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

MICHELLY CRISTINA DA SILVA

Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951)

São Paulo
2013

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

Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951)

Michelly Cristina da Silva

Dissertação 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

São Paulo
2013

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SILVA, Michelly Cristina da.

Título: Cinema, Propaganda e Política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951)

Dissertação 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

Ao professor Dr. Sean Purdy, por ter primeiro me “acolhido” na USP e por me orientar com tanto carinho e paciência nessa pesquisa. Pelas reuniões, sempre recheadas de comentários sobre política e por vezes sobre futebol, pela acessibilidade com que me atendeu, o meu muito obrigado especial.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento (CNPq), pela bolsa de mestrado concedida e pelo apoio financeiro para realização da pesquisa.

Ao professor Dr. Maurício Cardoso, por ter também contribuído desde meus primeiros meses na USP com leituras de versões anteriores deste trabalho, seja o projeto de pesquisa ou o relatório de qualificação.

Ao professor Dr. Alexandre Busko Valim, por ter indiretamente me “apresentado” os filmes anticomunistas ao escrever sua tese de doutorado e pelas sugestões e comentários nas ocasiões em que pudemos nos reunir.

Ao professor Dr. Wagner Pinheiro Pereira, um agradecimento especial. Primeiro, por também ter me “apresentado” os filmes “propagandísticos” de Hollywood no governo Roosevelt com sua dissertação. Em segundo lugar, por me fazer ver que nossos ídolos da cultura *pop* do presente, de Frank Capra a Michael Jackson, de Billie Wilder a Madonna e Lady Gaga, também podem contribuir com o nosso ofício historiográfico.

To Jonathon William Auxier and Sandra Joy Lee Aguilar for the precious support provided to me while I researched at the Warner Bros. Archives. If those “old” pictures made by the Warner Bros. back in the 1940s and 1950s can bring us, spectators, joy and happiness, it is your hard work and amiability that make the task of researching those movies such an unforgettable experience.

Aos meus “velhos” amigos da época da graduação e aos “novos” que vieram dos estudos da pós-graduação: Natália Schmiedecke, Sandra Vilela Resende (*in memoriam*), Eduardo Scrich, Gabriela Piai Assis, Arthur Prado, Rodolfo Almeida, José Antônio Ferreira da Silva Júnior, Nanci Espinosa, Michel Gomes da Costa e Tainah Negreiros pelos constantes apoios, leituras, sugestões e pelas alegrias compartilhadas.

To Vernon Tyer, my former teacher and today my friend, for making me possible to better understand aspects of the language and the culture of the United States. I also

thank you for trying to make meaning out of my “texts” in English and for all the help you gave me before my trip to the States.

À Marilena Penterichi, pelas conversas e ensinamentos que tentei tirar de todos nossos encontros.

Às minhas tias Elza Gonçalves de Arruda e Suzana Guiguer Gonçalves pelos exemplos de força feminina que suas figuras representam em minha vida.

À minha mãe, Durvalina Gonçalves, por ter sempre acreditado em mim, por seu apoio imensurável para minha educação, por me entender e por tentar me acalmar nos momentos mais difíceis do meu comum nervosismo.

Ao meu melhor amigo, companheiro, esposo, Marcus Vinicius de Oliveira Leite, que esteve sempre ao meu lado nesse percurso, ajudando-me até nos minutos finais desta escrita. Por seu absoluto apoio, e por suas leituras que muito me trouxeram coragem e força para terminar este projeto.

RESUMO

SILVA, Michelly Cristina da. **CINEMA, PROPAGANDA E POLÍTICA: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do Comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951).** 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente dissertação analisa dois filmes norte-americanos produzidos e distribuídos pelo estúdio Warner Bros., ambos baseados em histórias reais, que de distintas formas representaram, seja de forma idealista ou condenatória, a União Soviética, o Comunismo e os membros do Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA). O primeiro, *Missão em Moscou*, dirigido pelo já renomado Michael Curtiz e lançado no contexto da Segunda Guerra Mundial, apresenta evidências de ter sido feito sob a tutela tanto da agência governamental Birô do Cinema-Secretaria de Informação da Guerra quanto do presidente dos Estados Unidos à época, Franklin Delano Roosevelt. Pela forma como interpretou fatos da história da Rússia e por sua campanha do país como membro dos países Aliados, o filme recebeu a denominação de “pró-soviético” pela literatura que o estudou. Já o segundo, *Eu Fui um Comunista para o FBI*, lançado apenas oito anos após *Missão em Moscou*, mas já no contexto da Guerra Fria, evidenciou, por outro lado, a tentativa da companhia cinematográfica em se alinhar à atmosfera de repúdio ao Comunismo reinante em boa parte da opinião pública norte-americana no período, bem como de tentar afastar as acusações do Comitê de Atividade Antiamericanas (HUAC) da presença dentro de Hollywood de elementos “subversivos” e de sua propaganda. Por sua representação, filmes como *Eu Fui um Comunista para o FBI*, recorrentes na década de 1950, foram denominados “anticomunistas”.

O estudo aqui empreendido inicia-se com a caracterização da indústria cinematográfica em Hollywood na época de sua chamada Era Clássica (1930-1948), primeiro capítulo; passando pelas análises fílmicas e de contexto de ambas as obras, resultando no capítulo dois e três; para encerrar-se, no último capítulo, com as considerações sobre a recepção das duas obras, levando para isso em conta as produções de significado de três “agentes”: os críticos cinematográficos; o seu público espectador, e os seus números de bilheteria. Por fim, nas considerações finais, colocamos em comparação a obra pró-soviética e anticomunista no tocante às suas diferenças, bem como similitudes, nas estratégias para a representação das personagens envolvidas em suas tramas.

Palavras-chave: Hollywood, anticomunismo, propaganda, representação, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria.

ABSTRACT

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, Propaganda and Politics: Hollywood and the State in the making of depictions of the Soviet Union and the Communism in *Mission to Moscow* (1943) and *I Was a Communist for the FBI* (1951).** 2013. 190 pages. Thesis (Master's Degree) - Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2013.

This thesis analyses two American movies produced and distributed by Warner Bros. Studios. Both are based on true stories, that used different depictions, one in an idealized way and the other condemnatory, of the Soviet Union, of the Communism and of the members of the Communist Party of the United States. The first film, *Mission to Moscow*, directed by Michael Curtiz and released in the context of World War II, presents evidence that it was fostered by the governmental war agency, the Bureau of Motion Pictures – Office of War Information and by the president of the United States himself at that time, Franklin Delano Roosevelt. Due to its interpretation of recent facts in Russian history and because of its propagandistic campaign to generate a better understanding of this country among Americans, historians and film theorists have classified the picture as “pro-Soviet”. The second movie, *I Was a Communist for the FBI*, whose premiere occurred only eight years after *Mission to Moscow*, showed, on the other hand, Warner Bros.’ attempt to realign itself to the atmosphere of anticommunism perpetrated by the majority of American public opinion and also to deny any accusation that the motion picture industry was full of “subversive elements” and their propaganda. When considered for its representation and depiction of Communism, movies like *I Was a Communist for the FBI*, very common in the 1950s, was denominated “anticommunist”.

We divided this work into four parts. We start in the first chapter by exploring the motion picture industry in Hollywood during what was called the “Golden Age” (1930 – 1948). Then, we move to the film analyses of both pictures, the content of chapters two and three; in chapter four we study the reception of the two feature films, using as elements of measure the productions of meaning of three different agents: the critics, the spectator and the box-office numbers. Finally, in “Conclusions”, we compare *Mission to Moscow* and *I Was a Communist for the FBI*, aiming to observe them in the light of their differences but also of their similarities in the strategies used for the representation of the characters in the stories.

Keywords: Hollywood, anti-communism, propaganda, depiction, World War II, Cold War.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 ORGANIZAÇÃO DOS ESTÚDIOS DE HOLLYWOOD (1930-1950).....	28
1.1 Introdução	28
1.2 A formação de um oligopólio	32
1.3 A “Era dos Estúdios” constituída	37
1.4 Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial	48
1.5 Início da ruína do sistema	66
2 “A HISTÓRIA DE DOIS CARAS CHAMADOS ‘JOE’ ”: <i>MISSÃO EM MOSCOU</i> COMO EXEMPLO DE FILME PRÓ-SOVIÉTICO.....	72
2.1 Introdução	72
2.2 <i>Missão em Moscou</i> : do livro às telas do cinema.....	81
2.3 A “missão” da Warner Bros.: o filme <i>Missão em Moscou</i>	88
2.4 Vendendo <i>Missão em Moscou</i>	104
3 A GUERRA FRIA NO CINEMA: <i>EU FUI UM COMUNISTA PARA O FBI</i> (1951) COMO EXEMPLO DE FILME ANTICOMUNISTA.....	114
3.1 Introdução	114
3.2 Angústia, publicidade e ostracismo de um informante do FBI.	130
3.3 <i>Eu Fui um Comunista Para o FBI</i> : a história de Matt Cvetic pelo olhar do cinema....	140
4 RECEPÇÃO DE <i>MISSÃO EM MOSCOU</i> E <i>EU FUI UM COMUNISTA PARA O FBI</i>	155
4.1 Introdução	155
4.2 <i>Missão em Moscou</i> e <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> nas bilheterias.....	162
4.3 <i>Missão em Moscou</i> e <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> na crítica cinematográfica. ..	163
4.4 <i>Missão em Moscou</i> e <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> na visão dos espectadores. ..	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179
a. Livros.....	179
b. Artigos	185
c. Dissertações e Teses	187
d. Revistas e Jornais.....	188
FILMOGRAFIA	189
ARQUIVOS E BIBLIOTECAS	190

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cartaz de divulgação do filme <i>Missão em Moscou</i> - “(...) into the truth”	17
Figura 2: Foto de divulgação do filme <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> - Cvetic contra o Comunismo.	23
Figura 3: Estúdios da Warner Bros. em três momentos: 1928, 1937 e 1946.	43
Figura 4: Foto de divulgação do filme <i>Missão em Moscou</i> - Livro <i>Mission to Moscow</i>	91
Figura 5: Cartaz de divulgação de <i>Missão em Moscou</i> - “10.000 vezes mais estranha, 10.000 vezes mais forte que a ficção!”	92
Figura 6: Fotograma de sequência de <i>Missão em Moscou</i>	94
Figura 7: Fotograma das imagens do julgamento em <i>Missão em Moscou</i>	99
Figura 8: Foto promocional do filme <i>Missão em Moscou</i> - Joseph Davies e Josef Stalin juntos no Kremlin.	101
Figura 9: Foto promocional do filme <i>Missão em Moscou</i> - A segunda “missão” de Davies.	103
Figura 10: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	107
Figura 11: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	108
Figura 12: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	109
Figura 13: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	110
Figura 14: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	111
Figura 15: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	112
Figura 16: Pôsteres de <i>Missão em Moscou</i>	113
Figura 17: Fotogramas de Herbert Philbrick em <i>Seeing Red</i>	133
Figura 18: Foto de divulgação de <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> : cena do funeral da mãe de Cvetic.	137
Figura 19: <i>Newsweek</i> , edição de 23 de Maio de 1951.	139
Figura 20: Fotogramas de <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> - <i>Washington, Stalin e Lincoln</i>	150
Figura 21: Fotograma de <i>Eu Fui um Comunista para o FBI</i> e cartaz “Comunista Marginal”, <i>Lei e Polícia</i> , junho de 1948.	153
Figura 22: Capa e ilustrações do panfleto idealizado por membros do periódico <i>The New Leader</i> contra o filme <i>Missão em Moscou</i>	167

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Desempenho do Estúdio Warner Bros. na “Era Dos Estúdios”	42
Tabela. 2: Média Semanal de Público nos Cinemas Norte-Americanos na Década de 1940	59
Tabela. 3: Lucro das Oito Maiores Companhias Cinematográficas na Década de 1940	60
Tabela 4: Número de Cinemas nos Estados Unidos nas Décadas de 1940 e 1950	71

INTRODUÇÃO¹

A presente pesquisa propõe analisar dois longas-metragens norte-americanos que de forma distinta representaram situações e personagens ligados à União Soviética, aos russos, ao Partido Comunista dos Estados Unidos e aos comunistas. Na leitura *comparativa dos* dois filmes, ambos realizados pelo estúdio Warner Bros., tentaremos evidenciar como se deram os mecanismos de representação e de inserção da propaganda política em ambas as obras.

O primeiro dos filmes selecionados foi *Missão em Moscou*,² realizado em 1943, com a direção de Michael Curtiz e produção conjunta de Robert Buckner e de Jack L. Warner, um dos donos do estúdio. Em seu contexto de produção, a Segunda Guerra Mundial entrava em seu momento decisivo e os Estados Unidos haviam convertido importantes setores de sua indústria para o abastecimento das tropas no conflito. Enquanto isso, a indústria cinematográfica norte-americana, por sua vez, realizava inúmeros filmes que mostravam as várias facetas da guerra. Entre as temáticas relacionadas ao conflito retratadas estava a representação do aliado e sua brava luta como “irmão de armas”. Nesta tentativa de idealização, praticamente todo grande estúdio norte-americano realizou o que a literatura denominou como “filme pró-soviético”, termo cunhado a partir da visão extremamente positiva que se deu à União Soviética e aos russos naquele momento. *Missão em Moscou* representou assim a iniciativa da Warner Bros. nessa empresa.

O segundo filme utilizado neste trabalho data do início dos anos 1950, década em que os estúdios cinematográficos viram-se obrigados a reestruturar sua organização uma vez que sua dominância vertical na cadeia criativa dos filmes tinha sido perdida e seu público estava paulatinamente esvaziando as salas de cinema. No cenário político do país, com o início da Guerra Fria, o anticomunismo voltava revigorado e encontrava coro nas vozes de figuras públicas como o senador Joseph McCarthy e o diretor do FBI J. Edgar Hoover. Na “caça” aos comunistas, Hollywood representaria na visão dessas figuras ao

¹ Nota sobre o sistema de citações. As notas de rodapé da seguinte dissertação levam em conta cada capítulo da mesma. Isto quer dizer que muitas das indicações completas das referências repetir-se-ão ao longo do texto. A decisão foi tomada pensando no leitor que opte pela leitura de um único capítulo e assim não se perca

² *Missão em Moscou*. Mission to Moscow. Direção de Michael Curtiz. Roteiro de Howard Koch. USA. Produzido por Jack L. Warner. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 123 min, p&b, 1943.

mesmo tempo um “refúgio” e “zona de influência”, onde roteiristas, diretores e atores filiados ao Partido Comunista encontrariam abrigo e espaço para inserir suas ideias políticas.³ Uma das formas que os executivos dos grandes estúdios encontraram para mudar esta imagem foi voltar a filmar produções com temática anticomunista, existentes na filmografia norte-americana desde o final da década de 1920. Entre a nova safra de tais filmes – iniciada logo após o final da Segunda Guerra Mundial – o mesmo estúdio Warner levou a cabo a produção *Eu Fui um Comunista para o FBI*,⁴ dirigida por Gordon Douglas e produzida por Bryan Foy, famoso produtor de filmes “B” de Hollywood.

A opção por filmes hollywoodianos como objetos principais de pesquisa deu-se pela importância que o cinema norte-americano, especificamente, ainda detém não apenas na cultura de seu próprio país, mas como em quase todo o mundo. Se hoje há exemplos de polos cinematográficos com modelos de estrutura que copiam padrões industriais, como o caso do cinema indiano, Hollywood reuniu as condições para assim se organizar ainda nos anos 1930, quando um oligopólio de oito estúdios encerrou as possibilidades reais para jovens empreendedores conseguissem lucrar com a produção de cinema na região da Costa Oeste americana. Na verdade, podemos dizer que, passados mais de oitenta anos da sua idealização, o modelo por excelência do cinema como uma indústria continua até os dias de hoje sendo o norte-americano.

Além da organização e influência ímpares do cinema de Hollywood, é preciso notar que há algum tempo várias gerações vem sendo influenciadas por uma cultura fortemente visual, que trata de nos acompanhar desde nossos primeiros anos de vida. No caso dos brasileiros, muitos foram aqueles que cresceram passando algumas horas de seus dias em frente à televisão, e entre programas e sessões de filmes dos canais “abertos”, não deixavam de acompanhar as histórias – já por vezes repetidas – da “Sessão da Tarde” e “Cinema em Casa”.

No horário vespertino dos anos 1990 era possível ainda ver filmes que ironizavam russos em uma guerra que naquela época nos parecia antiga, confusa e distante, como a

³ Cf. “FBI Report: ‘Communist Political Influence and Activities in the Motion Picture Business in Hollywood, California’”. In: ROSS, Steven J. **Movies and American Society**. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2002. pp. 214-217.

⁴ *Eu Fui um Comunista para o FBI*. I was a Communist for the FBI. Direção de Gordon Douglas. Roteiro de Crane Wilbur. USA. Produzido por Bryan Foy. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 83 min, p&b, 1951.

dupla de ladrões soviéticos de *Em busca de confusão* (Bad Attitudes, Alan Myerson, 1991) que se deixa enganar por um grupo de crianças norte-americanas – entre elas um menino que pilota um avião; o infantilizado marinheiro russo Misha em *Corrida Contra o Tempo* (Russkies, Rick Rosenthal, 1987), ajudado novamente por crianças depois de ter naufragado na costa americana; e o super boxeador soviético Ivan Drago, vivido por Dolph Lundgren em *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985), indiferente ante a morte de seu oponente Apollo Creed no *ring* causada pelos sucessivos golpes trocados entre ambos.

Um terceiro motivo para a escolha dos filmes como fontes primárias para o exercício historiográfico, além da já citada importância mundial do cinema norte-americano e de sua influência como formador de uma cultura visual de muitos de nós pesquisadores, é o das possibilidades de análise de aspectos socioculturais de uma sociedade a partir das imagens que a mesma produziu. Ao representarem personagens com modos de vida, costumes, visões políticas e ideológicas determinadas, lugares, épocas e situações do passado, presente e futuro, as obras filmicas *testemunhariam* os anseios e projeções de sua época.

O valor de testemunho dos filmes, levando como premissa de que toda película pode ser um documento para o historiador desde que corresponda a um vestígio do passado, foi salientado pelo grupo de historiadores franceses ligados à “Nova História”. Entre estes estudiosos, Marc Ferro foi o responsável por dar ao cinema lugar e justificativa para figurar como fonte não-escrita válida para o trabalho do historiador. É de Ferro também a ideia do valor testemunhal de um documento, como acima foi citado. A proposição apareceu entre um dos textos mais divulgados do autor, “O filme: uma contra-análise da sociedade?”, publicado no livro *Faire de l’histoire: nouveaux objets*, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora em 1971. Partindo de dois problemas centrais, a censura imposta às obras cinematográficas na URSS e o controle interno existente em Hollywood, o autor afirmou que “os poderosos se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha. Termina por desestruturar o que várias gerações de homens de Estado, de pensadores, de Juristas, de dirigentes ou de professores tinham reunido para ordenar num belo edifício”.⁵

⁵ FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 202. [original de 1971]

Parece-nos aqui o espaço para uma indagação: se o filme exerce este papel de “olho da história”, como o faz? O que significa este testemunhar? Para Alcides Freire Ramos, no trabalho em que fez um balanço da metodologia até então desenvolvida da relação Cinema-História, nesse excerto podemos ver um Ferro que ainda confiava na suposta neutralidade e objetividade da captação das imagens que se apresentavam como realidade diante da câmera, podendo levar a alguns de seus leitores, em uma interpretação apressada, a confiar na primazia do documentário e dos cinejornais perante longas-metragens de ficção. Segundo Ramos, ao analisar esta característica da passagem do texto, “oferecer um testemunho significa, portanto, registrar mediante a utilização de meios técnicos e neutros aquilo que se apresenta como realidade diante da câmera”.⁶ Ramos ainda chama a atenção para o fato de que no mesmo texto Ferro mostra que também os filmes ficcionais podem ser pensados como documento histórico, sempre na chave de que o resultado final visto na tela muitas vezes escapou à mão de seu realizador, seja o sorriso do espectador que contraria com a sobriedade da cerimônia de condecoração de um general, seja através do filme (*Dura Lex*) que, ao adaptar ao cinema o romance *O Imprevisto*, de Jack London, acaba por dizer mais sobre o bolchevismo em seus primeiros anos do que sobre a novela propriamente dita.

A este primeiro artigo, Ferro ainda escreveu uma série de outros textos, uns curtos e outros mais detalhados, e que mais tarde seriam reunidos no pequeno *Cinéma et histoire*, em 1977 [aqui traduzido em 1992], nos quais foram desenvolvidas outras ideias semanais e que figuram quase como citação obrigatória entre os textos dos pesquisadores que se propõem a oferecer novas pesquisas dentro do campo Cinema-História. São dele as proposições do filme como *agente da história* (“ele [o filme] passa a ser visto como uma construção que, como tal, *altera* a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento” [grifo nosso] ⁷); a *leitura histórica do filme*, que corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido; e a *leitura cinematográfica da história*, que significa a leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular, dos filmes.

No anseio da definição e justificação de um novo documento como válido para a pesquisa historiográfica, Ferro acabou, no entanto e indiretamente, limitando a definição do

⁶ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002. p.24.

⁷ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.86.

próprio objeto, deixando explícito, antes de mais nada, o que o historiador *não* estaria fazendo quando de sua análise filmica:

O filme aqui não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém, como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente historiográficas. Ele vale por aquilo que testemunha.⁸

Pensamos que a posição de Ferro evidencia uma delimitação. É como se a utilização do cinema ficasse necessariamente restrita à noção do filme como documento. No excerto acima, por exemplo, vemos claramente a rejeição a três possibilidades de trabalho com o cinema: através da semiologia, da estética (entendida também como teoria do cinema) e da história do cinema. Por trás dessa negação e da tentativa de sistematizar uma nova possibilidade de documento, o receio do espectro *a-histórico* que permearia os três campos:

No entanto, não é a obra de arte em si, *nem a história desse gênero artístico que estão em jogo*. Para a análise historiográfica que *não pretende* realizar a *história da arte*, a obra não precisa necessariamente ser considerada na totalidade da relação forma e conteúdo. [...] Isso permite que ele encontre, por aproximações sucessivas, seus conteúdos latentes ou mesmo aqueles que escaparam inconscientemente ao seu realizador. E, assim, o filme transforma-se em documento, em fonte de conhecimento [grifo do autor].⁹

Para alguns historiadores que revisaram criticamente os trabalhos de Ferro, a “profissão de fé” é uma passagem que requer cuidados, pois se pode levar a *utilizar* os filmes sem que haja uma preocupação com a crítica interna da obra, em nosso ponto de vista, complementar e necessária ao trabalho do historiador com os filmes. Em um cenário ainda mais preocupante, poderia até mesmo ocorrer um erro do ponto de vista metodológico: tentar extrair dos filmes interpretações que já se esperam tendo em vista os desdobramentos do passado onde a obra se insere. Eduardo Morettin, por exemplo, crê que “o conjunto de seu trabalho está delimitado por uma perspectiva de análise muito fechada, no sentido de que essas diversas metodologias não aparecem em seus textos com

⁸ *Ibidem*, p.203.

⁹ NÓVOA, Jorge. “Apologia da relação cinema-história”. **O olho da história**, v.1, n.1., p.109, 1995. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em Fevereiro de 2011.

tanta fluidez”.¹⁰ Já para Francisco das Chagas Santiago Júnior, a crítica histórica proposta por Ferro para o cinema em nada diferia da crítica documental padrão. “Não foram apresentadas quaisquer tentativas de sistematização teórica, mas questões metodológicas”.¹¹

Com o passar do tempo, esta distância que poderia se estabelecer entre historiografia por um lado, e teoria e história do cinema de outro, foi questionada por não poucos historiadores. Segundo Michèle Lagny, se por um lado “(...) a imagem isolada e descontextualizada não diz quase nada ao historiador. Ou, em outros termos, sem informações a respeito de autoria, data de produção, circunstâncias geográficas desta mesma produção, etc., é praticamente impossível que o historiador faça uso profícuo da imagem cinematográfica”,¹² é preciso também notar que “tratar o filme apenas como fonte reduz a contribuição do cinema a ponto de constituir um obstáculo maior ao desenvolvimento de sua utilização pelos historiadores. Não seria preciso, também aí, alargar os horizontes e não se limitar ao cinema documento?”.¹³

A falta de integração entre as áreas não passou despercebida nem mesmo para historiadores que não tinham as questões de ordem metodológica como corpo de seu trabalho. David Bordwell, por exemplo, ao analisar o estilo que se convencionou nomear “clássico” de cinema em Hollywood notou que “(...) a nova geração de historiadores, apesar de ter realizado importantes avanços, em geral tem evitado confrontar os filmes em si mesmos. Seus detalhados estudos econômicos, de distribuição, exibição e da tecnologia em Hollywood não tem tentado entrelaçar os fatores econômicos com os estilísticos”.¹⁴

A recusa da semiótica, o afastamento da teoria do cinema e da história do cinema *strictu sensu* passaram a não parecer suficientes para uma rigorosa leitura e interpretação do texto fílmico. Ao mesmo tempo em que os diversos níveis do discurso semântico devem ser desvelados de dentro do corpo fílmico a partir da crítica interna do mesmo, é preciso estudar as condições que propiciaram e fomentaram certo tipo de cinema, situando para isso a obra fílmica dentro de seu contexto. Em resumo, como afirma Maurício Cardoso:

¹⁰ MORETTIN, Eduardo V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p.53.

¹¹ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, v. 8, Abril, 2012, p.156.

¹² LAGNY, Michèle. “Histoire et Cinema: des amours difficiles”. **CinémAction**, v.1. n.47, 1988, p.78.

¹³ *Ibid.* p.78.

¹⁴ BORDWELL, David; STAIGER, Janet; KRISTEN, Thompson. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Routledge, 1985. p.XIV.

O trabalho do historiador que se debruça sobre as manifestações artísticas de uma determinada sociedade precisa equacionar sua análise através de dois movimentos complementares: de um lado, a compreensão do campo artístico num dado momento e espaço – contexto, condições de produção, debate cultural e estético-, de outro, a análise dos procedimentos de linguagem e estrutura interna da obra, entendidos como respostas aos problemas apresentados. Entre os dois campos há ainda interlocuções, analogias, incongruências, enfim, um abismo de intenções não realizadas que devem ser interpretadas pela análise.¹⁵

A importância da obra de Marc Ferro bem como o seu pioneirismo na delimitação de um objeto e campo de estudos não são aqui refutadas. Se hoje podemos dizer que há diversos textos que contribuíram para formular um arcabouço metodológico sólido nas relações entre Cinema e História, grande parte dessa conquista deve-se à instigação e às discussões geradas a partir da leitura dos textos do historiador francês. Premissas como o “filme como possibilidade de fonte para o historiador” e o caráter testemunhal das películas, sejam elas documentárias, de cinejornais ou ficcionais, são tão recorrentes entre os pesquisadores que a sua validade praticamente não é mais questionada. É por esse motivo que optamos por não realizar um resgate mais exaustivo da trajetória deste objeto historiográfico, uma vez que, como mencionado, já podemos contar com vários textos de historiadores que deram conta de tal tarefa.¹⁶ Pareceu-nos mais proveitoso, assim, posicionarmos com respeito à forma como o historiador lida com essa forma de fonte não-

¹⁵ CARDOSO, Maurício. **História e Cinema: um estudo de São Bernardo** (Leon Hirszman, 1972). São Paulo, Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2002. p.16.

¹⁶ A prova de que o campo tem gerado profundo interesse da academia vem do número de publicações que sobre “Cinema e História” que foram lançadas nos últimos vinte anos. Certos de que acabaremos omitindo nomes e textos importantes, citamos os textos que mais contribuíram em nosso resgate da discussão. Cf. KORNIS, Monica. “História e Cinema: um debate metodológico”. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.237-250; CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo *et alli*. (org.) **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2007; NÓVOA, Jorge *et alli* (org.) **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2009; NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel: os historiadores e as fontes audiovisuais e musicais”. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2009; RAMOS, Alcides Freire. “Introdução: as vicissitudes da relação História-Cinema” In: **Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002; FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001; FREIRE, Marcius. César S. “Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história.” **Fragments de cultura**. Goiânia, Vol.16, No. 9/10, set./out. 2006. pp. 705-719; MENESES, Ulpiano. “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 23, n.45, jul. 2003, p.11-36.

escrita e quais campos de conhecimento pode (ou não seria melhor dizer “deva”?) travar conversas para desenvolver seu trabalho.

Outra questão que deve ser já mencionada com respeito aos filmes *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* é sua natureza propagandística.¹⁷ A afirmação pode ser feita tanto pela mensagem que se tentou veicular em ambas as obras – russos idealizados e comunistas demonizados – como pela forma como estas mesmas ideias foram representadas durante a história através da caracterização dos personagens, na montagem e em seus cartazes promocionais.

¹⁷ Na busca por uma definição do termo “propaganda” encontramos vários livros versando sobre o tema, alguns teorizando sobre seu significado em aspectos mais gerais e outros tentando associá-la com experiências culturais, tais como o cinema, o rádio, cartazes e murais. Para Garth Jowell e Victoria O'Donnell, por exemplo, o epíteto significaria, em uma acepção mais geral (...) “disseminar ou promover ideias particulares. (...) Quando seu uso enfatiza o propósito, a propaganda está associada com o controle e é vista como uma deliberada tentativa para alterar ou manter um balanço de poder que é vantajoso ao propagandista”. JOWETT, Garth; O'DONNELL, Victoria. **Propaganda and persuasion**. Newbury Park: Sage, 1986. p.15. Já para Leonard Boob, outro caminho possível para definir o termo seria distingui-lo de outras atividades mais aceitas, como a “educação” e a “persuasão. Assim, segundo a definição deste autor, a propaganda seria “(...) Comunicação, verbal ou não verbal, feita através de inúmeros meios, tais como os jornais, rádio, televisão e cinema e que tenta influenciar os motivos, crenças, atitudes ou ação de uma ou mais pessoas”. BOOB, Leonard. “Propaganda” In: BARNOUW, Eric *et alli* (org.). **International Encyclopedia of Communications**. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 1989. p.374. Ainda pertinente é a passagem em que Boob chama a atenção para o ganho pejorativo que a palavra “propaganda” ganhou ao longo do século XX, principalmente após as experiências nazistas e do Comunismo na União Soviética. Paradoxalmente, segundo o autor, nestes países, quando do emprego do termo, a palavra “propaganda” não assumia essa conotação: “Em tempos recentes a palavra adquiriu conotações pejorativas em muitos países, com notáveis exceções: a Alemanha nazista, com seu Ministério da Propaganda do Reich; a União Soviética e a República Popular da China, com seus serviços oficiais de agitação e propaganda (*agitprop*). Hoje em dia e em qualquer outro lugar, dizer que alguém é um ‘propagandista’ é desacreditá-lo como uma fonte de informação”. Idem, p.374. Já Richard Taylor, que estuda o fenômeno associado ao cinema, avalia que a importância dos filmes no processo da propaganda ainda continua a ser subestimada. Para o autor, a depreciação do assunto quando associado ao cinema deve-se em parte “porque o uso da palavra *propaganda* converteu-a em um termo sujo: descreve um fenômeno encontrado em ‘regimes totalitários’, mas não, como gostamos de pensar, em ‘democracias liberais’”. [grifo do autor] TAYLOR, Richard. **Film propaganda**. London : I. B. Tauris: [s.n.], 1998. p.4. Dessa avaliação podemos depreender que seria válido falar de cinema de propaganda no caso alemão, russo e chinês, ou seja, em regimes totalitários, mas, curiosamente, seria estranho associá-lo às nações consideradas “democráticas”, tendo em vista simplesmente uma suposta perversidade do termo e sua incongruência com as características da democracia. É de Taylor a assertiva de que a propaganda não pode ser avaliada tendo em vista apenas sua efetividade, levando somente em questão, assim, o papel do receptor em aceitar a mensagem ou não concordar com ela. Isso pode embasar a validade do estudo de obras que pretenderam ser propagandísticas, mas falharam em sua missão: “Propaganda é a tentativa de influenciar opiniões públicas daqueles que a recebem através da transmissão de ideias e valores. O uso da palavra ‘tentativa’ implica tanto no fato de que o propósito da atividade é importante, mas que o seu resultado *não*. (...) Propaganda pode falhar e ser vista como uma falha. (...) A propaganda pode abranger tanto a confirmação de inclinações existentes como a ‘conversão’ àquelas que não estavam até aquele ponto aparentes. Dessa forma, seu ato tanto confirma quanto converte”. *Ibid*, p.15. Como o exemplo de Taylor parece ser o mais apropriado para o caso dos filmes aqui analisados, tendo em vista seu desconhecimento do grande público em dias atuais e a sua recepção à época de seus lançamentos, esta última definição será a empregada em nosso estudo.

Ao estudarmos filmes considerados de propaganda é possível perceber também como esta mídia pode ser um grande veículo de mensagens políticas. O seu discurso juntamente com o uso de suas imagens para fins políticos faz desse meio um exemplo das ideologias, costumes e das mentalidades coletivas de uma época e de um povo. É preciso, no entanto, arguir que não se pode crer que o cinema “reflete” uma ideologia,¹⁸ como se houvesse uma captação instantânea da realidade que o cerca para o que é visto nas telas. Segundo Jean-Patrick Lebel “(...) Dizer que o cinema pode manter uma relação objetiva com o mundo real que lhe serve de referência é ainda ceder terreno à ilusão de que o cinema poderá ser o reflexo fiel do próprio mundo”.¹⁹ Para este autor, mesmo que a o resultado final do texto fílmico se aproxime de veras da realidade da qual teve origem, este processo não resulta em um “reflexo”, como na alegoria das imagens em um espelho. Assim, esta “impressão de realidade”, segundo expressão cunhada pelo autor, desenvolver-se-ia respeitando três níveis do que ele também convencionou nomear “descentralização da essência ideológica dos filmes”, o que corresponderia, em outras palavras, a transformar aquilo que se quer representar tendo em vista as intenções daqueles que estão responsáveis pelo filme.

No primeiro destes estágios, as imagens e sons fabricados pelo cinema estariam o mais próximo de uma reprodução fotográfica do real já que a interferência acima descrita ainda não se verificou, pois o que se denomina “material” neste estágio é tudo aquilo que foi recolhido para mais tarde compor o filme. Dessa forma, neste nível ainda poderíamos ver tudo o que serviu de base para o filme, sem a interferência modeladora.

¹⁸ Por ideologia empregaremos a definição proposta por Terry Eagleton, para quem o termo ganhou um conjunto de definições, progressivamente mais nítidas: 1 – “Processo material geral de produção de idéias, crenças e valores na vida social. Definição política e epistemologicamente neutra; 2 – “Idéias e crenças (verdadeiras ou falsas) que simbolizam as condições e experiências de vida de um grupo ou classe específico, socialmente significativo”; 3 – “A promoção e legitimação dos interesses de determinados grupos sociais em face de interesses opostos, onde, em uma batalha que tem espaço por excelência no campo discursivo, poderes sociais que se autopromovem conflitam e colidem acerca de questões centrais para a reprodução do poder social como um todo.”; 4 – “A ênfase na promoção e legitimação de interesses setoriais, restringindo-a, porém, às atividades de um poder social dominante, não se tratando apenas da imposição de ideias pelos que estão acima, mas de garantir a cumplicidade das classes e grupos subordinados, e assim por diante; 5 – “Ideias e crenças que ajudam a legitimar os interesses de um grupo ou classe dominante, mediante sobretudo a distorção e a simulação; e, por fim, ideologia como o conjunto de 6 – “Crenças falsas e ilusórias, considerando-as porém oriundas não dos interesses de uma classe dominante, mas da estrutura material do conjunto da sociedade como um todo. Cf. EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Boitempo, 1997. pp.38-40.

¹⁹ LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975. p.96.

O segundo ponto do processo corresponderia à mudança de fato das imagens e sons provenientes do real mais imediato para o material do filme. Mais especificamente, neste estágio veríamos a combinação, a organização e estruturação das primeiras imagens do primeiro estágio, transformadas agora em planos e sequências.

O terceiro e último estágio seria a mediação do material ficcional com o real através da recepção, já que “Apesar de todos os filmes possuírem o mesmo coeficiente de realidade, a impressão de realidade que transparece no mundo da ficção de cada filme pode ser *maior ou menor* [grifo do autor]”.²⁰

Outros importantes autores para as relações do cinema com a política são os suecos Leif Furhammar e Folke Isaksson. Em seu trabalho intitulado *Cinema e Política*, Furhammar e Isaksson buscaram demonstrar como o cinema foi ao longo do século passado posto por diversas vezes a serviço dos interesses políticos de diferentes regimes. Entre os casos analisados estão as experiências russas, alemãs, inglesas e também norte-americanas. Em um dos mais mencionados capítulos desta obra, o cinema de propaganda é detalhado quanto aos traços de seu estilo.²¹ Entre as características notadas, a seleção e a utilização de meias verdades; o papel definidor da montagem; um maniqueísmo excessivo das personagens, com definição na maioria das vezes clara entre o que seria o “bem” e o “mal”; a utilização de “comentários terrenos” (voz em *off*) com vistas a modelar as conclusões da plateia; e a exploração de ídolos cinematográficos, vendo nos atores e atrizes autoridades políticas, pois “(...) O mecanismo de propaganda parece favorecer a ligação de certos atores a certos papéis”. Na conclusão do referido capítulo, os autores argumentam que os filmes propagandísticos seriam assim *figuras de retórica* por encerrar nas personagens representações que muitas vezes lidam com mais de um tema político.

Na verdade pode-se dizer que os filmes de propaganda são em si mesmos figuras de retórica. Desde que o objetivo do gênero é criar determinadas generalizações a partir de incidentes isolados exibidos, os acontecimentos e os personagens principais sempre representariam mais do que apenas a si mesmos. Invariavelmente representam conceitos mais amplos – uma coletividade, um

²⁰ LEBEL, Jean-Patrick. *op cit.* pp.99-100.

²¹ Cf. FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. “A estética da propaganda”. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

movimento, uma ideologia, uma nação, um inimigo. Assim, cada filme de propaganda, bem como cada herói e cada vilão, é de *per se* uma sinédoque.²²

Assim, à luz desta explicação para os filmes *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*, a personagem do ex-embaixador Davies resumiria, ao mesmo tempo, as expectativas e representações do norte-americano simpático a uma aproximação entre os dois países; o espectador ausente de questões políticas e que, espera-se, seja convencido de que há muitos mal entendidos e falsas conclusões sobre a União Soviética e que seria preciso, por isso, desvendá-las; e o próprio governo norte-americano, ao estreitar laços políticos antes abalados pela Revolução Bolchevique. Já os comunistas de *Eu Fui um Comunista para o FBI* encerrariam em suas ações vários “perigos” à manutenção da harmônica sociedade norte-americana, lugares comuns que poderiam ser compartilhados com os próprios espectadores que eram bombardeados com ideias anticomunistas naqueles Estados Unidos dos anos 1950: seriam trapaceiros ao desconfiarem de cada membro do Partido; traidores da “causa” Comunista ao desfrutarem dos “luxos” do Capitalismo uma vez tendo conseguido uma posição de destaque no partido; “desordeiros”, ao incitarem o ódio entre as diferentes etnias, instigando afro-americanos a se rebelarem contra os caucasianos; e até mesmo assassinos, pois estariam dispostos a esta última ação quando um dos membros do partido resolvesse abandoná-los e denunciar suas ações ilegais.

Parece-nos acertado dizer que Leif Furhammar e Folke Isaksson, ao desenvolver algumas considerações sobre o filme de propaganda quanto à sua estética seguiram o caminho iniciado por Walter Benjamin com seu conceito de “estetização da política” divulgado em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, lançado primeiramente em 1935 e contemporâneo às transformações da comunicação e do entretenimento trazidas por novas formas de arte, estando o cinema entre elas. Benjamin, em sua tentativa de compreender a importância adquirida pelos meios de comunicação em massa para a política do século XX, concluiu que:

(...) A natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, *no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente*

²² *Ibid*, p. 157.

*técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais a visão de uma flor azul no jardim da técnica.*²³

[grifo do autor]

A literatura, principalmente norte-americana, que comenta sobre os filmes produzidos em Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial é vasta e tem já em seu campo alguns textos considerados clássicos pelo uso frequente com que outros historiadores fazem deles.²⁴ É preciso notar, no entanto, que a ênfase nestes casos parece residir no detalhamento do período comumente denominado “A Era dos Estúdios” e compreendido do início da década de 1930 até o final da década de 1940. As especificidades dos filmes produzidos no período em que os Estados Unidos estiveram envolvidos no conflito são, na maioria das vezes, analisadas em apenas um capítulo ou uma seção dos livros mencionados. Nessas obras, é preciso salientar, não se deixa de notar a singularidade das produções do período, marcadas pela repetição de certos temas que glorificam as ações dos norte-americanos e de seus aliados ao lidar com o conflito, mas há, segundo alguns estudiosos, uma omissão muito sutil: a revelação da natureza propagandística destes filmes. A respeito dessa lacuna de estudos que tomam a questão propagandística dos filmes do período como primeira problemática, Wagner Pinheiro Pereira observou:

No caso do cinema norte-americano produzido durante o governo de Roosevelt não existe uma preocupação da historiografia em estudar as relações cinema, política e propaganda, visto que considera não se poder falar de filmes de propaganda num país de regime democrático. Até mesmo os filmes produzidos durante a Segunda Guerra Mundial não são considerados como obras de propaganda, mas sim “filmes educacionais e patrióticos”. Em geral, a

²³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: _____. **Obras escolhidas. Vol. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994. p.186.

²⁴ Cf. SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema: a era dos grandes estúdios em Hollywood.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991; _____. (org.). **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6).** New York: Scribner, 1997; FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes. Hollywood nos anos 40.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989; BALIO, Tino. **The American Film Industry.** Revised Edition. Madison, WI: University of Wisconsin-Madison Press, 1986; GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System.** London: Macmillan Publishers, 1986; SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano.** São Paulo: Cultrix, 1978.

historiografia dedica-se ao estudo de questões mais amplas e gerais, ou centra-se em determinados aspectos sociais e culturais presentes nos filmes de Hollywood, e as biografias de cineastas, atores e atrizes.²⁵

O lapso só foi “quebrado” por algumas poucas obras (se considerarmos toda a produção que até hoje se debruçou sobre o cinema clássico de Hollywood) que trabalharam com mais detalhes os filmes hollywoodianos nestes quatro anos.²⁶ Nota-se, no entanto, ainda a falta de análises mais detalhadas sobre alguns documentos, como um estudo específico sobre o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*, memorando semanal produzido pelo Birô do Cinema – subseção da agência governamental Secretaria de Informação da Guerra - que tinha como função *orientar* os estúdios na representação dos temas da guerra²⁷ e o *Senate Resolution* de 1941, iniciativa de alguns senadores que tentou investigar filmes considerados de propaganda feitos no começo da década de 1940 e que estariam, segundo os senadores envolvidos, estimulando um sentimento intervencionista em uma guerra que naquele ponto ainda se resumia a “questões europeias”.²⁸

Entre os autores que empregam o termo para qualificar parte da produção hollywoodiana entre final dos anos 1930 até o fim do conflito, Robert Fyne, em seu livro *The Hollywood Propaganda of World War II*, avalia que “(...) Nenhum outro período na história do cinema igualou-se à produção de filmes de propaganda como os produzidos durante a Segunda Guerra mundial.”²⁹ Ainda segundo Fyne, poderíamos classificar os filmes de propaganda deste período por uma predominância de certas temáticas – a saber, a

²⁵ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **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.16.

²⁶ Cf. FYNE, Robert. **The Hollywood Propaganda of World War II**. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1994; BLACK, Gregory e KOPPES, Clayton. **Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1990; DOHERTY, Thomas. **Projections of the War: Hollywood, American Culture and World War II**. New York: Columbia University Press, 1993; GLADWIN, Lee A. “Hollywood Propaganda, Isolationism, and Protectors of the Public Mind, 1917-1941” **Prologue**, N.26 (Winter 1994), pp. 235-47.

²⁷ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **op. cit.** (2003) p. 316;

²⁸ MOSER, John E. “‘Gigantic Engines of Propaganda’: The 1941 Senate Investigation of Hollywood.” **The Historian** Vol. 63, no.4 (Summer 2001), p. 733. Os filmes criticados eram *Confissões de um Espião Nazista* (Confessions of a Nazi Spy, Anatole Litvak, 1939), *Correspondente Estrangeiro* (Foreign Correspondent, Alfred Hitchcock, 1940), *The Mortal Storm* (Frank Borzage, 1940) e *O Grande Ditador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940)

²⁹ FYNE, Robert. **op. cit.** p.13.

força militar norte-americana, os sacrifícios do *front* interno, a harmonia étnica, o heroísmo individual e a cooperação entre os aliados. Digno de nota é observar como estas classificações acabaram por obedecer, grosso modo, os temas que deveriam ser privilegiados de acordo com o *Government Information Manual*...,³⁰ Tentando mapear filmes que seguiriam tais representações, Wagner Pinheiro Pereira citou alguns exemplos da época: do *front* interno, duas das películas mais clássicas e representativas seriam *A Rosa da Esperança* (Mrs. Miniver, William Wyler, 1940) (que, embora retrate o contexto interno inglês, pode ser vista como um paralelo à realidade norte-americana) e *Desde Que Você Partiu* (Since You Went Away, John Cromwell, 1944); do heroísmo individual, *Legião Branca* (So Proudly We Hail!, Mark Sandrich, 1943) e da imagem heroica da guerra / glórias militares e analogias históricas, ... *E O Vento Levou* (Victor Fleming, 1939) e *Sargento York* (Sergeant York, Howard Hawks, 1941).³¹

Ainda de acordo com tais temáticas, os aliados, ou “irmãos em armas”, também deveriam ser retratados. Entre os 27 países que constituíram as Forças Aliadas, a União Soviética passara a lutar lado a lado com os Estados Unidos e para isso era preciso uma nova visão do longínquo país. Não seria uma tarefa fácil. A representação de russos e da União Soviética no cinema norte-americano havia recebido até aquele momento uma conotação na maioria das vezes negativa. Com a Revolução Bolchevique em 1917 e com o rechaço americano em reconhecer o novo Estado, a Rússia e sua nova constituição político-social foram alvo de interpretações apressadas, simplistas e preconceituosas em geral. Esta visão sobre o país viu-se presente ainda nas produções do começo do século daqueles pequenos estúdios que vieram a se tornar, décadas depois, a consolidada indústria cinematográfica do país. Assim, entre as décadas de 1910 a 1930 a imagem da Rússia nos filmes norte-americanos era, grosso modo, pejorativa.³² Já no final da década de 1930, dois

³⁰ De acordo com tal manual havia seis temas que deveriam ser abordados pelos estúdios: 1 – “Porque lutamos e que tipo de paz se seguirá à vitória”; 2 – “Os inimigos”; 3 – “Os aliados”; 4 - “Trabalho e Produção – a guerra dentro do país”; 5 – “O *front* interno” e 6 – “A força militar”. Cf. **Government Information Manual for the Motion Picture Industry**. Disponível em <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> Acesso em 13 de Janeiro de 2011.

³¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **op. cit** (2003). pp.324-336.

³² Alguns dos títulos deste período são: *Bolshevism on Trial* (1919), baseado na novela escrita pelo reverendo Thomas Dixon (cuja obra mais conhecida era até então *The Clansman*, que por sua vez havia servido de base para o filme *The Birth of a Nation*, de D. W. Griffith), que faz o Socialismo parecer ridículo na teoria e na prática, satirizando a Halicon Hall, a colônia experimental socialista de Upton Sinclair; *Bullin' the Bullsheviki* (1919), uma comédia pastelão que “ensina” a fórmula a um jovem idealista de como se desiludir das idéias bolcheviques; *The New Moon* (1919), apresentando a crença de que a recém-revolucionária Rússia estaria

filmes, resultados de grandes produções do estúdio MGM, e com importantes nomes de seus elencos, vieram a reaquecer o ataque ao sistema de governo da URSS. O primeiro, *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), produção estrelada por Greta Garbo, Melvyn Douglas e com a participação de Bela Lugosi como um dos russos em Paris, acompanha a “conversão” da enviada especial russa Ninotchka (Garbo), de fria e extremamente racional comunista a amante da “cidade luz” e do conforto e felicidade que a propriedade privada e o consumismo poderiam trazer. O segundo, *Comrade X* (King Vidor, 1940), muito mais ácido em sua crítica ao Comunismo, traz Clark Gable e Hedy Lamarr como casal protagonista. Na história, um jornalista americano correspondente na Rússia (Gable) é pego ajudando uma bela jovem soviética (Lamarr) ao tentar sair do país. Os filmes, especialmente o de Garbo, obtiveram números consideráveis de bilheteria dentro dos Estados Unidos e ajudaram a consolidar o imaginário comum da sociedade norte-americana daquela época, que mantinha a Rússia “comunista” como antagônica perante a “democracia” dos Estados Unidos.

Os tempos agora eram outros e na associação de última hora era preciso forjar a imagem de uma personagem que, se não seria nova para o imaginário americano, receberia pelo menos a partir daquele instante uma diferente e positiva roupagem. Dessa forma, durante o período compreendido entre 1942 e 1945 todo grande estúdio norte-americano produziu filmes conhecidos posteriormente como “pró-soviéticos”. O primeiro filme pró-soviético foi uma produção “B” da Producers Releasing Corporation chamado *V. from Moscow*, realizado em 1942 e com produção de Lothar Mendes.³³ No ano seguinte, Samuel Goldwyn, um dos produtores independentes de maior sucesso em Hollywood, contratou a reconhecida escritora Lillian Hellmann (companheira do escritor Dashiell Hammett) para

banindo as leis do casamento e transformando as mulheres em “propriedade pública”; *The Right to Happiness* (1919), em que anti-bolchevique e anti-semitismo se tornam bem familiares, ao apresentar uma garota que foi separada de sua real família e criada por outra, composta de revolucionários judeus; *Dangerous Hours* (1920), onde um graduando da universidade é levado a colaborar com os bolcheviques; *Red Russia Revealed* (1923), Lênin e Trotsky têm muito o que comer, enquanto o povo russo passa fome; *After Tonight* (1933), em que bela espiã russa encontra e tenta converter um patriótico austríaco; *British Agent* (1934), onde é a vez de um belo rapaz britânico conhecer e converter outra bela espiã russa durante a Revolução Bolchevique; *Fighting Youth* (1935), onde uma batalha é travada: um time de futebol do colégio contra comunistas radicais; *I Stand Condemned* (1935), um remake de um filme francês chamado *Nuits Moscovites*, e com Laurence Olivier como um soldado russo da Primeira Guerra Mundial; *Together We Live* (1935), uma família é destruída quando um patriótico pai confronta seus dois filhos comunistas e por fim *Tovarich* (1937), em que a nobreza russa, vivendo no exílio, se vê obrigada a ajudar os russos famintos.

³³ FYNE, Robert. **op. cit.** p.104.

conceber o roteiro de *A Estrela do Norte* (The North Star, Lewis Milestone, 1942). Era a primeira grande produção destinada ao tema.³⁴ A este filme seguiram-se outros títulos pró-soviéticos como a produção da United Artists, *Three Russian Girls* (Henry Kesler, 1943), uma espécie de contrabalanço feminino ao filme da Columbia, *The Boy from Stalingrad* (1943); a RKO lançou *Quando a Neve Tornar a Cair* (Days of Glory, Jacques Tourneur, 1944); a MGM produziu outro filme do gênero, agora um musical, com *Canção dos Acusados* (Song of Russia, Gregory Ratoff 1944) e a Columbia terminou a lista com a produção, já em 1945, de *Contra-ataque* (Counter-Attack, Zoltan Korda, 1945). Estas produções optaram por focar em histórias romanceadas, onde a guerra atuava como pano de fundo para as redenções dos protagonistas. Como apontam Clayton R. Koppes e Gregory D. Black, a aparência dos filmes “favoráveis à União Soviética foi o mais surpreende exemplo de plasticidade da realidade sob demanda em tempos de guerra”.³⁵ Estas produções tentaram ainda fugir de temas delicados que normalmente concerniam às diferenças políticas entre os dois países. Mesmo que a representação fosse positiva, evitava-se assim denominar aquelas personagens alegres e sorridentes como comunistas. O que mais parecia estar em jogo parecia ser a vontade de aproximar este improvável aliado das audiências. A única exceção neste sentido foi exatamente *Missão em Moscou*. No argumento da história, saem os romances destruídos pela guerra para dar espaço a uma “viagem rumo à verdade” do embaixador que parte em sua “missão” de descobrimento. Seus olhos serão os olhos do espectador e suas conclusões, enviadas semanalmente ao Secretário de Defesa americano, *deveriam* ser também as nossas.

³⁴ Segundo uma nota lançada na edição de 28 de Abril de 1943 da revista especializada em cinema *Variety*, os investimentos do estúdio do filme haviam sido de US\$1.125.000. Cf. *Variety*, 28 de Abril de 1943. “Inside Stuff – Movies”, p. 30. Conseguimos ter uma dimensão do alto investimento quando comparamos o valor com o orçamento dispensado à produção de *Como Era Verde o Meu Vale* (How Green Was My Valley, John Ford, 1940), filme ganhador do Oscar de melhor filme de 1941 e que, segundo a American Film Association, custou US\$1.250.000.

