

## 5. Alexandre Busko Valim \*

# Metódos pacíficos para debilitar las posiciones hostiles: el cine y la Guerra Fría en la mitad del siglo XX

### ABSTRACT

**D**urante el período más tenso de la Guerra Fría, entre 1945 y finales de 1950, algunos estudios estadounidenses disminuyeron la producción de películas consideradas de buena calidad y de contenido social, considerado con sospecha por los sectores más conservadores de la sociedad. Pasaron a poner al mercado, dado la sugerencia o incluso la ejecución de estos sectores, decenas de producciones con propaganda anti-comunista, que tenía los costos más bajos, incluyendo lo que más tarde quedó conocido como películas b. Muchas películas han contribuido a construir o reforzar el estereotipo clásico de los "comunistas que comen bebés", no sólo en los Estados Unidos, ya que la producción de Hollywood fue dominante en las pantallas del mundo. Este artículo tiene como objetivo discutir brevemente dicha

\* Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC/Brasil.

producción y presentar algunas posibilidades de investigación sobre el tema

\*\*\*

No final da década de 1940 e início da década seguinte, os EUA vivenciaram uma das maiores afluências anticomunistas de sua história. Apesar das “espetaculares mudanças econômicas”,<sup>1</sup> os problemas decorrentes da Guerra Fria geraram desconforto e medo não apenas dentro de seu território, mas também influenciaram suas relações exteriores, prolongando certa crise ideológica que surgiu no pós Segunda Guerra Mundial.

A América Latina pode ser citada como um bom exemplo da extensão de tais temores. O esforço comum dos EUA e de vários países, no tocante à contenção do *perigo comunista* na América Latina, resultou em várias medidas como o *Tratado Interamericano de Assistência Recíproca* (TIAR) firmado no Rio de Janeiro em 1947 e da *Organização dos Estados Americanos* (OEA), fundada em 1948 em Bogotá.<sup>2</sup>

Cf. LEUCHTENBURG, William E. Cultura de consumo e Guerra Fria. In: \_\_\_\_\_. (Org.) *O século inacabado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. v. 2, p. 703. No entanto, Eric J. Hobsbawm argumenta que o crescimento econômico estadunidense no pós-Segunda Guerra Mundial não foi tão espetacular, posto que o país já vinha desfrutando de uma franca expansão desde o início do conflito. Ao final da Segunda Guerra, os EUA haviam aumentado seu PIB em dois terços, e com uma produção industrial que alcançou quase dois terços da produção industrial do mundo. Cf. HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 253-254.

Vide: MUNHOZ, Sidnei J. Ecos da emergência da Guerra Fria no Brasil (1947-1953). *Diálogos*, Maringá, v. 2, n. 6, 2002, p. 42-45. Vide também: Cf. BRASIL.

Nos EUA, as primeiras movimentações oficiais orientadas para a prevenção e combate ao comunismo, se iniciaram assim que a Segunda Guerra Mundial terminou.

Decreto n. 25.660, de 13 de outubro de 1948. Estabelece entre os Governos representados na Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz e da Segurança no Continente, a consolidação e o fortalecimento de suas relações de amizade e boa vizinhança. Ministério das Relações Exteriores (Brasil). *Tratado Interamericano de Assistência Recíproca*. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/dai/tiar.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2001, e ORGANIZAÇÃO dos Estados Americanos. *Carta da Organização dos Estados Americanos*. Bogotá, 1948. Dispõe sobre organização internacional que intenta uma ordem de paz e de justiça, para promover sua solidariedade, intensificar sua colaboração e defender sua soberania, sua integridade territorial e sua independência. Disponível em: <[http://www.oas.org/juridico/portuguese/carta\\_da\\_organizacao\\_dos\\_estados.htm](http://www.oas.org/juridico/portuguese/carta_da_organizacao_dos_estados.htm)>. Acesso em: 05 nov. 2001. A política interamericana instaurada a partir de 1947 vem ao encontro da “política de blocos” descrita por Luigi Bonanate. De acordo com o autor, o que confere autoridade a um dos membros é a sua superioridade (sob todos os aspectos) em relação aos outros. Desse modo, o líder como um soberano no Estado policial assume o cuidado e a proteção dos interesses dos “súditos”. Para o autor, a integração econômica, a proteção militar, a homogeneidade política e a comunicação cultural fazem com que, para quem observa de fora, o conjunto dos Estados com esta organização se configure como um bloco. Ainda que não tenha havido uma integração tal qual aponta Bonanate, veremos no quarto capítulo que houve significativos esforços, sobretudo no campo da política e da cultura. Cf. BONANATE, Luigi. Política dos Blocos. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília/São Paulo: Ed. UNB/Imprensa Oficial, 2000. p. 113-114. O anticomunismo no plano internacional, descrito por Luciano Bonet, no mesmo dicionário, coaduna com o denominado *Estado Policial* de Bonanate. De acordo com Bonet, no plano internacional, o anticomunismo foi utilizado por alguns países como mecanismo de interferência nos negócios internos de outras nações, a fim de prevenir e/ou reprimir os movimentos de inspiração comunista (ou tida como tal); caracterização que vai ao encontro de algumas ações estadunidenses abordadas no quarto capítulo. Cf. BONET, Luciano. Anticomunismo. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. 5. ed. Brasília/São Paulo: Ed. UNB/Imprensa Oficial, 2000. p. 35.

