DB103CE53ABC4153DFB2668389649EDE>. Acesso em 02/11/2011.

Declaração de princípios da Motion Picture Association for the Preservation of American Ideals, disponível em http://www.terramedia.co.uk/reference/documents/motion_picture_alliance.htm, acesso em: 03/02/2011.

I posed as a communist for the FBI – Relatada por Matt Cvetic, escrita por Pete Martin. *Saturday Evening Post*, 15, 22 e 29 de julho de 1950. Propriedade de Benjamin Franklin Literary & Medical Society.

KENNAN, George F. - *The Soucers of Soviet Conduct*. 1947. Disponível no site “The History Guide”, <http://www.historyguide.org/europe/kennan.html>. Acesso em 20/10/2009

Trailer original de *The Woman on Pier 13*: <http://www.tcm.com/mediaroom/video/59273/Woman-On-Pier-13-The-Original-Trailer-.html>. Acesso em 01/08/2014.

The American Legion Magazine [Volume 52, No. 6 (June 1952)]. p.09. Disponível em <http://archive.legion.org/handle/123456789/3978>. Acesso em 20/10/2014.

The Times Record, Troy, N. Y., Monday Evening, January 15, 1951. disponível em <http://fultonhistory.com/Newspaper%2018/Troy%20NY%20Times%20Record/Troy%20NY%20Times%20Record%201951/Troy%20NY%20Times%20Record%201951%20-%200255.pdf>

BIBLIOGRAFIA

- AHONEN, Kimmo – Red Planet Mars (1952) as a Cinematic Manifestation of the Anticommunist Crusade. In: SALMI, Hannu - Proceedings of the Conference on Historical Representation. Turku: University of Turku, Department of History, 2005
- BACH, Morten - *None so Consistently Right: The American Legion's Cold War*. Ohio University, ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2007.
- BRENNAN, Mary C. - *Wives, mothers, and the Red Menace: conservative women and the crusade against communism*. Colorado: University Press of Colorado, 2008.
- BIAGI, Orivaldo Leme. O Imaginário da Guerra Fria - Revista de História Regional 6(1):61-111, Verão 2001.
- BLACK, Gregory & KOPPE, Clayton - *Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- BOYES, Alan D. - *Red Hawaii: The Postwar Containment of Communists in the Territory of Hawaii*. University of Hawaii at Manoa, 2007.
- BUHLE, Paul. *Marxism in the United States: a History of the American Left*. New York: Verso, 2013.
- CANCELLI, Vitória - *Macarthismo, filmes de ficção e orçamentos militares: os efeitos de uma íntima relação*. São Paulo, 1994.
- CARDOSO, Maurício – *O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. Tese de Doutorado, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CHERNY, Robert W. - Harry Bridges, Labor Radicalism, and the State. Working Paper. n°. 1. October, 1994.
- CHERNY, Robert W.; ISSEL, William; TAYLOR, Kieran Walsh - *American labor and the Cold War: grassroots politics and postwar political culture*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press. 2004.
- CHOMSKY, Noam - *Novas e Velhas Ordens Mundiais*. São Paulo: Scritta, 1996.
- CLEARMAN, Jilian - *Wayne Morse and Harry Bridges: I Hold a Brief for Truth*. Oregon: University of Oregon. 2010.
- CRAIG, Campbell – *America's Cold War: The Politics of Insecurity*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