³⁵ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **op. cit.** (1990) p.186.

Figura 1: Cartaz promocional do filme *Missão em Moscou*.

Cartaz promocional do filme *Missão em Moscou*. Warner Bros. Archives, University of Southern California, Los Angeles. Caixa B02711.

Um caminho para começar a traçar a natureza propagandística de *Missão em Moscou* pode iniciar-se no fato de que teria sido o próprio presidente Franklin D. Roosevelt quem teria encomendado a produção. A despeito de suas declarações de que não haveria por parte do governo uma censura aos filmes hollywoodianos,³⁶ teria partido de Roosevelt, em um jantar oferecido na Casa Branca aos irmãos Warner, a ideia de retratar o livro de grande sucesso de seu antigo colega, Joseph Davies, o ex-embaixador cujos relatos estaria

³⁶ Cf. *Motion Picture Herald*, 27 de Dezembro de 1941, “No Censorship of the Screens”. pp.17-18. Entrevista de Franklin Delano Roosevelt à publicação.

baseada a história do filme.³⁷ Para David Culbert, por outro lado, o exemplo maior de sua intensa propaganda é a *reescrita* de importantes e polêmicos acontecimentos políticos da União Soviética a fim de que estes recebessem uma explicação justificadora. Dessa forma, os expurgos de 1936 e 1938 receberam um grande artífice - Trotsky, responsável ainda por uma Quinta Coluna dentro de Moscou; intervenções questionáveis – como a da Finlândia pela União Soviética – ganharam uma justificativa e Stalin tornou-se praticamente um grande aliado norte-americano no oriente.³⁸ Se *Missão em Moscou* não é um grande conhecido do grande público em tempos atuais, vemos que a definição empregada por Richard Taylor aqui encontra um claro exemplo: como este autor lembrou, uma definição de propaganda não pode resumir-se àquelas obras destinadas para este fim e que obtiveram reconhecimento perante seu público. A propaganda assim pode falhar imensamente em sua tentativa de conversão, mas isso não significa que seu caráter ideológico é perdido.

Enquanto *Missão em Moscou* e os filmes pró-soviéticos podem ser vistos como exemplos de filmes propagandísticos através de um estreitamento das relações entre o Estado e sua indústria cinematográfica – atestada por documentos como “*Government Information Manual for the Motion Picture Industry*” e a própria existência do Birô do Cinema, como explicar a existência da outra categoria aqui analisada, a dos filmes anticomunistas, que voltaram a ser produzidos apenas três anos, em 1948, após a produção do último filme pró-soviético?

Uma inicial chave de interpretação para a total mudança de representações da União Soviética e do Comunismo dentro dos filmes de Hollywood pode ser encontrada nos desdobramentos de natureza política ocorridos depois do fim da Segunda Guerra Mundial dentro dos Estados Unidos – e suas consequências para o resto do mundo.

Com a morte de Franklin D. Roosevelt, em Abril de 1945, e a posse de Harry Truman, imprimiram-se apreciáveis alterações na política externa dos EUA. Para Truman e seus assessores, Roosevelt, já muito doente e frágil, havia efetuado

³⁷ CULBERT, David. “Introduction to Mission to Moscow’s script”. **Mission to Moscow**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980. p. 10.

³⁸ Para transformar a imagem de Stalin, os cartazes promocionais do filme são dignos de nota. Em uma das imagens, Josef Stalin tornou-se Joe S. e, segundo esta mesmo exemplar, nós, como espectadores, veríamos o que aconteceria quando Joe D. (Davies) encontrasse Joe S (“TODAY! See What Happens When Joe D. Meets Joe S.”) Em outro cartaz as imagens traçam um paralelo entre a vida nos democráticos Estados Unidos e na comunista Rússia para os dois homens. O resultado é que enquanto Joe D. tinha se tornado um “campeão do capitalismo democrático”, Joe S. seria o correspondente “campeão do Comunismo” (“It’s the Story of Two Guys Named Joe!”). Conferir anexos.

excessivas concessões aos soviéticos. Assim, o novo governo decidiu que a reversão desse procedimento e a retificação da direção da política externa dos EUA eram vitais para os interesses do país. (...). A promulgação da Doutrina Truman, em 12 de Março de 1947, e, posteriormente, o anúncio do Plano Marshall, em 5 de Junho de 1947, expandiram os conflitos que então ganharam efetivamente grandes dimensões globais; assim, irrompia a Guerra Fria.³⁹

No cenário interno norte-americano, a intolerância político-ideológica para com os comunistas e seus simpatizantes se intensificou, ação seguida de perto pelas demais nações configuradas como zonas de influência da política capitalista perpetrada pelos Estados Unidos. Neste país, em um Congresso e Senado de maioria republicana desde 1946, nomes como os do senador Joseph McCarthy e Richard Nixon levaram a questão do combate ao Comunismo para o centro da arena política. Os democratas, por sua vez, responderam enrijecendo suas posições anticomunistas. Em 1947, em meio a crises na Grécia e Turquia, Truman anunciaria sua já citada doutrina de intervenção externa e direcionaria o combate governamental ao Comunismo no *front* interno. Entre as ações perpetradas, a assinatura da Ordem Executiva No. 9835, pela qual funcionários públicos eram obrigados a jurar não fazer parte de organizações consideradas sob influência comunista e a promulgação do Taft-Hartley Act, de Junho de 1947, que objetivava reduzir o poder de lideranças comunistas em sindicatos.⁴⁰

Entre 1950 e 1954, nos Estados Unidos, o fenômeno conhecido como macarthismo (“a mais perpetuada e longa onda de repressão política na história americana”⁴¹) derribou a vida de milhares de cidadãos. Naquele período, pessoas e instituições foram perseguidas e expostas à desonra pública; a mídia independente foi silenciada ou subjulgada e a liberdade acadêmica foi ultrajada com a exclusão de centenas de docentes e cientistas das universidades e centros de pesquisas. Nesta época, os trabalhos do Comitê de Atividades Antiamericanas (em inglês *House of Un-American Activities Committee – HUAC*) foram transformados em um espetáculo que levou o cidadão comum estadunidense a crer que o país estava prestes a ser invadido por hordas soviéticas.

³⁹ MUNHOZ, Sidnei J.. “Apresentação”. In: VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigiadas: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954**. Maringá: EDUEM, 2010. pp. 20-21.

⁴⁰ POWERS, Richard. **Not Without Honor. The History of American Anticommunism**. New Haven: Yale University Press, 1998. p.56.

⁴¹ SCHRECKER, Ellen. **Many are the crimes: McCarthyism in America**. Boston: Little, Brown, 1998. p.7.

No campo do entretenimento, o HUAC investiu, em 1947, contra a indústria cinematográfica alegando que os estúdios eram antros de comunistas, principalmente entre as comunidades de roteiristas e diretores. Não era a primeira vez, no entanto, que o comitê acusava Hollywood. Em 1939 o HUAC, que naquele momento respondia por “o Comitê de Dies”⁴² por conta do congressista texano Martin Dies que o presidia, anunciara que mais de 40 pessoas de destaque na produção cinematográfica de Hollywood eram membros do Partido Comunista dos Estados; a iniciativa, porém, viu seu malogro devido ao pouco prestígio que a instituição recebia dos norte-americanos naquele período, mais concernentes com a iminência da ameaça nazista na Europa. Em 1947, no entanto, a atmosfera política era outra e o HUAC contava com grande apoio popular devido à sua agenda, que agora casava com os interesses, ou melhor dizendo, com os medos dos norte-americanos.

Como acusação geral das investigações de 1947 empreendidas pelo HUAC, a presença de células comunistas entre os seus funcionários, tendo como prova a existência do que denominou “material subversivo” lançado pelos estúdios anos antes. Entre os filmes rotineiramente citados nas investigações estava justamente *Missão em Moscou*, juntamente com outros títulos pró-soviéticos, tais como *Canção dos Acusados* e *A Estrela do Norte*. Foi dessa forma que filmes que outrora demonstravam o esforço de Hollywood em representar os Aliados de forma positiva, mostrando assim como contribuíam para o “esforço de guerra” (“*war effort*”) foram *relidos* tendo em vista o novo contexto político do final dos anos 1940: a Guerra Fria e o combate às possíveis ações do Comunismo dentro dos Estados Unidos.

A resposta de Hollywood a estas acusações foi dupla. Ao mesmo tempo em que começou a afastar aqueles suspeitos de pertencerem ao Partido Comunista a partir de sua listagem sumária – um exílio que, como lembraria Howard Koch,⁴³ roteirista de *Missão em*

⁴² GLADCHUK, John Joseph. **Hollywood and Anticommunism: HUAC and the evolution of the red menace, 1935-1950**. New York; London: Routledge, 2007. p.3.

⁴³ Cf. *Los Angeles Times*, 5 Junho de 1977, Howard Koch, “Defending ‘Mission to Moscow’”. Na última linha da declaração, Koch afirma que “[Kevin] Thomas estava certo ao dizer que minha conexão com ‘Mission’ [to Moscow] era um dos ‘pecados’ pelos quais eu havia sido listado [*blacklisted*], o que só serviria para provar que as tendências mudam em política da mesma forma em que mudam em maneiras e morais. O que é ‘patriótico’ em uma era pode ser taxado como ‘subversivo’ em outra”. E carta de Howard Koch ao arquivista [David] Knauf em 29 de Janeiro de 1964 ao doar alguns materiais relacionados à sua listagem ao Wisconsin Center for Film and Theater Research da University of Wisconsin: “A few examples illustrating the workings of the Hollywood blacklist in the relation to me personally”. University of Wisconsin-Madison, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society, Arquivo de Howard Koch, Caixa 3, Pasta 15. 2 páginas.

Moscou, duraria anos e alcançaria seus “tentáculos” muito além de Hollywood –, realizou filmes que expusessem a nova ordem com relação aos comunistas: vilipendiá-los perante os espectadores norte-americanos e mundiais.

A segunda medida de Hollywood, a produção de filmes ancorados no anticomunismo da época, começou em 1948, apenas um ano após os primeiros inquéritos (haveria uma terceira tentativa em 1951), com o lançamento do *A Cortina de Ferro* (The Iron Curtain, William A. Wellman). O primeiro filme anticomunista da Warner só apareceria em 1951 e seria justamente *Eu Fui um Comunista para o FBI*. Outros títulos do estúdio se seguiriam a esta produção, como *Aventura Perigosa* (Big Jim McLain, Edward Ludwig, 1952) e *O Mundo em Perigo* (Them!, Gordon Douglas, 1954), mas foi a produção de 1951 que foi considerada para a literatura a reparação do estúdio perante o HUAC por ter feito, anos antes, *Missão em Moscou*.⁴⁴

Embora não haja um documento oficial por conta do Estado solicitando aos estúdios de Hollywood que realizassem filmes anticomunistas, com exceção talvez da apreensão causada pelos depoimentos e audiências públicas do HUAC e os relatórios anuais lançados pelo comitê com listas daqueles que seriam comprovadamente membros do partido, é inegável que a publicidade em torno das acusações contra a indústria cinematográfica fez reacender a realização de tais filmes. O que se deve relativizar, por outro lado, é que tal pressão não foi o *único* fator para o reaparecimento de tal temática. Entre uma segunda hipótese explicativa podemos considerar a característica de Hollywood – atestada por outras ocasiões – de invariavelmente tentar capitalizar em questões que eram a ordem do dia em sua sociedade.

(...) provavelmente é errado pensar que as atividades de J. Parnell Thomas e companhia foram um pré-requisito necessário para o fluxo de raivosa propaganda anticomunista que Hollywood começou a exalar depois de 1947, atingindo seu ponto máximo em 1952 quando havia uma média de pelo menos um filme por mês com tendências propagandísticas claras. A nova evolução era um sintoma da histeria política que Hollywood obviamente teria tentado explorar ainda que o Comitê não tivesse escolhido o pessoal do cinema para iniciar suas investigações.

⁴⁴ CULBERT, David. op. cit. p. 13. “Jack Warner prometeu [na ocasião de seu depoimento perante o HUAC em 20 de Outubro de 1947] que nenhum comunista havia escrito roteiros para sua companhia e assim *Missão em Moscou* caiu no esquecimento. Warner Brothers [sic] se repararam com *Eu Fui um Comunista para o FBI*, que mostrou como os espiões soviéticos haviam subvertido sindicatos da indústria do aço”.

Um outro ponto é que a tentativa não foi particularmente bem sucedida: muitos poucos filmes anticomunistas tiveram boa bilheteria.⁴⁵

Se o objetivo primeiro parecia não ser o lucro, quais outras tentativas de explicação podemos dar para a sua feitura e para o fato de que, entre 1948 e 1954, 50 filmes anticomunistas haviam sido lançados?⁴⁶ Para uma questão que ainda rende muitas discussões, citemos as interpretações de Nora Sayre.

(...) para algumas pessoas que trabalhavam em Hollywood, ser chamado para trabalhar em um filme anticomunista era como um teste de lealdade: se alguém que era visto como comunista se recusasse a participar nesse projeto, assumia-se que essa pessoa deveria ser um membro do partido. (...) Aparentemente, os produtores esperavam satisfazer seus críticos ultraconservadores sem pelo menos perder dinheiro com isso; filmes que evocavam qualquer tipo de ideologia costumavam ser fiascos de bilheteria e os executivos temiam déficits em um tempo em que a indústria cinematográfica já estava ferida em sua guerra pela competição contra a televisão.⁴⁷

⁴⁵ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **op. cit.** p.64.

⁴⁶ SAYRE, Nora. **Running time:** films of the Cold War. New York, The Dial Press, 1978. p.80.

⁴⁷ Idem, p.80.

Figura 2: Foto promocional de divulgação do filme *Eu Fui um Comunista para o FBI*.
Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society, University of Wisconsin-Madison.

Décadas após o lançamento de ambos os filmes, podemos encontrar algumas análises sobre as duas produções especificamente, algumas mais pontuais e outras mais desenvolvidas, ocupando a forma de livros. Alguns artigos de historiadores brasileiros e norte-americanos foram escritos sobre *Missão em Moscou*,⁴⁸ mas é o trabalho de David

⁴⁸ Cf. RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. "A great historic mistake: the making of 'Mission to Moscow'". **Film History**. Vol. 16, No.4, 2004. pp. 358-377; BENNETT, Todd. "Culture, power and *Mission to Moscow*: film and Soviet-American relations during World War II". **The Journal of American History**. Vol. 88, no. 2, Sep. 2001. pp. 489-518; SMALL, Melvin. "Buffons and brave hearts: Hollywood portrays the Russians, 1939-1944." **California Historical Quarterly**. Vol. 52, No. 4, 1973. pp. 326-337; VALIM, Alexandre Busko. . "*Missão em Moscou*: notas para uma discussão sobre o Cinema e a Diplomacia Cultural estadunidense em meados do século XX". **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 1, n. 63, 2006. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/063/63valim.htm>. Acesso em 20 de Janeiro de 2009; HALL, Michael; DA SILVA, Michelly Cristina. "*Missão em Moscou*: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a Segunda Guerra Mundial". **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas** [Online], vol.11, 2010: pp. 262-291. Disponível em

Culbert o mais citado na área, talvez por estar situado como introdução ao roteiro do filme, na série de roteiros da Warner organizada por Tino Balio para a editora da University of Wisconsin-Madison.⁴⁹ Trabalhando tanto com os arquivos da Warner Bros. localizados na University of Southern California (USC) e University of Wisconsin-Madison, Culbert provê uma análise das condições de produção do filme, em especial as muitas versões do seu roteiro e o papel de Jay Leyda e do próprio ex-embaixador Joseph E. Davies na moldagem do resultado final. Talvez por conta do espaço disponível ao autor, pouca atenção foi dada à contenda que se estabeleceu nos editoriais dos jornais *The Los Angeles Times* e principalmente *The New York Times* sobre o conteúdo do filme.

Já o filme *Eu Fui um Comunista para o FBI* ganhou um importante estudo com Daniel Leab, historiador também norte-americano e Alexandre Busko Valim, historiador brasileiro que analisa filmes anticomunistas da Guerra Fria e suas reverberações no Brasil.⁵⁰ Embora *Eu Fui um Comunista para o FBI* não seja o único filme analisado por Valim, a análise específica deste filme ocupa várias páginas de sua tese de doutoramento. É do primeiro estudioso, no entanto, o ensaio mais denso e detalhado não só do filme, mas também de Matt Cvetic, o agente infiltrado no Partido Comunista pelo FBI. Em seu trabalho, na verdade, a produção de 1951 e a publicidade em torno do caso aparecem como um dos resultados ocorridos pelo emprego de pessoas muitas vezes despreparadas do Birô para exercer este jogo duplo de espionagem.

Embora possamos contar com estudos que tentaram compreender a natureza destes filmes, pró-soviéticos e anticomunistas, como atestada pelos exemplos acima mencionados e por outros estudos, como o de Michael Strada e Harold Troper sobre a representação dos russos ao longo de boa parte da filmografia norte-americana (*Friend or Foe? Russian in American Film and Foreign Policy, 1933-1991*. Lanhan, Maryland: Scarecrow Press,

<http://www.journal.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/13399>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2011.

⁴⁹ Cf. CULBERT, David. *op. cit.*

⁵⁰ Cf. LEAB, Daniel. "Film in context: I was a Communist for the FBI." *History Today*. London, Vol. 46, No. 12, (Dec, 1996); _____. "Anti-communism, the FBI and Matt Cvetic: the ups and downs of a professional informer". *The Pennsylvania magazine of history and biography*. Vol. 115. No. 4 (October, 1991), pp.535-581; _____. *I was a communist for the FBI: the unhappy life and times of Matt Cvetic*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000; VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945 1954*. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

1997), não há ainda um trabalho que tenha estudado comparativamente e em contraste as idealizações díspares destas personagens. Dessa forma, seria exatamente nesta lacuna que nosso trabalho tentaria preencher.

Como dito anteriormente, em nosso trabalho propomos uma análise interna e externa das obras filmicas. Acreditamos que para este exercício tornar-se-ia mister a utilização de outras fontes, complementares, que poderiam corroborar ou refutar as hipóteses estabelecidas sobre a relação entre o Cinema e o Estado norte-americano nestes dois momentos da história daquele país. Por essa razão, pareceu-nos também indispensável ter um contato maior com outras fontes primárias, tais como os roteiros, os certificados do Production Code Administration (PCA), as críticas cinematográficas, matérias de jornais e o material de divulgação dos filmes – cartazes e notas de imprensa (“*for immediate release*”), conteúdo este disponível, em sua grande maioria, apenas nos arquivos localizados nos Estados Unidos da Warner Bros., divididos entre a University of Southern California e a University of Wisconsin-Madison e na Margaret Herrick Library, biblioteca da Academy of Motion Pictures, Arts and Science. Depois de um mês de pesquisa nestes centros, ocorrida entre os meses de Novembro e Dezembro de 2011, além da The Tamiment Library em Nova York – depositária dos arquivos de Jay Leyda; e de uma entrevista com o autor Daniel Leab ocorrida na cidade de Nova York, pudemos ver como nossas fontes primárias enriqueceram-se imensamente se comparadas ao material que provínhamos no começo da pesquisa.

Após a pesquisa, entrevista e recebimento de materiais, contamos agora com o roteiro dos dois filmes, os custos de produção de ambos os filmes e seus resultados de bilheteria nos Estados Unidos e no exterior; os arquivos do PCA sobre as obras; cartazes promocionais; críticas cinematográficas – que foram classificadas entre aquelas publicadas em veículos especializados, tais como *The Hollywood Reporter*, *The Motion Picture Herald* e a revista *Variety* e outras lançadas em diários; e os relatórios do FBI sobre as atividades de Matt Cvetic – através da coleção de documentos que Daniel Leab havia doado à Reuther Library, na Wayne State University. Este material coletado no final de 2011 soma-se assim às fontes já disponíveis no início do estudo, como os relatórios dos três subcomitês do senado investigando temas relacionados à Hollywood e que ocorreram em 1941, 1943 e 1945, disponíveis eletronicamente; o “Manual de Informação do Governo para a Indústria

Cinematográfica” em sua totalidade, também disponível na Internet através do site da University of Indiana e a transcrição dos depoimentos perante o HUAC em Outubro de 1947. Para o exercício da análise fílmica esperamos assim apoiar nossas argumentações no material que hoje dispomos.

Da observação e análise de todas as fontes primárias disponíveis, traçamos alguns temas centrais a serem desenvolvidos na forma de quatro capítulos e das considerações finais. Sendo assim, em uma primeira configuração, a dissertação de mestrado foi estruturada da seguinte maneira:

O primeiro capítulo visa compreender a estrutura dos grandes estúdios cinematográficos norte-americanos durante o período do início dos anos 1930 até o final dos anos 1940, dando especial destaque para as condições que permitiram a formação monopolística destas companhias com sua verticalização integral, até o início do desmantelamento dessa mesma estrutura a partir de um conjunto igual de situações, porém agora adversas, iniciadas no final dos anos 1940.

O segundo capítulo analisará o filme *Missão em Moscou* à luz de seu contexto histórico e das fontes primárias complementares a ele ligadas. Especial atenção será dada aos documentos do Birô do Cinema e do Hays Office (órgãos que executavam a censura em Hollywood na década de 1940) e algumas declarações encontradas de seus representantes a fim de estabelecer como se dava esta relação entre Hollywood e os censores, fossem eles de dentro dos estúdios (Hays) ou do Estado. Da crítica interna da obra fílmica interessa-nos detectar os mecanismos de representação da União Soviética e os temas políticos discutidos no filme e alvo de grande discussão entre apoiadores e opositores do filme.

O terceiro capítulo compreenderá a análise de *Eu Fui um Comunista para o FBI* também tendo em vista seu contexto de produção. Ao lermos o material diegético do filme juntamente com o exemplo de alguns acontecimentos, tais como o depoimento de Jack Warner perante o HUAC em 1947 e os arquivos do FBI sobre o agente infiltrado Matt Cvetic, acreditamos ter mais condições para mensurar quais são os elementos estéticos presentes neste filme que atestam sua correspondência ao clima de tensão da época promovido por um anticomunismo latente. Da análise interna também sairão os exemplos de estereótipos e representações negativas utilizadas para descrever os comunistas e a natureza de suas atividades políticas.

O quarto e último capítulo tratará da recepção de ambas as obras no cenário norte-americano. As fontes que em nosso caso permitem a realização de tal exercício são os materiais produzidos pelos agentes denominados *grupos de leitores*, isto é, os críticos cinematográficos, os espectadores que tiveram “sua voz ouvida” ao enviarem cartas de repúdio ou apoio ao estúdio quando da ocasião da estreia dos filmes e os números de bilheterias de ambas as produções. Embora o conceito de recepção de uma obra artística e as possíveis maneiras de mensurá-la ainda sejam questionados por parte da literatura devido a uma suposta fragilidade de seu instrumental, cremos que estudar os filmes sob o ponto de vista da recepção possa trazer uma complementaridade importante à análise fílmica e que a riqueza de materiais que demonstrariam como o filme foi interpretado, quando existente, não deve ser ignorada.

Como a questão da representação das personagens assume uma grande importância neste trabalho, é preciso salientar, porém, como afirmou Michel de Certeau, que a presença e a circulação de uma determinada representação não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários.⁵¹ Assim, ainda segundo Certeau, seria também preciso compreender a obra fílmica tendo em vista sua significação para tais grupos de leitores. Dessa forma, já que ler um texto e compreendê-lo não significa necessariamente sua incorporação, encontrar exemplos de leituras de ambas estas obras políticas torna-se praticamente necessário para tecer considerações mais detalhadas sobre a efetividade ou não de suas propagandas.

⁵¹ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.40.

1 ORGANIZAÇÃO DOS ESTÚDIOS DE HOLLYWOOD (1930-1950)

Hollywood sempre foi criticada por produzir fantasias e sonhos coloridos. Mas tais sonhos são aqueles que nos ajudam a sobreviver à realidade.
David O. Selznick

*Cada manhã, para ganhar meu pão,
Vou ao mercado, onde se compram mentiras
Cheio de esperanças
Entro na fila dos vendedores.
Bertold Brecht, Hollywood.*

1.1 Introdução

Na introdução do livro *Hollywood's America*, Steven Mintz e Randy Roberts argumentam que uma possibilidade para compreender a sociedade dos Estados Unidos ao longo do século XX poderia envolver um exercício lúdico: ir ao cinema. A afirmação dos autores vem acompanhada pela premissa de que os filmes devem ser observados não apenas como forma de divertimento, mas como um possível objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento. Voltando à especificidade do caso norte-americano, de sua sociedade e principalmente de sua indústria cinematográfica, Mintz e Roberts por fim argumentam que “[estes] filmes ajudaram a formar a sua própria imagem e promoveram a unificação de símbolos em uma sociedade fragmentada entre linhas de etnia, classe, região e gênero”.⁵²

O estudo da cultura norte-americana e a formação de seus padrões e premissas encontra um lugar por excelência, como mostra a obra acima mencionada e uma vasta bibliografia que lhe acompanha, na tela de seus cinemas. Calcados nas possibilidades produzidas pelo olhar da história social e cultural, muitos historiadores advogaram que seria possível entender a sociedade que promoveu e visualizou os filmes norte-americanos

⁵² MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy. **Hollywood's America. United States History Through Its Films.** Nova York: Brandywine Press, 1993. pp.1-2.

através da análise dessas mesmas produções.⁵³ Nessa visão, hipóteses poderiam ser traçadas uma vez que se realizava, concomitantemente, uma crítica interna e externa destas obras.

Se hoje ainda podemos dizer que o cinema norte-americano é aquele que continua a ditar os padrões a nível industrial da forma de fazer cinema, com suas franquias, adaptações literárias, desenvolvimento de novas tecnologias e *blockbusters*, grande parte desta influência pode ser explicada pelo pioneirismo de alguns agentes – seus primeiros magnatas – em empreender ações, alianças e táticas a fim de garantir a hegemonia do sistema de produção, distribuição e exibição de filmes na mão de poucas companhias.

A exibição de filmes como prática comercial nos Estados Unidos acompanhou de perto o desenvolvimento da tecnologia em torno do cinema e ainda nos anos 1910 os primeiros estúdios já filmavam algumas produções.⁵⁴ Foram precisas duas décadas, no entanto, para que o cinema norte-americano se transformasse em uma indústria complexa e que o nome do distrito onde a maioria das obras era filmada, Hollywood, passasse a denominar, grosso modo, a produção cinematográfica daquele país. Se no final dos anos 1930 os estúdios alcançaram a formação que parecia ser a mais ideal para gerar o maior lucro possível para seus membros, foi nos anos 1940 que seus donos e sócios, atores, atrizes e diretores, desfrutaram intensamente dos resultados dessa estrutura, tendo os seus Oito Maiores Estúdios alcançado, nessa década, lucros que jamais se veriam novamente se comparados proporcionalmente à renda e ao tamanho do país.

Se optarmos por limitar a divisão temporal deste capítulo entre o período de 1943 a 1951, anos de produção dos filmes *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*, respectivamente, encontraremos Hollywood em meio as ansiedades e exceções criadas pela Segunda Guerra Mundial para a produção de filmes e, anos depois, tentando irremediavelmente manter sua influência e *status* perante seus espectadores, mas impedida

⁵³ Cf. SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano**. São Paulo: Editora Cutrix, 1978; DOHERTY, Thomas. **Projections of the War: Hollywood, American Culture, and World War II**. New York: Columbia University Press, 1993; WALLER, Gregory. **Moviegoing in America**. Malden: Blackwell Publishers Inc., 2002.

⁵⁴ Entre estes primeiros estúdios o caso mais notório é do da *Famous Players*, criada em 1910. Concentrando-se principalmente na produção, a *Famous Players* destacou-se no período por ser o primeiro estúdio que transformou seus atores em verdadeiras “estrelas”. Com isso, pela primeira vez, espectadores concentravam-se nas filas não para ver, especificamente, um produto do estúdio, mas para admirar Mary Pickford e Douglas Fairbanks, conhecidos como as “primeiras estrelas de Hollywood” e contratados da *Players*, nas telas. Cf. GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System**. Nova York: Macmillan Publishers, 1986. p.17 e MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: the American screen to 1907**. New York: Scribner’s, 1990. p.112.

por um conjunto de ações que compreendiam desde mudanças comportamentais de seu público até disputas sindicais internas e influências externas promovidas pelo recrudescimento do anticomunismo. Perde-se, com isso, a maturação do sistema organizacional, ocorrida ainda nos anos 1930, uma vez que seria melhor dizer que os anos 1940 representaram o esplendor desse sistema industrial de entretenimento e, também, curiosamente, o início de sua decadência. É por essa razão que descreveremos a indústria cinematográfica dos Estados Unidos desde os últimos anos da década de 1920 até o início dos anos 1950, coincidindo agora com o ano de produção do segundo filme que aqui será analisado. Dessa forma, vê-se como cremos ser equivocada uma interpretação dos “anos de ouro” de Hollywood que tenha em vista analisar apenas a década de 1940, pois, para ter uma visão mais abrangente de todo o processo de formação da indústria, seria preciso estudar também as ações feitas e as decisões tomadas que tornaram realidade este domínio, bem como levantar hipóteses para a sua falência.

É preciso destacar que o período de pouco mais de vinte anos que aqui se considerará marca um capítulo singular na história da cinematografia norte-americana. Domínio de poucos estúdios através de um complexo sistema vertical, média de público e de lucro crescente até quase os últimos anos da década de 1940, atores e atrizes glamourizados por um sistema de estrelato e a ausência de outro grande meio de comunicação em massa que pudesse concorrer com Hollywood na mesma força como forma de entretenimento. Na busca por uma definição do período, podemos ratificar desde já uma de suas principais características: a sua *excepcionalidade* com respeito às anteriores e vindouras décadas de sua história.

A denominação que se optou dar a este período encontrou variações ao longo da historiografia, nada que, no entanto, levasse a interpretações muito díspares do que estaria compreendido dentro do período. Entre essas obras os anos de 1930 e 1940 foram chamados de “Era dos Estúdios”, “Era das Estrelas”, “Era do Oligopólio”, “Anos Dourados do Cinema”, etc. Sem deixar de citar seus principais atores e seus filmes, a definição que aqui se elegerá dará ênfase às organizações que encabeçaram e decidiam pelas mesmas produções e pela contratação das novas estrelas: as oito maiores organizações do período que constituíam os estúdios de Hollywood.

Além dos seus anos excepcionais, que outra definição, talvez mais específica, poderia caracterizar o período, dando ênfase exatamente ao papel das companhias cinematográficas? Em termos gerais, podemos dizer que a “Era dos Estúdios” iniciar-se-ia no começo da década de 1930, quando oito estúdios, Paramount, MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox e RKO e, em menor escala, Columbia, Universal e United Artists, reuniram todas as condições para dominar de forma plena e vertical a cadeia de produção, distribuição e exibição de seus filmes. Durante este período, os Estados Unidos foram governados pelo republicano Herbert Hoover e pelos democratas Franklin Delano Roosevelt e Harry Truman; sofreram e recuperaram-se da quebra da bolsa de 1929; e estiveram envolvidos na Segunda Guerra Mundial entre os anos de 1941 e 1945. Entre os acontecimentos que permitiram esta primazia podemos citar alguns de natureza *tecnológica*, como a incorporação do som aos filmes ocorrida no final dos anos 1920, tendo como exemplos os filmes *O Cantor de Jazz* (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927) e *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928); *comerciais*, como a expressiva compra e construção de grandes cinemas em forma de palacetes, sendo a Paramount a companhia que mais se envolveu nesta tarefa; *concorrenciais*, como o paulatino desaparecimento de companhias menores, tais como Tiffany, Chadwick, Inspiration e Producers Distributing Corp – justamente porque não podiam rivalizar com a transição para o som – ou a absorção de estúdios maiores, como First National, FBO e Pathé pelos emergentes gigantes⁵⁵ e, por fim, *estilísticas*, com o início do *star system* e a consequente mudança na forma de valorizar um filme, qualificado e vendido não mais pelo seu comprimento em rolos, mas pela importância dos atores nele envolvidos. Já o declínio deste sistema, iniciado ainda nos final dos anos 1940, seria igualmente marcado por um conjunto de fatores, entre os quais o resultado do caso *Paramount*, movido pelo Department of Justice do país, que terminou por obrigar os estúdios a se desvencilharem de sua rede de cinemas; mudanças demográficas e culturais dos norte-americanos, como o esvaziamento habitacional dos centros para bairros que circundavam a cidade e a alta das taxas de natalidade logo após a Segunda Guerra

⁵⁵ JEWELL, Richard. **The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p. 50. A mudança de cenário no tocante ao número de companhias que passaram a deter grande parte da produção cinematográfica norte-americana pode ser verificada também em números. Segundo Gene Fernet, por exemplo, enquanto o os anos 1930 e 1940 representaram a dominância de oito grandes estúdios ao longo da produção, distribuição e exibição dos filmes, entre o período de 1900 a 1925 havia aproximadamente 64 pequenas companhias atuando na área. Cf. FERNETT, Gene. **American Film Studios: an historical encyclopedia**. Jefferson: McFarlane, 1998. p.35.

Mundial; e, por fim, o advento dos primeiros programas televisivos já no início dos anos 1950.

Dada uma definição que abrangesse os motivos que geraram seu início bem como seu término, passaremos a estudar com mais detalhes o funcionamento desse sistema, integrando em sua descrição tanto aspectos do campo da produção, distribuição e exibição. Ao mesmo tempo, como é de objetivo desta pesquisa, combinaremos o estudo dessas ações e práticas com as iniciativas partidas do Governo ou de seus congressistas que de alguma forma estiveram relacionadas à Hollywood e a seus filmes, seja promovendo-os ou inspecionando-os.

1.2 A formação de um oligopólio

De forma geral, a indústria cinematográfica norte-americana sempre foi como outras indústrias. Hollywood e outros setores do meio industrial se assemelham na medida em que compartilham um objetivo comum simples: almejar o maior lucro possível. De acordo com Wagner Pinheiro Pereira, a forma de conseguir estes lucros ao longo da “Era dos Estúdios” esteve intimamente relacionada à existência de *três pilares*, desenvolvidos e mantidos a fim de manter as garantias da posição hegemônica dos maiores estúdios durante quase duas décadas.⁵⁶

Segundo o autor, a primeira de suas bases tinha a ver com a *supremacia dos estúdios* perante produtores independentes (campo da produção), no grande lucro que conseguia com o aluguel de seus filmes (distribuição) e com sua rede de cinemas próprios (exibição) que, embora em número reduzido quando comparados aos cinemas fora dessa cadeia, eram palco de boa parte das estreias de Hollywood e, de forma geral, mais bem equipados. A organização interna destes estúdios também é digna de nota, aproximando-os a modelos vistos no setor industrial: um sistema hierárquico com divisão de trabalho deixava claro as responsabilidades de cada funcionário e para quem este profissional deveria responder. Começando pelos diretores dos conselhos e presidentes das companhias,

⁵⁶ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **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.85.

que gerenciavam seus negócios em escritórios localizados em Nova York, as decisões eram repassadas pelas mãos de chefes de produção - estes já atuando nos estúdios na Califórnia – para depois chegar aos produtores, diretores, diretores de fotografia, roteiristas e atores. Para dar outro exemplo da divisão de tarefas e do extremo planejamento, enquanto o ano de produção dos estúdios começava normalmente no final da primavera e começo do verão no Hemisfério Norte, em meados de Junho, todas as decisões sobre o orçamento e número de filmes já haviam sido tomadas em reuniões feitas em Janeiro pelos executivos dos estúdios.⁵⁷

O segundo alicerce estava garantido por um “sistema de mitificação de atores e atrizes, (o ‘*star-system*’) que fascinava o público consumidor e propiciava aos produtos dessa indústria um aparato promocional e de atração de grande público”.⁵⁸ O processo de estereotipação de atores e atrizes foi, no entanto, sendo desenvolvido ao longo das décadas e teve que contar com uma “aceitação” desses mesmos profissionais a terem seus nomes envolvidos na nova forma de entretenimento. Isso porque nos anos de formação de um primeiro cinema norte-americano, ainda na década de 1910, os filmes não gozavam do mesmo prestígio que as peças teatrais e muitos atores temiam que suas carreiras no teatro fossem prejudicadas se se associassem com este tipo de produção. Já na década de 1930, o “*star system*” estava bem consolidado e nomes como Clark Gable, Humphrey Bogart, Ava Gardner e Katharine Hepburn, entre outros tantos exemplos, eram sinônimo de *glamour*, sofisticação e beleza clássica.

O “*star-system*”, a despeito de toda a sua fascinação, também tinha sua contrapartida no modo em que estes mesmos artistas firmavam seus contratos com os estúdios. Podemos dizer que durante a Era dos Estúdios, os atores e atrizes (bem como diretores e roteiristas) também ficaram conhecidos por “pertencer” a um determinado estúdio, já que seus restritos e longos acordos com cada companhia tornavam remotas incursões em projetos mais autorais ou de companhias menores. Trabalhos em produções dos grandes estúdios “rivals” não eram uma raridade, mas nestes casos os profissionais seriam, segundo própria terminologia da época, “emprestados” pelo tempo que durasse a produção. Seguindo esta visão, Clark Gable, Greta Garbo e Elizabeth Taylor eram as

⁵⁷ JEWELL, Richard. **op. cit.** p.65.

⁵⁸ PEREIRA, Wagner. **op. cit.** (2003) p.85.

“estrelas” da MGM; Gary Cooper, Marlene Dietrich e Bobe Hope, nomes da Paramount; Bette Davis, James Cagney, Errol Flynn e Humphrey Bogart, os astros da Warner Bros., Tyrone Power, Gregory Peck e Carmem Miranda protagonizavam os filmes da Twentieth Century-Fox; Katharine Hepburn, Fred Astaire e Ginger Rogers participaram dos filmes da RKO; e, já em menor escala, dois dos três menores estúdios, Universal e Columbia contavam com estrelas tais como Bela Lugosi e Yvonne DeCarlo (Universal) e o diretor Frank Capra e Rita Hayworth (Columbia). A United Artists, criada pelos atores Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin e o diretor D.W. Griffith para ser exclusivamente uma companhia de distribuição de produções independentes, não tinha contrato firmado com nenhum ator.

O terceiro e último alicerce citado por Pereira refere-se ao Código Autocensor de Produção orquestrado por Will H. Hays e que entrou em voga em 1934. Conhecido também como “Código Hays”, o documento representava a vontade dos estúdios de afastar censuras externas ao conteúdo de seus filmes, funcionando assim como os únicos responsáveis pela regulamentação do conteúdo que era inserido nas produções. Como naquela época os filmes não eram constitucionalmente protegidos pelos direitos de liberdade de expressão e de imprensa garantidos pela Primeira Emenda (situação que só mudaria em 1952), a indústria cinematográfica era sensivelmente frágil a medidas regulamentadoras, especialmente se começava a mostrar cenas consideradas lascivas, violentas e de maneira geral apelativas.

Embora o cinema hollywoodiano do período apresentasse táticas, formas de conceber o seu “produto” e maneiras de vendê-lo que o caracterizavam como uma indústria do entretenimento, é preciso notar, por outro lado, que mesmo contendo características que aproximavam o modelo dos estúdios a modelos industriais, o cinema norte-americano para alguns autores nunca funcionou (e nunca poderia funcionar) seguindo *estritamente* a lógica de funcionamento de uma fábrica manufatureira.

Os métodos de linha de montagem concebidos e inovados por Henry Ford para suas fábricas automotoras não funcionam integralmente para a produção de filmes porque no caso deste último cada novo produto tem que mostrar algo diferente do anterior. O público demanda sempre uma certa quantidade de novidade e inovação nos filmes que assiste. (...) Para continuar a perpetuar-se e com um nível baixo de custos, o cinema de Hollywood optou por seguir certos

modelos, mas ao mesmo tempo teve que se preocupar em oferecer filmes que apresentassem um mínimo de novidade e distinção.⁵⁹

Podemos perceber neste excerto que Jewell não descaracteriza o cinema hollywoodiano como uma indústria. Sua interpretação mais bem vale como um alerta de que embora os filmes norte-americanos sejam produzidos, sobretudo neste período, em escala industrial, estas mesmas produções *devem* apresentar algo de diferente se comparadas aos produtos oferecidos por uma indústria “comum”. Compreender esta sutil diferença (e a especificidade desse produto criado na indústria do cinema) pode ter sido uma das peças-chaves para que os estúdios continuassem cativando o espectador a ver novos filmes.

Segundo recorda Douglas Gomery, este sistema desfrutado com exclusivismo pelas companhias só iria chegar a sua maturação em meados dos anos 1930. Antes disso, as companhias de cinema valorizavam a venda de seus filmes não pelo *casting* da produção, mas pela extensão do rolo da filmagem.⁶⁰ Não havia o sistema de “estrelato”, nem o filme era considerado com um produto único: os produtores pareciam mais preocupados em conseguir distribuir e exibir as películas filmadas tendo como medida para as vendas, ao invés de nomes dos atores, o comprimento em pés dos rolos.

As tendências começaram a mudar com as práticas de um único estúdio, depois seguido de perto por outros produtores que começavam a fixar-se no ramo. A Famous Players-Lasky (que mais tarde viria a se tornar a Paramount) configurou, na passagem da década de 1910 para a década de 1920, a primeira tentativa de dominar a indústria cinematográfica norte-americana. Seu mentor, Adolph Zukor, é por essa razão muitas vezes creditado como o pioneiro na organização das companhias cinematográficas em grandes estúdios. A partir de três frentes, (i) a diferenciação de seus produtos, (ii) maior cuidado na distribuição dos filmes (em escala nacional e depois internacional) e a (iii) dominação da exibição através da aquisição de um pequeno número de cinemas para a exibição exclusiva de seus filmes, a Famous Players conseguiu, ainda em 1921, um domínio no mercado que nenhuma companhia jamais tivera até então.

⁵⁹ JEWELL, Richard. **op. cit.** p.65.

⁶⁰ GOMERY, Douglas. “The Hollywood Studio System, 1930-1948”. SCHATZ, Thomas. **Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies**. Vol. 1. London: Routledge, 2004. p.110.

Pela produção, a Famous Players foi a primeira companhia a diferenciar seus produtos – os filmes – pelos artistas envolvidos no projeto, que passariam a partir daquele momento a “estrelar” seus filmes. Mary Pickford, o maior nome da casa, teve seu salário aumentado de cem dólares por semana para quinze mil dólares semanais em menos de uma década.

No campo da distribuição, a Famous Players tratou de garantir uma rede, primeiro nacional e depois internacional, de representantes que levassem seus filmes até aos cinemas mais longínquos, desde o meio-oeste americano até os mercados europeus.

Finalmente, o domínio da Famous Players ficou garantido pela maciça, mas também seletiva, compra de cinemas pelo país, dando prioridade aos chamados *first-run theaters*. A denominação *first-run theaters* engloba, em linhas gerais, casas que neste período eram localizadas nas áreas de grande atividade cultural – em tempos de outrora, os centros urbanos – das maiores cidades dos Estados Unidos, recebendo com antecipação e exclusividade os lançamentos de longas-metragens. Nos anos 1940, no auge dos “Grandes Estúdios”, os *first-run theaters* haviam se convertido em construções em formas de grandes palacetes com até três andares de poltronas. Em 1930, a Famous Player/Paramount, com sua iniciativa da compra de cinemas com grande estrutura e bem localizados, já conseguia contar com um público de dois milhões de espectadores por semana. Durante o período da “Era dos Estúdios” a Paramount foi a companhia que mais controlou cinemas entre seus competidores. As casas eram ótimos empreendimentos quando os negócios iam bem, mas a mesma fonte garantida de lucro drenou os cofres da empresa e a fez declarar falência durante os piores anos da Depressão.

No final dos anos 1920, com o advento do som, outras companhias conseguiram seguir de perto o novo patamar financeiro que a Paramount havia conquistado com a aquisição de seus cinemas. A Warner Bros. e a William Fox Corporation (mais tarde conhecida como Twentieth Century-Fox), por exemplo, foram as pioneiras na conversão de seus longas para *talkies*. A nova tecnologia foi tão importante para a indústria cinematográfica que além de beneficiar enormemente as duas companhias, fez ainda surgir um novo estúdio, a Radio-Keith-Orpheum, criado em 1928 a partir da fusão de uma cadeia de cinemas e alguns estúdios pela Radio Corporation of America para ser um canal de

apresentação de sua nova tecnologia, a *sound-on-film*, que permitia por sua vez a gravação do som cinematográfico diretamente sobre o filme fotográfico.

O último dos grandes estúdios, o Metro-Goldwyn-Mayer, embora não tenha gozado tanto dos benefícios das novas tecnologia, como acontecera especialmente com a Warner Bros., teria sua posição entre os Cinco Grandes Estúdios garantida por impulsionar o “sistema de estrelato” e por ser o estúdio que melhor conseguiria lidar com as consequências da Crise de 1929. Por ter uma cadeia de cinemas relativamente pequena, ela foi a única entre os mais poderosos estúdios que passou os anos que se seguiram à Depressão sem apresentar débitos.

Somavam-se a estes estúdios outras três companhias menores, a Universal e a Columbia, que se ocupavam da produção e de distribuição, e a United Artists, a menor de todas, que apenas distribuía filmes para uma pequena rede de cinemas. Juntas elas foram chamadas de “The Little Three”, ou *minors*. Estavam acabados os dias em que era fácil a entrada no mundo de negócios do cinema. Juntos, estes Oito Grandes Estúdios foram felizes por formar pela primeira vez uma rede de *trust*, que mutuamente colaborava para se manterem poderosos e afastar dos grandes lucros produtores independentes.

1.3 A “Era dos Estúdios” constituída

No começo da década de 1930 a indústria cinematográfica norte-americana havia se tornado sinônimo, na terminologia econômica, de um maduro oligopólio. Como salienta Neal Gabler, o movimento de ascensão de novos investidores, “aventureiros judeus da primeira e segunda geração de imigrantes”⁶¹ havia terminado e agora este grupo seleto de Oito Grandes Estúdios era o único conglomerado a lucrar expressivamente com o negócio de filmes. É preciso mencionar que outras companhias menores também coexistiram no período, tais como Republic ou Monogram, bem como produtores independentes que trabalhavam por contratos específicos, como David O. Selznick, Samuel Goldwyn e Walt Disney, mas não havia mais espaço para uma real competição no mercado, uma vez que o *trust* dos estúdios estava consolidado. Assim, falar de cinema norte-americano a partir dos

⁶¹ GABLER, Neal. **An Empire of Their Own**: How the Jews Invented Hollywood. Nova York: Anchor Books, 1988. p.19.

anos 1930 tornou-se também associá-lo ao distrito de Hollywood, onde se localizavam as locações dos estúdios.

Apoiado pela novidade dos filmes com som, as indústrias cinematográficas conseguiram usufruir de grandes lucros entre os anos de 1929 e 1930. A Warner Bros., por exemplo, um dos estúdios pioneiros na conversão, tinha, em 1927, apenas uma sala de exibição na cidade de Nova York e os bens dos irmãos Jack, Harry e Albert Warner eram estimados em cinco milhões de dólares. Apenas dois anos depois, a fortuna dos Warner já estava avaliada em 160 milhões de dólares e o estúdio passara a ter 700 salas de cinema sob seu controle.⁶² Embora custassem o dobro para serem produzidos em comparação com os filmes mudos, os *talkies* pareciam valer cada centavo adicional aplicado. Uma das provas dessa rentabilidade foi a altíssima média semanal de espectadores por semana que os cinemas receberam em 1930: 80 milhões de pessoas. Tais números avassaladores só seriam superados em 1945 e 1946, os dois melhores anos do cinema norte-americano com respeito à bilheteria e lucro.⁶³ Os números do início da década de 1930 foram traduzidos em otimismo e não foram poucos aqueles que pensaram que Hollywood seria “à prova” dos efeitos da Depressão.

A novidade tecnológica que trouxe consigo lucros consideráveis para estúdios não conseguiu impedir por muito tempo, porém, os efeitos da crise para a indústria cinematográfica. Um dos primeiros indícios de que Hollywood não possuía nenhuma “armadura” contra os tempos amargos da economia mundial veio com uma queda de mais de 12% na média semanal de espectadores já no ano de 1931, passando dos 80 milhões semanais registrados no anterior para 70 milhões por semana.⁶⁴

Os anos de 1932 e 1933 foram ainda piores para Hollywood, assim como para o resto do comércio norte-americano. Segundo Balio, por exemplo, o valor das ações dos Oito Grandes Estúdios passou de 960 milhões de dólares em 1930 para 140 milhões de dólares em 1934.⁶⁵ A resposta imediata dos estúdios foi demitir muitos empregados, cortar salários, fechar cinemas e reduzir drasticamente o orçamento de cada produção. Paramount,

⁶² SKLAR, Robert. *op. cit.* (1978) p.152.

⁶³ BALIO, Tino. **Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939.** New York: Scribner, 1990. p.13.

⁶⁴ *Ibidem*, p.14.

⁶⁵ BALIO, Tino. **The American Film Industry.** Revised Edition. Madison, WI: University of Wisconsin-Madison Press, 1986, p.256.

o estúdio com a maior rede de cinemas e a RKO, o último estúdio a ser formado, não conseguiram aguentar as grandes perdas e declararam falência. Simplesmente não havia público suficiente para lotar os palacetes das duas companhias.

Segundo Balio, foi na verdade o lado da exibição, muito mais que o da produção, que teve as piores perdas do período. Em 1930, mais de 20 mil cinemas estavam operando nos Estados Unidos; dois anos depois, aproximadamente quatro mil dessas casas haviam encerrado suas atividades. A grande maioria dos cinemas fechados tinha até 700 lugares e eram administrados por exibidores independentes. O número de pessoas empregadas neste setor caiu um terço, de 130 mil em 1929 para 87 em 1932.⁶⁶

Alguns estudos sobre Hollywood tendem a sugerir que os filmes deste período foram especialmente “escapistas”, isto é, que a maioria das produções lançadas no início da década de 1930 refletiu decisão dos estúdios de se desviar da realidade econômica para dar algumas horas de alívio aos seus expectadores das misérias daqueles anos. Embora as produções dos anos 1930 ficassem posteriormente marcadas por um forte maniqueísmo de suas histórias, alguns filmes lançados durante o início da década optaram por lidar abertamente com as mazelas que a sociedade estadunidense enfrentava naquele período. Alguns filmes de gângster, por exemplo, tinham personagens que se negavam a aceitar os limites impostos pelo período, mas que acabavam por pagar dispendiosamente por suas decisões de encurtar o caminho para o sucesso financeiro. De forma similar, os filmes com “mulheres perdidas” apresentaram protagonistas que perdiam sua virtude e reputação por dinheiro. O dinheiro, na verdade, foi uma das grandes obsessões de muitas comédias. Em *We're Rich Again* (William Seiter, 1934) uma família lutava desesperadamente para retornar ao “reino” dos milionários. A primeira versão de *O Galante Mr. Deeds* (Mr. Deeds Goes to Town, Frank Capra, 1936) exaltou de um jeito levemente cômico os valores do altruísmo. No campo dos musicais, o premiado *Rua 42* (42nd Street, Lloyd Bacon, 1933) dramatizou dramas do contemporâneo como o desemprego nas grandes cidades.

Estratégias para sair da crise vieram tanto dos envolvidos no mercado cinematográfico, bem como do novo governo federal de Franklin Delano Roosevelt, presidente democrata que havia tomado posse em 1933.

⁶⁶ BALIO, Tino. **op. cit.** (1990), p.14

Entre as medidas tomadas por parte da indústria cinematográfica estava a decisão dos exibidores de diminuir o preço dos ingressos, passando a custar 20 *cents* ao invés dos 30 *cents* cobrados antes da crise. Segundas e terças-feiras, dias tradicionalmente de menor público nos cinemas, converteram-se em “*Bank Nights*”, com bilhetes premiados apresentando alguns clientes sortudos com pequenas quantias em dinheiro; outros prêmios foram adicionados posteriormente com o sucesso da estratégia, tais como peças de cerâmica, pequenas pratarias e utensílios domésticos diversos.

A estratégia mais conhecida e mais amplamente difundida, no entanto, viria a ser a decisão dos cinemas de passar a exibir dois filmes pelo preço de um. A prática, denominada “*double feature*”, começou em alguns cinemas independentes da região dos Estados Unidos conhecida como “Nova Inglaterra”, localizada na Costa Leste do país. A novidade começou a espalhar-se para o resto do território e, apesar de uma relutância inicial dos cinemas afiliados aos estúdios em adotá-la, a “*double feature*” já era uma medida amplamente utilizada no final de 1935. Entre os dois filmes exibidos, um longas-metragens de primeira qualidade acompanhado geralmente de filme “B” de menor qualidade. O único inconveniente gerado pela decisão era que toda a produção dos estúdios não era suficiente para abastecer os cinemas com tal número de filmes. O vazio criado, mesmo que pequeno, foi preenchido pelas produções visivelmente mais modestas dos estúdios menores, tais como Republic, Monogram, Grand National e Producers’ Releasing Corporation.⁶⁷

Ao assumir a administração do país, Roosevelt iniciou seu plano de resgate da economia norte-americana, instituindo novas leis e criando agências federais. O conjunto de metas, conhecido como *New Deal*, tentava ser eficaz principalmente em duas frentes: na retomada da confiança dos consumidores nas instituições financeiras do país e na criação de novos postos de empregos públicos para a massa de desempregados.⁶⁸

Entre as agências destinadas a criar postos de trabalho para os desempregados estavam a *Work Progress Administration* (WPA), a *Civil Works Administration* (CWA), a *Public Works Administration* (PWA) e a *Civilian Conservation Corps* (CCC). Com o *Glass-Steagall Banking Act*, que estabeleceu a *Federal Deposit Insurance Corporation* (FDIC), o governo tentava intervir na confiança abalada entre os clientes e seus bancos, ao

⁶⁷ *Ibidem*, pp.260-61.