Em 1945, um funcionário do Serviço de Informações dos Estados Unidos alertou ao seu superior, General William J. Donovan, então Diretor do *Office of Strategic Services* - OSS, que a União Soviética passaria a utilizar determinadas táticas “não convencionais”. Para ele a invenção da bomba atômica causaria uma mudança na balança de poder, alterando os métodos pacíficos ou não de exercer pressão internacional. Por esse motivo, os EUA experimentariam um acentuado incremento da importância de métodos “pacíficos”, posto que seus inimigos explorariam tais métodos para propagandizar, subverter, sabotar e exercer pressão sobre os EUA.<sup>3</sup> O alerta levado ao OSS indica o início de uma Guerra Fria travada em um contexto psicológico e uma busca por “métodos pacíficos” de uso da propaganda para enfraquecer posições hostis.

Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, a política liberal progressista do governo de Franklin Delano Roosevelt contribuiu de diversas formas para a construção de representações positivas dos soviéticos, então importantes aliados. Dentre tais representações, a produção de filmes simpáticos aos soviéticos, até mesmo com apoio financeiro, está entre as mais interessantes. Com fortes mudanças nas políticas interna e externa estadunidense, após a chegada de Harry S. Truman à presidência dos EUA, em 1945, filmes que outrora estiveram empenhados em mostrar os soviéticos de forma positiva passaram a ser considerados como subversivos. Seus

Cf. SAUNDERS, Frances Stonor. *The cultural Cold War: the CIA and the world of arts and letters*. New York: The New Press, 2000. p. 17-18.

diretores, atores, e roteiristas estiveram entre os alvos preferidos do *Comitê de Inquérito para Atividades Anti-Americanas* (House of Un-American Activities Committee - HUAC).

Os mecanismos de coerção aplicados pelo HUAC contra diversos indivíduos e instituições estadunidenses contribuíram para que as décadas de 1940 e 1950 fossem marcadas pela intolerância nos meios políticos e culturais, influenciando a produção artística e intelectual desses anos. Concomitantemente, a espetacular publicidade produzida por uma série de audiências promovidas por esse Comitê, especialmente voltadas para Hollywood, sustentou as carreiras políticas de muitos dos seus membros.

Vale a pena considerar que a relação entre Hollywood e Washington nem sempre foi conflituosa. Entre 1940 e 1944, por exemplo, através de uma forte política de incentivo à produção de filmes pró-aliados, o governo estadunidense procurou proporcionar recreação e entretenimento a civis e soldados, oferecendo filmes de longa metragem e apresentações ao vivo de astros e estrelas em acampamentos estadunidenses e nas frentes de guerra. Assim, surgiram inúmeros filmes de propaganda retratando seus grandes inimigos e sustentando a coragem dos aliados da América, britânicos, russos e franceses. Os filmes para o governo estiveram sob a direção do *Conselho de Pesquisa da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*, dirigido por Darryl F. Zanuck. As sete maiores companhias produtoras comprometeram-se a não

solicitar competitivamente contratos do governo e realizar o trabalho oficial em base não lucrativa.

Os filmes de propaganda mais incisivos acerca de seus inimigos e da coragem dos aliados estadunidenses foram rigidamente supervisionados pela Divisão Cinematográfica do *U.S. Army Signal Corps*, que tinha os seus desígnios diretamente coordenados pelo *U.S. War Department*. Através dessa divisão e de sua política pró-aliados, foram criados filmes como *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943), *Three Russian Girls* (1943), *Song of Rússia* (1943) e *The Boy from Stalingrad* (1943).