- CULBERT, David. Introduction to Mission to Moscow's script. Mission to Moscow. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.
- CUORDILEONE, K. A. - Manhood and American political culture in the cold war. New York: Routledge. 2005.
- _____ - *Politics in an Age of Anxiety: Cold War Political Culture and the Crisis in American Masculinity, 1949-1960*. The Journal of American History, Vol. 87, No. 2. (Sep., 2000), pp. 515-545.
- DICKERSON, Jacob Alan - *Framing Infamy: Media and Collective Memory of the Attack on Pearl Harbor*. North Carolina State University, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora UNESP: Editora Boitempo, 1997.
- ENGERMAN, David C. - Ideology and the origins of the Cold War, 1917–1962. In. LEFFLER, Melvyn P., WESTAD, Odd Arne - The Cambridge History of the Cold War, Vol.1. Cambridge University Press, 2010.
- FERREIRA, Argemiro - *A Caça às Bruxas*. Macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre, LP&M, 1989.
- FERRO, Marc - Cinema e história. Tradução Flávia Nascimento. São Paulo : Paz e Terra, 2010.
- _____ - *O filme: uma contra-análise da sociedade?* In: LE GOFF, J.; NORA, P. História: novos objetos. 3. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.
- FONTES, Bruno - *Num mundo sempre noir : um estudo do film noir moderno, seguido de uma análise de Chinatown, de Roman Polanski*. Coimbra : [s.n.], 2011.
- FORNER, Eric - *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2010.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey – “My Son John” and The Red Scare in Hollywood. Senses of cinema, feature Articles. July 2009, Issue 51. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2009/feature-articles/my-son-john/>. Acesso em 18/08/2014.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke - Cinema e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- GEADA, Eduardo - Os Mundos do Cinema. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

- GOMERY, Douglas - Transformation of the Hollywood System. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- GOODMAN, Russell - Ralph Waldo Emerson. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published Thu Jan 3, 2002; substantive revision Tue Oct 14, 2014.
- GREENE, Jack P. - *The Intellectual Construction of America: exceptionalism and identity from 1492 to 1800*. University of North Carolina Press, 1993.
- GROSSMAN, Julie - *Well, Aren't We Ambitious', or 'You've Made up Your Mind I'm Guilty'*: Reading Women as Wicked in American Film Noir. In HANSON, Helen; O'RAWE, Catherine - *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- GUBERN, Ruman - *La caza de brujas en Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 1991;
- GUNN, T. Jeremy - *Spiritual weapons: the Cold War and the forging of an American national religion*. Praeger Publishers, 2009;
- GUSTAFSON, Sandra M. - Daniel Webster and the Making of Modern Liberty in the Atlantic World. *American Antiquarian Society*, 2007. Disponível em: <http://www.americanantiquarian.org/proceedings/44539643.pdf>. Acesso em 14/09/2012.
- HANSON, Helen; O'RAWE, Catherine - *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- HARRILL, Paul - Leo McCarey. *Senses of Cinema*, September 2002, p. 8, accessed 29 January 2009.
- HARTMAN, Andrew. *Education and the Cold War: the battle for the American school*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- HERZOG, Jonathan – *The spiritual-industrial complex: America's religious battle against communism in the early Cold War*. Oxford University Press, Inc., 2011
- HODGSON, Godfrey. *The myth of American exceptionalism*. Yale University Press, 2009.
- HOFSTADTER, Richard - *Anti-intellectualism in American Life*. New York: Alfred A. Knopf, 1963.
- HUMPHRIES, Reynold - *Hollywood's Blacklists: A Political and Cultural History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008