⁶⁸ KENNEDY, David M. **Freedom from Fear: The American People in Depression and War, 1929-1945**. New York; Oxford: Oxford University Press, 2001. p.253.

passar a assegurar todos os depósitos de até cinco mil dólares feitos a partir daquele momento. “Em pouco tempo o governo americano havia construído um alfabeto virtual de leis federais, programas e agências para combater os maiores impasses da Depressão”.⁶⁹

Para recuperar especificamente o setor industrial, o congresso sancionou em Junho de 1933 o *National Industrial Recovery Act* (NIRA), cuja administração ficou a cargo da *National Recovery Administration* (NRA). O objetivo principal da lei era promover ações de cooperação entre os grupos comerciais, a partir da perspectiva de que para o bem do setor e da nação, a natureza competitiva do mundo dos negócios deveria ser momentaneamente deixada de lado, cedendo lugar a uma conduta que privilegiasse a ajuda mútua. Em contrapartida à intervenção, o governo demandou que as indústrias adotassem práticas que refletissem avanços nas conquistas trabalhistas, tais como salário mínimo e número máximo de horas de trabalho por semana. As novas medidas, por sua vez, ficariam registradas em códigos de livre concorrência (*codes of fair competition*), que poderiam fazer-se valer através da lei, caso houvesse um descumprimento por parte das indústrias.

O *Code of Fair Competition of the Motion Picture* foi sancionado em 27 de Novembro de 1933. Refletindo a estrutura de integralização da indústria, o código beneficiou amplamente Hollywood ao regularizar práticas comerciais entre produtores, distribuidores e exibidores que haviam demorado dez anos para se firmar como “tendências” do negócio. Muitas destas referidas ações eram violações claras de códigos antitruste e o que o governo fez, visando a recuperação da economia no menor tempo possível, foi fazer vista grossa a elas.

Não podemos nos esquecer que, por outro lado, o código também acabou por dar melhores condições de trabalho dentro de Hollywood, pois também garantiu um aumento na sindicalização em Hollywood, reduziu o número de horas médias trabalhadas por semana, fez os salários aumentarem consideravelmente e fomentou melhores planos na área da previdência social.

Entre as práticas adotadas pelas companhias cinematográficas e objetos de contestação – sobretudo pelos exibidores independentes – por sua natureza monopolista estavam o sistema de compra de filmes em blocos, o *block-booking*; o tempo que costumeiramente havia entre a estreia de uma produção em um grandioso cinema e sua

⁶⁹ *Ibidem*, p.255.

exibição em um cinema mais modesto, denominado *clearance period*; a divisão do território em zonas estratégicas a fim de que os escritórios de distribuição privilegiassem os cinemas de estreia (*first-run theaters*), conhecido como *zoning*; e a imposição de preços mínimos do ingresso no contrato oferecido pelos distribuidores de filmes (*admission price discrimination*).

TABELA 1: DESEMPENHO DO ESTÚDIO WARNER BROS. NA “ERA DOS ESTÚDIOS”

Ano	Lucro Líquido (milhões de dólares)	Ativos (milhões de dólares)
1930	7.0	230.2
1931	(7.9)*	213.9
1932	(14.1)	182.7
1933	(6.3)	169.8
1934	(2.5)	168.3
1935	0.7	168.5
1936	3.2	173.0
1937	5.9	177.5
1938	1.9	174.4
1939	1.7	168.6
1940	2.7	166.7
1941	5.5	169.6
1942	8.6	182.9
1943	8.3	181.7
1944	6.9	183.8
1945	9.9	179.3
1946	19.4	188.1
1947	22.0	184.6
1948	11.8	176.3
1949	10.5	161.2

*Parênteses indicam prejuízo do estúdio.

Fonte: GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System**. London: Macmillan Publishers, 1986. p.102.

Figura 3: Estúdios da Warner Bros. em três momentos: 1928, 1937 e 1946.
USC Cinema-Television Library.

O relacionamento entre as companhias cinematográficas e os cinemas independentes que elas supriam foi no período da Era dos Estúdios sempre de difícil entrosamento, mais pautado, na verdade, pela desconfiança mútua. Para compreender a

natureza desse antagonismo é preciso lembrar que embora estes cinemas representassem a esmagadora maioria da rede total existente em todo o país, aproximadamente 17% das casas eram de propriedade dos Cinco Maiores Estúdios (as Três Menores – Columbia, Universal e United Artists não administravam cinemas). Mesmo em número reduzido, os cinemas cujos donos eram os estúdios acabavam recebendo privilégios na hora da distribuição das novas películas. Como as companhias que distribuíam os filmes eram as mesmas que os produziam, o esquema era pautado pela deslealdade e pelo favoritismo.

A *block-booking* era a tática que de longe mais onerava os cinemas independentes. Através desse “acordo”, os exibidores eram obrigados a comprar em blocos de variados tamanhos os filmes produzidos pelos grandes estúdios. A quantidade mínima de produções existentes em cada bloco era normalmente de sete filmes, mas comumente o acordo forçava a compra, antecipadamente, dos filmes correspondentes a toda a produção anual de um estúdio, que variava, na Era dos Estúdios, entre 40 a 60 produções por estúdio. Como o bloco era oferecido aos exibidores *antes* mesmo que os filmes fossem rodados, os donos de cinema não sabiam quais produtos estavam comprando. A *block booking* permitiu assim aos estúdios funcionarem com toda a sua capacidade, já que assegurava que até o filme esteticamente mais pobre fosse comprado. Como um relatório de uma investigação do Congresso destacaria, “Esta é a única indústria onde o comprador, não tendo nenhuma ideia do que ele está adquirindo, aceita cegamente todos os produtos que lhe são oferecidos”.⁷⁰

Antes de ganhar sua sanção pela *National Recovery Administration*, a compra em bloco havia sido atacada pelas mais diversas frentes, entre elas o Congresso, a Comissão Federal do Comércio (*Federal Trade Commission*), além, é claro, dos exibidores independentes. Com o lançamento do *Code of Fair Competition* da indústria cinematográfica, os estúdios abriram algumas concessões na esperança de acalmar a controvérsia. A essência da transação, no entanto, continuou sem maiores mudanças.

Os estúdios também tiveram sucesso em controlar o tempo de espera que os cinemas menores tinham que esperar depois da estreia de um filme, intervalo este denominado *clearance*. Fazendo novamente recurso da integralização do sistema, as distribuidoras, isto é, as mesmas Oito Maiores Companhias, davam preferência aos cinemas

⁷⁰ U.S. Temporary National Economic Committee, **The Motion Picture Industry: A Pattern of Control**. Washington: U.S. Government Printing Office, 1941, p.31.

grandiosos, verdadeiros palacetes localizados nos centros das maiores cidades do país (onde a vida cultural dos anos 1930 e 1940 outrora efervescia) para serem palco das glamorosas estreias de seus filmes. Como a maioria destas casas eram administradas pelas próprias companhias, os lucros com a exibição acabam sendo gerados e retidos dentro deste monopólio.⁷¹

A quantidade de cinemas operados pelas Cinco Maiores Companhias e a sua distribuição pelo território norte-americano (*zoning*) merecem até mesmo uma atenção especial. Em 1945, por exemplo, um ano antes do maior pico de lucros da Era de Ouro de Hollywood, dos 18.076 cinemas em atividade no país, 3.137 eram controlados pela Paramount (1.395 cinemas), Twentieth Century-Fox (636), Warner Bros. (501), MGM (135) e RKO (109) – os 361 restantes eram controlados conjuntamente pelos cinco estúdios.⁷² Embora não representassem mais de 20% do total de casas, estes cinemas *first-run* geravam sozinhos a metade da bilheteria doméstica de um filme.⁷³ Cada organização contava também com uma “zona de influência” grosseiramente delimitada em diferentes regiões dos Estados Unidos. A Paramount, por exemplo, sempre a detentora do maior número de cinemas, dominava a região do nordeste do país conhecida como “Nova Inglaterra”, ou seja, Maine, Rhode Island, New Hampshire, Massachusetts e Connecticut; no outro extremo do território, a zona de influência da Twentieth Century-Fox era na Costa Oeste americana, compreendendo os estados da Califórnia, Oregon e Washington; a terceira maior companhia em número de cinemas, a Warner Bros., detinha o controle na capital Washington e nos estados da Carolina do Sul, Carolina do Norte, Maryland e Virginia; os cinemas da MGM estavam localizados na região de Nova York e em partes do “cinturão agrícola” formado pelos estados do meio-oeste Kansas, Nebraska, Iowa, Missouri, Illinois e Kentucky e a RKO estava presente na cidade de Nova York, também na região da “Nova Inglaterra” e partes do meio-oeste.⁷⁴

⁷¹ Durante a “Era dos Estúdios”, a gerência de grande parte dos cinemas denominados *first-run* esteve, de fato, a cabo das Cinco Maiores Companhias Cinematográficas, as *minors*, isto é, Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros., MGM e RKO. No entanto, a predominância não pode ser, neste caso, um sinônimo de exclusivismo, já que havia também outras empresas do ramo da exibição gerenciando cinemas como esses e que nada tinham a ver com os estúdios. Entre as mais expressivas empresas estavam a Griffith, que era dona de muitos cinemas no sudoeste do país, e a Crescent, atuante nos estados do sul. Cf. JEWELL, Richard. **op. cit.** p.86.

⁷² FINLER, Joel. **The Hollywood Story**. New York: Crown, 1988. p.286.

⁷³ BALIO, Tino. **op. cit.** (1986) p.259.

⁷⁴ JEWELL, Richard. **op. cit.** pp.86-87.

A força de Hollywood nos campos da distribuição e exibição fez com que o historiador Douglas Gomery questionasse o papel preponderante que muitos trabalhos creditaram ao período da produção dos filmes como o mais importante na verticalização do sistema. Segundo este autor, seria mais correto afirmar uma primazia das corporações enquanto distribuíam e exibiam seus filmes, já que coletavam 95% do aluguel de filmes gerado nos Estados Unidos enquanto produziam aproximadamente 60% dos filmes vistos dentro dos Estados Unidos. Ainda para Gomery, outra forma de relativizar a importância assumida pela produção era ver como os lucros obtidos com os filmes eram distribuídos ao longo dos três setores da integração. De acordo com os dados apresentados pelo autor, ao longo dos anos 1930 e 1940, por exemplo, 94% dos investimentos dos estúdios foram destinados ao setor de exibição; e, dos 6% restantes do valor, 5% foram aplicados na distribuição e apenas 1% ficou com a produção. Para Gomery, a quantidade exorbitante de investimento requerido para a exibição se justificava pelos custos de financiar uma rede de centenas de cinemas onerosos por sua grandiosidade e luxo.⁷⁵ Tendo esses dados em mão, Gomery por fim propõe caracterizar as Cinco Companhias dominantes do período 1930-1949 como “corporações cinematográficas” ao invés de “estúdios” já que estas empresas, segundo sua visão, poderiam ser melhor caracterizadas como *redes de cinema* que utilizavam uma de suas ramificações, a produção de filmes, para o preenchimento de sua grade de programação.⁷⁶

A interpretação deste autor, embora válida porque traga uma nova perspectiva para o estudo da integralização vertical do sistema durante a Era dos Estúdios, na medida em que favorece a fase intermediária e final do filme até chegar a seu público, peca justamente por sua primazia excessiva, especialmente à exibição, em detrimento do campo da produção. Uma outra explicação, por exemplo, para o desigual investimento dos lucros das companhias nos três setores pode levar em conta a extrema racionalização do trabalho que havia dentro das produções dos filmes e com um consequente forte controle sobre os gastos de cada produção. Dessa forma, mesmo como o dispêndio gerado com os altos salários de seus executivos e estrelas, o orçamento geral de cada empresa neste ramo tentava ser o menor possível. O mesmo, por outro lado, não se podia dizer da exibição, que se via à

⁷⁵ GOMERY, Douglas. **op. cit.** (2004) p.113.

⁷⁶ *Ibidem*, p.113.

mercê das tendências do público e das flutuações do mercado para tentar chegar a números positivos. Com uma simples mudança na cultura de uma pequena vizinhança onde o cinema se localizava ou uma repentina onda de desempregos, a exibição seria a primeira a ser afetada dentro da integralização. O setor, portanto, era o mais exposto aos riscos do empreendimento e necessitaria para isso de maior proteção, traduzida em investimento.

O fortalecimento das práticas monopolísticas acima descritas depois da promulgação do NIRA fez crescer ainda mais o descontentamento dos exibidores independentes com sua situação.

O peso combinado de todas essas práticas de distribuição, argumentaram os independentes, restringia o comércio e deixava os pequenos exibidores em uma posição de negociação insustentável: deveriam aceitar os termos impostos ou abandonar os negócios. Os independentes ainda sustentavam que a única maneira de mudar a situação era eliminar a *block booking* e de forçar os Cinco Grandes Estúdios a vender sua rede de cinemas.⁷⁷

Em 27 de Maio de 1935 a Suprema Corte dos Estados Unidos em uma decisão unânime invalidou o NIRA. Na avaliação de Balio, os efeitos da decisão pouco afetaram a indústria do cinema, pois os seus negócios já haviam melhorado no final de 1933. Já no ano de 1935, por exemplo, Paramount e Fox haviam reorganizado seus negócios e conseguido escapar da bancarrota. Por volta desta época, na verdade, todos os estúdios já estavam novamente gerando lucros.⁷⁸

Em 1938, três anos depois da decisão da Suprema Corte e após inúmeras investigações e discussões legais previas, o *Department of Justice* aceitou a proposta de ação dos exibidores independentes contra todos os Oito Grandes Estúdios do período. O processo, conhecido informalmente como “caso Paramount”, incluía também as três *minors*, Universal, Columbia e United Artists, embora estes estúdios não possuíssem redes de cinema. Acusados de terem métodos de distribuição que não se diferenciavam substancialmente daqueles utilizados pelas cinco *majors*, foi alegado que as três companhias menores também praticavam as ações de *clearance*, *zoning*, fixação do preço do ingresso e que davam preferência a certos exibidores no momento da distribuição.

No final do de 1940, os estúdios tentaram resolver o litígio aceitando fazer um acordo com o governo. Para impedir a dissociação de sua rede de cinemas, as companhias

⁷⁷ JEWELL, Richard. **op. cit.** p.79.

⁷⁸ BALIO, Tino. **op. cit.** (1986) p.260.

aceitaram (i) limitar a cinco o número de filmes vendidos em cada bloco de produção; (ii) eliminar a *blind bidding*, ou seja, dar ao exibidor a possibilidade de ver os filmes antes que eles os comprassem (que aconteceriam através de feiras de exibição montadas em cidades estratégicas para a rede de distribuição); (iii) deixar de forçar os donos de cinema a comprarem curtas-metragens, relançamentos, *cartoons* e cinejornais para obter longas-metragens e (iv) não mais adquirirem nenhum cinema, exceto em situações excepcionais e sujeitas a aprovação da justiça.⁷⁹

As medidas entraram em prática em 1941, mas segundo avaliações, não agradou a nenhuma das partes. Os estúdios reclamavam do ônus gerado por terem que produzir cinco filmes (todos, em teoria, “A”) até começarem a negociar com os exibidores. Como nesta época os estúdios lançavam cerca de 20 filmes de maior qualidade por temporada, a produção antecipada significou alterar os padrões de lançamento de mais de 20% da produção; e os exibidores, por seu turno, argumentaram que os estúdios ainda estavam inserindo dentro dos blocos filmes de menor qualidade, sendo por isso obrigados a aceitá-los se quisessem exibir os filmes “A”.⁸⁰

Por essa e outras razões o primeiro acordo entrou em colapso já em 1942. O governo Roosevelt, por outro lado, estava neste período concentrando suas energias em preparar seu país para a Segunda Guerra Mundial e tinha erigido Hollywood em um dos mais eficazes instrumentos de propaganda para divulgar questões relacionadas ao conflito. Por essa razão, entre o período em que os Estados Unidos estiveram em guerra, o processo antitruste foi momentaneamente abandonado.

1.4 Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial

O envolvimento oficial dos Estados Unidos lutando ao lado dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial começou em 8 de Dezembro de 1941, um dia após o ataque japonês ao porto de Pearl Harbor. O conflito, no entanto, já durava mais de dois anos no

⁷⁹ DE VANY, Arthur. **Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes Film Industry**. London; New York: Routledge, 2004. p.109.

⁸⁰ *Ibidem*, pp109-110.

front europeu, depois que os governos nazistas e fascistas haviam começado a por em prática seus planos expansionistas.

Enquanto nos anos 1930 a Europa parecia mover-se de forma inexorável a outro conflito de grandes proporções, a política oficial dos Estados Unidos foi de manter uma posição neutral perante a iminência das animosidades. “Muitos americanos acreditavam, inclusive, que seus líderes haviam cometido um grande erro ao permitir a participação americana na Primeira Guerra Mundial, e estavam por isso decididos a manter sua posição de que o país deveria permanecer afastado de todas as guerras ‘estrangeiras’”.⁸¹ Em 1937 uma pesquisa do Instituto Gallup mostrou que para 94% dos entrevistados a política externa dos Estados Unidos deveria ser direcionada a fim de evitar o envolvimento do país em qualquer guerra estrangeira.

Os estúdios de Hollywood, seguindo a corrente de pensamento isolacionista que parecia ser a dominante entre a população do país, optaram também por não produzir até aquele momento nenhum filme que lidava abertamente com aquela que era até então uma “guerra europeia”. Como conta Rick Jewell, em Fevereiro de 1939, Pandro Berman, produtor executivo da RKO, enviou um telegrama ao um dos diretores da casa, George Stevens, informando-o que o presidente da companhia, George Schaefer, havia vetado seu pedido de adaptar os títulos *The Mortal Storm*, aclamada novela de Phyllis Bottome e *Address Unknown*, ficção de 1938 da escritora americana Kressmann Taylor.⁸² Como as duas obras divulgavam uma mensagem claramente antifascista, Berman explicou ao diretor que o presidente da RKO “receava ligar a imagem do estúdio a qualquer filme que pudesse parecer propaganda contra qualquer coisa”.⁸³

⁸¹ BLUM, John Morton. **V was for Victory**: politics and American culture during World War II. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. p.15.

⁸² É importante destacar que o campo da literatura nos Estados Unidos assumiu muito mais cedo e mais claramente do que o cinema sua posição perante a escalada fascista na Europa e os conflitos que começaram a ocorrer naquele continente a partir do final da década de 1930. Neste sentido, a Liga dos Escritores Americanos (*League of American Writers*), formada em 1935, definiu desde a sua fundação sua posição contrária as medidas que vinham sendo adotadas na Alemanha de Hitler e na Itália de Mussolini. Esta posição recrudesceu ainda mais quando da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), conflito que se estabeleceu entre a frente popular republicana e o exército de “nacionalistas” do general Francisco Franco depois de uma malograda tentativa de golpe por este último grupo. Entre os literários que fizeram parte da Liga dos Escritores Americanos estavam Dashiell Hammett, sua mulher Lillian Hellman, John Dos Passos, Upton Sinclair, Malcom Cowley, Erskine Caldwell, entre outros. Cf. WALD, Allan. **Trinity of Passion. The Literary Left and the Anti-Fascist Crusade**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007, p.3.

⁸³ JEWELL, Richard. p.33.

Cientes das convicções isolacionistas da maior parte do seu público nos Estados Unidos e determinados a proteger seus mercados externos, os homens que produziam os filmes não se entusiasmavam por nenhuma história que abertamente lidasse com a situação deteriorante que a Europa vivia. O próprio aparato auto-censor, o *Production Code Administration*, desencorajava fortemente a produção desse tipo de filme.⁸⁴

Outra explicação para a relutância dos estúdios em se posicionar criticamente sobre a ameaça fascista na Europa era o receio dos grandes executivos em “incomodar” os espectadores europeus com tais questões. Como até o estourar da Guerra o mercado estrangeiro representava 33% da bilheteria de um filme de Hollywood, representar a opressão e os malefícios causados com a chegada ao poder dos fascistas poderia gerar um mal-estar entre aqueles que apoiavam tais regimes ou que estavam sob seu governo.⁸⁵

Não obstante esta posição, alguns executivos de Hollywood opuseram-se a “tendência” e começaram a produção de filmes que não mais escondiam sua veia antifascista (sobretudo após 1939). Os líderes dessa posição foram Harry e Jack Warner. Em 1936, a Warner Bros. já havia mostrado um primeiro sinal de “independência” ao parar de exportar seus filmes para a Alemanha nazista. Em 1939 o estúdio lançou aquele que ficou conhecido como o primeiro filme abertamente antinazista: *Confissões de um Espião Nazista* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak).⁸⁶ A este filme seguiram-se filmes de outros estúdios, tais como *Tempestade Mortal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940), *O Grande Ditador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), *Quatro Filhos* (*Four Sons*, John Ford, 1940), *Correspondente Estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, Alfred Hitchcock, 1940) e *O Homem que Quis Matar Hitler* (*Man Hunt*, Fritz Lang, 1941)

Apesar do número relativamente tímido de filmes antifascistas produzidos por Hollywood antes da entrada do país na guerra, alguns políticos criticaram a posição dos estúdios de realizarem filmes que lidavam com o “problema” europeu. Os senadores Gerald P. Nye, da Carolina do Norte, Burton K. Wheeler de Montana e Bennett Clark do Missouri, encorajados pelo isolacionista *American First Committee*, viram estes filmes como “claras tentativas de guiar o seu público a apoiar a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra

⁸⁴ DOHERTY, Thomas Patrick. *op. cit.* p.56.

⁸⁵ FYNE, Robert. *The Hollywood Propaganda of World War II*. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1994. p.15.

⁸⁶ BIRDWELL, Michael E. *Celluloid Soldiers. The Warner Bros. campaign against Nazism*. New York: New York University Press, 1999. p.5.

Mundial”.⁸⁷ Como muitos daqueles que consideravam a hipótese intervencionista válida estavam entre o círculo de apoiadores do presidente Roosevelt (lideranças políticas de esquerda, *new dealers* e políticos democratas), estes filmes foram interpretados como uma forma de dar destaque a apenas um dos lados nas discussões sobre qual posição o país deveria adotar perante o conflito.

O *Senate Subcommittee on War Propaganda* começou seus inquéritos preliminares em Setembro de 1941. Além dos filmes antifascistas, o subcomitê focou-se em filmes que considerou “pró-guerra”, tais como *I Wanted Wings* (Mitchell Leisen, 1941) e *Sargento York* (Sergeant York, Howard Hawks, 1941). A indústria do cinema preparou uma defensiva liderada pelo ex-candidato republicano à presidência do país, Wendell Willkie. O *lobby* do grupo, combinado com a falta de organização e de provas do subcomitê causou o arquivamento do caso pouco mais de um mês após o início das investigações.⁸⁸ Embora o caso pudesse ter virtualmente se estendido por mais alguns meses, a desconfiança de setores do congresso sobre a suposta natureza propagandística de alguns dos filmes de Hollywood do começo da década de 1940 mudou drasticamente com a abrupta entrada do país na guerra com o ataque a Pearl Harbor. Entre o período de Dezembro de 1941 até meados de 1945, as relações entre o governo e Hollywood inaugurariam um episódio a parte na história dessas duas instituições.

Podemos dizer que o relacionamento entre Hollywood e o governo norte-americano durante os anos do conflito assumiu três dimensões distintas, mas complementares entre si: a realização de filmes que alternassem entre “puro escapismo” e a exaltação dos esforços e redensões necessárias durante a guerra; a produção de material audiovisual para o treinamento militar e o uso de equipamentos e profissional dos estúdios por parte do exército; e o comprometimento pessoal de várias das estrelas cinematográficas do período em oferecer shows, apresentações e aparições surpresas às tropas acampadas em bases no país e no exterior.⁸⁹

⁸⁷ Cf. **Senate Resolution 152 from 77th Congress**. 01 de Agosto de 1941. Pasta SEN77A-B4. Center for Legislative Archives. Washington, National Archives.

⁸⁸ MOSER, John E. “‘Gigantic Engines of Propaganda’: The 1941 Senate Investigation of Hollywood.” **The Historian** Vol. 63, no.4 (Summer 2001). p.732.

⁸⁹ GAMA, Pedro Nogueira. **Cultura, Economia e Política: um estudo comparado sobre a relação da indústria cinematográfica com o poder do Estado na Alemanha e nos Estados Unidos no contexto da II Guerra Mundial (1939-1945)**. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Economia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011. p.66.

O valor do cinema hollywoodiano como importante arma “simbólica” de guerra pareceu estar sempre muito claro para o presidente Roosevelt. Apenas dez dias após o ataque japonês, em 17 de Dezembro de 1941, em uma carta enviada ao diretor da RKO, George Schaefer, Roosevelt apontou o jornalista e ex-editor geral do *Daily News*, Lowell Mellett, um convicto *new dealer*, para servir como a ligação entre os interesses do governo e os dos estúdios. Até este momento, a principal função de Mellett era apenas de *orientar* os estúdios caso estes últimos tivessem alguma dúvida em como expressar o esforço de guerra (*war effort*) através de seus filmes. O cargo de Mellett era naquele momento o de “coordenador de filmes para o governo” (*Coordinator of Government Films*) e o de Schaefer o de presidente da *War Activities Committee* da indústria cinematográfica.

O presidente parecia estar ciente também dos perigos que poderiam acarretar uma conversão total da indústria cinematográfica em uma “máquina” veiculadora de mensagens propagandísticas. A despeito do que ocorrera com outros ramos industriais, como a produção do aço, de automóveis e da construção (que sofreram mudanças drásticas de suas fábricas, vendo-se obrigados a refrear quase que completamente a produção de seus produtos originais), a política rooseveltista para com o Hollywood respeitou assim, pelo menos no primeiro ano, um dos motivos pelos quais o seu cinema era procurado: oferecer algumas horas de diversão e escapismo a seu público.

Em uma nota divulgada em 27 de Dezembro de 1941 na revista especializada em cinema *Motion Picture Herald*, uma das com maior circulação no período, Roosevelt declarou “O cinema norte-americano é um dos meios mais efetivos para informar e entreter nossos cidadãos. O cinema deve permanecer livre até quando a segurança nacional permitir. Eu não quero censura no cinema”.⁹⁰

Segundo Gregory Black e Clayton Koppes, a relação entre Hollywood e Washington assumiu um tom mais formal com a criação, através de uma Ordem Executiva do presidente Roosevelt, do *Office of War Information* (OWI), em 13 de Junho de 1942.⁹¹ Como mais uma agência criada para suprir necessidades criadas com o conflito, estavam entre as funções do OWI *implementar* um programa em parceria com a imprensa, o rádio e o cinema a fim de aumentar a compreensão pública sobre a guerra; *coordenar* as atividades

⁹⁰ Cf. **Motion Pictures Herald**, “No Censorship on the Screens”. 27 de Dezembro de 1941. pp.17.

⁹¹ BLACK, Gregory ; KOPPES, Clayton. “What to Show the World: the Office of War Information and Hollywood, 1942-1945”. **The Journal of American History**. Vol. 64, no. 1 (June, 1977). p.87.

relacionadas às informações sobre a guerra de todas as agências federais e agir como um *intermediário* entre estas agências e o rádio e (especialmente) o cinema.⁹²

Os principais nomes do OWI eram todos ex-membros da imprensa, com clara posição liberal e fervorosos *new dealers*. Na chefia de toda a Secretaria estava Elmer Davis, um ex-radialista. Para comandar a subseção que trataria diretamente com o cinema, a *Bureau of Motion Pictures*, Davis e Roosevelt escolheram o antigo colaborador Lowell Mellett. No término das ramificações da secretaria com os estúdios, o *Bureau* estabeleceu um escritório permanente próximo a Hollywood com um representante, Nelson Poynter, e sua equipe de revisores/leitores de roteiros.

Em um discurso proferido ante uma comissão investigativa do congresso no final de 1942, o próprio Elmer Davis explicava a existência da secretaria. Segundo o diretor, a OWI havia sido criada única e exclusivamente para atender às demandas da guerra, podendo “encurtar o caminho rumo à vitória” que seria conquistada pelas tropas. Reconhecendo que a derrota das forças do Eixo somente dar-se-ia pelas mãos do exército Aliado, Davis salientou, no entanto, como a “história antiga e recente havia dado inúmeros exemplos de como a vitória das tropas poderia ser mais fácil e rapidamente alcançada com a ajuda *da guerra política e psicológica*” [grifo nosso].⁹³ Para Davis, o OWI representaria a agência federal por excelência incumbida dessa tarefa.

Vários autores que estudaram as relações entre o *Bureau of Motion Pictures* e Hollywood concordam que a aceitação dos estúdios dos “conselhos” e sugestões da agência não foi fácil e automática. Segundo Black e Koppes, muitos executivos achavam desnecessária a existência de uma subseção dentro da indústria do entretenimento, já que os estúdios estavam sendo desde 1934 regulados pelo “Código Hays” e sabiam como poucos adequar seu produto às expectativas do público em um determinado momento. Como a essência do código era listar temas que não poderiam ser explicitamente mostrados nos filmes, tais como sexo e violência extrema, prostituição e profanidade, os produtores e diretores, argumentam os autores, já se haviam acostumado a idealizar suas histórias para justamente não correr o risco de serem fiscalizados por uma instituição externa.⁹⁴

⁹² *Ibidem*, p.88.

⁹³ DAVIS, Elmer. “OWI has a Job”. *The Public Opinion Quarterly*. Vol. 7, No. 1 (Spring, 1943), p.5.

⁹⁴ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. *op. cit.* (1977) p.90.

A relutância de Hollywood ainda se mantinha porque nas primeiras tentativas de aproximação do BMP com os estúdios, já em Junho de 1942, os revisores da agência tentaram interceder no material já filmado de algumas produções tais como *Little Tokyo, U.S.A* (Otto Brower, 1942) da Twentieth Century-Fox e impedir o relançamento de *Gunga Din* (George Stevens, 1939) e *Kim*, filmes da RKO e MGM que glorificavam as extensões do império britânico inglês.

Como os estúdios não eram obrigados a acatar as sugestões feitas pelo BMP, a subseção se deu conta que talvez fosse mais eficiente se tentasse atuar no período da pré-produção do filme, não causando assim atrasos com a filmagem de material adicional, nem gastos extras dos estúdios com a exclusão de cenas já gravadas. Com esta nova política, em Julho de 1942 o *Bureau of Motion Pictures* começou a publicar o “Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica” (“*Government Information Manual for the Motion Picture Industry*”), um relatório enviado semanalmente aos estúdios sobre conteúdos que deveriam ser explorados nos filmes que falassem sobre a guerra.

Na avaliação de Allan Winkler, o manual acabou por ser o exemplo mais claro das posições do OWI sobre a guerra e sobre seu papel como agência federal. Em seu primeiro relatório, por exemplo, a agência coloca-se claramente como um incentivador da propaganda “democrática” através dos meios de comunicação e salienta a importância do cinema em manter seu público informado sobre “a verdade” sobre o conflito.⁹⁵

Ao produzir o manual, as relações entre o BMP e os estúdios ganharam um novo patamar. “De forma inesperada, o manual foi amplamente divulgado em Hollywood, com alguns estúdios distribuindo integralmente seu material a seus funcionários”.⁹⁶

Em seu material, o Manual pedia que os grandes executivos refletissem sobre questões tais como:

- (i) Este filme ajudará a ganhar a guerra?
- (ii) Qual a informação de guerra procura ser clarificada, dramatizada ou interpretada?

⁹⁵ Cf. **Government Information Manual for the Motion Picture Industry**. “Introduction” Disponível em <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> Acesso em 13 de Janeiro de 2011 e WINKLER, Allan. **The politics of propaganda: The Office of War Information, 1942-1945**. New Haven: Yale University Press, 1978. pp 38-72.

⁹⁶ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **op. cit.** (1977) p.92.

- (iii) Se for um filme “escapista”, ele irá prejudicar o esforço de guerra criando uma falsa imagem da América, dos seus aliados ou do mundo em que vivemos?
- (iv) Ele usa a guerra meramente como base para ser rentável, contribuindo em nada de real para o esforço da guerra e possivelmente reduzindo o efeito de outros filmes de maior importância?
- (v) Contribui em algo novo para nossa compreensão do conflito mundial e das várias forças envolvidas, ou é um assunto já adequadamente tratado?
- (vi) Quando o filme alcançar sua máxima circulação na tela, refletirá as condições como elas são ou estará antiquado?
- (vii) O filme fala a verdade ou as pessoas jovens de hoje terão razão em dizer que foram enganadas pela propaganda?⁹⁷

Evidenciam-se com essas questões o tom didático que o texto assumia em muitas de suas passagens. Além do incentivo a uma autorreflexão sobre o conteúdo de seus filmes e da postura que o estúdio estava adotando no esforço de guerra, o manual apresentou seis temas que deveriam ser preferencialmente trabalhados nas produções cinematográficas de Hollywood. Seguindo a ordem como foram enviados aos estúdios, tais questões eram: “Porque lutamos e que tipo de paz se seguirá à vitória”; “Os inimigos”; “Os aliados”; “Trabalho e Produção – a guerra dentro do país”; “O *front* interno” e “A força militar”.

Para o objeto dessa pesquisa, uma pequena análise sobre a posição do manual sobre a União Soviética – já entre as forças aliadas – torna-se interessante. No terceiro dos relatórios, denominado “As Nações Unidas e seu Povo. Quem são nossos aliados na luta, nossos ‘irmãos em armas’”, o manual aponta que os estúdios devem conhecer quem são os aliados e eles também devem ter possibilidades de conhecer os Estados Unidos, o que poderia ser traduzido como “ver os filmes norte-americanos”. A interpretação de que a Rússia seria uma terra desconhecida aos olhos americanos e por isso alvo de errôneas interpretações no passado foi um argumento que apareceu em não raras exceções nos filmes pró-soviéticos. No prólogo de *Missão em Moscou*, por exemplo, o próprio ex-embaixador Davies defende “Havia tantos preconceitos e mal-entendidos contra a União Soviética, alguns dos quais eu confesso ter parcialmente compartilhado, que senti que era meu dever

⁹⁷ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **op. cit.** (2003) pp. 316-317.

contar a verdade sobre a Rússia assim como eu a vi, acreditando no valor que esse testemunho poderia ter”.⁹⁸

Ainda na passagem em que o manual discute especificamente sobre a União Soviética e a maneira como o país deveria ser representado nas telas, observa-se uma forma curiosa de como o birô optou por lidar com o sistema político daquele país:

*“Sim, nós rejeitamos o Comunismo. No entanto, nós não rejeitamos nosso aliado russo. Onde estaríamos hoje se a Rússia não tivesse heroicamente resistido à selvagem invasão nazista de suas terras? Teríamos a mesma certeza na vitória final se não estivéssemos tão certos de que os russos continuariam sua obstinada luta?”*⁹⁹ [grifo nosso]

Após o término da divulgação do manual, o BMP conseguiu também que os estúdios enviassem mais roteiros para serem analisados por seus revisores. No total, desde Maio de 1942 até o encerramento de suas atividades, em 1945, o BMP avaliou 1.652 roteiros. Durante esse período, o birô conseguiu que 277 dos 390 casos em que havia julgado o material apresentado como inadequado às expectativas expressadas fossem modificados, uma taxa de sucesso de 71%. Mesmo considerável, o valor subestima a influência do OWI, pois muitos dos roteiros já continham as influências do Manual do Governo para a Indústria Cinematográfica quando chegavam às mãos dos revisores, fazendo desnecessária qualquer alteração.¹⁰⁰ Ao analisarem estes dados, a posição dos autores Gregory Black e Clayton Koppes é positiva no tocante à efetividade do BMP quanto ao seu objetivo junto aos estúdios. Para os autores, o Birô, após algumas desavenças com os executivos das empresas – sensíveis com respeito a uma censura externa à Hollywood –, conseguiu, em linhas gerais, moldar a forma dos filmes de propaganda feitos por Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial:

Durante meados de 1943 até o final da guerra, o OWI exerceu uma influência sobre um meio de comunicação em massa nos Estados Unidos que nunca mais se repetiria por nenhuma outra agência governamental. O conteúdo dos filmes da Segunda Guerra Mundial não consegue ser explicado se não há referência ao *Bureau of Motion Pictures*.¹⁰¹

⁹⁸ “Prologue to Mission to Moscow by Mr. Davies.” Warner Bros. Archives, University of Southern California, Los Angeles. 2 páginas. Caixa 2085, Pasta 015512.

⁹⁹ **Government Information Manual for the Motion Picture Industry.** “The United Nations and Peoples. With Whom We are Allied in Fighting. Our Brothers-In-Arms”. p.III. Disponível em <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpiintro.pdf> Acesso em 13 de Janeiro de 2011

¹⁰⁰ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **op. cit.** (1977) p.103.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.103.

Outra forma de colaboração dos estúdios com o governo envolvia um acordo estabelecido entre o *War Department* e o grupo denominado *Research Council of the Academy of Motion Pictures Arts and Sciences*, cuja direção, na época da Segunda Guerra Mundial, esteve nas mãos de Darryl F. Zanuck, vice-presidente da Twentieth Century-Fox.

Em Novembro de 1940, Zanuck propôs que as companhias cinematográficas assumissem a responsabilidade de alocar em suas redes de cinemas projetos de filmes governamentais. O acordo, como idealizado por Zanuck, previa também que Hollywood disponibilizasse material e pessoal (cinegrafistas, rolos de filme, locações e *know how* em geral) para a filmagem de tais projetos. Sete dos Oito Maiores Estúdios (com exceção da United Artists), o estúdio Republic e os produtores independentes Hal Roach, Samuel Goldwyn, Walter Wanger e Walt Disney aceitaram imediatamente a proposta, comprometendo-se, como condição, a não competir por contratos do tipo com o governo. Fazia também parte da proposta a condição de que a ajuda para realizar os filmes e de exibi-los posteriormente seria dada sem almejar lucro.¹⁰²

O acordo entrou em vigor em 1 de Janeiro de 1941 e foi desfeito pelo próprio *War Department* em Dezembro de 1942. Durante os 23 meses de duração, a Divisão de Filmes do Exército injetou um milhão de dólares em Hollywood e os estúdios por sua vez exibiram cerca de 16 mil produções em seus cinemas, entre filmes educativos, cinejornais e curtas-metragens. A importância desses noticiários, exibidos junto com as longas-metragens de forma bastante assídua, era singular: eles forneciam aos civis o único registro visual das últimas conquistas das tropas americanas no estrangeiro.¹⁰³

Em documentos referentes ao filme *Missão em Moscou* no arquivo da Warner Bros. em Los Angeles, o estúdio enaltecia as possibilidades geradas com os filmes de treinamento, chamando a atenção para seu valor “educativo”. Segundo Joseph H. Hazen, vice-presidente da companhia, o acordo entre as forças armadas e Hollywood havia aberto “um novo e ilimitado campo para o desenvolvimento de *filmes pedagógicos*”. Nesse sentido, o exército com seus sete milhões de homens alistados “serviria como um perfeito

¹⁰² SKLAR, Robert. **Movie-made America**. New York: Vintage Books, 1994. p.251.

¹⁰³ JEWELL, Richard. **op. cit.** p.33.

laboratório onde estes filmes de treinamento, preparados cientificamente, seriam testados [grifo nosso].”¹⁰⁴

A natureza do acordo para a realização e exibição dos filmes de treinamento e os benefícios gerados para a indústria cinematográfica foram alvos de uma segunda investida do senado norte-americano contra Hollywood. No final de 1942, um grupo de senadores liderados por Harry S. Truman (futuro presidente do país de 1945 a 1953) conseguiu aprovação para a criação de um comitê que investigasse denúncias de perda de dinheiro, lucro com a guerra e negligência na indústria de defesa. Denominado *Special Committee Investigating the National Defense Program*, ou, como ficou mais conhecido, *Truman Committee*, iniciou suas atividades no final de 1942 e tinha por objetivo investigar os gastos que até aquele momento o governo tivera com o conflito.¹⁰⁵ Com respeito à indústria cinematográfica especificamente, o comitê queria saber como alguns dos presidentes dos estúdios haviam conseguido “tão facilmente” cargos de relativa alta patente no exército; quanto a indústria cinematográfica estava lucrando com a produção dos filmes de treinamento e se os maiores estúdios estavam monopolizando os contratos de produção, em detrimento dos estúdios menores e produtores independentes.¹⁰⁶

Após a pressão do comitê com suas investigações, o *War Department* acabou cancelando o acordo com o *Research Council* no final de 1942. A indústria cinematográfica, no entanto, não sofreu grandes prejuízos com o fim da produção de filmes de treinamento para o exército, já que as taxas de público nos cinemas só aumentavam durante essa época.

¹⁰⁴ Cf. *Variety*. Special Edition Thirty-Seventh Anniversary. Joseph Hazen. “How Films Service the Army”. Sem data. 1 página. Caixa 2085, Pasta 12722 e “Training Films”, sem data. Caixa 2085, Pasta 12722, 35 páginas.

¹⁰⁵ U.S. Congress, Senate. Special Committee Investigating the National Defense Program. **Investigation of the National Defense Program**. Washington: U.S. Government Printing Office, 1943. Disponível em <http://archive.org/details/investigationofn194142unit>. Acesso em 18 de Fevereiro de 2012.

¹⁰⁶ SKLAR, Robert. **op. cit.** (1994) p. 254.

TABELA. 2: MÉDIA SEMANAL DE PÚBLICO NOS CINEMAS NORTE-AMERICANOS NA DÉCADA DE 1940

Ano	Público (milhões x semana)
1940	80
1941	85
1942	85
1943	85
1944	85
1945	85
1946	90
1947	90
1948	90
1949	70
1950	60

Fonte: *Film Daily Year Book 1952* Apud: SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6).** New York: Scribner, 1997. p. 462.

Os números de público extremamente positivos dos anos 1940, e mais especial ainda, durante a Segunda Guerra Mundial, refletiam as mudanças da economia norte-americana durante o período 1941-1945. A entrada dos EUA no conflito mudou rapidamente a oferta de trabalho por todo o país. Enquanto no período de 1939-1940 havia oito milhões de desempregados nos Estados Unidos (15% da força de trabalho), em 1944 este número já havia caído para apenas 800 mil pessoas sem emprego no país. Mais ofertas de trabalho fizeram também aumentar a média de salário dos trabalhadores, de US\$ 32,18 semanais em 1942 para US\$47,12 em 1945.¹⁰⁷ As mudanças extremamente positivas na economia estadunidense geradas pelo envolvimento do país na Segunda Guerra Mundial fizeram com que alguns autores reavaliassem o impacto do programa *New Deal* na saída do país da crise acarretada após 1929. Segundo David M. Kennedy, por exemplo, se o *New Deal* pode ser creditado por ter trazido ordem ao caos financeiro do início no início da década de 1930, foi por outro lado a guerra que terminou de tirar o país da depressão econômica iniciada há mais de uma década.¹⁰⁸

¹⁰⁷ SCHATZ, Thomas. **op. cit.** (1997) p.135.

¹⁰⁸ KENNEDY, David. M. **op. cit.** p.3.

O aumento do poder aquisitivo da população norte-americana não foi acompanhado pela subida nas taxas de produção de bens civis. Na verdade, a fabricação de certos produtos, tais como alimentos, roupas e alguns eletrodomésticos, caminhou em uma tendência inversa, decaindo a um nível um terço abaixo de seus índices normais. A situação criou assim um curioso impasse: a população, empregada e com crescente média salarial, não tinha com o que gastar. Dessa forma, uma das “saídas” encontradas foi direcionar o seu salário para o campo do lazer e em especial, para o cinema. O público em abundância gerou também números espetaculares de lucro e receita para os estúdios, chegando a casa dos 965 milhões de dólares (em receita) em 1946, o melhor dos anos em termos financeiros para a indústria cinematográfica.¹⁰⁹ Como comentou a revista *Variety* em sua edição de Novembro de 1947 sobre os números de espectadores durante a Segunda Guerra Mundial: “*Every night was Saturday night at the movies*” (“Toda noite era sábado à noite nos cinemas”).¹¹⁰

TABELA. 3: LUCRO DAS OITO MAIORES COMPANHIAS CINEMATOGRAFICAS NA DÉCADA DE 1940

Ano	Lucro (US\$ - milhões)
1940	19.1
1941	34
1942	50
1943	60.6
1944	59
1945	63.3
1946	119.9
1947	87.3
1948	48.5
1949	33.6
1950	30.8

Fonte: *Film Daily Year Book 1952* Apud: SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6).** New York: Scribner, 1997. p. 465.

¹⁰⁹ SCHATZ, Thomas. **op. cit.** (1997) pp. 463 a 465. Resultado da soma dos números apresentados nas tabelas das páginas

¹¹⁰ *Ibidem*, p.135.

Um terceiro e último exemplo do comprometimento de Hollywood com a guerra foi o envolvimento de seus próprios funcionários no conflito, seja diretamente, pelo alistamento nos mais diversos batalhões, seja indiretamente, através da aparição de estrelas de cinema em acampamentos militares, fazendo shows, distribuindo comida, fazendo companhia aos milhares de homens alistados.

Os setores da indústria cinematográfica que mais perderam funcionários para o alistamento ou para os empregos nas fábricas de armamento foram a distribuição e a exibição – muito mais que a produção. Durante o primeiro ano da guerra, 4.500 funcionários deixaram a distribuição para unir-se às forças armadas. Na exibição, os números foram ainda mais surpreendentes: 18 mil pessoas decidiram alistar-se. Estas vagas foram geralmente preenchidas por mulheres, que assim mudaram o perfil do ramo da exibição ao deixarem as bilheterias e a função de faxineiras dos cinemas para assumirem o comando das salas de projeção e os escritórios de gerência – postos tradicionalmente ocupados pela força de trabalho masculina. Em um relatório de Março de 1943, a Warner Bros. informava ter o primeiro cinema nos Estados Unidos cujo corpo de funcionários era apenas feminino. Em Junho do mesmo ano, a Loew's/MGM informou também que 62 dos seus cinemas, quase metade de sua rede, era administrada por mulheres.¹¹¹

Dos funcionários trabalhando diretamente nos estúdios, aproximadamente 4 mil pessoas, 22% da força de trabalho em Hollywood, haviam entrado nas forças armadas no final de 1942. A maior parte desse número correspondia a técnicos, *camera men* e cenografistas, mas também muitos atores e diretores também se alistaram. A lista incluiu nomes como os dos atores Clark Gable, James Stewart, Henry Fonda, Alan Ladd, Robert Montgomery e dos diretores (major) John Ford, (coronel) Frank Capra, (tenente-coronel) William Wyler e (comandante) John Huston. Muitos dos altos executivos dos estúdios também ganharam promoções militares, começaram a usar uniformes e insistiam em serem chamados pelo seu posto. Jack Warner, por exemplo, após receber uma condecoração do *Army Air Corps*, começou a assinar a documentação de seu escritório com “Coronel Jack Warner”.¹¹²

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 134-135.

¹¹² *Ibidem*. p.169.

Muitas estrelas do cinema, incluindo Bob Hope, Dorothy Lamour, Bing Crosby, Marlene Dietrich e Hedy Lamarr atravessaram o país vendendo bônus de guerra (*war bonds*). Os atores também gravaram inúmeras mensagens no rádio para estimular seus fãs a comprar tais bônus e a contribuir com o esforço de guerra através de inúmeras formas. Outros também fizeram parte do *Hollywood Canteen*, um clube localizado na área sul de Los Angeles, criado com a finalidade de entreter militares na reserva. A iniciativa havia sido idealizada por John Garfield, Jules Stein e Bette Davis, esta última diretora da instituição até o encerramento de suas atividades, ocorrido no Dia de Ação de Graças de 1945. Todos os serviços oferecidos no *Hollywood Canteen* eram gratuitos e incluíam shows de celebridades do mundo do rádio e do cinema, números de dança e oferecimento de refeições. O requisito para entrar no centro era apenas o uso do uniforme militar. Uma vez dentro do clube, militares poderiam comer com Bette Davis, sentar ao lado de musas como Ginger Rogers, Jane Russell e Ava Gardner e ouvir boas histórias de Cecil B. DeMille e Cole Porter. Em 1944, o *Hollywood Canteen* havia se tornado tão popular que a Warner Bros. decidiu fazer um filme sobre ele. *The Hollywood Canteen* contava no papel de protagonistas Joan Leslie e Robert Hutton e muitas das estrelas de Hollywood apareceram na história interpretando a si mesmas.

A Segunda Guerra Mundial trouxe também mudanças para o setor de produção dos Oito Grandes Estúdios, tanto no que diz respeito às tendências de produção, como número de filmes feitos, orçamento e consequente qualidade, como de temáticas abordadas em suas histórias.

Para Thomas Schatz, as mais importantes mudanças no sistema dos estúdios em Hollywood durante a guerra estiveram relacionadas com o aumento da receita (e lucros) dos estúdios e a diminuição da produção de filmes. Para o autor, este decréscimo poderia ser explicado levando em consideração três fatores: restrições no fornecimento de rolos de filmes e uso considerável das películas restantes disponíveis para a filmagem de material governamental; escassez de mão de obra e de produtos que comumente eram utilizados nos *sets* de filmagem, tais como aço e madeira, e uma mudança chave na estratégia de definição das produções que seriam filmadas – “os executivos começaram a se dar conta que

poderiam ter os mesmos lucros com uma quantidade menor de filmes lançados por ano; era necessário apenas manter o mesmo filme por mais tempo em cartaz”.¹¹³

As restrições de rolos de filme foram impostas pelo *War Production Board*, a agência responsável por coordenar a economia e a produção de bens da guerra. Inicialmente estes cortes do material de filmagem tinham a ver com a requisição do governo em usá-los exclusivamente para os filmes de treinamento. Como resposta, Hollywood assumiu algumas estratégias, tais como diminuir a quantidade de filmes usados em cada gravação; estocar filmes concluídos (“*backlog of features*”), atrasando propositalmente seu lançamento; diminuir o número de cópias a serem distribuídas e aumentar em algumas semanas o tempo em cartaz de um filme nas casas *first-run theater*.¹¹⁴

Durante os cinco anos antes de Pearl Harbor, por exemplo, os Cinco Maiores Estúdios produziram 1.833 filmes e durante os cinco anos após Pearl Harbor estas mesmas cinco companhias haviam feito 1.395 filmes, um decréscimo de 438 filmes, ou de 25%.¹¹⁵ Nessa diminuição muitos estúdios abandonaram momentaneamente a produção de filmes “B”. Novamente como exemplo, a Warner Bros. cortou pela metade o lançamento de seus filmes e abandonou completamente os de menor orçamento e mérito artístico de sua grade durante a guerra.

Ao declínio na produção de filmes somou-se também um aumento nos custos de produção. Entre 1942 e 1945, por exemplo, o custo médio de filmagem de uma produção de longas-metragens “A” passou de 336 mil dólares para 555 mil dólares e a média de dias de filmagem também aumentou de 22 para 33 dias. Algumas dessas táticas adotadas se transformariam em tendências permanentes dos estúdios, como o lançamento de menor número de filmes por ano; outras, porém, seriam abandonadas, como a produção apenas de filmes “A”. Na década seguinte, por exemplo, refletindo até mesmo a decadência da Era dos Grandes Estúdios, os estúdios voltaram a fazer filmes de menor orçamento, os chamados “B”.

Em termos estilísticos e de gênero, Hollywood refinou duas distintas fórmulas para os filmes que lidavam com questões da guerra: o filme de combate e o melodrama do *front* interno. Estas produções, segundo contabiliza Schatz, representaram cerca de um terço da

¹¹³ *Ibidem*, p.170.

¹¹⁴ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **op. cit.** p.204.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.170.

produção total de filmes dos estúdios e alguns deles foram verdadeiros sucessos de público em sua época de lançamento, o que pode por em cheque o argumento de que o público dos filmes hollywoodianos interessava-se apenas por temas escapistas e fugazes. Muitas dessas produções ganharam prêmios importantes e estiveram entre as dez maiores bilheterias de cada ano, com destaque para: *O Grande Ditador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940), com uma bilheteria de US\$9.5 milhões, *Forja de Heróis* (This is the Army, Michael Curtiz, 1943), com US\$8.5 milhões; *Sargento York* (Sergeant York, Howard Hawks, 1941), US\$ 6.1 milhões; *A Canção da Vitória* (Yankee Doodle Dandy, Michael Curtiz, 1942), US\$4.7 milhões; *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), US\$4.15 milhões; *Trinta Segundos Sobre Tóquio* (Thirty Seconds Over Tokyo, Mervyn LeRoy, 1944), US\$4.1 milhões, entre outros.