Com a morte de Roosevelt em 12 de abril de 1945, a política estadunidense pouco mudou em alguns aspectos, mas em outros tomou rumos totalmente opostos, como na tolerância aos comunistas. A reorientação política deve-se ao fortalecimento de tendências conservadoras e, posteriormente, significativas mudanças no secretariado de Estado estadunidense.<sup>4</sup> A partir de 1947, o governo Truman assumiu oficialmente uma percepção de que os soviéticos deixavam de ser “improváveis aliados” para se tornarem “potenciais inimigos”. O discurso de Winston Churchill, em 05 de março de 1946 é paradigmático nesse sentido, pois denota claramente esta reorientação política e representa um posicionamento estratégico dos EUA e de seus aliados que perdeu, com poucas

---

Cf. MUNHOZ, Sidnei. Guerra Fria: um debate interpretativo. In: SILVA, Francisco, C. Teixeira da. *O século sombrio*. Ensaios sobre as guerras e revoluções do século XX. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 272-273.



variações, por mais de quarenta anos.<sup>5</sup> Além disso, os primeiros anos de sua administração foram marcados não apenas por um ceticismo quanto à confiabilidade dos soviéticos, mas também por uma crença na superioridade moral estadunidense, um grande otimismo e uma confiança de um longo período de monopólio nuclear. No entanto, sucessivos revezes no plano internacional destruíram a confortante compreensão que supria esta suposta superioridade como, por exemplo, a “perda” da China para o Comunismo e a explosão da bomba atômica soviética, ambos em 1949.

Durante as audiências do HUAC em 1947, membros do Comitê, incluindo Richard Nixon, deixaram claro que os estúdios deveriam produzir filmes anticomunistas, assim como fizeram filmes antinazistas durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>6</sup> Em uma palestra militar proferida em Washington em 1947, a preocupação com o avanço da propaganda comunista estava bastante explícita, indicando a percepção de que o cinema poderia vir a ser um importante campo de batalha entre EUA e

---

Vide: HINTON, Harold B. Briton speaks out. *Special to The New York Times*, New York, p. 1, 6 mar. 1946; HINTON, Harold B. Mr. Churchill's message. *New York Times*, New York, p. 26, 6 mar. 1946, e, especialmente: HINTON, Harold B. Mr. Churchill's Address Calling for United Effort for World Peace. *The New York Times*, New York, p. 4, 6 mar. 1946.

Vide: SAYRE, Nora. Assaulting Hollywood. *World Policy Journal*, New York, v. 12, n. 4, p. 52, Winter 1995. Seth Fein assevera que ainda durante a Segunda Guerra Mundial, Nelson Rockefeller, à frente do OCIAA, acreditava que o anticomunismo seria fundamental nas relações entre os EUA e a América Latina, sobretudo no tocante à hegemonia cultural estadunidense. Vide: FEIN, Seth. Transcultured anticommunism: Cold War Hollywood in postwar Mexico. In: NORIEGA, Chon A. (Ed.) *Visible nations: Latin American cinema and video*. University of Minnesota Press, 2000. p. 82-85.

URSS. Segundo o documento, que foi traduzido pelo DOPS e distribuído internamente, a propaganda do Partido Comunista deveria ser firmemente combatida, principalmente no meio cinematográfico, onde o Partido esperava “implantar idéias comunistas a uma audiência garantida de 100 milhões de crianças”. Para o palestrante, os subversivos contentar-se-iam em inserir suas idéias em pequenos diálogos ou cenas em algumas seqüências, fazendo com que seus ideais pudessem ser vistos ou ouvidos por milhões de estadunidenses. Da mesma maneira, os comunistas no cinema estariam prontos para sabotar, sempre que possível, os filmes que tivessem mensagens anticomunistas.<sup>7</sup>

Utilizando os meios de comunicação, entre 1945 e 1948, o Governo Truman habilmente converteu congressistas céticos e boa parte da opinião pública em entusiásticos *Cold Warriors* prontos para ação ante alguma suposta ameaça, não importasse onde ela estivesse.<sup>8</sup> Desse modo, os meios de comunicação tiveram uma importante função na Guerra Fria: difundir propaganda, seduzir e distorcer. Muitos políticos de alto escalão se envolveram em campanhas de informação e desinformação em um momento em que a propaganda foi uma ferramenta essencial, ligada tanto à diplomacia, quanto a planos e ações estratégicas.