- JUNQUEIRA, Mary A. - Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte-americano. *Margem*, São Paulo, No 17, pp. 163-171, Jun. 2003.
- KELLEY, Robin. *Hammer and Hoe: Alabama Communists During the Great Depression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- KESSLER, Mario - *Ruth Fischer: Communist and Anti-Communist Between Europe and America, 1895-1961*. Logos: a journal of modern society & culture. Disponível em http://logosjournal.com/2012/spring-summer_kessler/. Acesso em 02/12/2013.
- KIRBY, Dianne – *Religion and the Cold War*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- KORNIS, Mônica Almeida - *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LARROWE, Charles P. - *Harry Bridges: The Rise and Fall of Radical Labor in the U.S.* Leonard Hill Books, 1972.
- LAUGNY, Michele – *Cine e história: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LE GOFF, Jacques - A História Nova. In: LE GOFF, Jacques. CHARTIER, Roger. REVEL, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LEAB, Daniel J. - *I Was a Communist for the FBI: The Unhappy Life and Times of Matt Cvetic*. Pittsburgh: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- _____ - *How red was my valley: Hollywood, the Cold War film and I Married a Communist*. In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 19, no. 1, Jan., 1984.
- LEBEL, Jean Patrick - *Cinema e ideologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- LIEBERMAN, Robbie e LANG, Clarence - *Anticommunism and the African American freedom movement: "another side of the story"*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- MAINON, Dominique; URSINI, James - *Femme fatale: cinema's most unforgettable lethal ladies*. Limelight Editions, 2009.
- MATT, Susan J. - *Homesickness: An American History*. Oxford University Press, 2011
- MAY, Elaine Tyler - *Homeward bound: American families in the Cold War era*. New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 2008.
- MCELWEE, John - *Forgotten But Not Gone: "My Son John"*. Greenbriar Picture Shows. Tuesday, October 30, 2007. Disponível em <http://greenbriarpictureshows.blogspot.com.br/2007/10/forgotten-but-not-gone-my-son-john-as.html>. Acesso em 18/08/2014.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de – A História, cativa da memória. Revista Inst. Est. Bras., 34, 1992 e LE GOFF, Jacques – Memória-História, Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1990.
- METZ, Christian - A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 2006;
- MONTEZ DE OCA, Jeffrey - *Discipline and indulgence: college football, media, and the American way of life during the cold war*. Rutgers University Press, 2013.
- MORETTIN, E. V. - *Ver o que aconteceu: Cinema e História em Griffith e Spielberg*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 11, pp. 196-207, 2011.
- _____. - O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). História e cinema. São Paulo: Alameda, 2007.
- MORETTIN, E. V. ; KORNIS, M. A. - Entrevista com Ismail Xavier. Estudos Historicos (Rio de Janeiro), v. 26, pp. 213-238, 2013.
- MORGAN, Edmund S. – *Escravidão e liberdade: o paradoxo americano*. Estudos Avançados 14 (38), 2000
- MOSER, John E. - *Right Turn: John T. Flynn and the Transformation of American Liberalism*. New York: New York University Press, 2005.
- MUNHOZ, Sidnei J. - Kennan e a política externa dos EUA durante a Guerra Fria. 09/2012. Revista Eletrônica Tempo Presente. Disponível em: http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5804:kennan-e-a-politica-externa-dos-eua-durante-a-guerra-fria&catid=87:edicao-do-mes-de-setembro&Itemid=221
- MURRAY, Lawrence L. - *Monsters, spys, and subversives: The film industry responds to the Cold War, 1945-1955*. Jump Cut: A Review of Contemporary Media, no. 9, 1975, Disponível em www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/ColdWarFilms.html. Acesso em 25/08/2013.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. SP: Contexto, 2006.
- NAVASKY, Victor - HUAC in Hollywood. In: Hollywood. Critical concepts in media and cultural studies. Nova York: Routledge, 2004.
- _____. - Naming Names. New York: The Viking Press, 1980.
- NELSON, Bruce - *Workers on the Waterfront: Seamen, Longshoremen, and Unionism in the 1930s*. Champaign: University of Illinois Press, 1990.