De acordo com Thomas Doherty, o estudo das representações, estereótipos e alegorias presentes nos filmes de Hollywood que lidavam com temáticas relacionadas à guerra pode nos oferecer indícios de como Hollywood tentou modificar algumas premissas compartilhadas pela sociedade norte-americana (e presentes em seus filmes anteriores) a fim de que elas estivessem em sintonia com as demandas da guerra.¹¹⁶

Um primeiro exemplo dessa mudança indicada por Doherty seria a condenação do suposto “amor americano ao individualismo”, enfatizando que o individual em tempos de guerra seria uma ameaça às conquistas militares, que por sua vez só seriam alcançadas se baseadas no trabalho em grupo, coordenado e unido. A conversão do soldado solitário a um produtivo e funcional membro de um batalhão vitorioso é tema recorrente em vários filmes, tais como *Dois no Céu* (A Guy Named Joe, Victor Fleming, 1942), *Forja de Heróis* (This is the Army, Michael Curtiz, 1943) e *Águias Americanas* (Air Force, Howard Hawks, 1943). Na avaliação de Doherty estes grupos eram ainda “calculadamente diversos”, integrando em um mesmo batalhão “pobres e ricos, instruídos e analfabetos, experientes e inocentes.” Estes homens ainda demonstravam ter vindo de diferentes rincões do país trazendo consigo as mais diversas raízes étnicas. Filhos de imigrantes poloneses lutavam junto com membros de famílias mexicanas, gregas e suecas. Em algumas ocasiões, afro-americanos faziam parte das tropas, mas os filmes não conseguiram esconder a natureza segregacionista que este último grupo sofria mesmo dentro das forças armadas. A capacidade destes homens de

¹¹⁶ DOHERTY, Thomas Patrick. **op. cit.** p.127.

deixarem possíveis preconceitos de lado para lutarem juntos no *front* tentava contrastar assim a crença nazista de que apenas “super-homens” de herança teutônica eram inteligentes e fortes o suficiente para governar o mundo.

Nos filmes hollywoodianos a guerra apareceu também como um elemento que reforçava a família estabelecida, embora fosse capaz de alterar drasticamente seu estilo de vida.¹¹⁷ Dentro desse bojo, as mulheres assumiram função de destaque nestas produções, refletindo dessa forma o novo papel que haviam conquistado na sociedade norte-americana com sua expressiva integração na força de trabalho. Com o estalar da guerra, muitas mulheres se sentiram impelidas a buscar um emprego. Patriotismo, ausência dos pais, irmãos e esposos ou a simples oportunidade gerada fizeram com que o emprego de mulheres na indústria aeronáutica, por exemplo, saltasse de apenas 1% em 1941 para 39% em 1943.¹¹⁸ Acompanhando esse novo papel da mulher em sua sociedade, Hollywood enalteceu-as muitas vezes, ao representá-las em personagens símbolos de superação, sacrifício e coragem. Dois dos filmes mais conhecidos desse gênero são *A Rosa da Esperança* (Mrs. Miniver, William Wyler, 1942) e o épico de três horas de duração *Desde Que Você Partiu* (Since You Went Away, John Cromwell, 1944), cujo subtítulo era justamente “Um Panorama do Front Interno”.

A produção de filmes sobre a guerra entrou em declínio em 1944, uma vez que a vitória dos Aliados no conflito parecia cada vez mais certa. Com o término da guerra no ano seguinte, os Estados Unidos saíram como os grandes vitoriosos do conflito, passando a assumir uma posição de liderança na economia mundial. Neste período, Hollywood ainda se beneficiava com os bons números de público e de lucro da grande maioria de suas produções, com o ano de 1946 representando o *boom* neste sentido. A este cenário econômico perfeito, no entanto, seguir-se-iam uma série de fatores que paulatinamente minariam seu poder e sua primazia como forma de entretenimento entre os estadunidenses.

¹¹⁷ PEREIRA, Wagner. **op. cit.** (2003) p.325.

¹¹⁸ SCHATZ, Thomas. **op. cit.** (1997) p.135.

1.5 Início da ruína do sistema

O cenário promissor visto durante parte da década de 1930 e boa parte dos anos 1940 na indústria cinematográfica norte-americana não continuaria durante a década seguinte. A guerra havia sido, nas palavras de Schatz, uma “faca de dois gumes” para Hollywood, com recordes de receita e lucros líquidos, acompanhadas, no entanto, de grande redução de materiais e força de trabalho e necessidade de mudanças nas estratégias de distribuição e exibição de filmes. Outro paroxismo surgiu quando a indústria cinematográfica começou a dar sinais de que não conseguiria acompanhar os ótimos números da economia norte-americana no pós-guerra. Na verdade, enquanto, no final dos anos 1940, a posição dos Estados Unidos como maior potência mundial e sua prosperidade econômica continuavam a se fortalecer, os Grandes Estúdios mergulharam em um abismo financeiro e uma perda de prestígio perante os americanos.

Segundo John Reegan, a nova e privilegiada posição dos Estados Unidos perante outras potências mundiais no final dos anos 1940 foi conquistada em parte pelo relativo menor dano causado ao país e à sua população durante a Segunda Guerra Mundial. A guerra matou cerca de 50 milhões de pessoas, a maioria dessas vítimas cidadãos da Europa e do Leste Asiático. Grandes cidades e centros industriais foram destruídos e perdas civis variaram de 60 mil no Reino Unido e 400 mil na França a seis milhões na Polônia e sete milhões na União Soviética. Os Estados Unidos, porém, foram o único dos principais combatentes a sofrer “poucas” baixas civis diretas e, com exceção de Pearl Harbor, nenhuma significativa incursão dos inimigos dentro de suas fronteiras. O número de combatentes norte-americanos mortos foi de 290 mil e, enquanto substancial, baixo se se considera o grau de envolvimento do país na guerra e o número de mortes de militares de outros países, como por exemplo, 1.2 milhões de soldados japoneses mortos e sete milhões de soldados russos (além dos sete milhões de civis).¹¹⁹

Quando a guerra acabou, os Estados Unidos reuniam, sozinhos, reuniam metade da riqueza do mundo, mais da metade de sua produtividade e quase dois terços da maquinaria existente estavam concentradas em mãos americanas.¹²⁰ Seguindo estes bons índices, a indústria cinematográfica norte-americana experimentou um momentâneo otimismo com a

¹¹⁹ KEEGAN, John. **The Second World War**. New York: Viking, 1989, p.590-591.

¹²⁰ *Ibidem*, p.591.

nova situação política e econômica do país no pós-guerra. Os maiores números de bilheteria e de lucros da década viriam justamente no período do final do ano de 1945 e por todo o ano de 1946, impulsionados pela volta dos combatentes para casa, aumento de namoros e casamentos, fim das restrições de materiais usados nas filmagens e um otimismo geral da população, com tempo e dinheiro para gastar nos cinemas.¹²¹

Os ótimos números conquistados pelos Oito Grandes Estúdios até 1946 não conseguiram, no entanto, prevalecer depois deste ano. Mudanças semelhantes como aquelas que trouxeram um público recorde para os cinemas logo após a volta dos soldados para o país também acabariam por afastá-lo logo depois. Em primeiro lugar, podemos citar a vasta migração aos subúrbios, impulsionada por sua vez pelo grande aumento do custo de vida nas grandes cidades, os baixos preços dos imóveis fora das áreas urbanas, ampliação e melhorias no sistema de transporte e melhores preços para a compra de automóveis. Estes “anéis em torno das cidades”, como denominou Douglas Gomery, receberam 80% do crescimento populacional dos EUA durante o período 1946-1950, crescendo quinze vezes mais do que qualquer outro segmento.¹²²

À suburbanização somou-se ainda o grande aumento de casamentos e de nascimentos do período, fenômeno que ficaria conhecido como “*baby boom*”. A subida da taxa de natalidade por volta de 1948 foi tão acentuada que é comum denominar pessoas que hoje tem por volta de 64 ou 65 anos como a “geração *baby boom*”.

Em termos gerais, havia também mais opções de lazer nos Estados Unidos do pós-guerra, bem como a definitiva integração de formas alternativas no campo da exibição de filmes, tais como os *outdoors theaters*, também conhecidos como *drive-in*, que existiam desde a década de 1930, mas só se transformaram em uma ameaça aos cinemas fechados no começo da década de 1950.

Os frequentadores de cinema estavam ficando mais seletivos e também optando por outras atividades de divertimento, assim que uma extensão maior de distrações tornou-se disponível. Os novos programas incluíam desde noites de beisebol e de boliche até, no caso dos veteranos, aulas noturnas custeadas pelo *GI Bill*.¹²³

¹²¹ SCHATZ, Thomas. *op. cit.* (1997) p.289.

¹²² GOMERY, Douglas. “The Coming of Television and the ‘Lost’ Motion Picture Audience”. **Journal of Film and Video**, Vol. 37, No. 3, (Summer, 1985), p.8.

¹²³ *Ibidem*, p.235.

Lutas internas entre os maiores sindicatos da indústria, o IATSE (*International Alliance of Theatrical Stage Employees*) e o CSU (*Conference of Studio Unions*), e greves dos trabalhadores filiados a este último nos anos de 1945 e 1946 também contribuíram para o agravamento da situação. Em uma das paralisações mais longas e com maior adesão da história de Hollywood (em 1946, ela durou oito meses e em um dos piquetes em frente aos estúdios da Warner Bros. deixou 150 hospitalizados),¹²⁴ o CSU foi acusado pelo presidente da IATSE, Roy Brewer, de ser um “reduto de comunistas”.

A perseguição a supostos membros do Partido Comunista que trabalhariam em Hollywood tornou-se, na verdade, uma das grandes preocupações de setores conservadores da indústria cinematográfica a partir do final da década de 1940, que viram seu coro de crítica ser apoiado pela própria atmosfera anticomunista crescente no país com o estalar da Guerra Fria. Em 1944, por exemplo, membros do alto escalão do *staff* de Hollywood, entre eles Cecil B. DeMille, Ronald Reagan, John Wayne, Clark Gable, Walt Disney e Barbara Stanwyk criaram a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), para defender, segundo declararam, a indústria cinematográfica norte-americana, e o país como um todo, de uma infiltração comunista.¹²⁵ O papel da organização no início do acosso a comunistas dentro de Hollywood foi destacado por Ceplair e Englund, para quem “A MPA forneceu ao HUAC (*House Un-American Activities Committee*) algo que nenhum crítico fora da Hollywood teria meios de fazer, um corpo de partidários dentro da indústria, ansiosos por testemunhar publicamente contra seus colegas”.¹²⁶

Além do recrudescimento das posições anticomunistas a partir de próprios membros dos estúdios, uma nova investigação de setores do governo tentava mapear os membros do PC americano que estariam trabalhando em Hollywood. Em 1945, a Câmara do Comércio dos Estados Unidos publicou um relatório intitulado *Communist Infiltration in the United States*, alertando que os comunistas estariam buscando o controle do mundo do entretenimento e da imprensa. Segundo referido documento, os comunistas já seriam maioria em organizações tais como o Sindicato dos Roteiristas de Hollywood e a única

¹²⁴ SKLAR, Robert. *op. cit.* (1994) p.258.

¹²⁵ CEPLAIR, Larry; ENGLUND, Steven. **The Inquisition in Hollywood:** politics in the film community, 1930-1960. Garden City, NY: Anchor Press; Doubleday, 1980. pp. 210–214.

¹²⁶ *Ibidem*, p.212.

maneira de evitar seu avanço era, segundo se sugeria, expondo sua organização e seus membros.

As acusações iniciadas com a ação do MPA e com o relatório da Câmara do Comércio culminariam, dois anos depois, nos inquéritos e depoimentos levados a cabo pelo *House Un-American Activities Committee*. A presença de comunistas no cinema e o alcance de sua rede de relações ainda continuaram no centro dos debates, mas outros questionamentos também entraram na pauta de discussões, como por exemplo uma suposta relação entre o Comunismo e as medidas postas em prática pela administração Roosevelt com seu programa *New Deal*. Como resposta, os executivos dos maiores estúdios, que não desejavam ter a indústria relacionada a este tipo de atividade política, iniciaram mais que prontamente a produção de filmes com temática “anticomunista” e começaram a afastar aqueles de quem se suspeitava ter algum grau de relação com o partido.

Outro duro golpe à dominância dos Oito Grandes Estúdios foi o fim do caso *Paramount*, após uma decisão de última instância na Suprema Corte Americana em 1948 que votou em favor do governo para a separação dos estúdios cinematográficos a sua rede de cinemas. A medida tentava assim acabar com as práticas monopolísticas responsáveis em grande parte pelos lucros dos estúdios nas duas décadas anteriores. Como consequência, o cenário pós 1948 trouxe um enfraquecimento imediato das *majors* Paramount, MGM, Warner Bros., Twentieth Century-Fox e RKO, em decorrência do desmantelamento da verticalização do sistema; maior número de produtores e estúdios independentes, pois se viram livres das interferências dos maiores estúdios e um enfraquecimento do “Código Hays”, já que cinemas alternativos “*art house*” começaram a exibir filmes independentes e estrangeiros e por isso fora da jurisdição do código. Das cinco redes de cinemas, quatro foram vendidas a novas administradoras e todas reduziram seu tamanho.¹²⁷

Por fim, já no início dos anos 1950, um último fator a ser considerado para a ruína da Era dos Estúdios foi o início das transmissões televisivas em larga escala no país. O pioneirismo neste ramo foi creditado a grandes redes de rádio, que se adiantaram às companhias cinematográficas, também interessadas no negócio, na compra das licenças de transmissão de TV em grandes cidades do país. Entre essas empresas estava NBC (*National Broadcasting Company*), a CBS (*Columbia Broadcasting System*) e, anos depois e a ABC

¹²⁷ CONANT, Michael. “The Paramount Decrees Reconsidered”. In: BALIO, Tino. **op. cit.** (1986) p.573.

(*America Broadcasting Company*), que hoje representam os canais de televisão com maior audiência entre o público americano.

Como recorda Gomery, as primeiras transmissões na TV datam antes da Segunda Guerra Mundial, mas foi apenas após o seu término que a televisão como uma empresa de entretenimento de massa começou a surgir e logo, “ter um aparelho de TV em casa tornou-se sinônimo de *status* e ascensão social”.¹²⁸ Os números apresentados pelo autor dão conta de como as transmissões televisivas em grande escala passaram de um indício de inovação tecnológica para um novo fenômeno cultural: se no ano de 1950 havia um milhão de televisores nos lares americanos, ao final daquela década esse número já era de 50 milhões.

As companhias cinematográficas, ao terem perdido a corrida pelas primeiras concessões, apresentaram alternativas a esta novidade do entretenimento. Tentaram, por exemplo, trazer o formato das narrativas televisivas para o cinema, lançar mais filmes com a tecnologia *Technicolor* e *Widescreen* e reviver os filmes 3D.¹²⁹ As iniciativas deram certo no começo, mantendo um público fiel ao cinema por mais tempo. No entanto, o avanço da televisão parecia inevitável e, assim, ela acabou por prevalecer como opção mais barata e cômoda ao público desejoso de ver narrativas compostas por imagens e sons.

Terminava assim a estrutura clássica da integralização vertical do cinema como idealizada pelos seus grandes executivos no final dos anos 1920. Se a televisão apareceu como substituta do cinema como o mais presente meio de comunicação de massa na vida dos norte-americanos a partir da década de 1950, é incorreto, no entanto, creditá-la como a única responsável pela decadência da indústria cinematográfica nesse posto. Seria mais correto dizer, por outro lado, que um conjunto de fatores, iniciados dentro e fora da indústria, por parte do governo e do congresso norte-americano e a partir de mudanças em sua sociedade que acabaram culminando nesta nova e menos influente configuração das companhias cinematográficas.

¹²⁸ GOMERY, Douglas. **op. cit.** (1985) p.5.

¹²⁹ *Ibidem*, p.6.

TABELA 4: NÚMERO DE CINEMAS NOS ESTADOS UNIDOS NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

Ano	Salas de Cinema	<i>Drive-in</i>	Total
1940	19.032	0	19.032
1941	19.645	95	19.740
1942	20.281	99	20.380
1943	20.196	97	20.293
1944	20.277	96	20.373
1945	20.355	102	20.457
1946	18.719	300	19.019
1947	18.059	548	18.607
1948	17.575	820	18.395
1949	17.367	1.203	18.570
1950	16.904	2.202	19.106

Ano	Salas de Cinemas	<i>Drive-in</i>	Total
1950	16.904	2.202	19.106
1951	16.150	2.830	18.980
1952	15.347	3.276	18.623
1953	14.174	3.791	17.965
1954	15.039	4.062	19.101
1955	14.613	4.587	19.200
1956	14.509	4.494	19.003
1957	14.509	4.494	19.003
1958	11.300	4.700	16.000
1959	11.335	4.768	16.103
1960	12.291	4.700	16.991

Fonte: (Década de 1940) *Film Daily Year Book 1952* Apud: SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American Cinema in the 1940s**. New York: Scribner's, 1990. p. 461 e (Década de 1950) LEV, Peter. **The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959**. New York: Scribner's, 2003. p. 304.

2 “A HISTÓRIA DE DOIS CARAS CHAMADOS ‘JOE’ ”¹³⁰: *MISSÃO EM MOSCOU* COMO EXEMPLO DE FILME PRÓ-SOVIÉTICO.

*A Guerra colocou no espremedor a concepção tradicional de Hollywood sobre os moscovitas, e de lá eles saíram: barbeados, lavados, sóbrios, bons para suas famílias, rotarianos, membros dos Elks e mestres maçons.*¹³¹

2.1 Introdução

Cenas de vastas pradarias e natureza exuberante, símbolo da taiga siberiana; o irretocável balé Bolshoi em seus tempos áureos; russos como a expressão máxima da amabilidade, cordiais e solícitos; fábricas diversas com suas chaminés e seus operários em ritmo acelerado, o sistema de transportes funcionando a todo vapor e um comércio consolidado, com espaço inclusive para venda de artigos de luxo como cosméticos; encenações de um julgamento que, embora ocorra segundo o rigor da justiça soviética, leva seus réus a uma confissão total, carregada de sincero arrependimento, sobre o crime aviltante que teriam cometido contra o seu Estado. Imagens como essas, pode-se pensar, poderiam referir-se a uma produção de tom propagandístico do estado soviético, feito por sua indústria cinematográfica. Ditas representações, na verdade, fazem parte do filme *Missão em Moscou*, longa-metragem feito nos Estados Unidos pela Warner Bros. em 1943, em um dos momentos clímax da Segunda Guerra Mundial. Primeiro longa-metragem “pró-soviético” produzido por um dos Oito Grandes Estúdios de Hollywood¹³² e considerado um “exemplo claro de propaganda”, teve o “intuito de gerar simpatia por este improvável aliado da América” e, assim, “desempenhou, mais do que qualquer outra produção, papel

¹³⁰ Referência a um das cartazes de promoção do filme *Missão em Moscou*: “The story of two guys named Joe [Joseph (“Joe”) E. Davies e Joseph – na variação inglesa (“Joe”) Stalin]”

¹³¹ Cf. *Variety*, 28 de Outubro de 1942. *Apud*: BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **Hollywood goes to war**: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies. Berkeley: University of California Press, 1990. p.185.

¹³² Lembremos que a primeira produção pró-soviética do cinema norte-americano foi lançada em 1942 por um estúdio pequeno, o *Producers Releasing Corporation*. *V from Moscow*, dirigido por Lothar Mendes, foi feito nos moldes dos “filmes B”, com orçamento e divulgação limitados. Cf. FYNE, Robert. **The Hollywood Propaganda of World War II**. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1994, p.104.

de destaque na diplomacia estadunidense”.¹³³ O filme suscitou aquecida discussão quando de seu lançamento e foi responsável por fazer Jack Warner dar explicações sobre sua produção ao HUAC, em 1947, e por contribuir para a inclusão de seu roteirista, Howard Koch, na *blacklist* dos anos 1950.

À luz da avaliação contemporânea – uma geração que de alguma forma tem na experiência da Guerra Fria um ponto de partida quando se refere às relações entre Estados Unidos e a Rússia–, os filmes pró-soviéticos produzidos por Hollywood durante a Guerra, mesmo que realizados em um contexto de proximidade estratégica entre as duas nações, podem suscitar a estranheza ou perplexidade daqueles que se acostumaram a discutir os dois países apenas na chave dicotômica. A ideia de que *Missão em Moscou* tenha sido requisitado, para além da pressão de um órgão como a Secretaria de Informação da Guerra, pelo próprio presidente do país à época, Franklin Delano Roosevelt, pode causar inquietações ainda mais vigorosas.¹³⁴ Além disso, a despeito das declarações do roteirista Koch de que *Missão em Moscou* “não era o tipo de filme calculado para trazer nenhum retorno considerável de bilheteria”, o estúdio investiu mais de meio milhão de dólares apenas para a sua promoção, em um tempo em que produções que ultrapassavam a marca de um milhão de dólares em orçamento já poderiam ser consideradas como produções “As”.¹³⁵

Missão em Moscou, lançado em abril de 1943, revisita a “missão” de Joseph Edward Davies quando de sua passagem como embaixador dos Estados Unidos,

¹³³ CULBERT, David. **Mission to Moscow**. Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Madison: University of Wisconsin Press, 1980. p.14; RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. “A great historic mistake: the making of ‘Mission to Moscow’”. **Film History**. Vol. 16, No.4, 2004 e VALIM, Alexandre Busko. “*Missão em Moscou*: notas para uma discussão sobre o Cinema e a Diplomacia Cultural estadunidense em meados do século XX”. **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**. Maringá, v. 1, n. 63, 2006. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/063/63valim.htm>. Acesso em 20 de março de 2013.

¹³⁴ Não foi possível encontrar no Warner Bros. Archives um documento oficial produzido pelo estúdio que afirmasse que o pedido tivera sido feito por Roosevelt. No entanto, fontes cruzadas, tanto de Jack Warner, em duas passagens distintas, quanto do roteirista Howard Koch, apontam para o fato. Warner primeiro desenhou esta conexão entre o estúdio e o governo federal no depoimento que deu ao HUAC em outubro de 1947, retomando-o, anos depois, em sua biografia, *My Hundred Years In Hollywood*, publicada em 1964. Howard Koch, em carta publicada no jornal *Los Angeles Times*, em 1977, comenta que o mesmo lhe foi revelado por Jack Warner no momento de sua contratação como roteirista, assumindo que agora [1977] a informação era de “conhecimento geral”. Cf. *Los Angeles Times*, Howard Koch, “Truth on Trotsky”, 24 de julho de 1977, p. 2-X.

¹³⁵ Cf. KOCH, Howard. “To whom it may concern.” [s.d.]. pp.8-9. University of Wisconsin-Madison, Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society, Arquivo de Howard Koch, Caixa 2 e “Studio Announces Huge Ad Budget for ‘Mission’”. 12 de março de 1943. Core Collection Reference Files, Production File – Mission to Moscow. Margaret Herrick Library, Los Angeles.

primeiramente na Rússia e depois na Bélgica, durante o período de janeiro de 1937 a também janeiro de 1940. Davies, apenas o segundo embaixador dos Estados Unidos na Rússia após o governo de seu país ter reconhecido a União Soviética, em 1933, substituiu William Christian Bullit, que deixara o cargo “acusando os ‘bolcheviques’ de serem frios em suas relações, e alertando o governo sobre o ‘poder destruidor’ das Forças Armadas soviéticas”.¹³⁶ O roteiro do filme é fortemente baseado no livro homônimo que Davies lançou em 29 de dezembro de 1941, apenas três semanas após o ataque a Pearl Harbor. Acreditamos, assim, que uma leitura do filme deve levar em conta estas três temporalidades que a película suscita, uma vez que eventos concernentes a estes três períodos acabam se mesclando ao longo de seu enredo. Também consideramos importante salientar estas diferenças de tempos, pois os anos de 1937-39 (missão diplomática de Davies), os meses anteriores a 7 dezembro de 1941 (escrita de seu livro) e o ano de 1943 (ano de lançamento do filme) representam momentos e posições diferentes dos Estados Unidos com respeito à escalada do Nazismo na Europa e à Segunda Guerra. Antes que passemos à análise fílmica de *Missão em Moscou*, é necessário lembrar alguns dados desses três contextos, no tocante tanto à política estadunidense quanto à sua indústria cinematográfica.

Após o ataque a Pearl Harbor, em dezembro de 1941, os Estados Unidos passaram a uma economia de guerra que, se por um lado converteu setores industriais inteiros, como a indústria siderúrgica, de manufatura e construção, causando a escassez momentânea de muitos produtos, por outro eliminou virtualmente o desemprego e permitiu a inclusão efetiva da mão de obra feminina no quadro de empregos do país, principalmente o fabril.¹³⁷

O cinema do país, visto como um grande produtor em escala também industrial de filmes, não teve que sofrer, no entanto, uma conversão em moldes semelhantes, transformando seus “produtos”, os filmes, em modelos de propaganda visual, como ocorrera com as indústrias cinematográficas da Itália e da Alemanha. Como já citado na Introdução, Roosevelt, em entrevista concedida em dezembro de 1941 à revista especializada *Motion Picture Herald*, importante publicação da época, em um primeiro momento rechaçou qualquer tipo de censura imposta a Hollywood. Como comenta Wagner Pereira, o presidente norte-americano deve ter percebido que o papel mais eficiente de

¹³⁶ VALIM, Alexandre Busko. **op. cit.** s.p.(2006).

¹³⁷ PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda Editorial, 2012. p.231.

Hollywood no esforço da guerra seria manter seu estilo de narrativa clássico perante seu público, padrão este, inaugurado ainda no final dos 1910, que havia tornado este cinema no mais influente no mundo. Se Hollywood quisesse ressaltar os valores patrióticos do país e a necessidade de vitória no *front*, poderia fazê-lo de forma mais sutil, se fosse comparado com a instrumentalização do cinema ocorrida na Alemanha nazista, sob ordens de Hitler e de Joseph Goebbels, seu Ministro de Propaganda.¹³⁸

Embora até o início dos anos 1940 temas como o Totalitarismo e a escalada de tensão na Europa gerassem pouquíssima comoção entre os norte-americanos, uma primeira iniciativa, ainda que tímida, surgiu de dentro da indústria cinematográfica para condenar o nazismo e seu perigoso avanço na Europa. Em 1936, um grupo de executivos e artistas criou a Liga Antinazista de Hollywood (*Hollywood Anti-Nazi League*). Além de atores, diretores e técnicos, a Liga teve como membros altos executivos da indústria cinematográfica, tais como Carl Laemmle, fundador da Universal, e Jack Warner, criador e acionista da Warner Bros. e um dos principais produtores deste estúdio. A associação abertamente criticava os governos fascistas e nazistas da Itália e Alemanha, respectivamente, e apoiava a luta contra o antissemitismo, tanto na Europa quanto dentro dos Estados Unidos. A criação da Liga Antinazista também pode ser assim vista como um contraponto à ideia de que um posicionamento “apolítico” caracterizaria Hollywood. Contemporâneas ao seu ano de fundação, as Leis de Neutralidade aprovadas pelo governo norte-americano em 1935 e 1936 mostravam uma tentativa de Roosevelt de manter relações comerciais com todos os países pelo maior tempo possível, pesem o aumento do clima de instabilidade política na Europa naquele período. Além disso, era amplamente compartilhado entre os norte-americanos a ideia de que as crescentes tensões envolvendo Itália, Alemanha e a Espanha tinham a ver com uma crise estritamente europeia, sem aparentes grandes repercussões para os Estados Unidos. Nesse sentido, a porcentagem de entrevistados de 83% em março de 1939 e de 88% em janeiro de 1941 que apoiava o isolacionismo dos Estados Unidos no até então chamado “conflito europeu” pode nos dar indícios de como a guerra, ainda nesse período, não era um dos temas mais populares no país.¹³⁹ Dessa forma, estes dados podem nos ajudar a interpretar as sequências de *Missão*

¹³⁸ *Ibidem*, p.231.

¹³⁹ HERMAN, Felicia. “Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign against Nazism (review).” **American Jewish History**. Volume 89, Number 3, September 2000, p. 311.

em Moscou onde Davies falha ao tentar convencer congressistas e eleitores de seu país da necessidade de deixar para trás o isolacionismo, já que se circunscrevem temporalmente no período 1940-1941. Estas passagens podem “chocar”, tanto o espectador de 1943 quanto o de 2013, porque nela vemos congressistas norte-americanos tentando argumentar como hostilidades contra a Alemanha e o Japão poderiam prejudicar os negócios do país (Cena em 1 hora e 50 min).

A despeito dessa animosidade norte-americana, a Warner Bros., considerado por muitos historiadores o estúdio que demonstrava uma preocupação singular com “temas sociais”, lançou, ainda em 1939, *Confissões de um Espião Nazista* (Confessions of a Nazi Spy, Anatole Litvak), uma dura e aberta crítica ao Nazismo em um tempo em que nenhum outro estúdio hollywoodiano se atrevia a criticar tão abertamente Hitler e seu governo. Outro pioneirismo da Warner com respeito aos demais Sete Grandes Estúdios de Hollywood foi o rompimento do envio de seus filmes, ainda em 1933, à Alemanha. Além disso, a companhia contava, entre seus diretores, produtores, roteiristas e atores com um grande número de *emigrés* alemães, muitos judeus, que haviam fugido das acossas cada vez mais constantes ao seu grupo religioso.

Segundo Michael Birdwell, é possível encontrar algumas explicações para o fato dos estúdios evitarem produzir filmes antinazistas antes da entrada dos Estados Unidos na Guerra. Em primeiro lugar, o autor lembra que o *Production Code*, instituído ainda nos anos 1930 e gerido desde então pelo escritório de William Hays proibia qualquer representação “injusta” de um país, seu governo ou seus cidadãos e já que todo filme hollywoodiano, para que fosse lançado, necessitava do Certificado de Aprovação de dito escritório, é provável que os estúdios tenham evitado filmar qualquer roteiro que expusesse a questão do nazismo aberta e criticamente. Em segundo lugar, dado o esmagador número de norte-americanos que se mantinham favoráveis ao isolacionismo, Birdwell argumenta que talvez os estúdios temessem que uma produção calcada na denúncia da situação deteriorante da Europa pudesse afastar o público dos cinemas, tornando-se assim um desastre de bilheteria. Em terceiro e último lugar, o autor relembra que, como o sentimento antissemita ganhava aquecida força em todo o mundo e sendo a grande maioria dos seus executivos de ascendência judia, talvez estes presidentes quisessem evitar que seu mercado consumidor interpretasse filmes críticos ao nazismo como “veículos de propaganda judia”.

Pearl Harbor representou uma mudança drástica nesse sentido e a esse primeiro título da Warner, outras produções, agora criticando tenazmente o nazismo, foram postas em marcha por Hollywood: *O Grande Ditador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940); *O Homem que Quis Matar Hitler* (Man Hunt, Fritz Lang 1941); *Os Filhos de Hitler* (Hitler's Children, Edward Dmytryk, 1943), e com Harry Warner em uma “ponta” no papel de um bispo; *Os Carrascos Também Morrem* (Hangmen Also Die, Fritz Lang, 1943) e *A Quadrilha de Hitler* (The Hitler Gang, John Farrow, 1944).

Com o início dos anos 1940, Hollywood tomou medidas que evidenciavam assim uma preocupação maior de seus estúdios com o agora conflito que se instaurara na Europa. Em primeiro lugar, intensificou-se a produção de filmes que calcavam seus roteiros no patriotismo norte-americano e em retratar a guerra, tais como *Canção da Vitória* (Yankee Doodle Dandy, 1942), *Casablanca* (1942), e *Forja de Heróis* (This is the Army, 1943), apenas para citar três exemplos do estúdio que produziu *Missão em Moscou*, a Warner Bros., e do diretor que assinou o filme, o húngaro Michael Curtiz. Outra ação de Hollywood para mostrar seu comprometimento com um conflito que se mostrava cada vez mais iminente e que dava sinais mais claros dos horrores que nele estavam sendo cometidos foi criar a *Motion Picture Industry Committee Cooperating for National Defense* (em 1940), cuja principal função era garantir a distribuição e exibição de filmes patrióticos e de recrutamento – denominados “filmes da vitória” – desenvolvidos pelo governo estadunidense. A associação também doou cópias de alguns longas-metragens produzidos neste período e garantiu que estes filmes fossem distribuídos e exibidos nas bases norte-americanas instaladas no país e, depois da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, que os mesmos fossem enviados para os locais onde as tropas se encontravam. Segundo documento encontrado nos arquivos da Warner Bros., de provável autoria de Joseph Hazen, vice-presidente da companhia e presidente da *Motion Picture Industry* no ano de 1942, *Rosa da Esperança* (Mrs. Miniver, William Wyler, 1942), *Nossos Mortos Serão Vingados* (Wake Island, John Farrow, 1942), *Águias Americanas* (Air Force, Howard Hawks, 1943), *Canção da Vitória* (Yankee Doodle Dandy, Michael Curtiz, 1942), *Noite Sem Lua* (The Moon is Down, Irving Pichel, 1943) e *Os Filhos de Hitler* (Hitler's Children, Edward Dmytryk, 1943) foram alguns dos títulos que a *Motion Picture Industry Committee*

Cooperating for National Defense disponibilizou para serem copiados e exibidos gratuitamente.¹⁴⁰

Outras duas iniciativas de Hollywood dignas de nota tiveram a ver com as decisões de seu corpo artístico no tocante ao conflito. Alguns atores e atrizes, entre eles Bob Hope, Bing Crosby, Marlene Dietrich e Hedy Lamarr, passaram boa parte da Segunda Guerra viajando para dentro e fora dos Estados Unidos vendendo bônus de guerra (*war bonds*). A iniciativa rendeu centenas de milhares de dólares aos fundos de guerra estadunidenses, mas foi responsável, ao mesmo tempo, por um triste episódio: a morte de Carol Lombard, mulher de Clark Gable, em um acidente aéreo em 1942 enquanto voltava de um comício organizado para a venda dos bônus.

A relação entre o governo de Roosevelt e Hollywood, ou a colaboração deste último no esforço de guerra, ganhou uma dimensão oficial com a criação, em 13 de junho de 1942, da Secretaria de Informação da Guerra (*Office of War Information* - OWI). Dentro da Secretaria foi criada uma subseção, o Birô do Cinema (*Bureau of Motion Pictures*), para servir de intermediário especificamente entre o governo e os estúdios de cinema. Entre as atribuições mais específicas delegadas ao Birô e ao seu diretor, Nelson Poynter, talvez a mais significativa para este estudo tenha sido a de produzir e distribuir o Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica, um documento de 167 páginas, cujo objetivo seria instruir os estúdios a como retratar questões concernentes ao conflito.¹⁴¹

Dentre os tópicos e representações que o Birô estava interessado em ver nos filmes de Hollywood, a terceira seção de dito manual, denominada “As nações unidas e seus povos. Com quem nos aliamos no conflito, nossos irmãos em armas.” pode nos dar elementos interessantes para analisar a representação da União Soviética e dos russos nos filmes pró-soviéticos do período. No parágrafo “C” da seção, ao falar dos aliados russos, as instruções do Birô com relação à sua política são bastante claras: “Sim, nós americanos rejeitamos o Comunismo. Mas nós não rejeitamos nosso aliado russo.”¹⁴² [grifo do autor]. Levando brevemente em consideração o enredo de outros dois filmes pró-soviéticos do

¹⁴⁰ Cf. *Variety*. Special Edition Thirty-Seventh Anniversary. Joseph Hazen. “How Films Service the Army”. Sem data. 1 página. Caixa 2085, Pasta 12722 e “Training Films”, sem data. Caixa 2085, Pasta 12722, 35 páginas. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

¹⁴¹ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. “What to Show the World: the Office of War Information and Hollywood, 1942-1945”. *The Journal of American History*. Vol. 64, no. 1 (June, 1977). p. 91.

¹⁴² Cf. *Government Information Manual for the Motion Picture Industry*. “Section III. The United Nations and Peoples: With Whom We Are Allied in Fighting. Our Brothers-In-Arms”. p.7.

período, *Estrela do Norte* (The North Star, Lewis Milestone, 1943) – uma vila ucraniana que tem resistir ao avanço nazista de 1941 – e *Canção dos Acusados* (Song of Russia, 1944) – um maestro que, ao apresentar-se na Rússia, apaixona-se por uma pianista local –, vemos como temas como o romantismo, natureza de ar idílico e idealização das personagens se sobressaem a qualquer tentativa de vangloriar o socialismo russo – na verdade, nestes dois casos, nulo. Até mesmo em *Missão em Moscou*, o mais “político” de todos os filmes pró-soviéticos, a experiência de conhecimento que a personagem de Davies experimentará na União Soviética não pode ser compreendida como um “fascínio” do embaixador pela Rússia soviética. Embora sua “missão” sirva a Davies e ao espectador para “descobrir” este “estranho” país, tal lição não deve nunca supor uma preferência pelo sistema comunista. Retomando novamente o Manual para a Indústria Cinematográfica, em sua seção III, sobre a representação dos aliados que se esperava ver nos filmes de Hollywood, o texto pontua que “Nós [público espectador] precisamos compreender e saber mais sobre nossos Aliados (...).” Em última instância, esse “exercício” de alteridade, ou pelo menos sua tentativa, supunha como máximo a compreensão do país outrora estranho, sem, no entanto, a sua vanglorização.

O filme pontua essa lacuna existente entre estes dois “mundos” em alguns passagens de seu enredo, talvez tentando eximir-se de qualquer taxativo que o qualificasse simplesmente como “propaganda” do sistema soviético.

Na primeira sequência que escolhemos que demonstra essa diferença, temos Davies no gabinete oval com o presidente Roosevelt, questionando se sua atuação como advogado não o desqualificaria para o cargo de embaixador na Rússia:

Como os russos poderiam me aceitar, Frank? Politicamente, eu sou um liberal, mas também sou um capitalista. De fato, sou o advogado de alguns dos homens mais ricos e de algumas das corporações mais poderosas do mundo.¹⁴³

Em uma segunda passagem, seguindo a linha cronológica de eventos que ele reconta, quando Joseph Davies se encontra pela primeira vez com o presidente russo, Kalinin, em mediados de 1936:

Davies: Seu povo e o senhor me fazem sentir como se estivesse em casa.
Kalinin: Verdade? Isso me alegra muito.

¹⁴³ Transcrição da cena em 15 min.

Davies: How would the Russians accept me, Frank? Politically I'm a liberal, but I'm also a capitalist. In fact, the attorney for some of the richest men and largest corporations in the world. Cf. CULBERT, David. *op. cit.* p. 68.

Davies: Mas há algo que eu devo esclarecer. Sou o produto de um sistema diferente do seu. Eu acredito no individualismo, assim como o praticamos na América.¹⁴⁴

Finalmente, em abril de 1943, quando do Prólogo que Davies filmou apenas uma semana antes da estreia do filme, na segunda semana daquele mês, o ex-embaixador esclarece:

Acredito que eu seja particularmente o produto de nosso grande país, de suas instituições livres e de suas oportunidades em uma sociedade competitiva, onde domina a livre iniciativa. Eu tenho uma profunda convicção e uma sólida crença que este sistema e nossa forma de governo são os melhores que o mundo já inventou para o homem comum. No entanto, enquanto estive na Rússia, ganhei um profundo respeito pela integridade e honestidade dos líderes soviéticos. Eu respeitei a honestidade de suas convicções e eles respeitaram as minhas.¹⁴⁵

A própria opção de não citar claramente palavras como “socialismo” ou “comunismo” ao longo da trama podem ser indícios de como o roteiro do filme acabou se alinhando às diretrizes do Manual (“Nós rejeitamos o Comunismo, mas não nosso aliado russo”). Embora não tenha sido possível encontrar uma referência direta nos arquivos de *Missão em Moscou* da influência do documento, podemos dizer que na época de sua produção, entre o final de 1942 e início de 1943, os executivos da Warner já haviam recebido todas as seções do documento, que foi enviado ao longo do mês de julho de 1942.

Agora, antes que passemos à análise filmica de *Missão em Moscou*, vejamos com mais detalhes alguns dados de sua pré-produção, desde o lançamento do livro – e seu imediato sucesso –, passando pela compra de seus direitos pelo estúdio, até a escolha de seu produtor, roteirista e elenco - e o que algumas singularidades dessas escolhas podem nos dizer com respeito à influência de Washington em Hollywood.

¹⁴⁴ Transcrição da cena em 32 min.

Davies: You and your people make me feel very much at home, Mr. President.

Kalinin: So? I am glad.

(...)

Davies: But one thing I must make clear, Mr. President. I'm a product of a different system from yours. I believe in individualism as we practice it in America.

Cf. CULBERT, David. **op. cit.** pp.99-100.

¹⁴⁵ Transcrição da cena em 2 min.

I think that I am peculiarly the product of our great country and its free institutions and its opportunities in a competitive society of free enterprise. (...) I have a deep conviction and a firm faith that that system and our form of government is the best that the world has yet produced for the common man. But while in Russia I came to have a very high respect for the integrity and the honesty of the Soviet Leaders. I respected the honesty of their convictions and they respected mine. Cf. “Prologue to Mission to Moscow by Mr. Davies”. pp.1-2. Caixa 2085, Pasta 015512. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles e CULBERT, David. **op. cit.** p. 226.

2.2 *Missão em Moscou: do livro às telas do cinema.*

No dia 29 de dezembro de 1941, com os Estados Unidos ainda abalados pelos acontecimentos em Pearl Harbor, Joseph E. Davies, advogado corporativo em Washington, natural do estado do Wisconsin e ex-embaixador dos Estados Unidos na União Soviética, lançou *Mission to Moscow*, não-ficção de 415 páginas. Para compor a obra, escrita também com a colaboração dos jornalistas Spencer Williams e Stanley Richardson, Davies reuniu anotações pessoais tiradas de seus diários, cartas enviadas a funcionários e a amigos, documentos do Departamento de Estado (até então classificados como “confidenciais”) e despachos seus enviados da Rússia a este órgão norte-americano. Das fontes que Davies tinha em mãos, as duas últimas lhe haviam sido disponibilizadas por Summer Welles, Secretário do Estado no governo Roosevelt e o superior imediato de Davies enquanto este esteve na Rússia.

Pouco tempo após sua primeira edição, o livro foi traduzido para treze idiomas e chegou a marca de 700 mil vendas, um número que o colocava na categoria de *best-sellers* para o ano de 1942. A vigorosa marca de tiragens, especialmente para um livro de não-ficção, pode ser atribuída principalmente a dois motivos. Em primeiro lugar, pouco mais de seis meses antes de seu lançamento, mais precisamente em 22 de junho de 1941, Hitler ordenara a invasão da Rússia por sua *Blitzkrieg*, desrespeitando assim o pacto de não-agressão assinado entre os dois países em agosto de 1939. O episódio transformou a União Soviética em nação membro dos Aliados e fez com que o país passasse a ocupar grande parte das manchetes relacionadas à Segunda Guerra nos Estados Unidos. Para uma nação que ainda tentava compreender como os Estados Unidos e a União Soviética haviam passado, no curso de meses, de inimigos a “irmãos em arma”, o livro de Davies pode ter servido como uma fonte confiável, construída a partes de fontes “oficiais” e inacessíveis a outros autores, o que dava à obra ares de ilustração. Em segundo lugar, Davies, que desde meados do ano de 1940 dividia seu tempo entre o posto de assistente especial do Secretário de Estado (o qual exercia desde janeiro daquele ano) e as palestras e comícios sobre a União Soviética e o isolacionismo norte-americano, ganhou ele também as manchetes dos

jornais por ter seu nome associado ao novo aliado. Como avaliariam Clayton Koppes e Gregory Black, *Missão em Moscou* foi “o livro certo na hora certa”.¹⁴⁶

Outro fator que também contribuiu para a promoção de *Missão em Moscou* foram as próprias estratégias adotadas pela Simon & Schuster, a editora a lançar o livro. Para a propaganda da obra, excertos do texto final apareceram como artigo de capa da *New York Times Magazine* em sua edição de 14 de dezembro (uma semana após Pearl Harbor), enquanto que o *Times* publicou uma introdução, escrita por Quincy Howe, editor chefe da Simon & Schuster e conhecido radialista da CBS, dando mais detalhes sobre o material que Davies usara para escrevê-lo.¹⁴⁷ Além disso, como política de venda, a editora optou por lançar, no ano seguinte, uma edição do livro em um formato que empregava papel de natureza menos nobre e capa “mole”, o novo formato *paperback*. Mais econômica, esta edição saía por 25 cents.

A impressionante vendagem do livro logo chamou a atenção dos estúdios cinematográficos de Hollywood, interessados em adaptar a história para as grandes telas. No dia 3 de julho de 1942, Joseph Davies firmou com a Warner Bros. os direitos para que *Missão em Moscou* se tornasse longa-metragem. No contrato, firmado entre Davies e Joseph Hazen, vice-presidente da companhia, alguns “sinais” das regalias que o estúdio havia concedido ao ex-embaixador como condição para o acordo findasse: além de uma considerável soma em dinheiro para os valores da época, de US\$25 mil, Davies teria participação de 10% nos lucros que o filme gerasse para o estúdio. Contudo, talvez ainda mais revelador do que as quantias de dinheiro, a Cláusula 2 do contrato obrigava os futuros produtores de *Missão em Moscou* a submeter a Davies o esboço inicial do argumento do filme para que o mesmo o aprovasse.¹⁴⁸

Antes mesmo da data de assinatura do contrato, a Warner Bros. já havia começado a escalar entre seu *staff* membros da produção e atores para o projeto *Missão em Moscou*. Nesse sentido, as notícias enviadas à imprensa pelo setor de publicidade da companhia, sob chefia de Charles Einfeld, com cópias disponíveis na biblioteca Margaret Harrick, podem

¹⁴⁶ BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **op. cit.** (1990), p.190.

¹⁴⁷ CULBERT, David. **op. cit.** p.15.

¹⁴⁸ Cf. “Agreement Between Joseph E. Davies and Warner Bros. Company”. Caixa 12691, Pasta 002523, 12 páginas. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles

nos dar uma ideia da rapidez do estúdio em tentar encontrar os nomes principais para o filme.¹⁴⁹

De acordo com estas *Hollywood News* (o título das notas à imprensa enviadas pela Warner Bros.) encontradas nesta biblioteca, o primeiro nome a ser escolhido foi o do produtor, Robert Buckner, um antigo roteirista do estúdio (havia acabado de escrever *Canção da Vitória*) e que assinava, com *Missão em Moscou*, um de seus primeiros projetos na nova função. Buckner havia trabalhado como correspondente na Rússia pelo jornal britânico *Daily Mail*, pouco tempo antes da chegada de Davies ao país.¹⁵⁰ A falta de experiência de Buckner fez com que ele entrasse várias vezes em conflito com Davies, já que este último parece ter se aproveitado o máximo possível da abertura trazida com a Clausula 2, fazendo de *Missão em Moscou* o seu filme.

Davies conseguiu trazer como roteirista Erskine Caldwell, jornalista e escritor, conhecido por livros que abordavam questões sociais, tais como a compilação de fotografias que ele e Margaret Bourke-White, sua futura esposa, tiraram, *You Have Seen Their Faces* (1937). Da mesma forma que o produtor Robert Buckner, Caldwell também já havia estado na Rússia, mas no seu caso como correspondente da rádio CBS e outros jornais, cobrindo a invasão nazista ao país.

Uma semana após a assinatura do contrato, Caldwell já havia se instalado em Hollywood.¹⁵¹ Embora o departamento de publicidade do estúdio tenha lançado uma nota à imprensa celebrando a “rapidez de trabalho de Caldwell no roteiro de *Missão em Moscou*”, sendo capaz de entregar “uma primeira versão de 51 páginas em 48 horas”, o argumento foi rejeitado por todos no estúdio, até mesmo por Davies. A maior dificuldade do roteirista, segundo Culbert, era em como transformar o material e o livro de Davies em uma narrativa para um filme de longa-metragem. Os diários do ex-embaixador, os documentos do Departamento de Defesa e a rotina de Davies na Rússia poucos inspiravam para a criação de uma história que pudesse “render” 2 horas de filmagem. Se esta situação já seria

¹⁴⁹ Sobre este tipo de comunicação, Mary Haralovich comenta como estas notas eram importantes para a publicidade do estúdio na medida em que “desmistificavam a rodagem do filme”. Vistas por esta autora como o início do processo de marketing do filme, as *Hollywood News* da Warner Bros. ajudariam a “oferecer divertidas ou reveladoras anedotas sobre como os filmes eram feitos”. Cf. HARALOVICH, Mary Beth. **Motion Picture Advertising: industrial and social forces and effects, 1930-1948.** The University of Wisconsin-Madison (Ph.D.), 1894. p.3.

¹⁵⁰ Cf. “‘Mission to Moscow’ Assigned to Productor Who Knows Russia”. 6 de julho de 1942. Core Collection Reference Files, Production File – *Mission to Moscow*. Margaret Herrick Library, Los Angeles.

¹⁵¹ CULBERT, David. **op. cit.** p.18.

difícil para um roteirista experiente, imaginemos para um escritor sem nenhuma experiência na área como Caldwell.

O estúdio acabou optando pela saída de Caldwell à frente do roteiro, e após este acontecimento a companhia pareceu ter adotado uma política mais conservadora na produção, pois deixou de apostar nas indicações trazidas por Davies ou por outra pessoa externa ao estúdio. No final de agosto de 1942, a Warner escalou Howard Koch, então um respeitado roteirista contratado com exclusividade pelo estúdio, ganhador do Oscar por *Casablanca*, para dar continuidade ao trabalho deixado por Caldwell. Além de seus bons roteiros, Koch também era conhecido entre a comunidade hollywoodiana por suas inclinações progressistas e por seu apoio ao presidente Roosevelt e ao programa de ajuda econômica criado em seu governo, o *New Deal*. Embora Koch fosse membro da comissão do *The National Council of American-Soviet Friendship* (o maior grupo liderado pelo Partido Comunista dos Estados Unidos e cujo objetivo era fomentar a colaboração entre EUA e a URSS para combater o fascismo) ele parecia não ter um conhecimento aprofundado na política russa e nunca havia estado na União Soviética.

A Koch o estúdio concedeu o direito de indicar um “conselheiro técnico”, alguém que pudesse ajudá-lo principalmente a como retratar Stalin, bem como validar os julgamentos de 1936 e 1938 em “palatáveis ao público americano”.¹⁵² Koch sugeriu o nome de Jay Leyda, russo de nascimento, escritor, fotógrafo, crítico de cinema e um amigo de longa data do roteirista. Leyda, que havia então acabado de traduzir para o inglês *O Sentido do Filme*, de Sergei Eisenstein (com quem ele trabalhara por três anos na União Soviética), era, nas palavras de Ronald e Allis Radosh “um dedicado membro do Partido Comunista, um revolucionário americano que tentou fazer sua parte na tentativa de criar uma ‘América soviética’”.¹⁵³ Na época de sua contratação, Leyda trabalhava na Artkino, a distribuidora nos Estados Unidos dos filmes soviéticos. Ele assinou o contrato com a Warner em 28 de setembro de 1942, com estimativa de trabalho para seis semanas e com remuneração de US\$150 semanais.¹⁵⁴

¹⁵² RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. **op. cit.** p.366.

¹⁵³ *Idem, ibidem.*

¹⁵⁴ Cf. “Agreement between Warner Bros. Company and Jay Leyda”. 28 de setembro de 1942. 6 páginas. Jay Leyda and Si-Lan Collection. Box 19, Folder 1, The Tamiment Institute Library, New York University, New York.

Após a mudança de Leyda de Nova York para Los Angeles, Koch e ele partiram então para o desenvolvimento mais detalhado do que Caldwell já havia criado. Na versão anterior escrita por este último, já haviam aparecido a visita de Davies à Alemanha e a condensação em apenas um dos cinco expurgos ocorridos entre 1936 e 1938, com todos os acusados em um único julgamento. Foi com Koch que o filme ganhou as sequências que mostram Davies antes de sua viagem à Europa, bem quando da sua volta aos Estados Unidos. Koch também foi o responsável por inserir na história o princípio da “segurança coletiva”, conceito desenvolvido pelo presidente norte-americano Woodrow Wilson. Tanto este presidente quanto sua política haviam sido homenageados em uma peça teatral que Koch escrevera para a Broadway em 1941, chamada *Time to Come*. A esta altura, a única preocupação do roteirista era saber como lidar com seu “co-autor”, Davies, que demandava insistentemente que versões mais atualizadas do roteiro lhe fossem enviadas por correio: após uma das versões ser-lhe despachada, em 23 de setembro, Davies retornou ao estúdio um documento com 24 páginas com sugestões e objeções quanto ao roteiro.¹⁵⁵

Michael Curtiz, húngaro que havia se instalado em Hollywood em 1926 após uma bem sucedida passagem pela UFA (*Universum-Film AG*) – a indústria cinematográfica alemã e principal concorrente de Hollywood durante as décadas de 1920-1940¹⁵⁶ –, ficou a cargo da direção. Segundo a avaliação de David Culbert, o nome Curtiz a frente de tal “filme de mensagem” parecia uma decisão um tanto “estranha” por parte do estúdio.¹⁵⁷ Dada a natureza do “cinema de estúdio” que ainda pautava a Hollywood daquele período, com pouco espaço para trabalhos de cunho mais “autoral”, a escolha pôde demonstrar, por outro lado, que a Warner Bros. não queria se arriscar mais, principalmente após a sugestão malfadada com Caldwell. Além disso e a despeito do desapontamento de Davies, que queria um “nome maior” para dirigir *Missão em Moscou*, Curtiz era em 1942 “um dos mais bem-sucedidos e habilidosos diretores do estúdio”.¹⁵⁸

Segundo relembra James C. Robertson, entre os anos de 1941 a 1945, o tempo em que os Estados Unidos estiveram envolvidos na Segunda Guerra Mundial, Curtiz realizou oito filmes a cargo da Warner Bros.: *Canção da Vitória*, *Casablanca*, *Missão em Moscou*,

¹⁵⁵ CULBERT, David. **op. cit.** p.21.