---

Cf. PALESTRA militar 180. Trad. em: 04 jul. 1947. Fundo DOPS. Arquivo do Estado do Rio de Janeiro – AERJ, Rio de Janeiro.

Vide: SMALL, Melvin. Public Opinion. In: HOGAN, Michael J; PATERSON, Thomas G. (Ed.) *Explaining the history of American foreign relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 170-171.

No final da década de 1940 e início da década seguinte, existiram ao menos duas grandes percepções sobre a URSS. A primeira buscava defender os EUA de um inimigo declarado, o comunismo, que foi representado principalmente pela URSS, seus países satélites e seus espiões. A segunda foi mais popular e orientada menos para a defesa nacional do que para se evitar a decadência das instituições e dos padrões morais estadunidenses, o que explica a grande incidência de mensagens nos filmes produzidos em Hollywood relacionando o comunismo à perversão moral.

Embora exista cerca de 30 filmes com temática anticomunista, produzidos entre 1918 e 1939 - como, por exemplo: *Bolshevism on Trial* (1919), baseado em um romance escrito pelo Reverendo Thomas Dixon, ridicularizando a teoria e a prática socialista; *Red Russia Revealed* (1923), Lênin, Trotsky e o Exército Vermelho têm alimentos em abundância, mas a população passa fome; *Fighting Youth* (1935), sobre um campeonato de futebol americano, onde um time colegial disputa com comunistas radicais, e *Together We Live* (1935), sobre o drama de um pai que tenta re-americanizar seus dois filhos "contaminados" pelo comunismo -, esse número é pequeno se comparado ao pós Segunda Guerra Mundial. Entre 1947 e 1954 esse número salta para cerca de 50 produções. Um dos filmes anticomunistas com melhor bilheteria já produzidos nos EUA, a comédia *Ninotchka*, dirigida por Ernest Lubitsch, estrelada por Greta Garbo e filmada em 1939, foi

relançada em 1947, anunciando uma intensificação dessa temática.

Grosso modo, entre 1947 e 1954 é possível identificar ao menos três grupos na filmografia anticomunista, estreitamente relacionados aos gêneros cinematográficos: Drama, Ficção Científica e Guerra.<sup>9</sup>

No primeiro grupo, cujo período compreende principalmente os anos entre 1947 e 1952, predominaram os filmes com conteúdo dramático e temas relacionados à espionagem dentro dos EUA, utilização de recursos provenientes do estilo *Noir* e também do documental. Foi nesse contexto que o filme *The Iron Curtain* (1948), foi produzido - a primeira produção anticomunista *par excellence* feita após 1945.<sup>10</sup> Contendo elementos da narrativa

Para uma discussão sobre a propaganda anti-estadunidense em filmes soviéticos produzidos entre 1945 e 1954 ver: SHAW, Tony. *Martyrs, Miracles, and Martians Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s*. *Journal of Cold War Studies*, v. 4, n. 2, p. 3-22, 2002; TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (Orgs.) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896-1939*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (Orgs.) *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1991; LAWTON, Anna (Org.) *The Red Screen: Politics, Society and Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992; KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1992; SHLAPENTOKH, Dmitry; SHLAPENTOKH, Vladimir. *Soviet Cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. New York: Aldine de Gruyter, 1993; TAYLOR, Richard; SPRING, Derek (Orgs.) *Stalinism and Soviet Cinema*. London: Routledge, 1993.

*The Iron Curtain* é habitualmente considerado o primeiro filme anticomunista produzido em Hollywood. A imprecisão pode ser facilmente cometida se o contexto sócio-político não for abordado cuidadosamente. Um exemplo desse equívoco pode ser visto em: SOUSA, Antonio Cícero C. *Cinema e política: o anticomunismo nos filmes sobre a Guerra*