- NÓVOA, Jorge - Apologia da relação cinema-história. In: Revista Eletrônica O Olho da história. N.1. <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em 15 de setembro de 2013.
- PALMER, Bryan D. Rethinking the historiography of United States Communism. *American Communist History*. V.2, n.3 (2003), pp.139-173.
- PARK, William - *What is film noir?* Bucknell University Press, 2011.
- PEIXOTO, Fernando. *Hollywood: episódios da histeria anticomunista*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- PEREIRA, W. P. Guerra das imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e Franklin Delano Roosevelt (1933-1945). São Paulo, Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2003.
- REINHART. Mark S. - *Abraham Lincoln on Screen: Fictional and Documentary Portrayals on Film and Television*. 2d ed, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.
- ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1994.
- ROBIN, Ron Theodore - *The making of the Cold War enemy: culture and politics in the military-intellectual complex*. Princeton University Press, 2001.
- RODEGUERO, Carla Simone – *Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria*. Revista Brasileira de História, São Paulo: ANPUH/Humanitas, v. 22, n. 44, 2003.
- ROGIN, Michael. *Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies*. University of California Press, Representações, No. 6 (Primavera de 1984), pp 1-36.
- SAYRE, Nora - Assaulting Hollywood In: *World Policy Journal*. New York, Vol. 12, n. 4 (Winter, 1995);
- _____ - *Running Time. Films of the Cold War*. New York, 1982
- SBARDELLATI, John - *Brassbound G-Men and Celluloid Reds: The FBI's Search for Communist Propaganda in Wartime Hollywood*. Film History, Vol. 20, No. 4, Politics and Film (2008),
- SCHRECKER, Ellen - *Labor and the Cold War: The Legacy of McCarthyism*. In CHERNY, Robert W.; ISSEL, William; TAYLOR, Kieran Walsh - *American labor and the Cold War : grassroots politics and postwar political culture*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press. 2004.

- _____. - *Many are the crimes: McCarthyism in America*. Boston: Little, Brown & Company, 1998.
- _____. - *Immigration and Internal Security: Political Deportations during the McCarthy Era*. Science & Society. Vol. 60, No. 4 (Winter, 1996/1997), pp. 393-426.
- _____. - *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. New York: Bedford books, 1994.
- SCHWARTZ, Melvin e SCHUMALN, Howard - History, Commemoration, and Belief: Abraham Lincoln in American Memory, 1945–2001. American Sociological Review, 2005, Vol.70(April:183–203).
- SCHWARTZ, Stephen - Before the movie, there was the man. In: The Wall Street Journal. New York, 12 feb. 2001.
- SHAW, Tony – ‘*Martyrs, Miracles and Martians*’: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s. In. KIRBY, Dianne - Religion and the Cold War. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- _____. - Hollywood’s Cold War. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007.
- SILVA, Michelly Cristina da - *Porque nós filmamos: estudo do cinema de propaganda de Hollywood através de representações da União Soviética e do Comunismo*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2013.
- SKLAR, Robert – A World History of Film. New York: Harry N. Abrams, Inc, 2002
- SMITH, Craig R - Daniel Webster and the oratory of civil religion. Missouri: University of Missouri Press, 2005.
- SOARES, Emily - A heavy-handed message of patriotism in 'Big Jim McLain'. Special to CNN Interactive. Disponível em <http://emilysoares.com/Articles/Big%20Jim%20McLain.pdf>. Acesso em 15/10/2012.
- SORLIN, Pierre – Sociologia del cine. La apertura para la hitoria de mañana. México: Fondo de Cultura Econômica, 1985.
- SPINI, Ana Paula – *Ritos de Sangue em Hollywood: Mito da Guerra e Identidade Nacional Norte-americana*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- STRADA, Michael; TROPER, Harold - *Friend or foe? Russians in American film and foreign policy*. Lanham: Scarecrow Press, 1997.;
- TAYLOR, Richard - Film propaganda. London: I. B. Tauris, 1998.

- UTTARO, Ralph A. - The Voices of America In International Radio Propaganda. Law and Contemporary Problems, Vol. 45: No. 4, 1982.
- VALIM, Alexandre Busko - *Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. Tese de Doutorado. Departamento de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.
- WHITFIELD, Stephen J - The Culture of the Cold War. 2.ed. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- XAVIER, Ismail N. - *O Olhar e a Cena: Hollywood, Melodrama, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____ - O cinema e os filmes ou doze temas em torno da imagem. Contracampo (UFF), Niterói, v. 8, pp. 125-151, 2003.
- _____ - *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977. v. 1.
- ZELINSKY, Wilbur – *Nation into state: the shifting symbolic foundations of American nationalism*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988.