¹⁵⁶ PEREIRA, Wagner. **op. cit.** (2012) p.647

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.23.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*.

Forja de Heróis, Passage to Marseille, Janie, Roughly Speaking e Mildred Pierce. Desta lista e segundo avaliação do autor, os cinco primeiros serviram como exemplos do esforço da Warner para se alinhar à linha de produções sobre o “esforço de guerra”, como incentivado pela Secretaria de Informação da Guerra.¹⁵⁹ Associando a qualificação de David Culbert com respeito a Curtiz e os dados da filmografia do diretor trazidos por James Stevenson, é possível dizer que a direção de Michael Curtiz pode não ter sido do tipo “autoral”, como vista nos filmes de John Ford, Charlie Chaplin e Orson Welles, mas correspondia aos interesses, demandas e ritmo de um estúdio cinematográfico responsável por lançar uma média de 28 filmes por ano (período de 1941 a 1945).¹⁶⁰

Todas as personagens de *Missão em Moscou* baseadas em políticos e diplomatas foram interpretadas por atores que compartilhavam algum nível de semelhança física com elas (com especial destaque para Manart Kippen no papel de Josef Stalin e Dudley Field Malone no papel de Winston Churchill¹⁶¹), com exceção justamente da personagem de Davies, interpretada pelo já consagrado ator Walter Huston, três vezes indicado ao Oscar.

As filmagens começaram em 10 de novembro de 1942 e terminaram em 2 e fevereiro de 1943, quando Curtiz entregou o material a Don Siegel, um dos melhores montadores de Hollywood. Ainda no começo das produções, em 1 de dezembro de 1942, Davies e sua esposa, Marjorie, mudaram-se momentaneamente para Hollywood para acompanhar as gravações.¹⁶² Quando Siegel começou o trabalho de montagem, inseriu sequências de *Triunfo da Vontade*, de Leni Reifensthal e imagens de cinejornais soviéticos, cedidos a ele pela Artkino, provavelmente a pedido de Jay Leyda (que trabalhava na distribuidora russa).

¹⁵⁹ STEVENSON, James. **The Casablanca Man: the cinema of Michael Curtiz**. London; New York: Routledge, 1994. p.74.

¹⁶⁰ Cf. “Number of Feature Films Released by the Big Eight Studios. Film Daily Year Book” *Apud*: SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6)**. New York: Scribner, 1997. p.463.

¹⁶¹ Com certa ironia, a escolha de Malone para interpretar a Churchill também poderia se configurar uma prova da influência do presidente Roosevelt sobre o filme. Malone, um advogado sem nenhuma experiência de atuação e terceiro assistente do Secretário de Estado no governo de Woodrow Wilson, ao saber da pré-produção do filme, começou a enviar inúmeras cartas ao presidente rogando sua interferência para que lhe conseguisse o papel de Churchill. Acompanhavam sempre as cartas fotografias de Malone a fim de que ele pudesse provar a semelhança física.

¹⁶² Cf. “Davies in Hollywood to See Book’s Filming”. 1 de dezembro de 1942. Core Collection Reference Files, Production File – *Mission to Moscow*. Margaret Herrick Library, Los Angeles.

Em janeiro, Davies ainda insistia que algumas cenas fossem adicionadas ao filme. Pressionados, Buckner e Curtiz concordaram em incluir a cena em que Marjorie Davies se encontra com a esposa de Molotov na loja de cosméticos (filmada em 14 de janeiro)¹⁶³ e o prólogo de cinco minutos estrelado pelo próprio Davies (15 de janeiro).

No dia 21 de Abril, Davies levou uma cópia dos rolos de *Missão em Moscou* para uma exibição exclusiva na Casa Branca, da qual participou inclusive Roosevelt. No dia seguinte, em Hollywood foi a vez de Jack Warner exhibir o filme para um grupo selecionado de espectadores, ali reunidos para avaliar o resultado final. Entusiasmado com o resultado, Warner escreveu ao advogado: “Estou mais convencido do que nunca de que o mundo aguarda por este importante documento”.¹⁶⁴ Uma semana depois ocorreu a estreia oficial de *Missão em Moscou* em um evento de gala promovido em Washington e que contou com a presença de mais de 4 mil pessoas, entre jornalistas, membros do legislativo e executivo da capital e personalidades. Em maio do mesmo ano, demonstrando que, como afirmou Todd Bennett, com *Missão em Moscou* Davies e Roosevelt ansiavam pela aprovação não apenas dos norte-americanos, mas também de seu aliado soviético, uma cópia do filme foi vista no Kremlin, trazida pessoalmente até a Rússia pelas mãos do ex-embaixador norte-americano. Além do próprio Stalin, assistiram à exibição Molotov, então Ministro das Relações Exteriores, Litvinov, embaixador russo nos Estados Unidos, e outros altos membros da hierarquia no Kremlin.¹⁶⁵

Após esta explicação, que tentou dar mais detalhes da adaptação do livro de Davies, bem como da pré e produção do filme *Missão em Moscou*, passemos agora à análise fílmica da obra.

¹⁶³ Cf. “Inter-Office Communication, From Roy Obringer to Al Allborn. 14 de Janeiro de 1943. Caixa 12691, Pasta 002522. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

¹⁶⁴ Cf. “Jack Warner to Joseph E. Davies.” 22 de abril de 1943. Caixa 2085, Pasta 015512. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

¹⁶⁵ BENNETT, Todd. “Culture, power and *Mission to Moscow*: film and Soviet-American relations during World War II”. **The Journal of American History**. Vol. 88, no. 2, Sep. 2001. p. 489.

2.3 A “missão” da Warner Bros.: o filme *Missão em Moscou*

Com 46 sequências e 117 minutos de duração, *Missão em Moscou* pode ser considerado como mais um exemplo do clássico modelo hollywoodiano de narrativa linear, que estabelece uma média de 37 a 42 sequências fílmicas e, no geral, uma duração de 2 horas de rodagem.¹⁶⁶ A única diferença significativa com relação aos traços que caracterizariam uma “narrativa clássica hollywoodiana”, como assim denominou David Bordwell, seria o posicionamento do clímax da história ao longo do roteiro. Pautada por um sobressaltado didatismo, com o peso sempre presente da voz em *off*, os acontecimentos responsáveis por mudar os rumos da história de Davies – isto é, a transformação do embaixador, de inexperiente e observador do país soviético, a animado *defensor* da União Soviética perante os cidadãos norte-americanos e perante o congresso de seu país – situam-se nas últimas sequências do filme, em seus 15 minutos finais; antes disso, teremos, por mais de uma hora e meia, uma de exposição de aspectos gerais sobre o país de dimensões continentais.

A primeira imagem de *Missão em Moscou* corresponde a um intertítulo onde há a intenção de apresentar o “honorable” senhor Joseph Edward Davies à plateia, ao mesmo tempo em que lembra os espectadores que a história que virá a continuação é baseada em livro homônimo, cujo nome aparece antes mesmo do título da película. Aqui, a música de Max Eyster, o mesmo compositor responsável pela trilha sonora de *E o Vento Levou...* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) acentua em sua melodia um tom patriótico ao início do filme. No segundo intertítulo, o filme se apressa em dizer que o ator Walter Huston interpretará a Davies “naqueles anos cruciais em que ele serviu à Nação”. O nome de Huston, antes mesmo dos créditos dos personagens e *staff* denota a crença do estúdio da visibilidade do ator perante seu público. Ainda nesse texto inicial, o emprego recorrente das palavras *important* (... *book*, livro importante) e *significant* (...*report*, significativo trabalho) parecem funcionar como artifícios para dar credibilidade e importância às ações diplomáticas de Davies.

Posterior à aparição dos intertítulos, o próprio ex-embaixador Joseph Davies, apresenta-se, estrelando um prólogo de aproximadamente 5 minutos. Com a justificativa de que “aqueles que vissem sua história quisessem saber um pouco mais sobre sua origem”,

¹⁶⁶ BORDWELL, David. *Narration in Fiction Film*. Londres: Methuen 1985. p.207.

ele se dirige diretamente à câmera, alertando-nos sobre o perigo das intenções expansionistas de Hitler e a escravidão de “dois terços da população mundial” se o dirigente alemão fosse feliz em suas reivindicações e invasões. Outro ponto que Davies desejava salientar eram os preconceitos produzidos com relação à Rússia – único país que estava resistindo naquele momento de realização do filme (1942-43) no *front* leste à expansão nazista. Mesmo com esse ato “heróico” de “nossos vizinhos”, muitas pessoas pareceriam, segundo Davies, desconhecer esses a bravura do povo russo, sendo preciso, por isso, dizer a “verdade” sobre esses aliados. No momento desta descrição, a palavra paz é usada com certa recorrência. Como bons vizinhos, os russos só desejavam, segundo Davies, a paz e união entre os povos, um anseio que poderia ser dividido com qualquer pessoa no mundo, inclusive com os norte-americanos. Eram desejos genuínos e universais, relacionados à agenda política de qualquer dirigente, e não tinham nada a ver com pretensões expansionistas. Em última instância, o uso desta palavra para descrever as intenções da União Soviética pode também ser compreendido como um artifício do roteiro para aproximar o país soviético do espectador norte-americano, que em sua tradição histórica depositava (e ainda deposita) nesta palavra, a Paz, uma profunda simbologia, como assim acontecia com outros vocábulos, tais como, Democracia e Liberdade, por exemplo.

Falando provavelmente de seu escritório em sua residência, vemos somente fotografias femininas na mesa que serve de apoio no cenário. A luz do abajur está acesa e não há mais ninguém no recinto além de Davies, gerando um ambiente intimista. Davies passa a falar então de sua infância e criação, as crenças religiosas da família, seus estudos na Universidade de Wisconsin e de sua ida precoce à Washington como jovem assistente do presidente Woodrow Wilson. Sua aparição termina conclamando a iniciativa dos “irmãos” Warner em adaptar seu livro ao cinema e por essa iniciativa ele se via assim no dever de agradecer-los por seu ato patriótico.

Mesmo com uma duração média, de apenas cinco minutos no total, a presença dessa fala inicial apresenta uma evidência da pressão de Davies e do governo na orientação da narrativa do filme. Este prólogo não estava previsto no roteiro de *Missão em Moscou*, mas foi filmado de última hora por imposição do ex-embaixador. Ele serve ainda para orientar a percepção do espectador ao longo da história, lembrando-nos como os russos devem “de

fato” ser compreendidos e como sua bravura e determinação devem ser lembradas antes que qualquer juízo de valor fosse feito.

A chave entre desconhecimento e preconceito relegado à União Soviética e aos russos, por um lado, e a “missão” de Davies de se informar e depois esclarecer seus compatriotas sobre esses “pré-conceitos”, por outro, será ainda reforçada em outras sequências do roteiro, tal como na cena do encontro de Davies com o presidente do país. Roosevelt, expondo os argumentos que o levaram a pedir que Davies se tornasse o embaixador dos Estados Unidos, observa:

Davies: ... mas o que tudo isso tem a ver com a Rússia?

Roosevelt: Ela permanece como o grande fator desconhecido nessa questão. Se o problema surge, de que lado ela vai ficar – do nosso ou do de Hitler e do Japão? Nós temos que descobrir a *verdade*, Joe [grifo do autor]. O quão sólido é o regime de Stalin e o quão forte é o seu exército.

Davies: Bom, nós temos a opinião de vários especialistas sobre a Rússia. A questão é em qual delas acreditar.

Roosevelt: É o seu trabalho conseguir as respostas corretas. Não, “trabalho” é uma palavra muito pequena, Joe. Essa é a sua missão!¹⁶⁷

Já na primeira cena do filme, vemos despachos oficiais do governo e, logo após, por cima destes, o livro *Mission to Moscow*. Como espectadores, pensamos que daqueles documentos, confidenciais e “verdadeiros”, surgiu o livro cuja adaptação estamos prestes a ver. Uma vez mais em cena, o recurso é usado a dar legitimidade à história, embora hoje saibamos que o livro de Davies fora desenvolvido não apenas por esses documentos, mas também com entradas de diários à época do embaixador e cartas pessoais suas. Essa informação, no entanto, aqui é omitida, mas é retomada em um cartaz de divulgação do filme, que chama a atenção para o fato de *Missão a Moscou* mesclar documentos “oficiais” com relatos parciais e “íntimos” de Davies.

¹⁶⁷ Transcrição da cena em 15 min.

Davies: ... but what has all this got to do with Russia?

Roosevelt: She is the big unknown factor in this whole problem. If trouble comes, which side is she going to be on – ours or Hitler’s and Japan’s? We’ve got to know the *truth*, Joe [grifo do autor]. How strong is Stalin’s regime and how strong is his army.

Davies: Well, we get enough “expert” opinions about Russia. The question is which to believe.

Roosevelt: It’s your job to get me the right answers. No, “job” is too small a word, Joe. This is a mission. Cf. CULBERT, David. **op. cit.** p.68.

Figura 5: Cartaz de divulgação de *Missão em Moscou*.

“Direto dos arquivos ‘confidenciais do Departamento de Estado (e de um íntimo diário pessoal)’ / “10.000 vezes mais estranha, 10.000 vezes mais forte que a ficção!” / “A maior missão de um homem desde a cavalcada de Paul Revere!” / “A história de um americano contada ao estilo americano!”. Caixa 684. Pasta 015560. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

Do prólogo protagonizado pelo próprio Davies passamos à sua caracterização levada a cabo pelo autor Walter Huston, que, em uma repetição da sequência inicial do filme, dirige-se novamente em direção à câmara, como se falasse diretamente com o público. Antes de fazê-lo, no entanto, vemos que Davies/Huston está terminando de escrever um manuscrito. Pelo ordenamento das imagens somos levados a pensar que se tratam dos manuscritos de seu livro. Nesta sequência, Davies fala sobre “o povo menos compreendido da história”: obviamente, os russos. Foi sobretudo esta falta de entendimento sobre os soviéticos (e não uma série de ações dos mesmos) que teria levado a tantas desconfianças por parte dos norte-americanos.

A nova maneira como a União Soviética deveria ser compreendida já havia aparecido, ao longo de pouco mais de dez minutos de filme, em muitas referências, o que

mostra a urgência com que essa nova representação deveria ser relacionada por aqueles que viam o filme. O começo da obra fica assim composto por um emaranhado de referências políticas, datas, acontecimentos, sem o desenvolvimento efetivo das personagens. Também nesse ponto são pela primeira vez usadas imagens de *Triunfo da Vontade*, de Leni Reifenstahl, quando da ocasião em que Davies, em voz *off*, comenta que Hitler, uma vez motivo de chacota pelo mundo com suas ideias, agora era seguido por milhares de pessoas em seu país (e enquanto ele fala acompanhamos em *travelling* sem fim de vários braços fazendo a famosa saudação nazista em uma parada militar).

A caracterização da família Davies é feita tendo como referência as expectativas norte-americanas para uma família ideal: unida, rica, alegre e saudável. A marca da paixão entre o casal fica a cabo de um pequeno detalhe na sequência do lago nas montanhas Adirondack, mas muito sugestivo para o espectador classe-mediano americano: a pequena embarcação da família leva o nome da esposa amada. Mesmo rico e um advogado de conhecidas empresas, ele tem tempo para passar alguns dias com a família em uma paisagem idílica das montanhas do Wisconsin, um possível sonho de lazer para muitos trabalhadores que se encontravam naquele momento na plateia.

Nada parecia conseguir interromper este momento de descontração, mas eis que surge uma chamada do presidente do país, Roosevelt, um antigo amigo de Davies, e a viagem deve assim ser interrompida. A cena termina de forma cômica, fruto da boa interpretação de Huston e das habilidades do roteirista Koch.

Na Casa Branca, Davies conversa com o presidente em tom íntimo (tratam-se por “Joe” e “Frank”), já que ambos haviam trabalhado juntos no gabinete do ex-presidente Wilson, cuja foto decora a mesa do Salão Oval. A despeito da sua falta de experiência diplomática, Roosevelt pede que Davies aceite a tarefa de ser o embaixador dos Estados Unidos na União Soviética, lembrando-lhe que mais que uma tarefa difícil, o posto tratava-se de uma “missão”. Davies reluta em aceitar o oferecimento, pois não tem nenhuma experiência do gênero. A resposta positiva do advogado mudará toda a rotina dessa feliz e unida família.

A direção de Curtiz optou por posicionar Roosevelt de costas para a câmera, deixando de lado um plano ou *close-up* claro que nos revelasse o ator que estava encenando o papel do presidente. Além disso, no que se vê, ou melhor, a partir do que se escuta, a voz

de Roosevelt foi alterada para ligeiramente sobressair-se à de Davies quando das cenas de suas reuniões. Roosevelt assume assim, por uma pouca diferença de ângulo, a posição que os espectadores têm ao ver o filme. Dessa forma, além de falar para o público, Roosevelt também se antecipa e fala *por* eles (isso na melhor das hipóteses, ou seja, se o filme conseguir fazer com que o espectador “compre” sua ideia). Já o recurso da mixagem do som pode ser entendido como uma tentativa do diretor de deixar o chefe da nação com uma “áurea”, de conhecimento e sensatez, pairando, superior, acima do entendimento dos demais norte-americanos diretamente envolvidos (Davies, os deputados e senadores estadunidenses, os eleitores) na questão da “compreensão” do papel da União Soviética no conflito iminente. Assim, sua fala/voz, como se saísse de uma transmissão radiofônica, um dos meios de comunicação dominantes nesse período, deveria ser escutada por todos: as personagens do filme e nós, os espectadores.

Figura 6: Fotograma de sequência de *Missão em Moscou*

O encontro entre Davies e Roosevelt. A cena, que se inicia com um plano médio – em que podemos brevemente ver uma imagem de perfil de Roosevelt – desenvolve-se até chegar a quase um close-up da personagem de Davies. No último still, Roosevelt se posiciona “entre” o espectador e Davies.

Estamos ainda no ano de 1936 e a personagem Davies que vemos nestas primeiras cenas da película ainda resulta ser um homem ingênuo, receoso de sua falta de conhecimentos em assuntos de política exterior e sobretudo sobre este “misterioso” país asiático. Este recurso nos permite aproximarmos ainda mais do embaixador, fazendo dele uma figura mais “humana” a nossos olhos, apesar de todo o protocolo que envolve sua função. Já que a plateia foi avisada ainda no começo do filme de que havia muitos mal entendidos ou completo desconhecimento sobre a Rússia, talvez tenha havido aqueles, entre os espectadores, que tivessem se identificado com esta situação inicial do advogado. Davies, da mesma forma, mostra-se inseguro em sua “missão”, relutando em afirmar que seria um homem capaz de realizá-la. Dessa forma, os espectadores são reconfortados no possível desconhecimento que poderiam também ter, já que o próprio futuro embaixador norte-americano, uma função que denotaria para a maioria de nós ciência e sabedoria profunda sobre o país que visita, admite seus defeitos e inquietações. É a figura feminina – da mulher amada – que o reconfortará e o apoiará a seguir em frente.

Em sua jornada a caminho de Moscou, Davies detém-se primeiro em algumas cidades alemãs como Hamburgo e Berlim e lá consegue dar-se conta da crescente militarização do país, da segregação – passagem em que um grupo de pessoas, na estação de Hamburgo, aparecem identificadas por uma numeração – e da influência de *Mein Kampf* sobre as crianças e jovens do país. Nesta última cidade, encontra-se com o Ministro da Economia do país, Hjalmar Schacht, mas fracassa em conseguir um encontro com Hitler. O filme opta assim por não apresentar nenhum ator caracterizado como o ditador alemão e, sendo assim, as únicas imagens que se verão dele são as de *O Triunfo da Vontade*.

Já na fronteira entre a Polônia e a Rússia, a recepção organizada para Davies é surpreendentemente cordial e amável. Esperava-os um delicioso café da manhã e um trem, com uma maquinista – símbolo da nova e menos sexista Rússia – já aguardava para levar a comitiva rumo à Moscou. Já no coração político da capital, o Kremlin, somos apresentados a vários políticos com os quais o embaixador teve contato em seu exercício: Orloff, Dimitrieff, Kalinin, Krestinsky e Vishinsky. Todos o esperam de forma cordial, ansiosos por estreitar as relações entre ambos os países. O encontro se dá dentro das dependências do Kremlin, sem uma cerimônia pública, o que nos causa estranheza devido à relativa importância da ocasião (e se o comparamos ao segundo encontro da mesma

natureza já nas sequências finais, quando é Davies quem recepciona Litvinov em solo americano, quando este último vem aos Estados Unidos agora como embaixador). De qualquer forma, este primeiro contato, quiçá com uma atmosfera mais íntima do que se esperaria para a recepção de um diplomata como o embaixador dos Estados Unidos, faz com que Davies sintasse-se confiante perante as autoridades russas. Nesta massagem de egos, cordialidade russa e americana são enaltecidas pelo roteiro.

Aquele inseguro e ingênuo Davies que havíamos conhecido no começo dessa história agora se mostra um embaixador ávido por conhecer o seu novo país de residência e desempenhar bem o seu papel de informante do Secretário de Defesa. Neste ínterim, o embaixador decide visitar diversos expoentes da nova economia russa, sobretudo o seu sistema industrial. Neste momento, as várias cenas que compõem os exemplos para o “aprendizado” de Davies (e nosso, como espectadores também) são carregadas de extremo didatismo. O embaixador tudo observa, anota e faz questões enquanto todos os encarregados mostram-se ansiosos para sanar suas dúvidas.

Durante estas visitas de reconhecimento de Davies, personagem e espectadores são surpreendidos por alguns fatos interessantes. Em primeiro lugar, vemos que parte considerável do maquinário empregado por estes industriais é proveniente dos Estados Unidos, o que evidenciaria que, apesar das diferenças políticas entre as duas nações, o comércio entre elas não havia cessado. Há também a sutil caracterização de personagens russas demonstrando valores historicamente apreciados pelos norte-americanos e por capitalistas: existem aqueles que conseguem retirar certo “lucro” de suas atividades (sutilmente contrariando as ideologias do Comunismo) e ainda existe espaço para um exemplo típico do arquétipo do *self-made man* – conceito de origem norte-americana sobre um homem que a despeito de sua origem humilde pode conseguir realização profissional e relativa fortuna se se empenha e trabalha arduamente para atingir este objetivo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Este conceito aparece de forma subliminar quando Davies encontra um jovem responsável por uma fábrica siderúrgica, que fala com desenvoltura o idioma inglês e parece dominar grande conhecimento sobre o processo de produção de seu negócio. Ao ser interrogado por um surpreendido Davies sobre sua fluência e grande conhecimento técnico, descobrimos que ele havia trabalhado e estudado um ano em cidades símbolos da industrialização americana, como Pittsburgh e Detroit. Ainda impressionado – principalmente com sua juventude e sua posição de destaque, Davies lhe pergunta: “Como fez para conseguir tudo isso?”. A resposta do jovem – e onde reside a mensagem subliminar do *self-made man* é taxativa: “Como qualquer outro homem: eu trabalhei por isso”.

Ao final dessas cenas temos a impressão de ter saído de uma aula do colégio, tamanho o número de informações que nos é passado. Em muitas destas cenas, Davies não está presente, mas apenas as explica através do recurso de voz *off*. A ausência dos atores nas imagens também se dá porque grande parte dessas cenas correspondiam na verdade a partes de documentários do acervo da distribuidora russa Artkino, que disponibilizou todo seu material aos produtores do filme.

Após esse ponto na história não há mais espaço para o ingênuo advogado Davies e esta primeira faceta da personagem é definitivamente deixada para trás. Surge agora um embaixador que havia estado em alguns dos mais longínquos rincões deste país, falado com seu povo e com ele aprendido; um homem também que havia confessado sua falta de conhecimento prévio, deficiência esta que parecia ter sido superada por uma humilde vontade de aprender e se relacionar com os cidadãos e realizar um bom papel como representante de seu país no estrangeiro.

Como a base da sua narrativa do filme tem a ver com questões políticas do momento, era necessário desenvolvê-las de uma forma agradável ao grande público. Este recurso parece ter sido empregado algumas vezes, embora a impressão que tenhamos ao vê-lo, décadas depois, é de um “desesperado” apelo no tempo da guerra. Um exemplo dessa tentativa é o baile oferecido em nome do embaixador, onde vários correspondentes estrangeiros estão presentes. Nele, várias beligerâncias existentes em 1941 serão trazidas à tona pelos representantes de seus países que vão ao evento. Assim, a guerra entre Japão e China, descrita no filme como o “massacre japonês”, é indiretamente resgatada na cena em que o embaixador chinês e japonês evitam dividir a mesma fila do *buffet*. A invasão do Japão é novamente citada quando Tanya Litvinov, a filha paraquedista dos Litvinov, recorda ao embaixador Shigemitsu que havia visto que tipo de “esportes” os japoneses praticavam, “principalmente na China”. Enquanto isso, o ministro alemão das Relações Exteriores, von Ribbentrop, aparece falando de forma confidente com Bukharin, o diretor da Imprensa Russa. É a primeira vez que temos a referência de uma ainda não muito bem explicada ligação entre autoridades alemãs e russas.

Imediatamente após este baile, as personagens de Bukharin, Radek e Yagoda – estes dois últimos, apresentados ao público pela primeira vez ainda no baile – são presas por oficiais russos. Seus atos de traição e conspiração os levarão aos famosos expurgos russos

ocorridos originalmente entre os anos de 1936 e 1938, mas que, para fins de simplificação, foram agrupados todos em um único julgamento.

As cenas do julgamento fazem parte da sequência mais longa do filme, totalizando quatorze minutos de duração. Sua importância para o desenvolvimento das cenas seguintes e caminhar do filme para sua conclusão é vital e serviria para consolidar uma justificção sobre os expurgos – já que será dito taxativamente (na verdade, deveras vezes confessado pelos réus) que os acusados são culpados dos crimes de conspiração com Trotsky e formação de uma Quinta Coluna dentro do governo stalinista. Observando-os, Davies parece convencido de que um perigo estrangeiro é a maior ameaça à estabilidade do regime, mais forte ainda do que a eficácia mediana de seus planos econômicos quinquenais ou um possível autoritarismo de Stalin.

As conclusões da promotoria sobre as investigações e as confissões dos acusados parecem servir para mostrar que os expurgos foram, acima de tudo, justos. Os desdobramentos de natureza política que se dão com a exploração deste fato marcante na história russa convertem a cena, como avalia David Culbert, na passagem mais emblemática do filme. Seria ela, posteriormente, a que mais receberia críticas dos detratores de *Missão em Moscou*, que alegavam que a versão do filme deturpava completamente os julgamentos oficiais.

Na interpretação do roteiro, Bukharin, Yagoda, Radek, Tukhachevsky, Krestinsky e Pyatakov, estavam sendo acusados de conspirar com Trotsky (dando ordens no exterior) e com o governo nazista para a derrubada do atual governo e a formação de uma nova “ditadura”, financiada pelos nazistas (palavra empregada no filme) e por eles dirigida.¹⁶⁹

Além de seu peso político, a sequência carrega também a maior força dramática de todo o filme. Parte do seu triunfo deve ser atribuída ao roteiro e à atuação dos atores nela envolvidos, em especial Victor Francen, interpretando o Procurador Geral do Estado, Vishinsky, e Konstantin Shayne, como o acusado Bukharin. Ao longo de todo o julgamento, Vishinsky mostra-se seguro em suas perguntas como promotor conduzindo o julgamento. Sua posição ativa e seu olhar penetrante em direção a todos os acusados são contrastados com a insegurança que alguns deles, como Krestinsky, demonstram ao responder às questões. Outros, porém, mostram-se espantosamente calmos perante as

¹⁶⁹ CULBERT, David. **op. cit.** p.14.

perguntas, em uma passividade gritante a nossos olhos. Nada questionam do que são imputados, como se se tivessem rendido totalmente. Parecem estar profundamente humilhados pela exposição e pelo “erro” que por fim resultou ser seus atos conspiratórios. Dessa forma, o Procurador tudo consegue deles retirar, fazendo ainda com que algumas perguntas funcionem como guia explicativo aos espectadores dos atos cometidos pelos réus.

Figura 7: Fotograma das imagens do julgamento.
Vishinsky triunfante com todos os acusados. Os réus evitam seu olhar.

O último a ser ouvido, Bukharin, tem a fala mais longa de todos os acusados e por um longo instante não é interrompido por Vishinsky com nenhuma pergunta. O ator, posicionado só na cena enquanto conduz as que podem ser “as últimas palavras” da personagem, transforma a redenção de Bukharin na fala que parece sintetizar a profunda humilhação e arrependimento que sente naquele momento.

Vishinsky: Acusado Bukharin, se dá conta de que está confessando o maior crime que um cidadão pode cometer contra o Estado?

Bukharin: Sim, senhor Procurador.

Vishinsky: E declara tudo isso por vontade própria? Ou seja, quer dizer que não sofreu nenhum tipo de pressão para confessar?

Bukharin: Não, nenhuma. A única pressão veio da minha própria consciência. Por três meses eu me recusei a testemunhar – então eu decidi contar tudo. Por quê? Porque na prisão fiz uma reflexão completa de meu passado. Tudo o que é positivo e que brilha na União Soviética adquire novas dimensões na mente

humana. Basta comparar a liderança sábia de nosso atual governo com as sórdidas e pessoais ambições daqueles que queriam derrotá-lo para compreender a monstruosidade de nossos crimes [Neste momento, Bukharin, que até então respondia as questões do procurador de costas para os indiciados, vira-se e diz estas últimas palavras olhando-os. A câmera deixa de captar tanto Vishinky como Bukharin para fitar todos os réus, atordoados e cabisbaixos com as palavras do colega conspirador. No roteiro, pedia-se que os atores, neste momento, estivessem “visivelmente afetados por suas palavras”]. Já estou terminando. Talvez esteja falando pela última vez em minha vida. Minha esperança é que este processo sirva de lição para mostrar ao mundo a ameaça da agressão fascista assim como a lucidez e a unidade reinante da Rússia. Consciente desse fato é que aguardo meu veredicto.¹⁷⁰

A sequência termina quando é pronunciada a sentença à morte de todos os acusados. Após o juiz dizê-la a câmera volta-se a Davies, cujas feições, no entanto, não nos expressam com clareza a posição que poderia manter perante a decisão que acabara de ouvir.

A “missão” de Davies na Rússia caminha para seu término; a hora de voltar a seu país e relatar suas descobertas ao presidente se aproxima, mas uma grande inquietação o ronda. A guerra parece não ser mais uma possibilidade, mas sim uma questão iminente. Suas tentativas de compreender as intenções de Hitler ou forçar qualquer tipo de mediação entre o seu país e a Alemanha haviam fracassado por completo. De positivo parecia ser apenas a compreensão maior que agora possuía deste “grande amigo” e “parceiro” estrangeiro. Despedindo-se do presidente Kalinin em uma das salas do Kremlin, eis que, no entanto, surge pela primeira e única vez no filme Stalin, querendo por fim despedir-se de Davies, já que havia ouvido falar tão bem do embaixador.

¹⁷⁰ Transcrição da cena em 1 hora 13 min.

Vishinsky: Accused Bukharin, you are aware, of course, that you are confessing to the most serious crimes a citizen can commit against the State?

Bukharin: Yes, Citizen Prosecutor.

Vishinsky: And you make these damaging admissions of your free will? I mean by that – no pressure of any kind has been exerted to make you confess?

Bukharin: None whatsoever. The only pressure came from my own conscience. For three months I refused to testify – then I decided to tell everything. Why? Because while in prison I made an entire reevaluation of my past. (...) everything positive that glistens in the Soviet Union acquires new dimensions in a man’s mind. One has only to weight the wise leadership of the present government against the sordid, personal ambitions of those who would overthrow it, to realize the monstrousness of our crimes. I am about to finish. I am perhaps speaking for the last time in my life. My hope is that this trial may be the last severe lesson in proving to the world the growing menace of Fascist aggression and the awareness and united strength of Russia. It is in the consciousness of this that I await the verdict.

Cf. *Ibidem*, pp.159-160.

Figura 8: Foto promocional do filme *Missão em Moscou*.

Joseph Davies e Josef Stalin juntos no Kremlin. As impressionantes dimensões do mapa da Rússia atrás de seu líder. Possível conotação da grandiosidade do país? Ao lado, um retrato de Karl Marx. Arquivos de Howard Koch. Caixa 3. Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society.

Como as cenas dos expurgos, o breve encontro entre os dois homens foi alvo de intensas críticas, pautadas principalmente nas interpretações questionáveis que o roteiro proporcionava sobre o pacto nazi-soviético, assinado em 1939. Um cordial e amável Stalin explica a Davies que estima os Estados Unidos a ponto de sentir por eles “mais simpatia por seu país do que por qualquer outra nação”. Ele assegura que a Rússia está militarmente preparada para um combate, mas que o evitaria a qualquer custo. Se o mesmo se iniciasse, no entanto, admite que seria possível até mesmo um acordo com sua maior ameaça, o Reich alemão, mas apenas para *ganhar tempo* para um contra-ataque. Não há fluidez ou naturalidade na cena. Sobram explicações sobre um acordo que ainda nem havia sido, pelo menos oficialmente, firmado. É como se Stalin, dotado de uma grande sabedoria do jogo político, previsse o que irremediavelmente aconteceria com seu país e se apressasse a explicá-lo ao presidente dos Estados Unidos (por meio de Davies). Em um resumo simples, poderíamos dizer que todo o roteiro se apoiou nesta prerrogativa: de que a história poderia ser reinterpretada segundo novas e polêmicas perspectivas.

O encontro com Stalin garante a Davies um novo fôlego e ânimo em suas tarefas. O embaixador sai da conversa convencido de que sua missão não havia ali terminado, mas que, pelo contrário, estava apenas começando. Descobrimos então que todo o ocorrido na Rússia, correspondente mais de 90% da projeção do filme, serviu a Davies (e nos hão de

servir também) para que pudesse/pudéssemos aprender tudo deste país e compreender melhor alguns fatos que haviam ocorrido tendo-o como protagonista. A tarefa mais importante de Davies agora está no fato de convencer seus próprios compatriotas das reais intenções deste país.¹⁷¹ Restam-lhe à exibição apenas 10 minutos de filme, mas podemos classificar estes minutos como apresentando uma segunda parte de *Missão em Moscou*, justamente a derradeira tarefa que Davies tem por cumprir.

Já nos Estados Unidos, Davies se dá conta que a verdade a qual havia sido exposto era compartilhada por muito poucos em seu próprio país. Diante dessa situação, decide agir. No congresso, perante um comitê de deputados, tenta convencê-los a mudar sua opção pelo isolacionismo; ao longo do país, realiza excursões em diversas cidades a fim de dar palestras sobre o que havia visto na Rússia. Será em uma dessas conferências, em Nova York, em um lotado Madison Square Garden, que o ex-embaixador, de forma apressada, responderá a várias questões dos ali presentes sobre a Rússia, questões que podem muito assemelhar-se às do próprio espectador naquele momento da exibição, que havia acabado de assistir a novíssimas interpretações de eventos ainda recentes na história dos anos 1940 e da Segunda Guerra Mundial. Entre os temas tratados nestes debates, a invasão da Finlândia pela Rússia, ocorrida supostamente depois de um *pedido negado* para que partes estratégicas do país fossem ocupadas na busca pela defesa contra a Alemanha parece ter, à época da estreia do filme, gerado os mais aquecidos debates. A resposta a esta questão é acompanhada por um vibrante “Por que nada disso nos foi dito?” vindo da plateia, o que denotaria que a falta de acesso dos norte-americanos aos fatos reais sobre a União Soviética havia contado com a anuência da imprensa do país. Felizmente, ali agora se encontrava Davies para contar “a” verdade.

¹⁷¹ Recordemos que o lema do filme, em seu cartaz de divulgação nos Estados Unidos era a frase “One American’s Journey Into The Truth” (“A jornada de um americano rumo à verdade”).

Figura 9: Foto promocional do filme *Missão em Moscou*.

Determinação no rosto teso do agora ex-embaixador já de volta a seu país. Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society. Arquivos de Howard Koch. Caixa 3.

Em seus minutos finais, após o ataque a Pearl Harbor, Davies, mais uma vez em voz *off*, fala finalmente de uma nova e muito maior tarefa, executada agora entre todos os países aliados: ganhar a guerra e derrotar a estas potências nada mais que “diabólicas” que haviam conspirado para escravizar o mundo. Ainda parece haver espaço para uma última vanglorização dos feitos da União Soviética durante a guerra e os elogios estão agora envoltos ao redor da palavra “tempo”, ferramenta esta preciosa que a União Soviética havia possibilitado aos norte-americanos suportando enquanto pôde a fúria invasora nazista.

A missão, antes na mão de um só homem, agora passava a ser o trabalho de todas as nações “irmãs em batalha”, todos os cidadãos, unidos para combater os males que o Eixo representava. Altamente religioso, o apelo final destina-se ainda as futuras gerações, que teriam a oportunidade de responder afirmativamente à pergunta de Caim, personagem bíblico, sobre seu irmão: “Seria eu o protetor de meu irmão?”. Em um mundo sem guerras, resultado da união de todos a um objetivo comum, a resposta poderia ser positiva.

2.4 Vendendo *Missão em Moscou*

A publicidade e propaganda de um filme, paralela à sua produção e à sua rodagem, era um estágio igualmente importante para manter a instituição de Hollywood sempre presente no olho do público. Além disso, uma sofisticada e ao mesmo tempo apelativa propaganda podiam converter-se em fatores-chaves para fazer com que um provável espectador se interessasse em ver o filme anunciado. Estudando as práticas de publicidade e propaganda nas formas de marketing dos filmes hollywoodianos ao longo da Era dos Estúdios, Mary Haralovich avaliou que “a publicidade de um filme é tão importante para a subsistência da indústria fílmica como a bilheteria obtida com ele.”¹⁷².

Além de parte essencial no mecanismo de convencimento de possíveis espectadores, as práticas de publicidade podem oferecer importantes informações sobre as mensagens primordiais que o estúdio selecionara para o convencimento desse público. Isso é verificável quando tomamos como exemplo uma das formas de publicidade que as companhias tinham a mão neste período, os pôsteres na fachada dos cinemas. Com mensagens curtas e que deveriam ser facilmente assimiladas pelos transeuntes ou pelo espectador que ali chegara para ver um filme, pode-se argumentar que estes cartazes são fontes que resumem as ideias básicas, decididas pelo estúdio, que resumiriam a imagem do filme.

Para que *Missão em Moscou* se tornasse um sucesso de bilheteria e para que o investimento *record* de meio milhão de dólares apenas com sua publicidade surtisse efeito, o setor de marketing da companhia, liderado por Charles Einfeld, criou um engenhoso número de pôsteres sobre o filme, reunidos em um portfolio denominado *Publicity Pressbook*. O próprio alto investimento, considerado raro para um filme sobre guerra, foi amplamente divulgado na imprensa na época, funcionando, ele mesmo, como um ponto para a promoção do filme.¹⁷³

Observando os pôsteres conservados no arquivo da Warner Bros., é possível perceber que algumas tendências específicas foram empregadas na promoção deste filme. Entre as que nos pareceram mais recorrentes, atender-nos-emos a três ideias: a noção de “baseados em fatos reais” e o empregado contínuo de imagens do livro *Mission to Moscow*;

¹⁷² HARALOVICH, Mary. *op. cit.* p.1.

¹⁷³ Cf. *The New York Times*, 7 May 1943, “Advertising News and Notes”. p.33 e *The Hollywood Reporter*, 7 May 1943, “‘Mission’ Ad Budget Upped To \$500,000”, pp.1-2.

aproximação entre as personagens de Joseph E. Davies e Josef Stalin, seja pela homônimo dos dois nomes, transformados em “Joe D.” e “Joe S.”, seja pela ideia de que os dois seriam, a sua maneira, “campeões”, um do capitalismo e outro do comunismo; e a ideia de “jornada” e “missão” de Davies rumo a um ideal de “verdade” .

A presença do livro de Davies como fonte primordial do estúdio para a realização de *Missão em Moscou* pode ser entendida como estratégia de legitimação da validade da história que ali será contada, uma vez que tais relatos de fato “existiram” e foram confirmados pelo público na medida em que o livro se converteu em um sucesso de vendas no ano anterior. Em um dos cartazes, por exemplo, os letreiros de *Missão em Moscou* aparecem na capa de um livro – por assimilação o de Davies, em uma tentativa visual de validar os relatos que ali serão contados, como se tivessem sido extraídos, sem perda alguma, direto do *best-seller* de Davies (ver Figura 11).

A propaganda dos pôsteres também optou por aproximar as duas personagens centrais do filme, Davies e Stalin. Aproveitando-se da grafia idêntica dos dois primeiros nomes (Josef, na versão inglesa, assumia a forma de Joseph), a publicidade em torno dos filmes transformou-os em dois “Joe”s, D. e S. Além disso, eximindo-se de toda a importância dos cargos que os dois ocupavam para seus respectivos governos, os pôsteres os citavam por “caras” (“guys”), outra estratégia para trazer familiaridade das personagens perante o público. O caso mais peculiar de aproximação entre “Joe D.” e “Joe S.” se deu, no entanto, a partir de certa equiparação entre as duas formas de governo que os dois representavam, o capitalismo e o socialismo. Como se pode ver na Figura 13, por exemplo, o estúdio preparou um *cartoon* que sintetizaria a “história de sucesso”, muito semelhante dado o número idêntico de quadros, das duas personagens. A diferença, sutil, fica por conta do texto apresentado no penúltimo quadro. Ambas os “Joe”s eram campeões a sua maneira, mas enquanto Davies era um campeão do capitalismo *democrático*, Stalin era “apenas” um campeão do Comunismo. A falta de adjetivação do Comunismo pode ser vista como um limite para total “idealização” do sistema soviético, uma linha que acabou sendo tênue, dada as críticas posteriores de “propaganda soviética” que o filme recebeu.

Por fim, notamos como a palavra que compõe o título do filme, *Missão*, é validada por uma série de mensagens que reforçam o sentido de “incumbência” que a tarefa de Davies na Rússia e a da Warner Bros. de filmar seu livro trazem. A experiência diplomática

de Davies é facilmente substituída pela palavra “verdade” e, para que o público tenha noção da importância que essa assume, um dos pôsteres associa sua “missão” com aquela de Paul Revere, figura de um dos patriotas da Guerra de Independência Norte-americana, no século XVIII.

Vimos assim como a publicidade de *Missão em Moscou* usou de uma imagética variada, com raízes até mesmo em figuras da história norte-americana, para se validar e tentar atrair a atenção de um provável público.

**The EARLE Theatre
of Washington, D.C., will be
CLOSED TODAY**

Its facilities have been turned over to
The National Press Club of Washington
for a special institution showing to the
world press exclusively, of the most
momentous motion picture of our time:

**WARNER BROS.
MISSION
TO MOSCOW**

A record of the candid and unvarnished
of the Soviet Union's political and personal
conditions and the present of war.

JOSEPH E. DAVIES
Former Ambassador from the United States to Russia

For this presentation to its membership, the National
Press Club declares tonight's and tomorrow's of the
press have nothing more of the Soviet Union and of the
war world, and they may expect fully to this matter
and to our future and after.

Having located a number of the press. Production registered in the film.

By Radio Moscow a Russian message in 1939 is in with its complete and exact accuracy. Stop it! Delivered!

Full-page strong in
all Washington dailies

THIS IS THE AD

That Started The Talk
About The Most
Talked-About
Picture of
Our Time...

News of
"Mission to Moscow"
was carried by cable
and radio around
the world—and
back again!

PLEASE CREDIT WARNER BROS. ARCHIVES
SCHOOL OF CINEMATIC ARTS
UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA

NOTICE: THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED
BY COPYRIGHT LAW (TITLE 17 U.S. CODE.)

Now see how Warners went to town on this mighty "Mission"....

Figura 10

Figura 11

Figura 12

IT'S THE STORY OF TWO GUYS NAMED JOE!

Joe D. was born in Wiertown, Wisconsin. His mother was a minister of the Gospel.

Joe S. was born in Tiflis, Russia. His mother was a simple housewife.

Joe D. attended Wisconsin University. He graduated with honors.

Joe S. attended the Tiflis Theological Seminary. He was expelled.

Joe D. became a famous lawyer and a champion of democratic capitalism.

Joe S. became a famous revolutionary and a champion of communism.

Joe D. went to Moscow!

Joe S. went to Moscow!

The true adventure of former U. S. Ambassador
JOSEPH E. DAVIES

MISSION TO MOSCOW

starring **WALTER HUSTON • ANN HARDING** • Directed by **MICHAEL CURTIZ**
 GEORGE TOBIAS • OSCAR HOMOLKA • GENE LOCKHART • HELMUT DANTINE

Presented by
WARNER BROS.

★ **THEATRE & DATE** ★

★ **BUY WAR BONDS AT THIS THEATRE!** ★

Mat 402 - 7½ inches x 4 columns (412 lines) - 60c

Figura 13

See what happens
when **JOE D. JOES!** meets

Famous lawyer and champion of democratic capitalism.

Famous revolutionary and champion of communism.

The true adventure of former U. S. Ambassador
JOSEPH E. DAVIES

MISSION TO MOSCOW

PRESENTED BY
WARNER BROS.

starring: WALTER HUSTON • ANN HARDING • Directed by MICHAEL CURTIZ
GEORGE TOBIAS • OSCAR HOMOLKA • GENE LOCKHART • HELMUT GANTINE

The story of an American - told American style!

★ THEATRE & DATE ★

★ BUY WAR BONDS' AT THIS THEATRE! ★

Figura 14

Figura 15

Figura 16

3 A GUERRA FRIA NO CINEMA: *EU FUI UM COMUNISTA PARA O FBI* (1951) COMO EXEMPLO DE FILME ANTICOMUNISTA.

*-Essencialmente, vocês dois conseguirão o que os federais chamam de “testemunhas amigáveis”, pessoal da AUFC e outros esquerdistas dispostos a se limpar de ligações com os comunistas e a citar nomes. Vocês precisam conseguir confirmações de que os filmes pró-vermelhos (...) faziam parte de uma trama consciente: propaganda para a causa comunista(...). Também não seria mau conseguir alguns nomes graúdos. É de conhecimento geral que um bocado de grandes astros de Hollywood são simpatizantes. Isso nos daria um...
-Argumento publicitário? – disse Mal.
- Sim, bem colocado, ainda que um pouco cínico. (...).¹⁷⁴*

3.1 Introdução

É já sabido que a participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial veio a alterar sobremaneira tanto aspectos internos do país – como sua economia e cultura – quanto o papel e a influência que o país teria no cenário internacional.

A despeito dos 290 mil homens e mulheres que pereceram durante a guerra, a situação econômica do país em 1945, no final do conflito, era bem diferente da encontrada nos anos 1930 ou até mesmo no início dos anos 1940, quando o país entrou em guerra com o Japão, após o ataque a Pearl Harbor, em 1941. Pode-se até mesmo argumentar que em 1945 os Estados Unidos detinham a mais sólida economia no planeta, com um PIB que havia saltado de US\$56 bilhões em 1933, para US\$210 bilhões naquele ano. Além disso, como demonstrou John Blum, em 8 de maio de 1945, o Dia da Vitória, a riqueza e produção industrial norte-americana haviam mais do que dobrado e o país detinha o mais alto padrão de vida no mundo.¹⁷⁵

Dessa forma, a guerra também contribuiu para afastar os fantasmas da profunda crise econômica que assolou o país quando a bolsa de Nova York quebrara, em 1929, uma vez que após a entrada do país no conflito, o nível de desemprego diminuiu; setores

¹⁷⁴ ELLROY, James. **O Grande Deserto**. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2001. p.29.

¹⁷⁵ BLUM, John Morton. **V was for Victory**: politics and American culture during World War II. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. p.13.

populacionais até então pouco presentes no mercado de trabalho foram por ele absorvidos, como foi o caso das mulheres (8 milhões que passaram a compor a força de trabalho norte-americana entre 1940-1945), e houve um aumento considerável da renda.¹⁷⁶ Assim, o período em que os Estados Unidos participaram do conflito, isto é, entre o início de 1942 a 1945 e o imediato pós-guerra, se traduziu em um tempo de “imensa ressurreição econômica”.¹⁷⁷

Somado ao cenário interno de melhora da economia, com menores taxas de desemprego e aumento da média salarial, já no final da Guerra os Estados Unidos não encontraram concorrentes que pudessem rivalizar à altura com sua produção industrial. Em 1946 o país era responsável por dois terços da produção mundial de bens manufaturados e este montante era quase três vezes maior do que no início da Depressão.¹⁷⁸ A falta de concorrência aos Estados Unidos se dava porque grande parte da Europa encontrava-se devastada como consequência de ter sido um dos campos de batalha da Segunda Guerra, o que fez cessar em grande parte sua capacidade industrial, até ser economicamente ajudada por medidas como as do Plano Marshall. Além da Europa e do Japão – com uma devastação igual ou pior do que a do cenário europeu –, não havia outras forças que pudessem rivalizar com os Estados Unidos na corrida pela dominância econômica e financeira do mundo. Somada a esta primazia em termos econômicos, o fato de o país ser o único a possuir a bomba atômica também confirmava seu poderio no cenário militar.

No plano político, no entanto, as incertezas pareciam superar a confiança nos bons tempos que a economia estadunidense vivia. Com a morte do então presidente do país, Franklin Delano Roosevelt, em 12 de abril de 1945, a poucos meses para o fim do conflito, grupos políticos faziam projeções para a inclinação da população e do eleitorado. Nas eleições de 1946, os republicanos obtiveram pela primeira vez em uma década maioria nas duas casas legislativas do país: o Senado e o Congresso (*House of Representatives*). O Partido Republicano ganhou com isso revigorada força política, que só não foi completa com a escolha do Executivo, já que dois anos depois, Harry Truman, democrata e último

¹⁷⁶JEWELL, Richard. **The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, p.15.

¹⁷⁷KENNEDY, David M. **Freedom from Fear: the American people in Depression and War, 1929-1945**. New York: Oxford University Press, 2001. p.418.

¹⁷⁸CASPER, Drew. **Postwar Hollywood, 1946-1962**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007. p.12.

vice-presidente de Roosevelt, ganhou a corrida presidencial contra o candidato republicano, Thomas Dewey.

Como visto no capítulo 2, mudanças de pensamento na opinião pública norte-americana sobre a União Soviética eram frequentes e alcançaram um nível de flutuação ainda maior durante a Segunda Guerra Mundial. Como salientaram Les Adler e Thomas Paterson, houve até mesmo uma corrente dentro da intelectualidade estadunidense, cujas raízes remontariam aos anos 1920 e 1930, que tentou estabelecer semelhanças entre o fascismo alemão e o Comunismo russo. Tal impressão e as comparações que daí resultaram não se limitaram ao ambiente acadêmico, mas estiveram presentes também em editoriais de jornais, discursos de políticos e líderes e encontraram seu lugar comum entre muitos norte-americanos. Nessa perspectiva, ambas as experiências políticas, a despeito das medidas que cada país tomou para a manutenção e expansão de seu regime, foram igualmente interpretadas dentro dos Estados Unidos sob o espectro do “Totalitarismo”:

(...) Os norte-americanos, tanto antes quanto depois da Segunda Guerra Mundial, deliberadamente articularam distorcidas similaridades entre as ideologias nazistas e comunistas, entre as políticas externas alemãs e soviéticas, entre seus controles autoritários e entre Hitler e Stalin. Quando a Rússia foi designada pelos líderes norte-americanos como “o inimigo”, os estadunidenses, com considerável facilidade, transferiram seu ódio pela Alemanha de Hitler à Rússia de Stalin.¹⁷⁹

Ainda de acordo com Adler e Paterson, as comparações entre a Alemanha de Hitler e a Rússia de Stalin variaram, abrangendo desde questões como a política e uso da propaganda em ambos os países, até mesmo ao uso de epítetos, que, por exemplo, antes haviam sido designados para referir-se ao nazismo e que agora eram usados como referência à União Soviética. Com isso, Adler e Paterson relembram como o termo “satélite”, usado desde a Guerra Fria como alusão aos países que compunham a União Soviética além da Rússia, foi primeiramente empregado na Segunda Guerra Mundial para referir-se à situação da Romênia e Hungria, sob domínio alemão.¹⁸⁰ Segundo os autores, a transferência do termo indicaria uma tentativa de associação entre as invasões que a

¹⁷⁹ “Americans both before and after the Second World War casually and deliberately articulated distorted similarities between Nazi and Communist ideologies, German and Soviet foreign policies, authoritarian controls, and trade practices, and Hitler and Stalin. (...) Once Russia was designated the ‘enemy’ by American leaders, Americans transferred their hatred for Hitler’s Germany to Stalin’s Russia with considerable ease and persuasion.” ADLER, Les; PATERSON, Thomas. “Red fascism. The merger of Nazi Germany and soviet Russia in the American image of Totalitarianism, 1930’s-1950’s”. **American Historical Review**. Vol. 75. No. 4 (Apr., 1970). p.1046.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.1056.