documental e fortemente influenciado pelas tensões políticas e sociais do contexto de sua produção, o filme tratou de um caso real de espionagem soviética ocorrido no Canadá entre 1945 e 1946. A utilização de elementos ligados ao gênero documental, isto é, a mistura de narrativa ficcional com narrativa documental, é outra forte característica dos filmes deste primeiro momento e também está presente em produções como: *The Red Menace* (1949) – Um dos vários filmes anticomunistas do período que utilizaram elementos da narrativa documental para reforçar a idéia de que a ameaça comunista era real e iminente; *I Was a Communist for FBI* (1951) – Baseado em um caso real de espionagem ocorrido em Pittsburgh e *Walk East on Beacon!* (1952), cujo roteiro foi baseado no livro *The Crime of the Century* escrito pelo Diretor do FBI J. Edgar Hoover e financiado pelo Bureau. A importância em denunciar amigos e parentes associados a organizações comunistas tornou-se o tema central de vários filmes desse período, incluindo *The Iron Curtain* (1948), *Conspirator* (1949), *I Married a Communist* (1949) e *My Son John* (1952).

A partir de 1949, o número de filmes anticomunistas aumenta substancialmente,

principalmente em virtude de conflitos internos como, por exemplo, os relacionados à redes de espionagem dentro dos EUA, e à conflitos externos, como a explosão da primeira bomba atômica soviética (1949). Além dos já citados, dentre os mais interessantes e incisivos filmes com temática anticomunista produzidos em Hollywood neste primeiro momento estão: *Bells of Coronado* (1950) – possivelmente um dos primeiros *Western*<sup>11</sup> com subtexto anticomunista e *Guilty of Treason* (1950) – Um inimigo do estado soviético é preso por sua sinceridade e durante o julgamento sua confissão é obtida por meio de tortura, hipnose e drogas.

Curiosamente, após a Segunda Guerra Mundial o número de filmes hollywoodianos contendo personagens russos diminuiu significativamente, principalmente se este número for comparado aos filmes produzidos na década de 1930. Entre 1946 e 1962, os russos eram um dos temas que Hollywood preferia não abordar.<sup>12</sup> Naquele período poucos filmes, cerca de dezesseis, foram produzidos enfocando personagens russos, e havia fortes motivos para isso. Certamente os constantes ataques do HUAC,

---

Fria (1948-1969). Niterói, 2002. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2002. p. 13, 75 e 130. – possivelmente pela leitura de FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 64 – que também faz a menção de forma incorreta. A severidade de nossa observação repousa na inquietação decorrente de outras imprecisões, que também podem ter sido causadas pela leitura de *Cinema e Política*, como, por exemplo, as relacionadas à *Quinta Emenda* da Constituição estadunidense (p. 109), ao surgimento das “listas negras” (p. 107) e ao *House Un-American Activities Committee* (p. 107-110).

---

O número de *Westerns* com motivos anticomunistas foi pequeno se comparado a outros gêneros. Todavia, entre 1945 e 1950, alguns *Westerns* justificaram a lógica da política exterior estadunidense defendendo a inevitabilidade da expansão dos EUA, e os mesmos princípios que norteavam as estratégias do governo Truman na busca pela consolidação da hegemonia estadunidense. Vide: CORKIN, Stanley. *Cowboys and Free Markets: Post-World War II Westerns and U.S. Hegemony*. *Cinema Journal*, Dallas: University of Texas Press, v. 3, n. 39, p. 66-91, 2000. Cf. STRADA, Michael J.; TROPER, Harold R. *Russians in American film and Foreign Policy*. Lanhan, MD: The Scarecrow Press, 1997. p. 76.



a partir de 1947, aos filmes pró-soviéticos produzidos durante a Segunda Guerra Mundial contribuíram para a disseminação de uma *russofobia* no meio cinematográfico, ou seja, a URSS poderia ser representada, contanto que fosse de modo pejorativo.

Os filmes pró-soviéticos produzidos no contexto da Segunda Guerra Mundial foram sistematicamente citados e os atores e responsáveis pelas suas produções foram implacavelmente acusados durante as audiências da HUAC. Sem dúvida, tais filmes mostravam os soviéticos de forma positiva. Porém, após a Segunda Guerra Mundial, sob a égide do anticomunismo e sob o atento olhar do HUAC, profissionais ligados ao cinema, mesmo que antes tivessem tido alguma simpatia pelos soviéticos, passaram a partir de então a negar veementemente qualquer envolvimento ou tendência comunista.