Alemanha havia feito antes e durante a Segunda Guerra Mundial com a hegemonia russa na Europa Ocidental no pós-guerra. Assumia-se, assim, que a Rússia estava substituindo a Alemanha no papel de obstáculo à paz na Europa.

Em uma passagem de *The Big Decision*, livro de memórias de Matthew “Matt” Cvetic, cujas ações deram base para o filme anticomunista que aqui será analisado, Cvetic descreve como em uma reunião do Partido Comunista, um dos oradores fez surpreendentes declarações envolvendo Hitler:

“– Camaradas, Hitler agiu certo quando ganhou o controle da juventude antes de poder tomar o poder na Alemanha. Nós comunistas, [sic] tomamos o controle da juventude em nossa pátria amada, a Rússia Soviética, antes de que pudéssemos realizar uma revolução vitoriosa lá; e dessa forma, camaradas, nós devemos controlar os jovens nos Estados Unidos se nós quisermos uma revolução vitoriosa aqui.” (...)

Longos aplausos saudaram o relatório do Camarada Broze. Do meu posto como porteiro, eu não pude deixar de notar como os Comunistas viam tanto em comum com Hitler e seus colegas nazistas do final dos anos 1930 e começo dos anos 1940.¹⁸¹

Embora a experiência socialista soviética tenha por boa parte de sua história encontrado rejeição dentro dos Estados Unidos, foi no período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial e durante o seu desenrolar que essa relação de antagonismos se abrandou. No ano de 1939, por exemplo, o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA) alcançou o maior número de membros de sua história, com mais de 100 mil nomes registrados. Após o pacto, no entanto, como mostram Harvey Klehr e John Haynes, tanto o CPUSA bem como a imagem da União Soviética frente aos estadunidenses sofreu um grande impacto. O Partido perdeu boa parte de sua Frente Popular e o número de filiados diminuiu vertiginosamente. Por outro lado, à medida que a Alemanha avançava seus domínios pela Escandinávia, Países Baixos, França e ameaçava a Inglaterra, uma visão menos negativa sobre a URSS começou a ser compartilhada e crescer dentro dos Estados Unidos. Somada a essa sutil mudança de pensamento, a invasão da Rússia pela Alemanha

¹⁸¹ “– Comrades, Hitler made it a point to gain control of the youth before he was able to take over in Germany. We Communists, [sic] gained control of the youth in our mother country, Soviet Russia, before we were able to wage a successful revolution there; and so Comrades, we must gain control of the youth in the United States, if we are to wage a successful revolutionary struggle here.” (...) Long and steady applause greeted Comrade Broze’s report. Standing at my post as doorman, I couldn’t help recalling how the Communists found so much in common with Hitler and his Nazi pals in the late ‘30s and early ‘40s.” CVETIC, Matt. **The Big Decision**. [s.l.], 1959, p.143.

em 1941 serviu para criar um embrião de empatia pela Rússia na visão de muitos norte-americanos.¹⁸²

De acordo com Ralph Levering, dois acontecimentos no percurso da Segunda Guerra fizeram a estima de parte da população norte-americana para com os russos crescer de vez e se solidificar. A forçosa entrada dos Estados Unidos no conflito e a tenaz resistência soviética durante o verão de 1941 às investidas nazistas – culminando na batalha de Stalingrado, já no final do outono daquele ano –, juntamente com seu paulatino domínio sobre as tropas alemãs à medida que o rigoroso inverso russo avançava fizeram muitos norte-americanos deixarem de lado as diferenças políticas entre os dois países e, em última instância, passarem a crer em uma vitória Aliada. Quando V.M. Molotov, então Ministro de Relações Exteriores da URSS, encontrou-se em Washington com o presidente Roosevelt em junho de 1942, o nível de confiança dos norte-americanos na União Soviética, de acordo com uma pesquisa Gallup publicada por Levering, passou, pela primeira vez, de 50%.¹⁸³ Concomitante a este período, a organização *The National Council of American-Soviet Friendship*, fundada ainda no início dos anos 1930 (e da qual Howard Koch, roteirista de *Missão em Moscou* era membro), cujo intuito de apoiar uma aliança antifascista entre os EUA e a URSS, ganhou considerável popularidade – entre os norte-americanos e até mesmo entre membros de Hollywood – chegando a lotar, em 16 de novembro de 1944, o Madison Square Garden em Nova York com o encontro “*Soviet Friendship Rally*” – e que contou com a participação, em forma de mensagem de apoio, de renomados atores, tais como Charlie Chaplin, Orson Welles, James Cagney, Katharine Hepburn e Rita Hayworth.¹⁸⁴

No mesmo período, já em outras instâncias da sociedade norte-americana, como por exemplo, em parte de sua opinião pública, a visão mais amistosa entre as duas nações começou a se deteriorar. A indecisão de Stalin sobre as garantias que daria à Polônia no pós-guerra, bem como se reconheceria seu governo no exílio, fez acender o alerta da

¹⁸² KLEHR, Harvey; HAYNES, John E. et al. **The Secret World of American Communism**. New Haven and London: Yale University, 1995. p.18.

¹⁸³ LEVERING, Ralph. **American Opinion and the Russian Alliance, 1939-1945**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976, p. 205.

¹⁸⁴ Cf. Declaração de Howard Koch encontrada na coleção Howard Koch. Caixa 1. Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society, University of Madison-Wisconsin e MALAND, Charles J. **Chaplin and American Culture: The evolution of a star image**. Princeton: Princeton University Press, 1991. p.253.

precaução. Além disso, editoriais publicados tanto em revistas norte-americanas, tais como o artigo de 14 páginas de Max Eastman, considerado “um dos maiores russóforos dos anos 1930”, na *Reader's Digest* de julho de 1943 [*“We Must Face the Facts About Russia”*], – e outros publicados nas revistas oficiais da União Soviética, *Pravda* e *Izvestia* já criticavam abertamente a política de cada país e expressavam temor sobre a posição do outro país no mundo do pós-guerra.¹⁸⁵

Ainda segundo Levering, a desconfiança sobre as intenções da União Soviética no pós-guerra e que papel o país assumiria na manutenção da paz mundial ganharam aquecida discussão, novamente na opinião pública, uma vez que a vitória dos Aliados era tratada como um acontecimento iminente, entre o final de 1943 e o início de 1944.¹⁸⁶ Outro acontecimento, quando já findado o conflito, foi a presença russa se fazendo cada vez mais forte em nações do Leste Europeu. Josef Stalin, pouco depois da rendição alemã, tratou de anexar os Bálcãs e partes da Polônia, Finlândia e Romênia ao território da URSS. Em 1948, o Partido Comunista da Tchecoslováquia tomou o poder no país e no mesmo ano a URSS impôs um bloqueio terrestre à parte oriental de Berlim. Um ano depois, a “perda” da China ao Comunismo e a explosão da primeira bomba atômica por parte dos soviéticos fez perceber que de fato uma Guerra Fria se instalara e que já não restava dúvidas sobre o “inimigo” dos Estados Unidos.

Muitos daqueles que reprovavam as ações perpetradas pela União Soviética neste imediato pós-guerra ou que eram adversos ao Comunismo concentraram-se em um campo deveras amplo denominado “anticomunismo”. Plural e heterogêneo, como chama a atenção Richard Powers, o grupo pôde reunir nos primeiros anos da Guerra Fria correntes políticas diversas, unidas contra o avanço da influência da União Soviética no mundo e nos Estados Unidos. Dessa forma, o anticomunismo durante esse período e no país, de acordo com Powers, foi uma “difícil aliança entre duas mutuamente repelentes formas de anticomunismo”, que na obra desse autor foram categorizadas entre os “liberais anticomunistas” e “contra-subversivos anticomunistas”.¹⁸⁷

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.147, 149.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.146.

¹⁸⁷ POWERS, Richard Gid. **Not Without Honor. The History of American Anticommunism**. New Haven; London: Yale University Press, 1998. p.199.

Entre o grupo dos chamados liberais anticomunistas estariam figuras como a de Arthur Schlesinger Jr., historiador e professor da Harvard, que em 1949 publicou o livro *The Vital Center: The Politics of Freedom*, [“O Centro Vital: As Políticas de Liberdade”, em tradução livre] definindo o Comunismo como uma ditadura militarista e totalitária, cujo representante por excelência seria União Soviética, em franca oposição com a democracia liberal encarnada pelos Estados Unidos. De acordo com Schlesinger, caberia aos Estados Unidos o papel de proteger a democracia e as “sociedades livres” da “ameaça” do totalitarismo.

Já os contra-subversivos anticomunistas a que Powers alude estariam alinhados com setores mais conservadores da direita norte-americana, representados por personagens e instituições tais como o cardeal nova-iorquino da Igreja Católica, Francis Spellman, que se tornou uma espécie de porta-voz oficial da instituição contra o Comunismo; J. Edgar Hoover, diretor do FBI que viria a estar à frente da instituição por 37 anos e que centraria sua atuação na identificação de servidores públicos com suposta filiação comunista; e políticos em ascensão, tais como J. Parnell Thomas, Richard Nixon e Joseph R. McCarthy, que aproveitaram da crescente atmosfera de tensão e medo para se alçar na carreira pública. Como mostrou John Gladchuk, os anticomunistas mais radicais tinham como seu canal de comunicação, bem como promoção, revistas de grande circulação durante a época como *Reader's Digest*, *Life*, *Look* e *Saturday Evening Post*, que abriram espaço para publicação de artigos com autoria de personagens como essas.¹⁸⁸

À medida que os temas relacionados à Guerra Fria, seus medos, inseguranças e preocupações ganhavam cada vez mais destaque dentro da sociedade norte-americana, o anticomunismo de tom mais radical acabou por prevalecer nas discussões sobre a “ameaça” do Comunismo como um sistema totalitarista, marcado muitas vezes pela agressividade e virulência das ações perpetradas neste sentido durante a vindoura década de 1950.

A administração de Harry Truman, acusada pelos republicanos de ser muito “branda” com a questão do Comunismo dentro e fora de seu país, tomou várias medidas que demonstravam, na realidade, um recrudescimento por parte do governo com o combate ao Comunismo.

¹⁸⁸ GLADCHUK, John Joseph. **Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace (1935-1950)**. Nova York; Londres: Routledge, 2007.

Em março de 1947, Truman anunciou a Ordem Executiva No. 9835, também conhecida como *Truman Loyalty Plan* [“Programa de Lealdade dos Empregados”] que visava exonerar do funcionalismo público qualquer um dos cerca de 2 milhões de empregados públicos que pudesse estar implicado no que chamou de “atividades subversivas”: entre outras palavras, ser filiado ao Partido Comunista dos Estados Unidos ou seu simpatizante. Para facilitar a identificação, Tom C. Clark, o *attorney general* [cargo que se assemelharia às funções desempenhadas no Brasil pelo Procurador Geral] do país divulgou uma lista com 78 instituições consideradas subversivas. Se algum funcionário pertencesse a alguma destas entidades, sua exoneração era certa. Os resultados do plano mostraram, no entanto, uma eficácia discutível. Se por um lado aproximadamente 4,5 milhões de verificações tenham sido feitas em um período de dez anos, apenas 102 funcionários foram demitidos e nenhum agente público teve sua filiação às organizações listadas totalmente comprovada.¹⁸⁹

No mesmo ano Truman lançou também o *National Security Act* [“Lei de Segurança Nacional”], ação responsável por organizar todas as divisões das forças armadas, exército, marinha e aeronáutica no Departamento de Defesa, criando como consequência o posto de Secretário de Defesa; além da nova organização, a lei criou a agência de inteligência CIA.

Em 1950, o *McCarran Act* [“Lei McCarran”], também conhecido como *International Security Act* [“Lei de Segurança Internacional”], fez obrigatório o registro de filiados ao Partido Comunista e de organizações cuja direção estivesse nas mãos do partido no *Subversive Activities Control Board* [“Seção de Controle de Atividades Subversivas”]. Nenhum membro ou organização realizaram o registro.

No campo da política internacional, dois planos, ambos lançados em 1947, explicitariam a atuação norte-americana a fim de evitar a expansão do Comunismo para fora das fronteiras da Rússia. A Doutrina Truman, que prometia ajuda financeira a qualquer nação que se comprometesse a combater o Comunismo, foi a base ideológica para intervenções como as realizadas na Turquia e na Grécia, onde revoltas engendradas pelos Partidos Comunistas de ambos os países tentavam ser contidas pela Inglaterra. Em seu pronunciamento ao Congresso em 12 de março de 1947, onde sua doutrina foi revelada,

¹⁸⁹ SCHRECKER, Ellen. *The Age of McCarthyism: a brief history with documents*. New York: Palgrave, 2002. p.18.

Truman indicou que “os Estados Unidos haviam se tornado os defensores do mundo livre contra o Comunismo”. O segundo estratagema norte-americano, o Plano Marshall, igualmente anticomunista, injetou investimentos financeiros na Europa Ocidental, ajudando consideravelmente na reconstrução econômica de países fortemente afetados com a Segunda Guerra. Em contrapartida ao dispêndio de dinheiro, os Estados Unidos beneficiavam-se com o fortalecimento de seu mercado consumidor e, com a reestruturação econômica bem como política desses países, construíam garantias para que a possibilidade de revoltas radicais fosse menos provável.

Entre as agências responsáveis pela identificação de comunistas nos mais diversos setores da sociedade norte-americana, o Comitê de Atividades Antiamericanas (o *House of Un-American Activities Committee* – HUAC) foi o que mais se fortaleceu com o avanço da Guerra Fria. Colocado em descrédito durante a Segunda Guerra, o então Comitê Dies ([Martin] *Dies Committee*), ganhou novo ânimo e crédito na sua investida contra os comunistas. Como salientam Alexandre Busko Valim e Sidnei Munhoz, o comitê, desde a sua origem, possuía “um perfil conservador que rapidamente se tornou sinônimo de antissemitismo, racismo, antiliberalismo e anticomunismo”.¹⁹⁰

Após o revigoramento do HUAC depois do término da Segunda Guerra, suas investigações estiveram em um primeiro momento centradas na suposta presença de “forças subversivas” nos diversos sindicatos do país. Em março de 1947, no entanto, as atenções do Comitê voltaram-se para a até então maior fonte de entretenimento do norte-americano: o cinema. A partir desse momento, a indústria cinematográfica norte-americana se convertia no principal alvo dos inquéritos e a suposta infiltração do Partido Comunista entre os quadros de roteiristas, diretores e atores de Hollywood foi intensamente escrutinada nos interrogatórios que aconteceriam em outubro daquele mesmo ano, e que retornariam nos anos de 1951 e 1952.

Nos inquéritos de 1947, segundo aponta Nora Sayre, o objetivo principal do HUAC era investigar o que o Comitê denominou como propaganda comunista dentro de alguns filmes produzidos por Hollywood no contexto da Segunda Guerra. O HUAC fazia com isso menção aos filmes que expressaram, no período de 1942 a 1945, o esforço de guerra (*war*

¹⁹⁰ VALIM, Alexandre Busko; MUNHOZ, Sidney. “Comitê de Atividades Antiamericanas”. SILVA, Francisco Carlos T. da, *et al.* (coord.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções no Século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2004. p.178.

effort) ao representarem de forma positiva a União Soviética e os russos. No período de aproximadamente três anos, praticamente todo grande estúdio de Hollywood se encarregou de produzir uma história com dita perspectiva, seja impulsionado por uma motivação patriótica, seja orientado pelo Manual de Informação para a Indústria Cinematográfica, cujos capítulos eram enviados semanalmente aos estúdios pela Secretaria de Informação da Guerra. Pela sua temática, tais filmes foram denominados como “pró-soviéticos” pela crítica e literatura posterior à sua realização.

Entre os títulos dentro dessa temática e que foram denunciados pelo HUAC estavam filmes como *Estrela do Norte* (North Star, Lewis Milestone, 1943), *Missão em Moscou* (Mission to Moscow, Michael Curtiz, 1943) e *Canção dos Acusados* (Song of Russia, Gregory Ratoff, 1944). Outras produções, mesmo que sem menção direta à Rússia ou aos russos, também foram alvo de denúncias, tais como *O Grande Ditador* (The Great Dictator, 1940) e *Monsieur Verdoux* (1947), ambos dirigidos por Charles Chaplin; *O Estranho* (The Stranger, 1946), de Orson Welles; *O Terceiro Homem* (The Third Man, Carol Reed – também com Welles em um dos papéis centrais, 1949) – este último já nos inquéritos de 1951. Ao indicar que em certo ponto da produção hollywoodiana o entretenimento se confundiu com propaganda política, o HUAC dava a entender que os espectadores teriam sido influenciados pela propaganda comunista ao verem filmes que à primeira vista haviam sido feitos apenas para diversão.

A indústria cinematográfica reagiu de distintas formas à acusação da presença de comunistas dentro dos estúdios. Um grupo de atores, roteiristas, diretores e membros de equipes técnicas uniu-se para apoiar as dez testemunhas que o HUAC havia apontado como “não-amigáveis” (e posteriormente citado por desacato), já que se negaram a responder às perguntas do comitê. Em alusão a uma das duas emendas da constituição norte-americana suscitadas por estas testemunhas, o Comitê da Primeira Emenda voou à Washington em Outubro de 1947, na semana dos inquéritos do HUAC a testemunhas amigáveis, para protestar contra o *modus operandi* do HUAC. Embora contasse com nomes de peso da indústria cinematográfica como Lauren Bacall, Humphrey Bogart, John Huston, Frank Sinatra, entre outros, o comitê foi pouco eficiente, pois não teve o respaldo de nenhum produtor ou de nenhum estúdio hollywoodiano, e curto, já que, ao voltar a Los Angeles,

muitos dos atores foram questionados e até mesmo intimidados por sua adesão ao movimento.¹⁹¹

Em novembro de 1947, após o Congresso votar por citar por desacato as testemunhas que se recusaram a responder às perguntas dos membros do HUAC, cinquenta altos executivos de Hollywood, liderados por Eric Johnson e a entidade que presidia, a *Motion Picture Association of America*, encontraram-se no hotel *Waldorf-Astoria* e de lá anunciaram um comunicado sobre a decisão de demitir todas as chamadas *unfriendly* testemunhas e de não empregar mais nenhum funcionário cuja filiação ao Partido Comunista fosse conhecida. Era o início do que se convencionou chamar de *blacklist*: a decisão deliberada da indústria do entretenimento (cinema, televisão, rádio) de não empregar dentro do seu quadro de funcionários pessoas com alegações de envolvimento com o Partido Comunista. Vulgarizada ao longo da década de 1950, a prática criou verdadeiras empresas especializadas na “caça às bruxas”, como a *American Business Consultants Inc.*, formada por ex-membros do FBI. Foi de autoria da *American Business* duas publicações que em grande parte serviram como fonte para que os estúdios, programas de televisão e de rádio demitissem ou parassem de contratar aqueles indicados como “subversivos”: o semanário *Counterattack*, de 1947, e o livreto *Red Channels*, com o propósito de enumerar nomes supostamente envolvidos com o Comunismo.¹⁹²

Outro artifício dos estúdios de Hollywood para se “redimir” da acusação do HUAC sobre a presença de “subversivos” entre os membros da comunidade artística a ela ligada foi a revitalização da filmagem de obras com teor anticomunista. O gênero se fez presente na filmografia norte-americana desde o final da década de 1910 (com cerca de trinta filmes com temática anticomunista no período 1918-1939)¹⁹³, mas foi a partir dos inquéritos do HUAC, bem como da escalada do temor aos comunistas dentro do país, que a produção de filmes anticomunistas se acentuou. Além da resposta ao HUAC, Hollywood buscava uma maneira de amainar as sucessivas perdas de público que os filmes hollywoodianos

¹⁹¹ Em um texto divulgado na edição de março de 1948 da revista *Photoplay*, publicação especializada em cinema, Humphrey Bogart comentou que ao voltar a Los Angeles depois de findados os trabalhos do Comitê da Primeira Emenda, recebeu em sua casa um peixe entalhado, junto a uma mensagem que dizia “Se eu não tivesse aberto minha boca grande, não estaria aqui.” Cf. *Photoplay*, Março de 1948, “I’m No Communist.” p.53.

¹⁹² VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954**. Maringá: EDUEM, 2010. p.72.

¹⁹³ *Idem*, p.94.

enfrentavam desde 1946, quando o cinema do país alcançou seu pico no número de espectadores, 90 milhões por semana. Com a perda em 1948 do chamado caso *Paramount*, os grandes estúdios cinematográficos tiveram que abrir mão da extensa cadeia de cinemas que gerenciavam, o que fez com que o número de grandes produções, com orçamentos que passavam dos US\$1,5 milhão – grande quantia para a época, fosse diminuído. A aposta por um “novo” gênero acabou obedecendo também à necessidade de padrões mais modestos de produção, muitas vezes com roteiros menos elaborados e sem a presença de grandes estrelas em seu elenco.¹⁹⁴

Segundo Alexandre Busko Valim, seria possível dividir os filmes anticomunistas do início da Guerra Fria em três gêneros: Drama, Guerra e Ficção Científica.¹⁹⁵

O primeiro gênero e primeira temática a ser abordada nas produções anticomunistas tentou salientar o “perigo” que o PC ou instituições por ele controladas representariam aos americanos, ao *American Way of Life* e à democracia estadunidense. Tratava-se, antes de mais nada, em denunciar os “males” do Comunismo *dentro* do país. Dentro desse bojo estariam filmes como *Cortina de Ferro* (The Iron Curtain, William A. Wellman, 1948) – o primeiro filme anticomunista depois da Segunda Guerra Mundial, *Eu me Casei com um Comunista* (I Married a Communist, Robert Stevenson, 1949) e *Eu Fui um Comunista Para o FBI* (I Was a Communist for the FBI, Gordon Douglas, 1951), entre outros.

O segundo gênero, Guerra, referir-se-ia aos filmes que se alinhavam com a crescente globalização e militarização da Guerra Fria, principalmente após eventos como a explosão da primeira bomba atômica soviética em 1949, a divulgação em 1950 do *Memorando 68* (NSC-68) do Conselho Nacional de Segurança, escrito por Paul Nitze e Dean Acheson - que tratava de denunciar e evitar a expansão soviética para além dos países

¹⁹⁴ Sobre as limitações de caráter orçamentário que a perda de público e o crescimento da televisão impuseram ao cinema norte-americano neste período, Drew Casper nota que é preciso relativizar a noção de que os filmes de Hollywood da década de 1950 teriam acompanhado, em termos estilísticos, essa simplicidade. Casper nota, por exemplo, que nos anos 1950, em comparação com os filmes de engenhosas e elaboradas locações, numerosos extras, *casting* com várias estrelas de cinema dos anos 1940, várias produções da década posterior propuseram um experimentalismo de técnicas e temática. Como exemplo, o autor cita o caso de *Um Bonde Chamado Desejo* (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951) – cujo cenário muito se aproximara da estética teatral, obedecendo mais fielmente ao texto do dramaturgo Tennessee Williams; *Eu Quero Viver!* (I Want to Live!, Nelson Gidding, 1958), que deslocou o protagonismo da história para uma heroína de reputação “dúbia” e com uma condenação à pena capital por um assassinato e *Homens em Fúria* (Odds Against Tomorrow, Robert Wise, 1959), produzido pelo primeiro estúdio hollywoodiano, a Harbel Productions, fundado por afro-descendentes.

¹⁹⁵ VALIM, Alexandre Busko. **op. cit.** (2010). pp. 95-103.

que esta passara a controlar a partir da Segunda Guerra Mundial– e a Guerra da Coréia, entre os anos de 1950 a 1953. A despeito do primeiro gênero indicado por Valim, o Drama, os enredos dos filmes aqui classificados se centrariam em intrigas internacionais, envolvendo redes de espionagem, fora dos Estados Unidos – mas invariavelmente com um herói norte-americano, responsável por solucionar o caso ou “enfrentar” o Comunismo. Dentre os filmes anticomunistas de Guerra indicados por Valim estariam *Assignment: Paris* (Robert Parrish, 1952), *Nunca me Deixes Ir* (Never Let Me Go, Delmer Daves, 1953) e talvez um dos mais conhecidos filmes anticomunistas do período, *Aventura Perigosa* (Big Jim McLain, Edward Ludwig, 1952), estrelado por John Wayne, ator republicano que defendia as ações do HUAC e que fez este filme para mostrar seu apoio ao Comitê.

O terceiro gênero, Ficção Científica, teria se desenvolvido já nos primeiros anos da década de 1950 e usado as ameaças que forças do outro mundo, alienígenas,¹⁹⁶ poderiam causar - doença, mortes e dominação – como alegorias para o perigo comunista. Nesse sentido “(...) As invasões alienígenas, a transformação de pessoas em zumbis sem vontade própria e o controle mental foram artifícios repetidamente utilizados pelo gênero”¹⁹⁷. Como exemplo, poderíamos citar a história de *Vampiros de Almas* (Invasion of Body Snatchers, Don Siegel, 1956), que conta como uma forma de vida alienígena, vinda do espaço em um asteroide, consegue, como um vírus, apropriar-se do corpo dos habitantes de uma pequena cidade do interior do país, convertendo-os em seres sem emoção e sentimentos. É interessante notar que tal metáfora sobre a paranoia anticomunista recebeu outras duas versões, *Invasores de Corpos* (Invasion of Body Snatchers, Philip Kaufman, 1978), com Donald Sutherland no papel do médico que descobre a anomalia e tendo a cidade de São Francisco como cenário e *Invasores* (The Invasion, Oliver Hirschbiegel, 2007), que mesmo com mudanças na trama (agora a história se passava em Washington e contava com uma mulher no papel central) manteve o argumento original de 1956 ainda em seu roteiro: alienígenas que se apoderam dos corpos de humanos, mudando seu DNA e transformando-os em “desconhecidos” até para os olhos de seus amigos e familiares. Como salienta Valim, como *Invasion...* muitos dos filmes de ficção-científica dos anos 1950 depositaram seu temor menos nos monstros, gosmas e naves alienígenas do que na ameaça

¹⁹⁶ Notemos como, em inglês, a palavra *alien* possui ser atribuída a duas acepções: pode referir-se tanto a seres extraterrestres quanto a estrangeiros em um determinado país.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.101.

aparentemente invisível com que estes inimigos alienígenas poderiam atingir os norte-americanos. Troquemos esta invisibilidade pelo socialismo soviético e os alienígenas pelos russos (ou membros do Partido com passagens pela Rússia) e teremos uma metáfora crível para a histeria anticomunista da década. Ainda segundo Valim, incorporariam este tipo de terror os títulos *O Monstro do Ártico* (The Thing from Another World, Christian Nyby, 1951) e *Os Invasores de Marte* (Invaders from Mars, William Cameron Menzies, 1953).

A produção de filmes anticomunistas ainda se estenderia pelas décadas seguintes, acompanhando o desenrolar da Guerra Fria até seus anos finais, na década de 1980. A filmografia dos anos 1950, porém, apresenta algumas singularidades se comparada aos filmes posteriores, tais como a virulência das acusações ao Comunismo, o tom de “denúncia” das histórias, fossem elas dramas ou ficção-científica, a simplicidade das acusações e por consequência dos roteiros e a contemporaneidade tanto com o Comitê de Atividades Antiamericanas quanto ao *red scare* em seus anos mais ferrenhos.

Estudos sobre a produção de tais filmes já foram engendrados por diversos críticos, jornalistas e historiadores, tanto na historiografia brasileira – a exemplo de Alexandre Busko Valim, bem como na literatura norte-americana, uma das primeiras a analisar tais filmes. Em uma reunião de ensaios publicados originalmente em diversos jornais, a historiadora Nora Sayre, em *Running Times: the movies of the Cold War* fez uma das primeiras análises (em 1982) sobre os filmes anticomunistas dos anos 1950. A estratégia adotada pela autora no capítulo “Penance and Assault” foi listar uma série de filmes anticomunistas do período e realizar uma pequena análise sobre cada um à luz da imagem do comunista e do Partido Comunista que cada um quis suscitar: o ateísmo, as luras perigosas (*femme fatales*), as traições entre membros dos partidos e até mesmo a opção pelo assassinato para “calar” membros dissidentes do Partido.¹⁹⁸ Já Ellen Schrecker, em *Many are the Crimes*, escrutinou a imagem dos Comunistas do pós-guerra cultivada não apenas no cinema, mas no imaginário social do norte-americano dos 1950, fomentada pelo FBI, pelos jornais, pelos discursos políticos e também pela indústria do entretenimento.¹⁹⁹ De volta aos filmes, ao observar o início e desenvolvimento dos estereótipos comumente

¹⁹⁸ SAYRE, Nora. “Penance and Assault”. *Running Time: films of the Cold War*. New York: The Dial Press, 1982. pp. 79-100.

¹⁹⁹ SCHRECKER, Ellen. “‘They’re Everywhere’: The Communist Image”. *Many are the Crimes: McCarthyism in America*. Boston: Little, Brown, 1998. pp.119-153.

empregados para descrever os comunistas nestes filmes, críticas como a de Sayre e de Shrecker tentaram enfatizar como o cinema também colaborou para catalisar a concepção do Comunismo como uma ameaça à democracia norte-americana.

Pensando na força da indústria cinematográfica norte-americana e no peso de sua mensagem – que perdura até os dias de hoje – o estudo das representações de certa personagem vista na tela do cinema pode assim nos oferecer detalhes sobre a política, a incorporação de uma ideologia, as expectativas, medos e anseios de uma época. Por isso, para ver com mais detalhes a produção de filmes anticomunistas durante a década de 1950 – novamente, seu período de maior virulência – escolhemos realizar a análise diegética e extradiegética, ou seja, a análise da obra e do contexto de sua produção de um dos filmes que se inserem na lista de produções há pouco mencionada.

Baseado em uma história real, *Eu Fui um Comunista Para o FBI* (I Was a Communist for the FBI, Gordon Douglas, 1951) apresenta a história de Matthew “Matt” Cvetic, um funcionário da agência pública de empregos de Pittsburgh (*Pennsylvania Unemployment Compensation and Employment Division of the State Department of Labor and Industry*) que, como o título denota, conseguiu, a mando do FBI, infiltrar-se na subdivisão de sua cidade do Partido Comunista dos Estados Unidos. Cvetic passou-se por membro do partido por sete anos, desde junho de 1943 – quando sua inclusão oficial ocorreu – até fevereiro de 1950, quando revelou seu disfarce através de depoimentos dados ao Serviço de Imigração e Naturalização (*Immigration and Naturalization Service - NIS*) e ao Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC).²⁰⁰ Após estas primeiras colaborações como testemunha, Cvetic “serviu como uma importante fonte governamental em diversos inquéritos de deportação, foi uma testemunha chave em vários ataques do governo – na esfera estadual e federal – ao Partido Comunista dos Estados Unidos e depôs ante uma série de comitês federais, estaduais e extragovernamentais”.²⁰¹

Com a série de depoimentos e participações como testemunha, Cvetic tornou-se rapidamente uma figura conhecida nos Estados Unidos, passando a dar entrevistas a revistas e jornais, bem como palestras por todo o país sobre o “perigo comunista”. Nestas

²⁰⁰ Cf. U.S. Congress, House Committee on Un-American Activities (HUAC), *Hearings*, “Exposé of the Communist Party of Western Pennsylvania, Based Upon the Testimony of Matthew Cvetic”, 81st Congress.

²⁰¹ LEAB, Daniel. **I was a Communist for the FBI: the unhappy life and times of Matt Cvetic**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000. p. 1.

reportagens Cvetic era comumente descrito como um “patriota”, um “verdadeiro herói” e sua vida dupla foi enaltecida como “sacrificial” devido à natureza de seu trabalho para o FBI. Uma de suas primeiras entrevistas, publicada no semanário de orientação conservadora *Saturday Evening Post*, rendeu-lhe ainda maior reconhecimento e a notoriedade suficiente para que alguns estúdios de Hollywood se interessassem em adaptar sua história para o cinema. Em agosto de 1950, a Warner Bros. assinaria um contrato com Cvetic e seus representantes para levar às telas do cinema sua história.

Com estreia em 19 de janeiro de 1951, *Eu Fui um Comunista Para o FBI* foi o primeiro filme de gênero anticomunista lançado pela Warner. A este gênero e realizados pelo mesmo estúdio ainda na década de 1950 somaram-se as produções *Aventura Perigosa* (Big Jim McLain, Edward Ludwig, 1952) e *O Mundo em Perigo* (Them!, Gordon Douglas, 1954). Embora com uma produção modesta, com orçamento de US\$634 mil e classificado como longa-metragem, o filme foi indicado ao Oscar na categoria de Melhor Documentário em 1951 e ainda obteve uma continuação com histórias paralelas em uma série radiofônica de 78 episódios da Ziv Company, estrelada pelo ator Dana Andrews (e que havia feito o papel de Igor Gouzenko em *Cortina de Ferro*) no papel de Cvetic.

Acompanhando o surgimento de um novo gênero nas produções de Hollywood, *Eu Fui um Comunista Para o FBI* seguiu a linha de filmes de “denúncia” sobre as atividades dos comunistas principalmente dentro dos Estados Unidos e dentro de instituições pilares de sua organização, como o próprio governo, o sistema de ensino, o sistema de empregos públicos e os sindicatos. Marcados por seu tom virulento e contrário frente a este novo “inimigo”, os filmes anticomunistas dos anos 1950 acabaram por representar uma parcela considerável dentro dos lançamentos dos grandes estúdios, chegando a um número, no ano de 1952, de uma estreia mensal de um filme com esta temática, segundo foi avaliado por Leif Furhammar e Folke Isaksson.²⁰² Seguindo as mudanças na política externa de ambos os blocos da Guerra Fria, inaugurando um período de “Coexistência Pacífica”, o tom aquecido das denúncias nas produções de cunho anticomunista dos anos 1950 foi deixado para trás na década seguinte e com isso o tom arrefecido do anticomunismo nos filmes norte-americanos, se não diminuído, foi suavizado.

²⁰² FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema & Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.64.

Com a intenção de compreender os anos iniciais da Guerra Fria e a produção hollywoodiana que ao mesmo tempo deu voz e se alimentou da histeria anticomunista, passemos a analisar com mais detalhes o filme citado, mas não antes de tentar compreender um pouco mais a natureza do trabalho de Matt Cvetic, suas motivações e medos, sua “glória” como anticomunista exemplar nos Estados Unidos dos anos 1950 até seu paulatino esquecimento em uma nação que fazia outras escolhas a um anticomunismo de tom tão incendiário.

3.2 Angústia, publicidade e ostracismo de um informante do FBI.

Conhecer os dados sobre a vida como agente duplo de Matthew “Matt” Cvetic é possível em grande parte graças ao trabalho de cunho biográfico do historiador norte-americano Daniel Leab. Para tentar reconstruir a história e os percalços desse informante do FBI, Leab entrou em contato com notícias de jornais (manchetes, editoriais e reportagens sobre Cvetic, bem como entrevistas com ele); os arquivos do HUAC (onde ele teve acesso às transcrições dos julgamentos em que Cvetic atuou como testemunha do governo); entrevistas a pessoas que tiveram contato com ele, entre elas Steve Nelson – líder da divisão do Partido Comunista em Pittsburgh na época e James Moore, jornalista que esteve com Cvetic na maioria de suas entrevistas, “aconselhando-o”; e, por fim e principalmente, os arquivos do FBI a ele relacionados graças à promulgação, ainda nos anos 1960, do “*Freedom of Information Act*” (FOIA), o que lhe permitiu o acesso a estes documentos, porém com substanciais recortes e omissões.²⁰³ O filme de 1951 da Warner Bros. e a série para o rádio da Ziv Company feita durante o ano 1953 também são por inúmeras vezes citados em seu trabalho, mas funcionam sobretudo como exemplos do imaginário construído (e por vezes refeito) ao redor do homem Cvetic do que como objetos de sua análise.

Quando Matt Cvetic morreu de um ataque cardíaco, em 2 de Julho de 1962, poucos veículos de comunicação, no entanto, lembraram seus feitos durante os anos 1950, que

²⁰³ As informações sobre as fontes consultadas por Leab foram obtidas através da leitura de suas notas nos dois trabalhos que tem publicado sobre Matt Cvetic. Cf. LEAB, Daniel. “Anti-communism, the FBI and Matt Cvetic: the ups and downs of a professional informer. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*. Vol. 115. No. 4 (October, 1991), p. 536, 537, 541 e LEAB, Daniel. *op. cit.* (2000).

incluíam ter delatado 290 pessoas como membros ou simpatizantes do CPUSA ao HUAC e ter se passado por membro deste partido, em Pittsburgh, por sete anos. A quase inexistente repercussão do óbito contrastava com as jornadas de leituras, com os discursos, entrevistas e as manchetes de jornais que instantaneamente lhe deram fama no ano de 1950. Entre o aparecimento frente ao Comitê de Atividades Antiamericanas e o fatídico ano de 1962, Cvetic se tornou uma pequena celebridade país, viu sua vida como falso comunista ser romanceada nas revistas, no cinema e no rádio e ajudou como “testemunha oficial” do governo norte-americano em diversos julgamentos. Por que então a morte em Los Angeles quase no esquecimento?

Em uma primeira tentativa de explicação, Leab comenta que a carreira como personalidade anticomunista de Cvetic acompanhou o fortalecimento da caça aos comunistas nos Estados Unidos durante a década de 1950, mas que também refletiu, ironicamente, as incoerências e inverdades do clima daquela época. Com o descrédito no macarthismo que parte da população começou a ter ainda em meados da década de 1950, o anticomunismo de tom incendiário foi substituído por uma versão menos virulenta, uma vez que planos de alta espionagem e a ideia do CPUSA como partido influente e com um número considerado de militantes parecia nos anos 1960 algo já distante.

O papel de informante que o civil Matt Cvetic exerceu por boa parte dos anos 1940 insere-se num contexto de expansão das atividades “antissubversivas” do FBI que seu diretor, J. Edgar Hoover, promovera desde o estalar da Guerra, em 1939. Em outros termos, tais tarefas consistiam em infiltrar pessoas (agentes ou civis) dentro do Partido Comunista dos Estados Unidos, medida ainda mais intensificada após o Pacto de Não-Agressão entre a Alemanha e a União Soviética naquele mesmo ano. Assim, segundo apontou Daniel Leab, em sua “intensa cruzada contra o Comunismo”, Hoover e seu Birô “recrutaram todo tipo de pessoas em diferentes partes do país e ampliaram significativamente o seu programa de informantes confidenciais”.²⁰⁴

Na correspondência trocada entre J. Edgar Hoover e o *Special Agent in Charge* (SAC) da cidade de Pittsburgh responsável por supervisionar o trabalho de Cvetic, notamos como o interesse final de Hoover com o programa de infiltrados era a inserção de um de

²⁰⁴ LEAB, Daniel. **op. cit.** (2000). p.11.

seus informantes no Comitê Nacional do Partido. Em 1946, quando Cvetic parecia aproximar-se desse objetivo, o diretor do FBI escreveu:

Como líder dos Comunistas Eslovenos, o informante está sem dúvida nenhuma se tornando cada vez mais proeminente nas questões comunistas, não apenas em uma escala global, mas também nacional. (...) Você [SAC] está ciente do interesse do Birô em tentar colocar um informante no Comitê Nacional e Cvetic parece estar numa excelente posição para atingir esse objetivo.²⁰⁵

Já em 1948, quando Cvetic havia conseguido infiltrar-se em mais e mais destacadas organizações lideradas pelo Partido Comunista, tanto a ênfase de Hoover com o caso quanto a importância de Cvetic como informante a seus olhos haviam também mudado:

Não posso deixar de destacar o fato de que Cvetic é, no presente momento, a melhor chance que o Birô tem para ter acesso ao círculo interno do Partido Comunista e quero que medidas imediatas sejam tomadas a fim de solicitar que ele aproveite qualquer possibilidade para melhorar sua posição dentro do Partido.²⁰⁶

A identidade de muitos informantes seria revelada apenas em meados dos anos 1950 e comumente ocorria quando era-se requisitada sua presença em comitês no congresso ou em casos de deportação. O jogo duplo era, portanto, um trabalho de longo-prazo, desenvolvido por anos a fio, e muitas vezes sem uma data certa para terminar. Não obstante, nomes como o de Matt Cvetic, bem como de Herbert Philbrick, Angela Calomaris – outros informantes conhecidos – mostram que o FBI não teve tantas dificuldades em achar homens e mulheres dispostos para este trabalho.²⁰⁷

²⁰⁵ “The informant as leader of the Slovenian Communists is undoubtedly becoming more and more prominent in Communist affairs not only on a local but a national scale. (...) You are aware of the Bureau’s interest in attempting to place an informant in the National Committee and Cvetic appears to be in a very good position to attain that goal”. J. Edgar Hoover (doravante Hoover) para *Special Agent in Charge* (doravante SAC). 13 de junho de 1946. Coleção Daniel Leab. Walter Reuther P. Library. Wayne State University (MI) (doravante Coleção Leab).

²⁰⁶ “I cannot emphasize too strongly the fact that Cvetic is at the present time the best possibility that the Bureau has to get into the inner circle of the Communist Party and I desire that immediate steps be taken to urge Cvetic to utilize any possibilities at his command to enhance his position”. Hoover para SAG. 14 de abril de 1948. Coleção Daniel Leab.

²⁰⁷ Cf. PHILBRICK, Herbert. **I Led Three Lives**. New York: McGraw Hill Book Co., 1952 e CALOMIRIS, Angela. **Red Masquerade**: undercover for the FBI. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1950.

Figura 17: Fotogramas de Herbert Philbrick em *Seeing Red*.

Um dos informantes para o FBI a ganhar grande notoriedade foi Herbert Philbrick, que infiltrou-se no Partido Comunista de Boston entre os anos de 1940 a 1949. Seu livro, *I Led 3 Lives* tornou-se um *best-seller* quando publicado – o que, segundo Daniel Leab, teria gerado grande ressentimento por parte de Cvetic, que encontrava problemas para publicar seu livro, *The Big Decision*. Aqui temos fotogramas de Philbrick no que parece ser um informe sobre a “personalidade” do comunista norte-americano. Em ordem de aparência, algumas das alcunhas utilizadas mostram que os comunistas seriam: mentirosos, sujos, sorrateiros, ateus, assassinos, teimosos e que o Comunismo seria uma conspiração criminosa internacional. Cf. *Seeing Red* (Julia Reichert, Jim Klein, 1983), *frame* em 1 min.

Ao longo dos anos em que Matt Cvetic passou infiltrado no PC de Pittsburgh, ele manteve um ritmo de trabalho constante para enviar a seus encarregados volumosos relatórios sobre os eventos e reuniões do Partido a que comparecia. Como recompensa por seu trabalho, sua “compensação” semanal foi aumentada praticamente anualmente. Assim, ela, que começou com a quantia de US\$15 em 1943, passou em 1945 a US\$50 e atingiu US\$85,00 em 1948, em um tempo em que o salário mínimo do país era de US\$0,40/hora, cerca de US\$16 por semana.

Em 1947, contudo, sua imagem perante o FBI começou a desgastar-se quando o Birô descobriu que Cvetic havia revelado seu trabalho a algumas pessoas, entre elas seus sogros, sua namorada e dois de seus irmãos. Outro ponto de desentendimento entre o FBI e Cvetic tinha a ver com os “incessantes pedidos” de Cvetic, como foram descritos pelo SAC, de aumento de seu salário semanal. Cvetic pedira em 1945 a exoneração de seu posto como funcionário público da agência de empregos de Pittsburgh e vivia, desde então, com a remuneração que lhe era conferida pelo FBI. Além disso, sob um pseudônimo, Cvetic alugava um quarto em um luxuoso hotel do centro da cidade cujos gastos chegaram, em 1948, a ordem de US\$105 mensais, causando outra reprovação por parte do Birô – que não entendia porque o informante não vivia em um lugar mais modesto.

O “insaciável desejo por aumentos de salário”²⁰⁸, o comportamento por vezes errático, sua “personalidade neurótica”²⁰⁹ e a revelação de suas atividades a alguns de seus conhecidos causavam uma situação paradoxal a seus superiores do FBI: ao mesmo tempo em que Cvetic apresentava uma conduta que desagradava ao Birô e a seu diretor, a posição destacada dentro do PC de Pittsburgh que ele conseguira o transformava na melhor opção do FBI, entre todos os seus informantes, para conseguir informações de dentro do Diretório Nacional do partido. Esta situação no mínimo insólita pode ser percebida na correspondência do FBI. Exasperado, Hoover, em 2 de junho de 1948, dois meses após o memorando em que destacava a posição privilegiada de Cvetic dentro do partido, ao saber que ele comunicara seus superiores em Pittsburgh com mais um pedido de aumento, sentenciou:

²⁰⁸ SAC para Hoover. 22 de agosto de 1949. Coleção “Daniel Leab”.

²⁰⁹ SAC par Hoover. 4 de agosto de 1948. 23 de dezembro de 1948 e 22 de agosto de 1949. Coleção “Daniel Leab”.

A dificuldade de Cvetic em se ajustar as suas despesas pessoais não é a principal preocupação do FBI. Ele já é um informante há tempo suficiente para saber que está sendo pago pelo valor da informação que ele é capaz de produzir.

(...) Sua [Cvetic] colaboração com seu departamento [Pittsburgh] e com o Birô podem cessar a qualquer momento se assim ele desejar. Caso ele opte por continuar, será pago por aquilo que produzir.

(...) Com relação à posição entre os altos cargos no Partido Comunista, em Nova York, o Birô imaginava – e ainda imagina – que se Cvetic realmente se dedicasse, ao invés de ficar procrastinando, ele conseguiria obter tal posição.²¹⁰ [grifo nosso]

Durante os dois últimos anos como infiltrado, isto é, os anos de 1949 e 1950, o relacionamento de Cvetic com o FBI se deteriorou ainda mais. Enquanto ele, segundo os relatórios do FBI, começava a dizer aos seus superiores em Pittsburgh que gostaria de “capitalizar” em cima de sua história com o Birô e com o PC, tentando publicar um livro a respeito ou vendê-la para um estúdio de cinema, Hoover, em diferentes memorandos enviados à Pittsburgh, temia que Cvetic pudesse se tornar uma fonte de “embaraço” para o FBI caso sua história chegasse à imprensa.²¹¹

O FBI, no final do ano de 1949, chegou à conclusão que deveria desligar Cvetic de seu posto – com uma indicação para que fosse usado como testemunha pelo Serviço de Imigração e Naturalização (INS). Segundo a divisão de Pittsburgh, Cvetic recebeu a notícia do fim de suas atividades “nervoso” e “chorando”²¹², mesmo que isso significasse que ele não precisaria mais participar das atividades do Partido Comunista de Pittsburgh, as quais, para todos os efeitos, detestava. A data de 3 de dezembro de 1950 marcou assim, ao mesmo tempo, o dia de sua primeira aparição como testemunha e o dia do encerramento de suas atividades com o FBI.

Segundo comenta Daniel Leab, ao longo dos anos em que serviu como testemunha oficial, Cvetic refutou de qualquer forma a informação de que houvesse sido desligado do FBI. De acordo com o historiador, o fato só se tornou público na ocasião da publicação de seu primeiro estudo sobre as atividades de Cvetic, lançado em 1991. A “versão oficial”,

²¹⁰“Cvetic’s difficulty in meeting his personal living expenses is not the immediate concern of the Bureau. He has been an informant long enough to know that he is being paid for the value of the information he is able to produce. (...) His cooperation with your office and the Bureau can cease anytime he so desires and as long as he remains he will be paid for what he produces. (...) With regard to a position on high Communist Party levels in New York City, the Bureau has felt and still feels that if Cvetic tries hard enough instead of procrastinating he can obtain such a position.” Hoover para SAC. 2 de junho de 1948. Coleção Daniel Leab.

²¹¹“(...) there is always a strong possibility that he will cause the Bureau embarrassment”. Hoover para SAC. 1 de setembro de 1949. Coleção “Daniel Leab” e novamente em “It is possible that he might be the source of some embarrassment to the Bureau or this office if immediately discontinued.” Hoover para SAC em 23 de novembro de 1949.

²¹² SAC para Hoover. 4 de janeiro de 1950. Coleção “Daniel Leab”

citando uma reportagem da época do jornal local *Pittsburgh Post-Gazette* dava conta de que ambos Cvetic e FBI teriam chego a um acordo mútuo sobre o desligamento do informante.²¹³ Como o Birô negava-se a comentar sobre o que agora era o “fenômeno Cvetic”, o ex-informante pôde desenvolver sua própria versão para o término de sua relação com o FBI:

Já havia passado metade de janeiro [1950]. Cansado – meus nervos a ponto de explodir, obstinadamente eu segui em frente. Continuei pedindo aos meus contatos do FBI para que vissem o que podiam fazer para me tirar da berlinda comunista. Eles sempre me asseguravam de que, assim que as circunstâncias o permitissem, eles me tirariam do meu disfarce²¹⁴.

Embora os atos de Cvetic como um dos braços do anticomunismo norte-americano (enganar, delatar e contribuir para arruinar a vida de várias pessoas que pensaram que ele era mais um militante do partido e da causa a qual se identificavam) possam (e talvez devam) ser facilmente condenados à luz dos olhos contemporâneos, o ex-informante, segundo Leab, parece ter de fato sofrido, enquanto passou-se por membro de PC, com o rechaço das pessoas a seu redor que o viam como um membro do Partido Comunista. Cvetic vinha de uma família extremamente católica e se, por exemplo, seus amigos do Partido de fato enviaram flores ao velório de sua mãe – como descrito em suas memórias e exibido em *Eu Fui um Comunista para o FBI*, tal ato (considerado uma afronta na visão dos anticomunistas, dada a “certeza” de ateísmo de todos os comunistas) pôde ter despertado a ira de seus familiares que não sabiam de seu “jogo duplo”.

²¹³ LEAB, Daniel. **op. cit.** (2000). p.26.

²¹⁴ “The middle of January [1950] rolled around. Tired out – my nerves at the breaking point, doggedly I carried on. I kept prodding my FBI contacts constantly, to see what they could do to get me off the Communist hot seat. They would usually assure me that as soon as circumstances would permit, they would get me out from under.” *In*: CVETIC, Matt. **op. cit.** p.206.

Figura 18: Foto de divulgação de *Eu Fui um Comunista para o FBI* : cena do funeral da mãe de Cvetic.
 Em primeiro plano, da esquerda para a direita, Matt Cvetic (Frank Lovejoy), Eve Merrick (Dorothy Hart), Harmon (Eddie Norris) e Jim Blandon (James Millican) – todos membros do Partido Comunista de Pittsburgh. Em segundo plano, ao fundo, Padre Novac (Roy Roberts) e Joe Cvetic (Paul Picerni). Contrastando com a tristeza e desolação do momento, os comunistas se mostram inabaláveis e frios, o que se caracterizaria como uma afronta à família Cvetic. Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society. University of Madison-Wisconsin.

Se esta seria a recepção esperada a um membro do PC naquele momento, por que então um número considerável de norte-americanos realizaram o mesmo que Cvetic fez durante os anos 1940? Por que aceitar a tarefa de passar-se por um membro do Partido Comunista convicto de ter uma ideologia contrária aos ideais deste partido?

Uma possível interpretação é considerar que Cvetic, enquanto rejeitado por seus pares, experimentava ao mesmo tempo uma satisfatória sensação de estar, como norte-americano e “patriota”, cumprindo com seu dever e relacionado ao que julgava ser uma nobre causa, isto é, a identificação e aniquilação dos “subversivos” que se encontravam não apenas entre aquela sociedade, mas no interior de algumas das mais importantes instituições do país.

Ao refletir sobre isso [aceitar a oferta do FBI para ser um agente duplo], eu sabia que alguns espões poderiam ser pagos. Senti-me bem ao pensar que o FBI havia me escolhido, não porque eu tinha um preço, mas porque eles tinham uma confiança implícita na minha integridade pessoal e na minha inabalável lealdade ao país.²¹⁵

Já em seus finais tempos como agente duplo e à medida que outros informantes eram revelados em participações em julgamentos, inquéritos ou comitês, Cvetic também pode ter visto uma forma de lucrar (ou “capitalizar” como o mesmo colocou) com o que também teria a revelar. Quando foi informado de que não necessitaria mais reportar ao FBI sobre suas atividades no PC – já que fora desligado do serviço, Cvetic, mesmo transtornado com a notícia, comentou com seus superiores de que poderia continuar infiltrado dentro do Partido. Talvez diante da surpresa dos agentes do FBI, Cvetic explicou que esperaria sua participação oficial como testemunha no INS – para ser revelado publicamente como “agente duplo” e para poder depois usar seu “conhecimento” e a atenção da mídia conseguida com a revelação para ministrar palestras pelo país sobre o Comunismo. Como outra explicação para sua permanência dentro do Partido Comunista, Cvetic disse também que, caso não fosse chamado como testemunha oficial, poderia usar sua posição como infiltrado para agora trabalhar para particulares – empresários e jornais – que quisessem saber sobre as atividades do partido em Pittsburgh. Nessa circunstância, segundo o relatório SAC, Cvetic concluiu que a “forte pressão” que sofreria nesse caso obrigá-lo-ia a pedir uma remuneração de US\$150 semanais (na época recebia US\$85 do FBI).²¹⁶ O fato é que nos anos em que serviu como testemunha, Cvetic teve uma melhora considerável de sua renda. Como mais uma vez lembra Leab, ele participou de mais de vinte processos de deportação do Serviço de Naturalização e Imigração, que o mantinha como “consultante” sob um salário anual de US\$2,4 mil. Já nos processos a nível federal e estadual, Cvetic recebia cerca de US\$9 a US\$25 por testemunho, valor que, “para os padrões governamentais exercidos na época, era considerado especialmente alto.” Ao todo e além dos processos de “desnaturalização” do INS, Cvetic testemunhou perante o Comitê de Atividades Antiamericanas; o Conselho para Controle das Atividades Subversivas (*Subversive Activities Control Board*), na esfera federal; o julgamento das lideranças do Partido

²¹⁵ “Mulling this over in my mind, I knew that some spies could be bought. It made me feel good to think that the FBI selected me, not because I had a price, but because they had implicit confidence in my personal integrity and unswerving loyalty to my country.” *In: CVETIC, Matt. op. cit.*, p.12.

²¹⁶ SAC para Hoover. *Memorando*. 18 de janeiro de 1950. p.2. Coleção “Daniel Leab”

Comunista Norte-Americano, conhecido como *Smith Act*; em processos estaduais, como o de Steve Nelson, na Pensilvânia e o do Departamento de Seguros do Estado de Nova York contra a Ordem Internacional dos Trabalhadores (*International Workers Order*), sociedade ligada ao Partido Comunista.

Além das explicações que Cvetic deu, seja em seu livro de memórias, seja pela leitura a contrapelo dos relatórios do FBI, a imprensa da época parece ter proporcionado suas próprias interpretações sobre o “caso Cvetic”. Na capa de sua edição de 23 de Abril de 1951, a revista *Newsweek* estampava “a verdadeira história de um corajoso americano, que sacrificou família, amigos e a sua liberdade em favor da democracia”. Nestas releituras, Cvetic era um patriota, merecia ser condecorado e assim seus feitos foram engrandecidos e em muitos casos distorcidos.

Figura 19: *Newsweek*, edição de 23 de Maio de 1951.

“*Eu Fui um Comunista para o FBI*”, a verdadeira história de um americano corajoso que sacrificou sua família, amigos e liberdade em favor da democracia.”

Nos anos 1960, quando os Estados Unidos experimentavam mudanças de ordem política, cultural e social e com a já caída de virulentos anticomunistas como o senador Joseph McCarthy, um cada vez mais radical Cvetic, associado no final de sua vida a organizações ultraconservadoras, como a John Birch Society, parecia deslocado de seu tempo.²¹⁷ A Guerra Fria continuava, mas a insanidade do *red scare* dos anos 1950 parecia ter agora roupagem mais sutil.

Vejamos agora como foi feita a releitura do caso Cvetic por um grande veículo de comunicação em massa como a indústria cinematográfica norte-americana, que, apenas um ano após o aparecimento de Cvetic como informante do FBI, entregou às audiências sua visão sobre o Comunismo na Pittsburgh do começo da Guerra Fria.

3.3 ***Eu Fui um Comunista Para o FBI: a história de Matt Cvetic pelo olhar do cinema.***

O interesse da mídia sobre a história de Cvetic foi quase imediato após sua aparição perante o HUAC, em fevereiro e março de 1950. Em maio, rumores de sua história chegaram aos jornais e suas atividades acabaram se tornando completamente públicas.

Em junho, três meses após seu comparecimento ao Comitê para entregar o nome de 292 antigos companheiros comunistas, Cvetic assinou um contrato com a revista *Saturday Evening Post* para contar com detalhes e com exclusividade sua história. O *Post* ocupava à época um lugar entre as principais revistas norte-americanas de posicionamento conservador, com uma média de 3 milhões de pessoas como público leitor, segundo dados de 1947. Completavam esta lista publicações tais como *Life* (público de 6 milhões em 1946), *Look* (3 milhões de assinantes em 1947) e uma das mais conhecidas e lidas nos Estados Unidos, a *Reader's Digest* (com 9 milhões de assinaturas em 1947).²¹⁸ Como observou Gladchuk, parte da imprensa norte-americana, sobretudo a alinhada aos conservadores, tratou de catalisar a euforia e a atmosfera de “caça às bruxas”, já que, à medida que a Guerra Fria entrava em seus primeiros anos, transmitiam cada vez mais

²¹⁷ FRIED, Richard. M. **Nightmare in Red: the McCarthy era in perspective**. Nova York: Oxford University Press, 1990. p.115.

²¹⁸ GLADCHUK, John Joseph. **op. cit.** p.61, 71 e 77.

mensagens de repulsa ao Comunismo que, tal como uma “enfermidade”, tentava corroer as bases da democracia norte-americana. Remontam a essa época artigos com títulos sugestivos, tais como “The Red Spy Net” (*Reader’s Digest*), “How to Rid the Government of Communists” (*Harper’s Magazine*), “Is America Immune to the Communist Plague?” (*Saturday Evening Post*) e “FBI Reveals How Many Reds Live in Your State” (*Look*).²¹⁹

O editor associado do *Post*, William Thornton “Pete” Martin, conhecido por seus frequentes artigos de celebridades “Peter Martin visits” e “as-told-to” ficou a cargo de transformar a descrição fornecida em três artigos, que foram por fim lançados nas edições de 15, 22 e 29 de julho daquele ano²²⁰. Pela publicação, o *Post* pagou a Cvetic US\$5.000; quantia esta que Cvetic acabou pouco usufruindo, já que mantinha um contrato de divisão de lucros com James Moore e Harry Sherman, seus “agentes” e as pessoas que haviam conseguido o acordo com o *Post*. Intitulados “*I posed as a Communist for the FBI*”, os artigos contribuíram para que a fama do informante secreto ganhasse ainda maiores proporções. Nesta entrevista narrada em primeira pessoa, Cvetic “revelou” pela primeira vez detalhes de sua atuação: a participação em mais de 75 comissões diferentes dentro do partido, o comparecimento a também mais de 2000 reuniões, o suposto alto posto conseguido em seus últimos anos dentro do PC em Pittsburgh – o de braço direito de seu presidente regional, Steve Nelson, entre outros. No estudo de Daniel Leab, no entanto, muitas das informações trazidas pelo artigo do *Post* são questionadas, sobretudo a sua posição dentro do Partido – segundo o próprio Nelson e de acordo com relatório do FBI, Cvetic nunca alcançara uma posição de destaque no Partido e, diferente da forma como os jornais o descreveram na época, nunca fora um “figurão” (“*big gun*”) ou “*um dos líderes do Partido no oeste da Pensilvânia*” (“*one of the Party leaders in western Pennsylvania*”).²²¹

Em um trecho no segundo artigo da série, publicado no dia 22 de julho, Cvetic sugeriu que comunistas poderiam adotar praticas criminosas para silenciar outros membros do partido:

²¹⁹ Cf. *Reader’s Digest* (Julho, 1947), Thomas M. Johnson. pp. 59-63; *Harper’s Magazine* (Novembro, 1947), James Wechsler, pp.438-443; *Saturday Evening Post* (24 de Abril de 1948), Frederic Nelson. p.15; *Look* (1 de Agosto de 1950), J. Edgar Hoover, Arthur Schlesinger Jr. pp. 62-70.

²²⁰ *Saturday Evening Post*. MARTIN, Pete; CVETIC, Matt. “I posed as a Communist for the FBI”. História dividida entre as edições de 15, 22 e 29 de julho de 1950. Microfilmagem da revista, disponível na Library of Congress, Newspaper and Current Periodical Reading Room. Cf. LEAB, Daniel. **op. cit.** (1991). p.557.

²²¹ Cf. LEAB, Daniel. **op. cit.** (2000). p. 21.

Fiquei sabendo de um membro do partido que foi encontrado enforcado sob circunstâncias peculiares. Sua morte foi oficialmente dada como suicídio, mas os demais membros do partido davam uma ênfase sarcástica à palavra “suicídio” sempre quando mencionavam sua morte.²²²

A ideia da prática do assassinato e dos “suicídios forçados” de membros dissidentes do Partido é especialmente recorrente em *The Big Decision*, o livro de memórias de Cvetic, usado para indicar o “perigo” a que estava submetido ao infiltrar-se dentro do Partido: “a Polícia Secreta Soviética era mestre na arte do suicídio induzido”, “Eu receio, Camarada Cvetic – ele me confessou – que quando nós tomarmos o poder nos Estados Unidos, NÓS TEREMOS QUE LIQUIDAR (MATAR) NOVENTA POR CENTO DOS COMUNISTAS AMERICANOS” [grifo do autor]²²³.

Cvetic traz aqui à tona a suposta questão do assassinato como uma das alternativas aceitáveis entre o Partido Comunista e entre seus membros para “afastar” os membros indesejados. As descrições também se alinhavam com a imagem costumeiramente atribuída aos comunistas naquela época e perpetrada entre boa parte da população, na imprensa e nas produções cinematográficas que começavam a aflorar: de que os comunistas podiam lançar mão até mesmo de tal ação vil para alcançar seus objetivos. Mais uma vez retomando a Leab, o historiador lembra como, diferentemente do que Cvetic clamava sobre os Comunistas a este respeito, o único “perigo” a que o informante esteve exposto dentro do Partido Comunista foi o de ser expulso, já que, em entrevista feita a Steve Nelson e a outros membros do Partido companheiros de Cvetic, estes relataram que quando a história de Cvetic surgiu na imprensa (meados de 1950), o PC de Pittsburgh já sabia (ou no mínimo desconfiava) há pelo menos seis meses de que Cvetic estava trabalhando para o FBI.²²⁴

Com a publicação de sua história pelo *Post*, vários estúdios mostraram interesse em realizar uma adaptação para as telas do cinema. Ainda em agosto de 1950, a Warner Bros., um dos maiores estúdios em sua “época de ouro”, pagou a Cvetic a quantia de US\$12.500, somatória dividida não mais apenas com Moore e Sherman, mas também com o jornalista Pete Martin, já que o contrato assinado com o *Post* estabelecia para o editor ganhos da

²²² “I heard of one party member who'd been found hanged under peculiar circumstances. He was officially listed as a suicide, but the other party members gave a sarcastic emphasis to the word "suicide" when they used it in referring to his death”. *Saturday Evening Post*. MARTIN, Pete; CVETIC, Matt. “I posed as a Communist for the FBI”. 22 de julho de 1950. p.34.

²²³ CVETIC, Matt. **op. cit.** p.20, 176.

²²⁴ LEAB, Daniel. **op. cit.** (2000) p.21

ordem de 15% caso Cvetic assinasse com algum estúdio de cinema. Mesmo para os padrões dos anos 1950, a quantia paga pode ser considerada modesta, se se levam em conta os US\$75.000 que a Twentieth Century Fox pagou a Igor Gouzenko para poder produzir aquele que ficou conhecido como o primeiro filme anticomunista do período da Guerra Fria, *Cortina de Ferro* (The Iron Curtain, William A. Wellman, 1948).²²⁵

Uma vez envolta na história, a máquina de propaganda da Warner começou a funcionar. Uma série de histórias apareceram anunciando a intenção do estúdio de fazer um filme “de qualidade”. As *Production Notes* descreveram o projeto de *Eu Fui um Comunista para o FBI* como um filme “feito nas tradições de *Confissões de um Espião Nazista* [Confessions of a nazi spy, Anatole Litvak, 1939]”, grande produção da Warner, um dos primeiros filmes abertamente antinazistas e que “expôs as manobras de outro inimigo deste país”.²²⁶ Ainda de acordo com este documento do estúdio, *Eu Fui um Comunista para o FBI* expõe os “traídores” e “ardilosos” *comunas*, “que talvez sejam a maior ameaça na história da nação”.

Jack Warner, um dos donos do estúdio e o principal nome entre os produtores, declarou que “era minha esperança de que com aquele filme a Warner Brothers pudesse deter a marcha daqueles que estavam tentando minar as fundações de nossa democrática estrutura”. Sobre Cvetic, Warner afirmou que ele merecia “uma condecoração por heroísmo”.²²⁷

Mesmo a uma indústria conhecida em parte por sua grandiloquência, Jack Warner parecia estar exagerando. A ânsia em fazer da história de Cvetic um mote para um novo grande lançamento pode tentar ser atribuída à consecutiva queda de público nos cinemas norte-americanos desde o começo dos anos 1950, cuja explicação, por sua vez, encontra base em vários fatores, tais como uma popularização cada vez maior da televisão e as mudanças de hábito decorrentes do pós-guerra daquela sociedade, como a mudança da classe média urbana do centro das grandes cidades – onde a grande maioria dos cinemas

²²⁵ LEAB, Daniel. “‘The Iron Curtain’: Hollywood’s first Cold War movie.” **Historical journal of film, radio and television**, no.2 (1988), p.187.

²²⁶ *Eu Fui um Comunista para o FBI. Production Notes*. p.1. Caixa B00205. Pasta 653. Warner Bros. Archive, Univeristy of Southern California.

²²⁷ *Variety*, 8 de agosto de 1950; *Hollywood Reporter*, 8 de agosto de 1950 e *Los Angeles Times*, 8 de agosto de 1950. Cf. LEAB, Daniel. **op. cit.** (1991). p.560.

estava instalada – para subúrbios afastados e uma consequente queda de público, de 90 milhões semanais em 1946 para 70 milhões em 1949.²²⁸

As intenções de fazer do projeto “*I posed as a Communist for the FBF*” (o título original do argumento, tomando de empréstimo o nome homônimo da série de artigos do *Post*) uma das grandes estreias de 1951, no entanto, acabaram mingando com o tempo, principalmente nas dificuldades em transformar as transcrições das entrevistas que Martin houvera feito a Cvetic em um roteiro razoável de cinema. Dois roteiristas revezaram-se no desenvolvimento de inúmeros esboços: Bordon Chase e Crane Wilbur. Após inúmeras idas e vindas dos dois escritores, Crane Wilbur acabou por ser creditado como o único roteirista do filme.²²⁹ Ainda na pré-produção, o nome do filme mudou-se para “*I was a Communist for the FBI*” (*Eu Fui um Comunista Para o FBI*), na busca de afastar o roteiro da história apresentada da revista e de evitar assim comparações com a versão do *Post*.

Os membros escalados do *staff* e do *casting* mostravam também um realinhamento do estúdio com respeito à importância do filme. Para produzi-lo, Bryan Foy, cuja reputação de “*keeper of the Bs*”²³⁰ remontava aos anos 1920, foi novamente chamado para colaborar com a Warner. A direção ficou a cargo de Gordon Douglas, diretor que mantinha um contrato fixo com o estúdio, mas sem grande expressão, responsável por fazer filmes com orçamentos medianos. Entre suas direções estavam comédias, filmes de mistério e pequenas aventuras, como a película *Walk a crooked mile*, de 1948 e um dos primeiros filmes anticomunistas.

Em um determinado momento da escolha do elenco, Kirk Douglas e Ruth Roman, então atores em ascensão, foram cotados para os papéis principais do filme: o de Cvetic e

²²⁸ Para atestar a afirmação, comparemos alguns dados referentes à indústria cinematográfica norte-americana, como por exemplo o número de cinemas, média de lançamento de filmes por ano pelos oito maiores estúdios nos anos 1940 e 1950. Em 1945, havia 20.457 cinemas ao longo do país; já em 1955 esse número havia diminuído para 16.000. Enquanto em 1942 o número de filmes lançados foi de 358 produções, dez anos mais tarde estes mesmos oito estúdios lançavam apenas 225 filmes. A queda é ainda mais acentuada quando vemos que em 1959, houve apenas 159 estréias. In: *Film Daily Year Book Apud*:

SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6)**. New York: Scribner, 1997. pp. 461, 463 (dados de 1940) e LEV, Peter. **The Fifties. Transforming the screen (1950-1959). History of the American cinema (Vol. 7)**. New York: Scribner, 2003. pp. 303-304. (dados de 1950).

²²⁹ Sinal de certa “justiça” com o trabalho do escritor. Como comenta Leab, quando as filmagens do longo haviam começado, em 6 de janeiro de 1941, Crane tinha em suas mãos aproximadamente 45% do roteiro. Ele foi desenvolvendo-o juntamente com o avanço da produção. Cf. LEAB, Daniel. **op. cit.** (1991) p.564.

²³⁰ KATZ, Ephraim. “Bryan Foy”. **The Film Encyclopedia**. 3a. ed. Nova York: Harper Perennial, 1998. p.483.

de Eve Merrick, personagem e par romântico criado especificamente para a história. Com a escalção de Bryan Foy para a produção, o estúdio acabou por selecionar um elenco e produção que haviam trabalhado com Foy em seu projeto anterior, *Inside the Walls of Folsom Prison*, o que incluía o roteirista Crane Wilbur (que dirigiu *Inside the Walls...*), o cameraman Edwin Duper, Dorothy Hart (Merrick), Philip Carey (Jim Mason), Paul Picerni (“Joe”, um dos irmãos de Cvetic) e Eddie Norris (Harmon – braço direito de Jim Blandon/Steve Nelson).

Para os papéis de protagonistas foram por fim escalados Frank Lovejoy, um ex-ator de rádio com uma sólida carreira em papeis de apoio e Dorothy Hart, uma atriz sem papeis anteriores de grande expressão. O grande problema para os roteiristas parecia ser como dar vida ao personagem que corresponderia a Steve Nelson, presidente do CP em Pittsburgh na época das atividades de Cvetic. “Foy e outras pessoas na Warner apenas não conseguiam decidir como retratar Nelson”.²³¹ A indecisão parecia residir no fato de como posicionar a personagem com respeito a Moscou; se receberia ordens diretamente do Kremlin, sendo mostrado dessa forma como uma marionete, ou se apresentaria uma ameaça real para Cvetic dado seu poder de mando no partido. Na versão final, o nome de Nelson foi mudado para Jim Blandon e a importância de Blandon/Nelson foi relativizada, na medida em que se ressaltou que as decisões expostas pelos comunistas eram na verdade tomadas na Rússia. Por último, a Warner contratou dois atores, Philip Carey e Richard Webb para fazerem os papéis dos contatos de Cvetic no FBI, os agentes Jim Mason e Ken Crowley, respectivamente.

Em linhas gerais, a construção dramática do filme está estruturada para mostrar um engrandecimento de Cvetic, saindo de uma situação totalmente adversa como suposto membro do PC, até sua consagração como um verdadeiro patriota quando se revela perante o HUAC.

O filme se traveste de ares documentais desde suas primeiras sequências, quando a personagem de Cvetic tenta descrever, ora presente na cena, ora através de sua voz *off*, a Pittsburgh dos anos 1940 e sua importância como grande fornecedora de aço para o resto do país. De acordo com Cvetic, seria justamente esta força como polo siderúrgico que transformaria a cidade como local de desejo para a “inserção” dos comunistas,

²³¹ LEAB, Daniel. **op. cit.** (1991). p.563.

principalmente nos sindicatos de suas fábricas. A fala de Cvetic é acompanhada neste momento com uma trilha sonora que nos faz recordar os filmes *noir* realizados na década anterior a *Eu Fui um Comunista Para o FBI*, os anos 1940 e cujos elementos, segundo Valim, os filmes anticomunistas classificados no gênero Drama, tentavam recuperar. Dita música acentua o tom de aventura e de mistério da fala da personagem principal.

Na primeira sequência do filme, um agente do FBI vigia a partida de um homem, saindo de Nova York com direção a Pittsburgh. Na cena seguinte, uma mensagem telegrafada aparece na tela “Atenção, escritório de Washington. Gerhardt Eisler deixou La Guardia...”. A cena seguinte apresenta nosso herói, Cvetic, um descendente de pais eslovenos, “boas pessoas e trabalhadores”, que haviam criado seis crianças com dignidade na Pittsburgh dos anos 1920. Ele está a caminho do aniversário de sua mãe e enquanto dirige temos mais cenas daquela Pittsburgh de meados dos anos 1940. Já no apartamento da família, uma atmosfera estranha paira no ar assim que Cvetic entra no ressoito. Seus irmãos o olham com desconfiança e amargura, dando sucessivas indiretas ao fato de que Cvetic não os vê com certa frequência. À medida que a cena se desenvolve fica cada vez mais claro que Cvetic não é um irmão desejado para a ocasião. Um misterioso telefonema, de uma pessoa que não se identifica, vai agravar a situação: ao atender a chamada, Cvetic reprova seu interlocutor por tê-lo chamado na casa de sua mãe, o que já havia pedido antes para que não voltasse a fazê-lo, mas a mensagem é clara: deve ir imediatamente a um hotel encontrar um “membro do partido”. Ao desligar, transtornado e triste com o fato, Cvetic é interpelado por um de seus irmãos “Saia daqui e não volte nunca mais, seu porco vermelho”. Sim, aquele dedicado e amável filho, pai e trabalhador era um comunista!

Em um requintado banquete servido num charmoso hotel, Matt Cvetic é apresentado a Gerhardt Eisler. Neste momento não há intenção em substituir o peso de seu nome por um fictício, razão pela qual o tom documentário do filme é novamente trazido à tona. Ao mesmo tempo, o nome de Eisler, uma conhecida liderança em diferentes divisões do Partido Comunista na Europa e nos Estados Unidos, confere à personagem de Cvetic uma sinal de importância irrefutável dentro do PC de Pittsburgh, afinal, como sabemos pela visão de Cvetic, era Eisler quem tinha interesse naquele encontro, pois queria conhecer aquele homem cuja lealdade ao partido era ressaltada de forma tão acentuada por seus

colegas. Vendo a mesa ricamente posta, Cvetic se impressiona com a quantidade de comida e comenta com um dos presentes:

Cvetic: Nossa, que banquete.

Harmon: É melhor se acostumar, Cvetic. É assim que viveremos quando conquistarmos este país.

Cvetic: Os trabalhadores também?

Blandon: Os trabalhadores continuarão sendo os trabalhadores. O problema é que você é muito fanático.²³²

A forma como Eisler é caracterizado não é uma das mais positivas. Ele nos é apresentado como um dirigente frio e calculista, cujas pretensões são de instaurar um governo comunista nos Estados Unidos. O ator que interpreta Eisler confere ao papel um genérico ar de vilão com feições nazistas e com o requisitado sotaque alemão e óculos com fundos grossos. Ele serve ao nosso herói champanhe e caviar e oferece um brinde à Stalin. Enquanto Cvetic bebe com amargura a sofisticada bebida, Eisler o fita demoradamente, conferindo sua reação. Por conta da interpretação do ator no papel de Eisler, temos a impressão de que o próprio Eisler fica com vergonha de suas afirmações e da maneira como se referiu ao líder soviético.

As seguintes sequências do filme tentam dar conta de mostrar os subterfúgios que os comunistas utilizavam para instaurar sobretudo a confusão a partir de revoltas, perpetuação do ódio e o acirramento de históricas diferenças entre membros de diferentes etnias, como entre norte-americanos de maioria caucasiana e os latino-americanos e afrodescendentes. Segundo o filme da Warner, os comunistas tinham um plano muito simples com respeito aos Estados Unidos da América: em uma ação coordenada pelo Kremlin, instaurariam um governo de base totalitária. A forma para consegui-lo ia de encontro a qualquer esforço intelectual ou de sofisticado convencimento da população; viria, por outro lado, na forma de cassetetes, confusões, piquetes e acima de tudo pelo caos e pela desordem. Assim, o Comunismo, além de caracterizar-se por uma ameaça estrangeira, “alienígena” e “anormal” à realidade norte-americana – uma visão que parece ao mesmo tempo chave e recorrente na lógica anticomunista –, constituiria uma forma vã, bem como ingênua, de visão da

²³² Cvetic: Well, well, well, quite a spread.

Harmon: You try to get used to it, Cvetic. This is the way we are all going to live once we take the country over.

Cvetic: The workers too?

Blandon: The workers will still be the workers. The troubles with you are too much of a fanatic. Transcrição da cena em 9 min.

governança de um povo: “O que fazia deles pessoas tão perigosas era o fato de que acreditavam pertencer a uma rede de conspiração mundial. (...) Era especialmente prevalecente a ideia de que as ações tomadas pelo partido e seus membros eram parte de um plano do Kremlin para tomar os Estados Unidos”.²³³

Em uma das sequências que pode causar aos olhos dos espectadores contemporâneos um dos momentos de maior consternação com a película, vemos como os comunistas aproveitar-se-iam de grupos minoritários, como por exemplo os negros, para por em prática sua tática de “gerar caos” e “discórdia” dentro da sociedade. Imediatamente à sequência na suíte do hotel, ante um discurso furioso de Jim Blandon a uma plateia composta essencialmente por pessoas negras, reunidas em um evento sob o nome de *Freedom Hall*, Cvetic diz em *off*:

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.²³⁴

Em uma mistura de racismo e ironia, Blandon rechaça a ideia de que aqueles “crioulos” (“*niggas*”) para quem havia acabado de discursar poderiam ser também considerados “camaradas” do Partido – visão apoiada por seu “braço direito”, Harmon e também, mas de forma menos velada, por Eisler (o único a mostrar desaprovação é, claro, o protagonista Cvetic). Por outro lado, a mesma plateia alvo de brincadeiras poderia ser útil ao partido pois, inflamada, tornar-se-ia uma valiosa “massa de manobra” para os interesses dos comunistas.

O filme assim insiste na ideia de que os comunistas são os maiores instigadores de conflitos envolvendo a questão racial. Os negros por sua vez são retratados como despolitizados e facilmente maleáveis – e como se necessitassem de uma liderança, branca, para organizá-los política e criticamente. Aproveitando-se disso, os comunistas lhes dizem palavras de ódio e protesto, pois, segundo a lógica do filme, “Pittsburgh era muito calma e tranquila” e isso vinha de encontro aos interesses do Partido: conflitos entre as autoridades

²³³ SCHRECKER, Ellen. **op. cit.** (1998) p.135.

²³⁴ “So they cooked up a hell-brew of hate written in the Kremlin. It was the same old lie they used for years on all racial minorities to create anxiety and confusion. Like other Communists traitors, Blandon had been trained in Moscow There are more ways than one to sabotage the safety of a country. The one he used was as dangerous as blowing the defense plants. It was the old rule of divide and conquer.”. Transcrição da cena em 12 min e 45 seg.

policiais e grupos étnicos minoritários, como a sequência posterior mostrará, poderiam ser oportunidades de ingressos para o PC, já que, ao defendê-los em prováveis julgamentos, os fundos de defesa arrecadados poderiam ser superiores aos necessários custos advocatícios – gerando lucro.²³⁵

Ainda citando a sequência do discurso no *Freedom Hall* e seus bastidores, vemos como o filme também tocará na questão do Nacionalismo norte-americano através da menção a dois ícones do imaginário do “herói” para aquela sociedade: George Washington, considerado um dos “Pais Fundadores” da nação; e Abraham Lincoln, presidente do país durante a guerra civil entre o Norte e o Sul e um dos poucos governantes a suscitar admiração tanto por uma América do Norte mais progressista – e naquele contexto contrária à escravidão – quanto àquela que lutava pela permanência do sistema escravista.²³⁶

No salão em que Blandon profere seu discurso, pinturas de Washington e Lincoln estão dispostas lado a lado na parede de fundo do púlpito de onde ele fala. Separando-as, em posição central, um quadro de Josef Stalin. Em um momento em que mais uma das “ardilosas táticas” comunistas estão sendo demonstradas – o uso de grupos minoritários para incitar a violência –, o comandante da nação de onde tais ideias seriam geradas, a socialista União Soviética, é equiparado à “representação da essência da alma da nação, ou de seu Estado, a mais sofisticada encarnação de seus ideais e cultura [Washington], [dada a forma] como foi institucionalizado como o herói nacional” [grifo do autor].²³⁷ Como comenta Wilbur Zelinsky, se Washington, no imaginário social norte-americano, é considerado o exemplo máximo do herói, a figura de Lincoln, por outro lado, foi a que mais se aproximou de um ideal de “santidade”, dada a catarse religiosa que sua imagem após sua morte suscitou. De fato, o *close* em Blandon, em pé abaixo dos três retratos, dá ênfase à comparação entre Stalin e Lincoln ao demorar-se mais no retrato dos dois líderes, deixando a comparação Stalin-Washington em menor medida. Como Stalin representaria o lapso

²³⁵ Para dar ao melodrama ares mais “realísticos”, as personagens de Gerard Eisler e Jim Blandon citam o caso dos “meninos de Scotsboro”, cuja defesa foi organizada pelo Partido Comunista, que por sua vez conseguiu arrecadar, de acordo com o filme, quase US\$2 milhões em fundos. Eisler e Brandon, sem apresentar nenhum sinal de arrependimento, comentam que os réus foram condenados, mas que o caso gerou grande lucro (“*profit*”) ao Partido, já que requisitou “apenas” US\$65 mil do fundo em questão.

²³⁶ ZELINSKY, Wilbur. “Public Idolons”. *Nation into State*. Chapel Hill & London: The University of North California Press, 1988, pp. 20 – 68.

²³⁷ Idem, p.31.

religioso pela “inerência” do ateísmo ao Comunismo, reforça-se aqui o jogo de oposições capitalismo v. socialismo pela chave da religião.

Figura 20: Fotogramas de *Eu Fui um Comunista para o FBI*.

Jim Blandon (personagem inspirado no líder comunista Steve Nelson) fala a um grupo de maioria negra. Ao fundo, lado a lado, retratos de George Washington, Josef Stalin e Abraham Lincoln.

Ao ser chamado na escola de seu filho depois de uma briga entre este e seus colegas de turma, que o acusam de ser um “filho de comuna”, Matt conhece a professora Eve Merrick, à primeira vista uma simpática educadora, preocupada com o que estaria acontecendo com seu filho. Descobrimos, no entanto, na sequência precedente, que a “*angel face*” seria na verdade uma dedicada comunista, carregando orgulhosamente seu cartão com número de identificação.

Eve se identifica com Cvetic e tenta seduzi-lo sozinho em seu apartamento, naquele mesmo dia, à noite. Aqui, o quarto no luxuoso e caro William Penn Hotel dá lugar a um “prédio de apartamentos baratos”, como descritos no roteiro²³⁸. Apresentando-se com mais um membro do partido, Eve lhe comenta que vinha observando-o há certo tempo nas reuniões do partido e de que seria capaz de *qualquer coisa* para disseminar a causa comunista pelo país. Dando detalhes de sua atuação a Cvetic, Merrick resume que não haveria melhor lugar para executar sua função do que no ambiente escolar.

O espectador consegue perceber a feição de desaprovação e repulsa que Cvetic faz ao escutar estas palavras. Porém, ele acaba entrando no jogo de sedução de Merrick, porque supõe que ela foi enviada ali justamente para vigiá-lo. Figura recorrente em filmes anticomunistas, ali estava presente a *femme fatale*:

As garotas do partido eram designadas à tarefa de atrair novos interessados para dentro do movimento. A comunista sedutora, identificada como “*The Bad Blonde*” pela historiadora cultural Nora Sayre [em *Running Times*], era uma figura comum nos filmes da Guerra Fria na medida em que esteve presente nas mais sensacionalistas literaturas confessionais e nos depoimentos de ex-comunistas.²³⁹

Como Eve está disposta a tudo para conseguir o que quer, e isso poderia perfeitamente incluir o sexo, a permissividade sexual é mostrada como um recurso natural das mulheres comunistas. Merrick, uma mulher solteira, vai visitar um homem também solteiro em seu apartamento no meio da noite, forçando sua entrada em sua sala e falando-lhe com desenvoltura, consciente de sua sensualidade. Na mentalidade ainda conservadora dos anos 1950, uma mulher que tomasse tais atitudes invariavelmente seria criticada moralmente por seus pares. Outro ponto que merece destaque é que a sequência filmada parece ter recuado um pouco na lascívia de Eve, já que no roteiro de Wilbur há a sugestão de que eles tenham feito sexo em seu primeiro encontro – o que seria outro indício irrefutável de sua “falta de moral”: “ela se levanta olhando para ele por um instante, então coloca seus braços sobre seu pescoço e o beija.”²⁴⁰

²³⁸ WILBUR, Crane. Roteiro de *Eu fui um Comunista para o FBI*. 30 de Dezembro de 1951. p.32. Pasta 0653. Caixa B00205. Warner Bros. Archive, University of Southern California.

²³⁹ “(...)The party’s girls were also assigned the task of luring new prospects into the movement. The communist seductress, identified as ‘the Bad Blonde’ by cultural historian Nora Sayre, was a stock figure in the movies of the Cold War, as she was in some of the more lurid confessional literature and testimony by ex-Communists”. SCHRECKER, Ellen. **op. cit.** (1998) p.149. Cf. SAYRE, Nora. **op. cit.** p.81.

²⁴⁰ Idem, p. 37.

Com a morte de sua mãe tem-se o rompimento definitivo de Cvetic com seus irmãos (a ruptura com seu filho já havia acontecido no episódio da briga da escola, quando Cvetic resolve revelar-lhe que realmente era um membro do Partido Comunista, para desgraça daquele), que se sentem confrontados ao verem que alguns membros do partido (entre eles Eve) acompanham Cvetic no funeral e zombam da que seria, segundo os comunistas, uma verdadeira atuação de Cvetic ao fingir orar para sua mãe. É a oportunidade também para tocar em uma questão muito cara à audiência dos anos 1950, que era a ideia de que os comunistas eram inveterados ateus. “[J. Edgar] Hoover dizia estar particularmente preocupado com a afronta do Partido Comunista ao Cristianismo. (...) A Igreja Católica vinha dando declarações semelhantes. Provavelmente nenhuma outra ideia foi tão amplamente divulgada sobre o partido”.²⁴¹

A partir deste momento o filme vai caminhando para seu clímax: o piquete organizado pelos comunistas em frente à fábrica de aço onde Cvetic trabalhava. É a partir deste complexo e bem filmado evento que certas ações vão se deflagrar, como a reflexão de Eve sobre as últimas decisões do partido; a mudança de atitude de Cvetic com respeito a ela e o fim trágico de um de seus irmãos.

As lideranças do partido em Pittsburgh haviam conseguido decretar uma greve nas siderúrgicas da cidade, embora a decisão não fosse apoiada pelo sindicato da categoria (entre seus representantes, um dos irmãos de Cvetic). Além da greve, o plano consistia em realizar um piquete em frente aos portões da indústria e impedir que qualquer trabalhador descontente com a decisão – ou que apoiasse o sindicato – pudesse trabalhar. No dia do piquete, simpatizantes do partido, vindos de Nova York, foram chamados para garantir que o evento se transformasse em confusão. Munidos de barras de ferro envoltas em jornal judeu, o *The Jewish Daily Forward*, a intenção era fazer transparecer que agressivos judeus haviam instaurado a desordem em uma manifestação aparentemente pacífica. Para completar o cenário de caos, mulheres membros do partido foram convocadas para gritarem, enquanto os trabalhadores eram espancados pelos comunistas, palavras coléricas. Uma consternada Eve Merrick olha para aquilo tudo e se dá conta de que não concorda com estas atitudes. Ao lado de uma dessas enfurecidas mulheres, Eve diz a Cvetic estar contrariada com o que havia visto e que não poderia mais concordar com as resoluções do

²⁴¹ SCHRECKER, Ellen. **op. cit.** (1998). p.145.

partido. Ao proferir tais afirmações, segundo a lógica do filme, Eve havia assinado sua sentença de morte. Consequentemente a jovem é expulsa do partido, mas isso parecia não ser o suficiente para seus superiores: para garantir que Eve não delatasse as demais professoras comunistas que como ela tentavam convencer “inocentes” crianças dos benefícios da causa comunista, era necessário “silenciá-la para sempre”.

Figura 21: Fotograma de *Eu Fui um Comunista para o FBI* e cartaz “Comunista Marginal”, *Lei e Polícia*, junho de 1948.

Apud: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em Guarda Contra o “Perigo Vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 103. As representações dos comunistas não estiveram circunscritas apenas ao imaginário coletivo norte-americano. Ultrapassaram fronteiras e se viram presentes em outros países influenciados pela política e cultura estadunidenses, como é o caso do Brasil.

O esperto Cvetic, prevendo que sair do partido significaria o fim da professora, resolve ajudá-la, apesar de todas as diferenças ideológicas que pareciam separá-los. Eve já havia descoberto que Cvetic era na verdade um informante do FBI e por seu turno lhe havia confessado seu descrédito no que o partido naquele momento representava. O pior se confirma e “capangas” comunistas tentam assassinar Eve. A dupla, porém, consegue escapar das “garras” dos vis comunistas e o fim desta sequência prepara o espectador para a cena final do filme, o da redenção de Cvetic, que por fim pode revelar-se como um informante infiltrado.

Nesta cena final, assim como em outras produções, que utilizaram fatos reais para se aproximarem de um tom de verossimilhança, o filme faz menção às audiências do HUAC,

depois que Cvetic e os demais comunistas são presos acusados de pertencimento ao partido. Frente à famosa pergunta feita pelo líder dos congressistas, “*Are you or have you been a member of the Communist Party?*” (“Você é ou já foi membro do Partido Comunista?”), os acusados ouvidos reivindicam a proteção da Primeira ou Quinta Emenda da Constituição norte-americana. Como explica Alexandre Valim, havia uma tendência a acreditar que a testemunha ouvida era “culpada” (neste caso, entende-se “membro do partido”) se utilizava deste artifício, já que tais emendas garantiam ao réu o direito de não ter que proferir nenhuma afirmação que pudesse incriminá-lo.²⁴²

Perante o HUAC, Cvetic tem seu “grande momento” como herói e se vê finalmente livre para proferir o que realmente pensava sobre o Comunismo em seu país.

Descobri que as atividades políticas são uma fachada. É um sistema de espionagem implantado pelos soviéticos. É composto por americanos traidores que pretendem colocar o povo americano nas mãos da Rússia como escravos. A ideia comunista de propriedade comum controlada pelo povo nunca foi praticada na Rússia e nunca será.²⁴³

Após seu depoimento, Cvetic é encerrado em uma sala com um antigo companheiro seu de partido que, inconformado com sua declaração, tenta golpeá-lo. Cvetic se esquivava e lhe dá uma memorável surra. Neste momento sua família, que estava entre a audiência presente em seu testemunho, entra na sala junto com alguns policiais, o saúda e lhe pede perdão. No minuto final do filme, enquanto Cvetic sai da sala do tribunal abraça a seu filho, inicia-se, ao fundo, a famosa balada americana *The Battle Hymn of the Republic*, canção cuja letra remonta aos versos da poeta norte-americana Julia Ward Howe no contexto da Guerra de Secessão e que tem um forte apelo nacionalista e religioso. À medida que Cvetic e sua família saem da sala sorridentes, a câmera, em seu último *take*, focaliza um busto de Abraham Lincoln.

²⁴² VALIM, Alexandre Busko. **op. cit.** (2006). p. 215. Cf. EMERSON, Thomas. “Toward a general theory of the First Amendment”. **The Yale Law Journal**, Vol.72, No. 5, 1963. p.877.

²⁴³ I learned that its chief political activities are nothing more than a front. It is actually a vast spy system founded in our country by the Soviets. It is composed of American traitors whose only purpose is to deliver the people of the United States in the hands of Russia as slaves. The idea of Communism, as common ownership and control by the people, has never been practiced in Russia and it never will be”. Transcrição da cena em 1 hora e 19 min.

4 RECEPÇÃO DE *MISSÃO EM MOSCOU* E *EU FUI UM COMUNISTA PARA O FBI*.

*Resemblances are the shadows of differences. Different people see different similarities and similar differences.*²⁴⁴

Mas compreender não significa aceitar.
Isaiah Berlin

4.1 Introdução

Realizada a análise do material diegético e extradiegético das duas obras filmicas aqui consideradas, passemos para a avaliação do que seria considerado, emprestando termo utilizado por Alcides Freire Ramos, sua “segunda produção de significado”²⁴⁵, ou seja, a leitura executada pelos diferentes consumidores no momento da recepção dos dois filmes.

Dispor de elementos para poder considerar a eficácia de um filme perante seu público nem sempre é uma tarefa fácil para o historiador. Em muitos casos, imperam ora uma ausência quantitativa de fontes, ora sua difícil acessibilidade, como no exemplo, para o caso de pesquisadores brasileiros, de filmografias de diferentes países. Por outro lado, quando da existência e conservação de registros dessa recepção, outro entrave que ainda pode ocorrer é certa preponderância de apenas uma variante dessa produção – como, por exemplo, uma abundância de resenhas dos críticos cinematográficos, em claro detrimento de outras possibilidades, tais como números concretos com respeito à bilheteria ou as impressões dos espectadores no momento de visualização da obra, possíveis de serem registradas através de entrevistas, pesquisas ou pela própria produção desses agentes.

No caso do cinema norte-americano, no entanto, estas lacunas parecem ser supridas primeiramente pela acentuada força que desde muito cedo os textos dos críticos de cinema assumiram naquele país. Como lembra David Bordwell, a crítica cinematográfica

²⁴⁴ NABOKOV, Vladimir. **Pale Fire**. New York: First Vintage International, 1989. p.265.

²⁴⁵Cf. RAMOS, Alcides Freire. “Pensando o processo de recepção/produção de significados”. **Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

(*criticism*), ou, como o autor nomeia-a, a “interpretação filmica”, especificamente no caso dos Estados Unidos, tornou-se uma indústria tão significativa como aquela responsável por filmar as obras analisadas, “sustentando milhares de jornalistas, intelectuais e acadêmicos, e consumindo ainda mais páginas de tinta”.²⁴⁶

Nesse contexto, o surgimento das chamadas revistas especializadas, cuja linha editorial baseava-se (até a consolidação da televisão) única e exclusivamente em assuntos relacionados à Hollywood, tais como *Photoplay* (1911), *The Hollywood Reporter* (1930), *Motion Picture Herald* (1931-1972), e *Daily Variety* (1933), apenas para citar as de maiores circulação, acompanhou o próprio desenvolvimento de Hollywood enquanto uma indústria madura e influente em escala global. Assim, podemos argumentar que quando da estreia de *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*, escreveu-se um número considerável de resenhas, produzidas por críticos renomados, membros de uma indústria que se *complementava* à cinematográfica, assumindo papel significativo na formação de opinião dos prováveis espectadores de ambos os filmes.

Outro ponto da especificidade de fontes produzidas pelos norte-americanos e relacionadas à recepção de seus filmes são os níveis de organização, aqui valorados tanto quantitativa quanto qualitativamente, dos arquivos de alguns dos grandes estúdios cinematográficos de Hollywood. O arquivo aqui estudado, o da Warner Bros., por exemplo, possui toda a documentação concernente à produção dos filmes lançados por este estúdio, reunindo desde os contratos de aquisição de obras ou primeiros tratamentos de roteiro, até os cartazes confeccionados para a divulgação dos filmes (agrupados em um livro denominado pelo estúdio de *publicity pressbook*) e, justamente, elementos para que o estúdio pudesse averiguar a recepção de suas obras. Além de cópias das críticas, há também um número significativo de cartas de espectadores enviadas à sede da Warner Bros., em Burbank, Califórnia²⁴⁷ e levantamentos em forma de tabelas, a cargo de William Schaefer, assistente de Jack Warner, com respeito ao orçamento e aos números de bilheteria de todos

²⁴⁶ BORDWELL, David. **Making Meaning**: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989. p.XI.

²⁴⁷ Um dado interessante com relação especificamente a este material é que a grande maioria das cartas recebidas pelo estúdio e encontradas entre a documentação de *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* levavam a classificação de *in praise of* (elogiando) ou *in protest* (criticando). Segundo a curadora do arquivo, esta era uma prática recorrente do estúdio na época, o que mostra, ao mesmo tempo, uma certa preocupação da Warner em conservar toda a documentação que pudesse se referir à sua obra, mesmo que não o fizesse de forma elogiosa.

os filmes do estúdio. Estes são os dados que nos permitem tecer algumas interpretações da recepção de *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* no contexto de seu lançamento.

Acreditamos que os trabalhos que analisem a recepção de um filme precisam destacar o papel que o crítico cinematográfico assume como parte também integrante do processo de produção social de significados de uma obra. Denominados “mediadores competentes” por Alcides Freire Ramos, os homens e mulheres que em um determinado momento foram considerados capazes de *opinar sobre* e *avaliar* um filme muitas vezes acabam situando-se entre a obra analisada e a ação de público de decidir cotejá-la.²⁴⁸ Isso se dá porque, como comentou Ramos, os críticos cinematográficos acabam contribuindo para a fixação do gosto estético de uma determinada sociedade quando decidem discutir, no caso dos filmes, aspectos específicos da linguagem cinematográfica.

Além de propiciar um possível condicionamento do gosto do público, Ramos ainda salienta duas possíveis ações que o crítico pode desenvolver quando da publicação de seu texto sobre uma obra. Segundo o autor, ele ainda tem um papel importante na formação da opinião de seu público leitor e na cristalização de determinadas formas artísticas.

Compreender um filme (vê-lo, ouvi-lo e, depois, dizer *o que é*) seria, sobretudo, identificar as combinações de imagens e sons (um discurso) que lhe dão forma, desvelando sua *significação intrínseca*. Tudo transcorre como se “os” possíveis significados estivessem sempre lá, ocultos, e uma *observação competente* poderia, sem maiores problemas, resgatá-los e trazê-los à luz do dia [grifo do autor].²⁴⁹

Esta mesma influência do texto do crítico, por outro lado, é relativizada pelo autor, uma vez que este profissional pode falhar em seu objetivo, quando, independentemente de sua opinião, o público decide, *ele próprio*, avaliar as “qualidades” ou “problemas” da obra comentada. Ao optar por essa problematização, Freire quer chamar a atenção para a suposta eficácia do texto do crítico em ditar peremptoriamente um sentido visto como “correto” da obra ao espectador. Para apoiar este seu argumento, Freire utiliza o texto de Roland Barthes acerca de crítica (em uma acepção mais geral), lembrando que para Barthes “A crítica é outra coisa diversa de falar certo em nome de princípios ‘verdadeiros’” e que o seu objeto “não é ‘o mundo’, mas sim ‘um discurso’, o discurso de um outro”. Assim, este profissional, ao proferir sua avaliação sobre este primeiro discurso acaba ele também

²⁴⁸ RAMOS, Alcides Freire. **op. cit.** p.36.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.50.

produzindo uma “linguagem *segunda*”.²⁵⁰ Dessa forma, para Barthes, o resultado final de toda essa concatenação é que a crítica seria apenas uma metalinguagem e que por isso sua tarefa não seria absolutamente descobrir “verdades”, mas somente “validades” sobre o texto avaliado.

Esta atividade (crítica de cinema) adquire sua *legitimidade* a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos (que, em virtude disso, podem vir até a profissionalizar-se) uma capacidade específica: *produzir interpretações válidas acerca de um filme*. (...) A *validade* (por oposição à *verdade*) a que Barthes faz referência consiste na possibilidade de o leitor reconhecer no crítico um *leitor estimulante* (o que, obviamente, não significa concordar com ele!). Se não fosse assim, a própria existência do crítico, socialmente falando, teria se tornado desnecessária [grifos do autor].²⁵¹

Quando os dados que permitem avaliar a recepção de um filme constituem, como em nosso caso, plurais produções de significados sobre as obras (bilheteria, expectadores e críticos cinematográficos), é preciso também salientar que não se deve privilegiar uma fonte em detrimento da outra, tendo em vista uma suposta primazia qualitativa de um dos expoentes. Se as críticas cinematográficas, por exemplo, são na maioria das vezes os indícios encontrados com maior facilidade sobre a interpretação de um filme, é porque o registro de suas impressões em um editorial de jornal ou seção de uma revista converte o seu autor em uma espécie de espectador privilegiado, uma vez que estas mesmas impressões tem seu espaço (a coluna) e reprodução (a venda do jornal/revista) garantidos. Por outro lado, esta mesma posição privilegiada do crítico (e aprovada pela sociedade que considera suas afirmações dignas de nota) não confere a seu texto uma importância “singular” quando comparado às impressões deixadas pelos “demais” espectadores e quando da transformação de todos estes registros em fontes para o historiador.

A noção sobre as operações dos usuários na rede de práticas culturais, aqui entendidas como o ato de assistir ao filme (ou *spectatorship* segundo a literatura norte-americana)²⁵², supostamente entregues à passividade e à disciplina, foi questionada por um conjunto de textos iniciados com a semiologia e a psicanálise dos anos 1960, que tentava, por sua vez, reconhecer a existência e ação desse público, ao invés de falar “sobre” ou “em

²⁵⁰ BARTHES, Roland. “O que é a crítica” **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp.159-161. *Apud*: RAMOS, Alcides. **op. cit.** p.50-51.

²⁵¹ RAMOS, Alcides Freire. **op. cit.** p.51.

²⁵² Cf. MAYNE, Judith. **Cinema and Spectatorship**. London; New York: Routledge, 1993 e STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: the practices of film reception**. New York; London: New York University Press, 2000.

nome” dele. A partir dessa visão, a ênfase analítica passou a recair (e dar voz) aos receptores, os grupos responsáveis por reinterpretar as imagens e conjunto de ideias que lhes haviam sido apresentadas através das mais diversas instâncias. Não se tratava, porém, da exclusão do estudo do campo da emissão, mas de assegurar o caráter *ativo* do papel do receptor em aceitar ou não ou a mensagem que lhe era enviada.

A diversidade no ato de leitura do receptor da mensagem emitida foi ressaltada por inúmeros autores. Como aponta Roger Chartier, por exemplo, os que podem ler os textos não os lêem de maneira semelhante, pois existem contrastes entre as expectativas e os interesses extremamente diversos que os diferentes grupos de leitores investem na prática de ler.²⁵³ Reforçando essa ideia, Peter Burke assevera que o que é recebido é sempre diferente daquilo que foi originalmente transmitido, “porque os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as ideias, costumes e imagens de tudo que lhes é oferecido”.²⁵⁴ Já Michel de Certeau lembrou-nos das ambiguidades e incertezas entre a intenção e o significado. Segundo este autor, a intencionalidade do emissor é importante no processo de comunicação, mas o campo ideológico é mais amplo do que essa intencionalidade, já que uma das premissas da ideologia é justamente sua eficácia entre aqueles a quem se destina.

A presença e a circulação de uma representação (ensinada como o código da promoção socioeconômica por pregadores, por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários. É ainda necessário analisar sua manipulação pelos praticantes que não a fabricam. Só então é que se pode apreciar a diferença entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização.²⁵⁵

São as astúcias dos consumidores, que releem à sua maneira o resultado da mediação, e a criação anônima nascida na prática do desvio no uso desses produtos que compõem o que Certeau chamou de “a rede de uma antidisciplina” – e objeto do seu estudo aqui mencionado²⁵⁶. Dessa forma, e trazendo ao caso dos dois filmes a teoria suscitada aqui, podemos já imaginar – e como veremos – que vários espectadores de *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*, a despeito da propaganda, ideologia e

²⁵³ CHARTIER, Roger. “A história hoje: dúvidas, desafios e propostas”. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 13, 1994. p.12.

²⁵⁴ BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p.249.

²⁵⁵ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.40.

²⁵⁶ Cf. VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas**: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945 1954. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p.41.

representação das personagens, responderam negativamente às intenções do estúdio com a produção desses filmes. Inclusive, foram justamente o peso da propaganda e da mensagem de ambas as obras que impediu que muitos espectadores apreciassem o filme – como descreveram em suas mensagens.

Com a definitiva aceitação da natureza ativa do espectador perante os textos fabricados, seria possível dizer que estudar exemplos destes textos, tais como os filmes, unicamente sob o ponto de vista da emissão não seria o suficiente. A própria natureza do objeto filmico, entendido por Alexandre Valim como um *mediador* entre a sociedade que o produz (expressando as características e os valores presentes) e a que o recebe (que apreende também de acordo com suas características e seus valores)²⁵⁷ indicaria assim que um trabalho que se propusesse realizar a análise filmica sem considerar este último passo do caminho dos signos estaria sendo, no mínimo, incompleto. Da mesma forma, a desarticulação destes processos, resultando em trabalhos super especializados, que ora dão ênfase a questões concernentes aos aspectos econômicos de uma determinada mídia, ou que versam apenas sobre teoria filmica e/ou crítica do cinema, ou que ainda, paradoxalmente, falem apenas sobre as interpretações de sentido de uma representação por seu receptor sem levar em conta como esta ideologia teria sido inicialmente elaborada, pode fazer esquecer assim o sentido de complementaridade que cada uma das “facetas” (produção e recepção) assume.

Dar voz ao público, segundo Marialva Barbosa, é ainda considerar o encontro de um indivíduo socialmente construído com um texto materialmente escrito.²⁵⁸ Não obstante, como por sua vez indicou Chartier, o desafio neste caso parece ser exatamente ligar o que o autor denominou “construção discursiva do social” (papel do emissor) e “construção social do discurso” (papel do receptor).²⁵⁹ Apesar dessa dificuldade, este percurso faz-se mister na medida em que enquanto a fabricação de ideologia e das representações no campo da emissão demonstra a visão da história que foi concebida em dado momento e contexto social, a compreensão deste texto no lado da recepção revela se aqueles a quem se destinou

²⁵⁷ *Ibidem*, p.37.

²⁵⁸ BARBOSA, Marialva. “Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção” In: **XXIII Congresso da Intercom**. Rio de Janeiro, 1999. p.1-2., VALIM, Alexandre Busko. **op. cit.** (2006) p.45.

²⁵⁹ CHARTIER, Roger. **op. cit.** (1994) p.107.

esta mensagem trataram de incorporá-la ou não, já que possuem todas as armas para assimilá-la ou rechaçá-la.

Pensando dessa forma, se por um lado, como assevera Daniel Dayan sobre a importância dos estudos de recepção, “Propor um discurso sobre as mídias sem nada saber do sentido que adquirem as emissões para os receptores é se privar do elo essencial dos processos que conduzem a seus ‘efeitos’. É também crer que é possível estudar organizações midiáticas abstraindo-se de sua finalidade”.²⁶⁰ Jesus Martín-Barbero, por sua vez, alerta para os perigos da dissociação entre a análise da produção de significados pelos consumidores sem considerar os processos e agentes que conceberam esta produção, já que “(...) não se deve desligar o estudo da recepção dos processos de produção, pois não haveria como compreender o que faz o receptor sem levar em conta a concentração econômica dos meios e a reorganização do poder ideológico da hegemonia política e cultural presentes nas sociedades”.²⁶¹

Dessa maneira, a análise das cartas disponíveis no acervo da Warner Bros., parabenizando ou repudiando seus produtores bem como os números de bilheteria de ambas as películas também encontradas no arquivo podem nos fornecer indícios sobre como estes espectadores responderam a estas obras e à sua ideologia. Seu registro, incompleto e ao mesmo tempo seletivo, não pode nos prover dados absolutos sobre a recepção de *Missão em Moscou* ou *Eu Fui um Comunista para o FBI*, mas sua existência também não pode ser desprezada, ainda se se considera, em última instância, a intensidade de seu teor propagandístico.

Feitas essas considerações tanto sobre a força como sobre as limitações desses diferentes registros de recepção – bilheteria, críticas e cartas de espectadores – vejamos agora alguns exemplos das mesmas em *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*. Diferentemente dos capítulos 2 e 3, em que analisamos separadamente as duas obras, faremos aqui a análise de sua recepção, divida pelos três registros acima citados, mas observando-as conjuntamente. A opção se dá para assim conduzir o término do trabalho que, nas considerações finais, da mesma forma comentará conjuntamente ambos os filmes.

²⁶⁰ DAYAN, Daniel. “Os mistérios da recepção NÓVOA, Jorge *et alli* (org.) **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2009. p.64.

²⁶¹ MARTÍN-BARBERO, Jesus. “América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social” In: SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.55.

4.2 *Missão em Moscou e Eu Fui um Comunista para o FBI nas bilheterias.*

Conseguir ver *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista Para o FBI* até anos atrás, no Brasil, era um exercício de paciência. Uma opção era esperar ansiosamente que um canal brasileiro de filmes clássicos, provavelmente os pagos TCM ou PBS, ou com sorte uma sessão tardia da TV Cultura, resolvesse exibir um ou outro, no que seria, provavelmente, uma programação temática ou especial. Como alternativa, poderíamos contar achar uma cópia em meio aos arquivos pessoais de colecionadores brasileiros, versões em DVD de uma gravação feita em baixa qualidade de VHS, muitas vezes a partir de exibições dos canais que acabamos de citar. Uma última alternativa, a menos nobre de todas até aqui mencionadas, era fazer uso dos meios escusos de visualização hoje possíveis com a Internet. Uma mistura das duas últimas opções foi a solução encontrada no início dessa pesquisa para ter acesso às fontes, mas, felizmente, uma versão remasterizada de ambos os filmes, lançada sob o mesmo projeto pela Warner em 2009, tornou o trabalho de análise mais claro (em termos de qualidade da versão) e mais próximo da versão que teria sido lançada nos cinemas em abril de 1943 e abril de 1951.

Apesar de serem uma citação certa nos estudos sobre o cinema norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria, os filmes são pouco conhecidos pelo público moderno. Em uma interpretação apressada, que levaria em conta esse desconhecimento, poderia ser argumentado que estes projetos da Warner acabaram sendo um desastre. Tanto *Missão em Moscou*, que embora tenha contado com a máquina de propaganda da Warner em força total, e com um elenco, roteiro e direção já nomeados ao Oscar, e *Eu Foi Um Comunista para o FBI*, uma produção nos moldes B, com atores desconhecidos, são hoje mais lembrados por historiadores e cinéfilos acurados do que por “simples” amantes do clássico cinema norte-americano.

É preciso, no entanto, relativizar o argumento de fracasso total de ambos os filmes. Se os dados encontrados nas tabelas da coleção William Schaefer forem acurados, *Eu Fui um Comunista para o FBI* teve um orçamento total (*negative cost*) de US\$684 mil dólares para ser produzido, gerando em bilheteria US\$1.319 milhão de dólares nos cinemas norte-americanos e US\$440 mil nas salas internacionais, resultando na quantia de US\$1.749

milhão como lucro bruto (*gross-income*) para o filme.²⁶² Assim, mesmo sendo uma produção de baixo orçamento, se comparada a outros lançamentos da Warner do mesmo ano²⁶³, o filme conseguiu dobrar em números de bilheteria aquilo que se havia investido em sua produção.

O mesmo otimismo já não pode ser dito sobre *Missão em Moscou*, embora tampouco se possa dizer que ele foi um “fracasso de bilheteria”. Retomando novamente os relatórios de Schaefer, o filme de Curtiz teve um orçamento total de US\$1.517 milhão, gerando uma bilheteria de US\$ 1.017 milhão nos cinemas norte-americanos e US\$632 mil nas bilheterias internacionais, um faturamento de US\$1.649 milhão. Sendo assim, a produção de 1943 mal pagou os gastos envolvidos em sua filmagem e promoção, mas também não gerou nenhum prejuízo para seu estúdio. O fato, por outro lado, de que a companhia tenha gasto meio milhão de dólares para promovê-lo, conseguindo um lucro pífio após os resultados nas bilheterias, mostra uma “derrota” com seu filme de propaganda. Afinal, como diziam um dos pôsteres de divulgação de *Missão em Moscou*, esse era o filme que nós *deveríamos* assistir (“*The picture you have to see*”).²⁶⁴

4.3 *Missão em Moscou e Eu Fui um Comunista para o FBI* na crítica cinematográfica.

Se compararmos em termos quantitativos o volume da documentação relacionada à crítica cinematográfica de ambos os filmes, veremos que há uma significativa discrepância entre *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*. Não que o filme de Gordon Douglas não tenha gerado interesse da crítica cinematográfica, pelo contrário. O filme recebeu resenhas desde a costa leste, com o prestigioso Bosley Crowther do *New York Times* escrevendo a seu respeito, até comentários vindos das revistas especializadas em cinema da Costa Oeste, como as resenhas dos também conhecidos Martin Quigley, do *Motion Picture Herald* e W.R. Wilkerson, do *Hollywood Reporter*. A questão parece ser

²⁶² William Schaefer Collection. University of Southern California, Cinematic Arts Library.

²⁶³ *Um Preço Para Cada Crime* (The Enforcer, Bretagne Windsust) teve bilheteria de US\$2.873 milhões e *Fort Worth* (Edwin L. Marin) US\$ 2.342 milhões. William Schaefer Collection. University of Southern California, Cinematic Arts Library.

²⁶⁴ Cf. *Publicity Pressbook*. Caixa 684. Pasta 015561. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

que com o lançamento de *Missão em Moscou*, a crítica a respeito do filme ultrapassou as resenhas dos jornais e revistas especializadas em cinema para se tornar um debate político envolvendo partidários de diferentes posições políticas, trotskistas, anti-stalinistas, anti-*new dealers* e conservadores.

Entre os críticos cinematográficos mais aclamados dos anos 1940, tomemos o que escreveram a respeito do filme de Michael Curtiz, Crowther, para o *New York Times*, James Agee, um dos mais influentes teóricos do cinema dos Estados Unidos, escrevendo para o semanário *The Nation*, e Irving Hoffman, do *The Hollywood Reporter*, uma das revistas de cinema de maior circulação da época.

Crowther, que tinha então “o poder de fazer ou destruir um filme”²⁶⁵, escrevendo para o jornal nova-iorquino um dia após a estreia do filme em Nova York, não entrou na questão se os eventos retratados no filme seriam acurados ou não ou se a obra seria uma propaganda dos Warner sobre o governo stalinista. Neutra nesse sentido, sua crítica chama mais a atenção para sua carga política e para o quão controverso o filme podia ser, assim como o livro no qual ele se baseara fora, prevendo já de antemão que esta adaptação resultaria ofensiva para os espectadores “trotskistas”. Ao descrever o julgamento, por exemplo, Crowther se atém a observar como os mesmos foram “rápidos, mas filmados efetivamente”, sem fazer nenhuma menção aos erros e omissões existentes nesta sequência em particular. Optando por descrever a sequência de eventos presentes no filme até a campanha de Davies “para dizer a verdade à América antes que seja tarde”, segundo palavras do próprio crítico, Crowther parece demonstrar certa concordância com a mensagem que o filme propõe. O crítico finaliza classificando *Missão em Moscou* como “o mais sincero filme sobre um tema político já feito por um estúdio americano” e que o mesmo “deveria ser uma valiosa influência para pensamentos mais claros e instigadores”²⁶⁶. Uma resenha como essa, entusiasmada e que não criticou efetivamente nenhum ponto do filme a partir de seus méritos políticos, pode ter em grande medida ajudado na divulgação e aumento do interesse no filme.

James Agee, em crítica divulgada no *The Nation*, um semanal com linha editorial de tendências liberais e de esquerda, também mostrou simpatizar em grande parte com o filme.

²⁶⁵ RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. “A great historic mistake: the making of ‘Mission to Moscow’”. **Film History**. Vol. 16, No.4, 2004. p. 371.

²⁶⁶ *The New York Times*, 30 April 1943. Bosley Crowther. “Review of *Mission to Moscow*”. p.25.

Da mesma forma que Crowther escrevera, Agee chamou a atenção para o que seria um pioneirismo da Warner Bros. em trazer às grandes telas um filme que mostrava os estúdios de cinema “pela primeira vez mexendo seus músculos frente à uma crise mundial”. Outro ponto positivo da produção aos olhos de Agee seria a representação realizada da União Soviética “como única nação durante a última década [anos 1930] que não apenas entendeu o fascismo, mas quis destruí-lo”. No entanto, a diferença de Crowther, Agee notou, também no campo da representação, os insistentes paralelismos entre União Soviética e Estados Unidos, chegando a um ponto em que no filme parecia “não haver diferença entre os dois países”. Irônico, o autor finalizou dizendo que *Missão em Moscou*, a despeito da valiosa contribuição que trazia para uma melhor compreensão desse aliado, acabou sendo uma mistura de “ismos”: “Stalinismo com *New Dealismo*, Hollywoodismo com jornalismo e oportunismo”, “todos juntos em um mosaico daquilo que os produtores imaginam que a América deve pensar sobre a União Soviética”.²⁶⁷

Totalmente efusivo e admirado com o filme, Hoffman, do *The Hollywood Reporter*, não escreveu outros pontos a não serem elogios ao filme da Warner. Ao que considerou um “magnífico, informativo e verdadeiro *documento* de sua época” [grifos nossos], Hoffman sentenciou que “todos os americanos devem a si mesmos o privilégio de o assistirem.” Demonstrando-se extremamente entusiasmado com o resultado da adaptação do livro de Joseph Davies, ao qual também descreveu apenas positivamente, o crítico avaliava que *Missão em Moscou* era o resultado da transcrição para as telas da promessa que Davies fizera às autoridades russas, no momento de sua despedida da União Soviética, de “dizer a verdade sobre a Rússia para toda a América”. Neste ponto, Hoffman vai ainda além da maioria das críticas positivas conferidas ao filme, por creditar que foram “principalmente por causa dos *fatos* que Davies trouxe consigo que a América não foi pega totalmente despreparada com Pearl Harbor”. Nota-se como o crítico da revista, ao resgatar a palavra “verdade” em sua resenha e ao fazer tal avaliação sobre o papel de Davies no descrédito ao isolacionismo e no fomento à conscrição, deve ter se impressionado com a intervenção do próprio Davies no prólogo do filme, dada a importância que o *The Hollywood Reporter* deu a essa “missão”.²⁶⁸

²⁶⁷ *The Nation*, 22 May 1943, James Agee. “Films”. pp.749-750.

²⁶⁸ Cf. *Hollywood Reporter*, 29 April 1943. Irvin Hoffman, “‘Mission to Moscow’ truly epochal screen message’. pp.3, 8.

Se *Missão em Moscou* recebeu resenhas extremamente positivas, seus críticos, por outro lado, não lhe pouparam indicações de suas faltas graves. Entre as publicações que mais se empenharam em criticar a produção, o jornal de esquerda e anti-stalinista *The New Leader* lançou uma série de artigos, com contribuições de diversos intelectuais, com o objetivo de “denunciar este escândalo e ultraje”. Nos textos que foram lançados, grande parte deles com autoria de Matthew Low, o título do filme foi sutilmente mudado para *Submission to Moscow*, em alusão ao que chamaram “representação romanceada e simplista da Rússia e de Stalin”²⁶⁹. Foi também de autoria de um grupo de autores que costumeiramente contribuíam para o *The New Leader*, líderes políticos e figuras da cena literária, nomes como o de Max Eastman, crítico e escritor, George Counts, professor da Universidade da Columbia, bem como o próprio crítico Matthew Low, entre outros, um panfleto condenatório do filme. Intitulado *Missão em Moscou: Fato ou Ficção, Verdadeiro ou Falso, Informação ou Propaganda*, a declaração foi enviada a diversos jornais em 12 de maio para ser publicada como peça publicitária. No texto, os autores acusaram o filme da Warner de “pura propaganda”, que “falsificava história e glorificava ditaduras”. Uma das questões que parecia mais séria para este grupo de autores foi a mescla de cenas de ficção com material documental, o que conferia ao filme “uma falsa impressão de realidade”.

²⁶⁹ Cf. *The New Leader*. May 1 1943, Matthew Low. “Submission to Moscow – a review of the Davies Film”, p.2; May 8 1943. “A National Scandal – Critics Hit ‘Submission to Moscow’”, p.2; e May 15 1943, Matthew Low, “New Protests Expose ‘Mission to Moscow’ as totalitarian danger”. pp. 1, 7.

Figura 22: Capa e ilustrações do panfleto idealizado por membros do periódico *The New Leader* contra o filme *Missão em Moscou*.
 Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society. Arquivos de Howard Koch. Caixa 2.

Outro artigo que com a mesma severidade atacou *Missão em Moscou* foi uma longa carta enviada ao *New York Times* e escrita conjuntamente pelo filósofo John Dewey e por Suzanne La Folette. Dewey e La Folette eram presidente e secretário, respectivamente, da Comissão Dewey (*Commission of Inquiry into the Charges Made against Leon Trotsky in the Moscow Trials*), uma comitiva internacional criada pelo Comitê de Defesa de Leon Trotsky e responsável por investigar os julgamentos provenientes dos expurgos soviéticos, averiguando a acusação de conspiração ao governo soviético supostamente orquestrada por Trotsky. Publicada em 6 de maio, o texto não poupa palavras ao acusar o filme nada menos

de “propaganda totalitária para consumo de massa”, que, “falsificava a história através da distorção, omissão ou pura invenção dos fatos”.

Como outras críticas feitas ao filme, Dewey e La Folette citaram a encenação dos julgamentos dos expurgos e a campanha pró-soviética de Davies nos Estados Unidos como os pontos mais questionáveis do filme, mencionando, para defender seus argumentos, os erros factuais que a produção apresentaria. Dewey e La Folette lembraram, por exemplo, que no momento do baile oferecido por Molotov, Ministro de Relações Exteriores, em honra ao novo embaixador, ocorrido no início de fevereiro de 1937, Karl Radek e Nicolai Bukharin, representados no filme entre os convidados, já haviam sido presos pela polícia secreta soviética, o primeiro em setembro de 1936 e o segundo no final de janeiro de 1937. Já as declarações e entrevistas dadas por Davies de volta aos Estados Unidos em 1941 perderam sua importância para os autores como prováveis fatores responsáveis por dissuadir os norte-americanos dos perigos do isolacionismo, como houvera feito Hoffman em sua crítica no *The Hollywood Reporter*.

Quase exatos oito anos após a estreia de *Missão em Moscou*, a Warner Bros. lançava agora seu primeiro filme com temática anticomunista, e, devido em grande parte aos preceitos políticos que apregoava, *Eu Fui Um Comunista para o FBI* recebeu, da mesma forma que o filme de Curtiz, resenhas que variaram enormemente em sua avaliação, desde as mais positivas, até aquelas que desconsideravam totalmente o filme como uma opção para uma noite no cinema. Por outro lado, diferentemente de *Missão em Moscou*, onde as críticas e “denúncias” ao filme surgiram de grupos políticos variados, desde aqueles identificados com a esquerda norte-americana (apoiadores de Trotsky e/ou anti-stalinistas) e aqueles críticos ao governo de Roosevelt e ao *New Deal* (identificados mais como conservadores), seria possível categorizar os apoiadores e detratores de *Eu Fui um Comunista para o FBI* em grupos mais díspares, definidos por sua orientação política: assim, aqueles que o criticaram, estariam também no fundo criticando o anticomunismo nos EUA enquanto que aqueles que o saudavam estariam apoiando-o. Obviamente, alguns casos fugiram a esta regra. A revista *Times*, por exemplo, com editorial ruidosamente anticomunista, considerou o filme de Gordon Douglas “cru”, “simplificado” e “mecânico”, salientando as falhas artísticas presentes no filme.²⁷⁰

²⁷⁰ *Times*, [s.a.], 7 de maio de 1951. p.15.

Bosley Crowther, falando novamente pelo *The New York Times*, não poupou críticas ao considerá-lo um “ridículo” e “horrendo” filme de espionagem. Lembrando que há doze anos [1939], a Warner Bros. “havia dado um quente e sensacionalista sopro nos agentes nazistas nesse país com *Confissões de um Espião Nazista*, agora eles estão explodindo agentes comunistas com o mesmo fervor”. A questão problemática para Crowther não parecia ser necessariamente a mensagem anticomunista presente no filme – ele chega até a reduzir sua crítica quando menciona que “o filme irradia patriotismo” –, mas a forma simplória e reduzida com que a mesma foi retratada: ‘esse filme é um errôneo resultado de um agitado caso jornalístico, convencional melodrama de perseguição e de afoitas calúnias sobre os ‘vermelhos. Interpretando qualquer iniciativa liberal como “propaganda comunista”, Crowther lembra como o caso Scottsboro, que gerou grande comoção pública no país nos anos 1930 e a ação de grupos de esquerda para a defesa dos acusados, foi indicado no filme como uma possibilidade que o Partido Comunista teve para lucrar enormemente com os fundos gerados na ação.²⁷¹

As limitações artísticas do filme também foram chamadas atenção pelo crítico do *New York Herald Tribune*, Otis Guernsey Jr., ao argumentar que “embora exponha alguns métodos viciantes do submundo vermelho”, *Eu Fui um Comunista para o FBI* era um “cômico e descarado melodrama”. Assim, da mesma forma que Crowther, a resenha de Guernsey Jr. não critica o apelo anticomunista do filme, ao que chega até mesmo a classificar de “argumento poderoso”. O que ambos os críticos parecem lamentar é que a história de Cvetic tenha sido tão insatisfatoriamente trazida às telas do cinema, utilizando os elementos mais chavões possíveis do melodrama.²⁷²

A crítica especializada da Costa Oeste recebeu o filme com efusivos elogios. O crítico W.R. Wilkerson, da revista *The Hollywood Reporter* avaliou o filme como um “grande exemplar de americanismo”, salientando que, se “(...) *Eu Fui um Comunista Para o FBI* recebe a bilheteria que merece, faria um grande trabalho em apontar as ações dos comunistas, o que eles estão tentando fazer, as pessoas que estão tentando governar ou os métodos desonestos usados para conseguir esse controle”. A revista *Variety*, de grande circulação na época, classificou-o como um filme “excitante e comercial” e um “thriller de

²⁷¹ *The New York Times*, 3 May 1951, Bosley Crowther, “The Screen: two films have local premieres”. p.34.

²⁷² *New York Herald Tribune*, [s.d.], Otis L. Guernsey Jr., “On the Screens. *I Was a Communist for the FBI*”.

espionagem”. Ao mencionar a personagem de Eve Merrick e as transformações pelas quais passa ao longo do roteiro, a crítica a descreve como “uma professora com carteira do partido que finalmente vê a luz e é salva por Lovejoy da retaliação comunista.” [grifos nossos]. Por fim, a *Motion Picture Herald*, em resenha de Martin Quigley, classificou-o como oportuno e importantíssimo, dotado de uma “poderosa e dramática narrativa”. Quigley, ao comentar sobre os recursos artísticos do filme, ressaltou que (...). “A indústria [cinematográfica], nos seus altos propósitos e necessidades, não tem sido muito feliz com suas produções que lidaram mais ou menos abertamente com a conspiração comunista. Esse filme, no entanto, já é diferente.” ²⁷³

4.4 Missão em Moscou e Eu Fui um Comunista para o FBI na visão dos espectadores.

Seria impossível comentar neste texto todo o volume de cartas enviadas ao estúdio sobre ambos os filmes e encontradas no arquivo da Warner Bros. No entanto, uma tentativa de analisar essa correspondência enquanto sua variedade e seu montante mostra que, em um tempo onde os espaços para divulgação das impressões pessoais dos espectadores eram consideravelmente reduzidos – talvez apenas a seção nos jornais destinada às cartas dos leitores –, o público de cinema parecia enxergar o próprio estúdio que fizera a película assistida como provável “leitor” de seus elogios, críticas e comentários. A crença de que essa correspondência seria lida e levada em conta parecia ser de tal ordem que é possível encontrar entre a documentação espectadores fazendo indicações de erros factuais presentes nos filmes e sugestões para os próximos lançamentos do estúdio. Na carta que enviou ao estúdio por conta de *Eu Fui um Comunista para o FBI*, sobre “as referências incorretas à Primeira e Quinta Emenda” da Constituição norte-americana, Jack Zeldes, de Galesburg, Illinois, sugere que o estúdio “quando estivesse fazendo um filme que envolvesse direitos

²⁷³ Cf. “ (...) if it gets the box-office it deserves, will do a lot to finger-point the actions of the commies: what they are trying to do, the people they hope to rule and the devious methods used to seek that control”. *The Hollywood Reporter*, “Trade views by W.R. Wilkerson”, W.R. Wilkerson, 19 de abril de 1951, [s.p.]; “There’s a brief touch of romance, too, in the person of Dorothy Hart, a card-carrying schoolteacher who finally sees the light and is saved from Commie reprisal by Lovejoy. *Variety*, 25 de abril de 1951, [s.p.]; “The industry in its higher purposes of and necessities has not been too fortunate in some of the subjects dealing more or less directly with the Communist conspiracy which have been previously released. It is fortunate in this one”. *Motion Picture Herald*, “Warners Anti-Red Film Timely and Hard-Hitting”, Martin Quigley, 16 de abril [de 1951?], p.8A.

constitucionais” tivesse sempre “a mãos uma cópia da Constituição” ou que a providenciasse “com um senador ou deputado local, que poderia disponibilizá-la gratuitamente”.²⁷⁴

No caso das cartas enviadas à Warner Bros., um curioso dado é verificar que grande parte da correspondência destinava-se a Jack L. Warner, mesmo que para nenhum dos filmes aqui estudados o diretor e produtor do estúdio tivesse sido designado como o nome principal para a produção. O nome de Jack Warner como destinatário dessa correspondência também pode indicar que na visão dos espectadores norte-americanos dos anos 1940 e 1950, a direção dos Oito Grande Estúdios de Hollywood ainda era responsabilidade de algumas poucas famílias, pioneiras da indústria do entretenimento – como certamente (ainda) era o caso dos irmãos Warner. Da parte da Warner Bros., a decisão da companhia de arquivar e cuidar pela preservação desse material especificamente – que não foi produzido pelo estúdio – pode nos dar indicações sobre uma preocupação genuína do estúdio – ou de sua seção de arquivistas – com a memória e o legado que seus filmes deixariam.

Ao analisar mais de perto esta correspondência, um primeiro ponto a ser notado é que, a semelhança das críticas de jornais e revistas especializadas, as cartas relacionadas tanto a *Missão em Moscou* quanto a *Eu Fui um Comunista para o FBI* apresentam comentários extremamente variados, desde aquelas que consideram *Missão em Moscou*, por exemplo, “o melhor filme político até então feito”, até aquelas que o viram como uma “uma monstruosidade”.

Tomemos como exemplo duas cartas enviadas de duas bases militares norte-americanas, escritas pelos sargentos Andrew Hufnagel, do Comando da Artilharia Antiaérea, de Forte Totten (Nova York) e Arthur W. Piper, da Companhia L, 398ª. Infantaria, localizada em Forte Jackson (Carolina do Sul).

Foi da carta do sargento Piper que retiramos o efusivo comentário de *Missão em Moscou*. Em sua avaliação, ele parabenizou o estúdio por sua atitude ao mesmo tempo “pioneira” e “corajosa” em produzir aquele filme. Recebida em 7 de julho de 1943, mais de dois meses após a estreia do filme, na carta Piper expressa seu desejo de que a Warner

²⁷⁴ Cf. “Letter from Jack D. Zeldes to Warner Bros. Studio”. Caixa 2000. Folder 015567. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

Bros. suportasse as acusações feitas ao filme, partidas de, do que denomina, “certos jornais críticos”. Muito provavelmente, aqui o sargento Piper se referia à contenda provocada pelos artigos de John Dewey e Suzanne La Folette no *Times* e da série de resenhas negativas do *The New Leader*. Otimista, Piper comenta como esperaria que toda a discussão gerasse mais interesse do público sobre o filme e que isso fosse revertido em bons números de bilheteria.²⁷⁵

Em chave oposta, Andrew Hufnagel, cuja carta foi recebida pelo estúdio em 12 de maio de 1943, poucos dias após a estreia de *Missão em Moscou*, expressou todo o seu descontentamento e indignação ao filme que assistira. Incisivo em sua crítica, Hufnagel comentou como esperava que o estúdio “se envergonhasse” do filme que produziu. Argumentando que tal representação da União Soviética “degradava” e “rebaixava” o seu “glorioso país”, Hufnagel mostrava-se indignado como um expoente de sua indústria cinematográfica teria tomado a decisão de “vangloriar” a Rússia, ao “tentar provar a superioridade do modo de vida soviético e de seu governo”. Calcando grande parte de sua crítica na oposição entre os dois sistemas, capitalista e soviético, Hufnagel contrapõe o que para ele seriam os “iluminados”, “generosos” e “progressistas” Estados Unidos com a “rude”, “egoísta”, “retrógrada” e “odiada” Rússia. Ao citar as passagens do filme em que Davies advogada por uma melhor compreensão e boa vontade dos norte-americanos para com a União Soviética, o espectador indaga se não seria a Rússia quem deveria estar buscando essa aceitação norte-americana, já que, segundo sua visão, foram as tropas norte-americanas que haviam salvo este país “da sua presente e desesperada bagunça.”. Furioso, Hufnagel despede-se comunicando que esperaria que o estúdio se retratasse publicamente pelo lançamento de *Missão em Moscou* e informando-os que nunca mais veria nenhum filme deste estúdio caso a Warner Bros. não lançasse semelhante nota.²⁷⁶

A opção pelas cartas escritas pelos dois membros das forças armadas se deu para ver como receberam dois espectadores do público “por excelência” do filme. Piper e Hufnagel mostram assim a eficácia e ineficácia, respectivamente, da propaganda em *Missão em Moscou* para um público que, como a indústria cinematográfica, estava ele também

²⁷⁵ Cf. “Letter from Sgt. Arthur W. Piper to Jack L. Warner”. Caixa 2085. Pasta 015512. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

²⁷⁶ Cf. “Letter from Sgt. Andrew D. Hufnagel to Warner Brothers [sic] Studios.” Caixa 684. Pasta 000676. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

contribuindo para o “esforço de guerra”. Nesse sentido, o recebimento de uma carta escrita pelo cônsul do Chile nos Estados Unidos, Juan Praderas M., dá ideia do alcance político do filme. Reconhecendo a “bravura necessária dos produtores e diretores para revelar a história de um país e de seus cidadãos, tão comumente alvos de suspeitas e ódio”, Praderas escreve que gostaria de enfatizar “a tremenda significância [de *Missão em Moscou*] nesse tempo crucial e para o futuro, onde uma paz baseada na sincera compreensão internacional seria fundada.” Tamanha é a admiração do cônsul chileno pelo filme que assistira, que temos a impressão que suas palavras poderiam se confundir com a propaganda do estúdio para divulgar o filme:

“*Missão em Moscou*” é um filme que nos mostra a verdade sobre a Rússia de acordo com as confiáveis impressões de seu embaixador em Moscou, o senhor Joseph E. Davies. Ninguém ficará indiferente ao fato dessa verdade ter sido formulada por um homem que se manteve neutro frente às ideias da União Soviética. O filme nos dá uma imagem exata sobre a Rússia, sua magnífica luta por paz e independência, a heroica saga de um país que conseguiu parar os ataques das hordas nazistas ao destruí-los em sua heroica incursão a Leningrado.²⁷⁷

Um exemplo da “antidisciplina” do espectador, como assim definiu Certeau, ou de sua “perversidade”, que “conscientemente ignora informações prévias a ele conferidas por profissionais validados para produzir uma crítica”²⁷⁸ pode ser mencionado se observamos a carta enviada por J. Woodruff Smith, de Culver City, California sobre *Eu Fui um Comunista para o FBI*. Tomado de um “profundo sentimento desde que havia saído da sala de cinema”, Smith sentia que “devia” escrever ao estúdio, mesmo que fosse “muito pouco provável que a carta de um ninguém pudesse chegar em suas mãos [Jack Warner].” A própria ida de Smith ao cinema já poderia nos dar uma ideia de quão “perverso” enquanto espectador ele havia se mostrado, já que a crítica do jornal local a qual estava acostumado a ler lhe sugeria para que não o fizesse. Mais do que isso, contrariando totalmente o crítico do *The Christian Science Monitor*, Smith havia gostado de tal forma do filme que o considerou “o melhor exemplo de americanismo já visto nas telas”:

²⁷⁷ ““Mission to Moscou [sic]” is a picture showing to our world the truth about Russia [sic] according to the reliable words of your former Ambassador to Moscou, Mr. Joseph A. Davies. Nobody will escape the fact that this truth has been formulated by a man far from accepting the ideas of the Soviet Union. The film draws an exact picture of Russia in peace time that help us to understand the actual Russia, her magnificent fight for freedom and independence, the heroic saga of that country, the one who stopped the Nazi hordes and destroyed them in the historic journey of Leningrad. “Letter from Juan Praderas, *Consulado General de Chile*, Los Angeles to Mr. Jack Warner”. Caixa 684. Folder 000676. Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles.

²⁷⁸ STAIGER, Janet. **op. cit.** p.18.

Enquanto assistia ao desenrolar dessa história, encontrei-me tomado por uma grande explosão de sucessivas emoções, e sinto que seu estúdio nos deu um dos mais refinados exemplos de americanismo jamais expostos na tela. No meu caso isso é notável, porque eu havia ido ao cinema esperando não gostar do filme [grifo do autor]. Sinto-lhe dizer que *The Christian Science Monitor*, jornal que em até certo ponto eu confio para obter informações, deu ao filme uma péssima avaliação, e eu acho que eles fizeram assim um desserviço ao país. “*De qualquer forma, eu fui vê-lo (...)*” [grifo nosso] ²⁷⁹

Parece paradoxal, mas a carta de J. Woodruff Smith, um “norte-americano comum”, morador do pequeno distrito de Culver City, leitor de um jornal local sem expressão, que se considerava “um ninguém” para ter seus comentários lidos por um grande estúdio cinematográfico, revela-nos na verdade muito sobre o poder desse espectador e sobre a força da recepção nos estudos sobre cinema. Primeiro, ao contrariar seu crítico, foi ao cinema *independentemente* das impressões negativas a respeito do filme, sendo sua apreciação final da obra de tal magnitude que decidiu escrever uma carta à companhia, mesmo que tivesse reservas de que a mesma chegasse às mãos de um dos Warner. Mais do que isso, sua *produção de significado* foi de fato lida e preservada pelo estúdio, para que outras gerações pudessem também lê-la e teorizar sobre seu “atrevimento”.

²⁷⁹ “(...) As I sat watching the picture unfold, I found myself experiencing one great surge of feeling after the other, and I feel that your company has given us the finest piece of Americana yet placed on the screen. This is remarkable in my case, for I had gone there expecting not to like it [grifo do autor]. I went to see it, anyway (...)” [grifo nosso] Cf. “Letter from J. Woodruff Smith to Jack Warner.” Caixa B00205, Pasta 015567. Warner Bros. Archives, University of Southern California, Los Angeles.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho tentamos destacar a ação de um estúdio cinematográfico de Hollywood produzindo dois filmes com intenso teor político, separados apenas por oito anos do seu período de lançamento, mas contendo imagens e representações díspares de personagens que, se não foram exatamente as mesmas, conectavam-se pela mesma ideia: o socialismo de origem soviética como corrente política antagônica ao capitalismo norte-americano.

Como “capital mundial dos filmes”, a própria organização de Hollywood enquanto uma poderosa indústria do entretenimento e as estratégias utilizadas pelos seus primeiros estúdios cinematográficos a fim de conquistar essa posição hegemônica já nos pareciam um dilema e um tema a ser estudado. Além disso, pensamos que se estávamos dispostos – e se tínhamos elementos (fontes) para esse estudo – a percorrer todo o processo de emissão das mensagens pró-soviéticas e anticomunistas, o caminho desse trabalho iniciar-se-ia com o estudo pormenorizado deste emissor, isto é, a Warner Bros. Studio, e com as lógicas de funcionamento dessa indústria no período em que os dois filmes aqui analisados se inserem.

As estratégias de produção de ideologia e propaganda e a maneira pela qual elas estavam presentes visual e textualmente em *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* nortearam a construção dos capítulos dois e três. A este exercício, duas tarefas adicionais foram adicionadas. Primeiramente, e antes mesmo da análise dos elementos de ambos os filmes ser empreendida, tentamos realizar o estudo do contexto que ao mesmo tempo instigou a produção de tais filmes e depois tratou de recebê-los, seja na chave crítica ou elogiosa. Em segundo lugar, como tínhamos a mão uma grande quantidade dos pôsteres de ambos os filmes, material que, segundo Mary Haralovich, “apresenta as obras a partir de formas que vão orientar o público, estabelecendo expectativas que o filme irá cumprir”²⁸⁰, o estudo dessas fontes nos traria outro indício das ideias chaves que cada produção tentou passar a seu público espectador.

As considerações a respeito de *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* se encerraram no capítulo que tratou também de estudar o último estágio no processo

²⁸⁰ HARALOVICH, Mary Beth. **Motion Picture Advertising**: industrial and social forces and effects, 1930-1948. The University of Wisconsin-Madison (Ph.D.), 1894. p.32.

de comunicação: as produções de significado (uma segunda, neste caso) do receptor das obras – o crítico cinematográfico, entendido aqui como um espectador dotado do *privilégio* de ter suas impressões sobre a obra filmica publicadas (e assim vistas) de forma mais fácil e um grupo de espectadores que usou dos meios que lhes eram disponíveis nas décadas de 1940 e 1950 para ter suas opiniões também ouvidas.

O estudo das diversas críticas – algumas comentando o valor ou pobreza estética dos filmes enquanto que outras se preocuparam mais em “denunciar” ou “destacar” os filmes pelo seu peso político – nos deram possibilidades para considerar se *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI* foram eficazes em sua tentativa de impressão de ideologia.

No caso específico do cinema norte-americano, a possibilidade de analisar suas obras filmicas, desde o início de seu projeto até os indícios de sua recepção, deve também ser creditada à singularidade não apenas do arquivo da Warner Bros., mas de toda uma rede arquivista muito consolidada nos Estados Unidos, preocupada em preservar todos os aspectos envolvidos na produção filmica, e não apenas a obra em si. Se hoje é possível para um pesquisador ter em mãos até mesmo documentos como as notas de imprensa produzidas pelo estúdio, as *Hollywood News*, como assim a intitulavam a Warner Bros., isso se deu pelo circuito de arquivos e bibliotecas que zelosamente guardam essas fontes.

Após estudar as forças que fomentaram as produções pró-soviéticas e anticomunistas, tais como a ação do Birô do Cinema, a influência de um alto ex-diplomata (Davies) e o peso de sua proximidade com o presidente do país, o Comitê de Atividades Antiamericanas e um anticomunismo reinante na sociedade estadunidense dos anos 1950, não restam dúvidas de que os dois filmes objeto dessa dissertação foram instrumentalizados politicamente para ao mesmo tempo responder e se comunicar com os anseios e preocupações de uma época. Falando especificamente das produções anticomunistas, Alexandre Busko Valim, em uma passagem que poderia também valer-se para o caso de *Missão em Moscou*, comenta: “Eles [filmes] constituíram a transcrição cinematográfica de uma visão da história que foi concebida em um dado momento e em um contexto social específico.”²⁸¹

²⁸¹ VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigiadas**: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945 1954. Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. p.37.

Como vimos, estes “contexto [s] específico [s]” aos que alude Valim representam nesse estudo a Segunda Guerra Mundial e a aproximação explícita do governo norte-americano com a sua indústria cinematográfica; e a Guerra Fria, onde, embora não tenha havido uma influência oficial da parte do governo para a realização de filmes com a temática anticomunista, Hollywood apressou-se a fazer tais produções em grande parte como resposta às pressões exercidas pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), um órgão do legislativo. Por uma ironia do destino, o HUAC questionava Hollywood justamente por sua propaganda, excessiva aos olhos dos deputados membros da comissão, de uma das vertentes do esforço de guerra tão incisivamente requeridas pelo governo anterior: a representação dos aliados, os “irmãos-em-arma”.

No que tange à representação das personagens em *Missão em Moscou* e *Eu Fui um Comunista para o FBI*, vimos como, da forma como sugerem os títulos das produções estudadas, a caracterização da União Soviética e do Partido Comunista dos Estados Unidos obedeceu a chaves dicotômicas.

No primeiro filme, vimos como a União Soviética e seus cidadãos foram incisivamente idealizados, numa representação que optou como premissa aproximar estas duas personagens do ideário e das concepções dos Estados Unidos e dos norte-americanos. Passando por cima de diferenças históricas, o filme transpôs assim, optando por uma grande liberdade poética, conceitos caros ao sistema capitalista, tais como o *self-made man*, ao contexto socialista. Além disso, talvez na ânsia de responder às diferentes forças que impeliavam a Warner Bros. a produzir esse filme (o Birô do Cinema, Davies e Roosevelt, e a possibilidade de lucro com um livro que se mostrara um *best-seller*) *Missão em Moscou* fez leituras muito particulares de acontecimentos recentes na história da União Soviética, o que gerou o repúdio de grupos políticos diversos, desde aqueles identificados com a extrema-esquerda norte americana até aqueles, anos depois, imbuídos de forte anticomunismo e identificados como conservadores.

Já *Eu Fui um Comunista para o FBI* optou por “denunciar” os “males” do Comunismo a partir das forças dessa corrente política *dentro* dos Estados Unidos, ao entender que o mais “aterrador” para os norte-americanos era saber que havia compatriotas seus que orquestravam um plano para a “derrocada de seu próprio governo”. A diferença do contexto em que se insere *Missão em Moscou*, as representações observadas neste filme (a

corrupção no partido, a *femme fatale*, os assassinos comunistas, etc.) encontraram respaldo em outros imaginários construídos a respeito dos comunistas e divulgado em outras instâncias dos meios de comunicação, como muitas das revistas e dos jornais estadunidenses da época.

Missão em Moscou e *Eu Fui um Comunista para o FBI* se unem, por outro lado, quando observamos a habilidade e a sagacidade de um grande estúdio de cinema em facilmente adaptar-se aos anseios demandados no período circunscrito em 1942-43 e 1950-1951, capaz, assim, de produzir, em um curtíssimo intervalo de tempo, representações tão diferentes. A mudança nesse imaginário, em certo sentido abrupta, serve para lembrar-nos que mesmo que esta indústria tenha optado por realizar produções com forte apelo propagandístico e político, sua motivação primordial era ver seus filmes dialogando com o que pareciam ser os temas “quentes” dos respectivos períodos e, naturalmente, potencializar a possibilidade de obter lucro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

a. Livros

ALOMIRIS, Angela. **Red Masquarade**: undercover for the FBI. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1950.

BALIO, Tino. **Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939**. New York: Scribner, 1990.

_____. **The American Film Industry**. Revised Edition. Madison, WI: University of Wisconsin-Madison Press, 1986.

BARNOUW, Eric *et alli* (org.). **International Encyclopedia of Communications**. Vol. 3. New York: Oxford University Press, 1989.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRDWELL, Michael E. **Celluloid Soldiers. The Warner Bros. campaign against Nazism**. New York: New York University Press, 1999.

BLACK, Gregory e KOPPES, Clayton. **Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BLUM, John Morton. **V was for Victory: politics and American culture during World War II**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

BORDWELL, David. **Making Meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.

_____. **Narration in Fiction Film**. Londres: Methuen 1985.

_____.; STAIGER, Janet; KRISTEN, Thompson. **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**. New York: Routledge, 1985.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo *et al.* (org.) **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

CASPER, Drew. **Postwar Hollywood, 1946-1962**. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

CEPLAIR, Larry; ENGLUND, Steven. **The Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960**. Garden City, NY : Anchor Press; Doubleday, 1980.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CULBERT, David. **Mission to Moscow**. Wisconsin/Warner Bros. Screenplay Series. Madison: University of Wisconsin Press, 1980.

CVETIC, Matt. **The Big Decision**. [s.l.], 1959.

DE VANY, Arthur. **Hollywood Economics. How Extreme Uncertainty Shapes Film Industry**. London; New York: Routledge, 2004.

DOHERTY, Thomas. **Projections of the War: Hollywood, American Culture, and World War II**. New York: Columbia University Press, 1993.

EAGLETON, Terry. **Ideologia. Uma introdução**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Boitempo, 1997.

ELLROY, James. **O Grande Deserto**. São Paulo; Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERNETT, Gene. **American Film Studios: an historical encyclopedia**. Jefferson: McFarlane, 1998.

FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza. **A História vai ao cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FERRO, Marc. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Trad. Terezinha Rodrigues. Rio de Janeiro: Francisco Alvares, 1976.

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

FINLER, Joel. **The Hollywood Story**. New York: Crown, 1988.

FRIED, Richard. M. **Nightmare in Red: the McCarthy era in perspective**. Nova York: Oxford University Press, 1990.

FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes. Hollywood nos anos 40**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

FYNE, Robert. **The Hollywood Propaganda of World War II**. Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1994.

GABLER, Neal. **An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood**. Nova York: Anchor Books, 1988.

GLADCHUK, John Joseph. **Hollywood and Anticommunism: HUAC and the Evolution of the Red Menace (1935-1950)**. Nova York; Londres: Routledge, 2007.

GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System**. Nova York: Macmillan Publishers, 1986.

JEWELL, Richard. **The Golden Age of Cinema: Hollywood, 1929-1945**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

JOWETT, Garth; O'DONNEL, Victoria. **Propaganda and persuasion**. Newbury Park: Sage, 1986.

KATZ, Ephraim. **The Film Encyclopedia**. 3a. ed. Nova York: Harper Perennial, 1998.

KEEGAN, John. **The Second World War**. New York: Viking, 1989.

KENNEDY, David M. **Freedom from Fear: the American people in Depression and War, 1929-1945**. New York: Oxford University Press, 2001.

KLEHR, Harvey; HAYNES, John E. et al. **The Secret World of American Communism**. New Haven and London: Yale University, 1995.

LEAB, Daniel. **I was a Communist for the FBI: the unhappy life and times of Matt Cvetic**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.

LEBEL, Jean-Patrick. **Cinema e Ideologia**. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

LEV, Peter. **The Fifties. Transforming the screen (1950-1959). History of the American cinema (Vol. 7)**. New York: Scribner, 2003.

LEVERING, Ralph. **American Opinion and the Russian Alliance, 1939-1945**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976.

MALAND, Charles J. **Chaplin and American Culture: The evolution of a star image**. Princeton: Princeton University Press, 1991.

MAYNE, Judith. **Cinema and Spectatorship**. London; New York: Routledge, 1993.

MINTZ, Steven; ROBERTS, Randy. **Hollywood's America. United States History Through Its Films**. Nova York: Brandywine Press, 1993.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em Guarda Contra o "Perigo Vermelho": o anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MUSSER, Charles. **The Emergence of Cinema: the American screen to 1907**. New York: Scribner's, 1990.

NABOKOV, Vladimir. **Pale Fire**. New York: First Vintage International, 1989.

NÓVOA, Jorge *et al.* (org.) **Cinematógrafo. Um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

PHILBRICK, Herbert. **I Led Three Lives**. New York: McGraw Hill Book Co., 1952.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2009.

POWERS, Richard Gid. **Not Without Honor. The History of American Anticommunism**. New Haven; London: Yale University Press, 1998.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos. Cinema e História do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

ROSS, Steven J. **Movies and American Society**. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2002.

SAYRE, Nora. **Running Time: films of the Cold War**. New York: The Dial Press, 1982.

SCHATZ, Thomas. **Boom and Bust. American cinema in the 1940s. History of the American cinema (Vol. 6)**. New York: Scribner, 1997.

_____. **Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Vol. 1**. London: Routledge, 2004.

_____. **O gênio do sistema: a era dos grandes estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHRECKER, Ellen. **Many are the Crimes: McCarthyism in America**. Boston: Little, Brown, 1998.

_____. **The Age of McCarthyism: a brief history with documents**. New York: Palgrave, 2002.

SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano**. São Paulo: Editora Cutrix, 1978.

_____. **Movie-made America**. New York: Vintage Books, 1994.

SILVA, Francisco Carlos T. da, *et al.* (coord.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções no Século XX**. Rio de Janeiro: Elsevier; Campus, 2004.

SOUSA, Mauro Wilton (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: the practices of film reception**. New York; London: New York University Press, 2000.

STEVENSON, James. **The Casablanca Man: the cinema of Michael Curtiz**. London; New York: Routledge, 1994.

TAYLOR, Richard. **Film propaganda**. London: I. B. Tauris: [s.n.], 1998.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas: cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954**. Maringá: EDUEM, 2010.

WALD, Allan. **Trinity of Passion. The Literary Left and the Anti-Fascist Crusade**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

WALLER, Gregory. **Moviegoing in America**. Malden: Blackwell Publishers Inc., 2002.

WINKLER, Allan. **The politics of propaganda: The Office of War Information, 1942-1945**. New Haven: Yale University Press, 1978.

ZELINSKY, Wilbur. **Nation into State**. Chapel Hill & London: The University of North California Press, 1988.

b. Artigos

ADLER, Lesk; PATERSON, Thomas. "Red fascism. The merger of Nazi Germany and soviet Russia in the American image of Totalitarianism, 1930's-1950's". **American Historical Review**. Vol. 75. No. 4 (Apr., 1970).

BENNETT, Todd. "Culture, power and *Mission to Moscow*: film and Soviet-American relations during World War II". **The Journal of American History**. Vol. 88, no. 2, Sep. 2001.

BLACK, Gregory; KOPPEL, Clayton. "What to Show the World: the Office of War Information and Hollywood, 1942-1945". **The Journal of American History**. Vol. 64, no. 1 (June, 1977).

CHARTIER, Roger. "A história hoje: dúvidas, desafios e propostas". **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 13, 1994.

DAVIS, Elmer. "OWI has a Job". **The Public Opinion Quarterly**. Vol. 7, No. 1 (Spring, 1943)

EMERSON, Thomas. "Toward a general theory of the First Amendment". **The Yale Law Journal**, Vol. 72, No. 5, 1963.

FREIRE, Marcius. César S. "Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história". **Fragmentos de cultura**. Goiânia, Vol. 16, No. 9/10, set. /out. 2006.

GLADWIN, Lee A. "Hollywood Propaganda, Isolationism, and Protectors of the Public Mind, 1917-1941" **Prologue**, N. 26 (Winter 1994).

GOMERY, Douglas. "The Coming of Television and the 'Lost' Motion Picture Audience". **Journal of Film and Video**, Vol. 37, No. 3, (Summer, 1985).

HALL, Michael; DA SILVA, Michelly Cristina. "Missão em Moscou: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a Segunda Guerra Mundial". **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas** [Online], vol. 11, 2010. Disponível em

<http://www.journal.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/13399>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2011.

HERMAN, Felicia. "Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign against Nazism (review)." **American Jewish History**. Volume 89, Number 3, Setembro 2000.

KORNIS, Monica. "História e Cinema: um debate metodológico". **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

LAGNY, Michèle. "Histoire et Cinema: des amours difficiles". **CinémAction**, v.1. n.47, 1988.

LEAB, Daniel. "Anti-communism, the FBI and Matt Cvetic: the ups and downs of a professional informer". **The Pennsylvania Magazine of History and Biography**. Vol. 115. No. 4 (October, 1991).

_____. "Film in context: I was a Communist for the FBI." **History Today**. London, Vol. 46, No. 12, (Dec, 1996).

_____. "'The Iron Curtain': Hollywood's first Cold War movie". **Historical journal of film, radio and television**, no. 2 (1988).

MENESES, Ulpiano. "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares". **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 23, n. 45, jul. 2003.

MOSER, John E. "'Gigantic Engines of Propaganda': The 1941 Senate Investigation of Hollywood." **The Historian** Vol. 63, no.4 (Summer 2001).

NÓVOA, Jorge. "Apologia da relação cinema-história". **O olho da história**, v.1, n.1., 1995. Disponível em <http://www.oolahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em Fevereiro de 2011.

RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. "A great historic mistake: the making of 'Mission to Moscow'". **Film History**. Vol. 16, No.4, 2004.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. “Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)”. **História da Historiografia**, v. 8, Abril, 2012.

SMALL, Melvin. “Buffons and brave hearts: Hollywood portrays the Russians, 1939-1944.” **California Historical Quarterly**. Vol. 52, No. 4, 1973.

VALIM, Alexandre Busko. “Missão em Moscou: notas para uma discussão sobre o Cinema e a Diplomacia Cultural estadunidense em meados do século XX”. **Revista Eletrônica Espaço Acadêmico**. Maringá, v. 1, n. 63, 2006.

Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/063/63valim.htm>. Acesso em 20 de março de 2013.

c. Dissertações e Teses

CARDOSO, Maurício. **História e Cinema: um estudo de São Bernardo** (Leon Hirschman, 1972). São Paulo, Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, 2002.

GAMA, Pedro Nogueira. **Cultura, Economia e Política: um estudo comparado sobre a relação da indústria cinematográfica com o poder do Estado na Alemanha e nos Estados Unidos no contexto da II Guerra Mundial (1939-1945)**. Rio de Janeiro, Dissertação (Mestrado em Economia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **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.

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

d. Revistas e Jornais

Film Daily Year Book

Harper's Magazine

Hollywood Reporter

Look

Los Angeles Times

Motion Pictures Herald

New York Herald Tribune

Photoplay

Reader's Digest

Saturday Evening Post

The Nation

The New Leader

The New York Times

Times

Variety

FILMOGRAFIA

01 – *Missão em Moscou*. Mission to Moscow. Direção de Michael Curtiz. Roteiro de Howard Koch. USA. Produzido por Jack L. Warner. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 123 min, p&b, 1943.

Direção: Michael Curtiz; Frank Heath (assistente)
Produção: Jack L. Warner (Produção Executiva);
 Robert Buckner (Produção)
Roteiro: Howard Koch
Elenco: Walter Huston, Ann Harding, Oscar Homolka, George Tobias,
 Gene Lockhart, Eleanor Parker
Música: Max Steiner
Fotografia: Bert Glennon
Data de Lançamento: 28 de abril de 1943
Duração: 123 min.
Produção: Warner Bros. Pictures, Inc.
Distribuição: Warner Bros. Pictures, Inc.

02 – *Eu Fui um Comunista para o FBI* . I was a Communist for the FBI. Direção de Gordon Douglas. Roteiro de Crane Wilbur. USA. Produzido por Bryan Foy. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 83 min, p&b, 1951.

Direção: Gordon Douglas
Produção: Bryan Foy
Roteiro: Crane Wilbur
Elenco: Frank Lovejoy, Dorothy Hart, Philip Carey, James Millican,
 Richard Webb, Konstantin Shayne, Paul Picerni
Música: William Lava
Fotografia: Edwin DuPar
Data de Lançamento: 5 de Maio 1951
Duração: 83 min.
Produção: Warner Bros. Pictures, Inc.
Distribuição: Warner Bros. Pictures, Inc.

ARQUIVOS E BIBLIOTECAS

- Warner Bros. Archives. University of Southern California, Los Angeles;
- Margaret Herrick Library. Academy of Motion Picture Arts and Science, Los Angeles;
- Wisconsin Center for Film and Theater Research, Wisconsin Historical Society, University of Madison-Wisconsin;
- The Tamiment Institute Library. New York University, New York;
- Library of Congress, Newspaper and Current Periodical Reading Room. Washington, D.C;
- Walter Reuther P. Library. Wayne State University, Detroit;
- Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP);
- Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP);
- Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP);
- Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA-UNICAMP);
- Biblioteca “Alfredo Volpi” do Centro Cultural São Paulo;