Robert Taylor, por exemplo, ator principal do filme anticomunista *Conspirator* (1949), e que seis anos antes havia estrelado no filme pró-comunista *Song of Rússia* (1943), influenciado e pressionado pelo anticomunismo do pós Segunda Guerra Mundial se tornou uma “testemunha amigável” do HUAC, mas não muito proveitoso, pois não forneceu nenhum nome útil ao Comitê.<sup>13</sup> Obviamente, sua participação foi muito mais aproveitada em termos propagandísticos em prol das audiências.

Se durante a década de 1930 alguns filmes relacionados à URSS distinguiam o russo do

sistema soviético, após 1945 essa distinção desapareceu. As representações dos soviéticos nos filmes produzidos em Hollywood que alocamos nesse primeiro grupo foram bastante variadas. Os comunistas foram representados ora como espões extremamente perigosos e capazes de organizar grandes redes de espionagem – como em *The Iron Curtain* (1948), *Conspirator* (1949), *I Was a Communist for FBI* (1951) e *Big Jim Mclain* (1952) -, ora como demagogos e hipócritas sempre dispostos a manipular os incautos e, outras vezes, perversos, tolos, incompetentes e até incapazes de enganar alguém como em *Sofia* (1948). De todo modo, os comunistas em alguns filmes de Hollywood sempre representavam uma ameaça em potencial que, na maioria das vezes, era repelida pela religião; o melhor antídoto possível para o veneno comunista.

Uma das estratégias frequentemente utilizadas pelos comunistas de Hollywood eram as *femme fatale* subversivas; belas sedutoras à espreita de homens descuidados e prontas para aliciá-los com lições do Marxismo-Leninismo. Em filmes como *The Iron Curtain* (1948), *Red Menace* (1949), *I Married a Communist* (1949) e *I Was a Communist for FBI* (1951), a relação entre sedução sexual e subversão ideológica é bastante clara. Todavia, há que se notar que em alguns filmes belas mulheres comunistas eram estadunidenses, ao passo que as russas geralmente eram sem modos ou muito feias como em *Iron Curtain* (1948).

Muitas dessas características estão diretamente ligadas ao *Film Noir*, onde as

---

Cf. STRADA; TROPER, op. cit., p. 61.

mulheres más seduziam ou tentavam seduzir respeitáveis homens, levando-os à destruição e à ruína.<sup>14</sup> Embora o gênero *Noir*, bastante popular nas décadas de 1940 e 1950 não estivesse associado diretamente ao anticomunismo, representou a variedade de medos cultivados no pós Segunda Guerra Mundial, incluindo corrupção, subversão e sexualidade feminina. Feitos rapidamente e com orçamento baixo, muitos desses filmes não alcançaram grandes bilheterias. No

---

Em um trabalho sobre esse gênero em co-autoria com a Prof.<sup>a</sup> Amélia Kimiko Noma, indicamos que o Fim noir ou “filme negro” foi um termo cunhado em 1946 por críticos franceses que identificaram em filmes estadunidenses produzidos a partir do início da década de 1940 características estéticas, temáticas e técnicas comuns que os distinguiam dos feitos antes da Segunda Guerra Mundial. Os franceses foram os primeiros a evidenciar a existência de tais matrizes, como o visual sombrio e tons escuros para uma ambientação soturna, o humor frio e sarcástico, o clima de intranqüilidade, o suspense, a ambigüidade, o desencanto e a solidão. O *film noir* teve várias influências, como as novelas *hard-boiled*, que privilegiavam temáticas envolvendo crimes, *gangsters* e detetives, chamadas também de *pulp fiction* ou *pulp magazine*, sendo bastante populares na década de 1930. Filmes com estas mesmas temáticas produzidos em Hollywood também foram uma decisiva contribuição para o desenvolvimento do *film noir*, assim como as técnicas e a estética do cinema expressionista alemão, trazidas para os EUA por diretores e assistentes vindos da Alemanha nesse mesmo período. Os *noirs* podem ser considerados criações artísticas que expressavam determinada visão de mundo, concepção estética e ideológica, exatamente porque mantiveram uma relação dinâmica com a situação política, social e cultural da sociedade estadunidense, permitindo a visualização da representação de um período de medos e incertezas compartilhados coletivamente. Na prática, pode-se verificar algumas dificuldades para definir o que é *film noir*, visto que não há consenso entre autores e críticos. Para alguns, *film noir* pode referir-se tanto a um estilo quanto a um gênero cinematográfico, assim como a um ciclo ou a um movimento estético do cinema; para outros, sob a classificação *noir* pode-se abranger vários subgêneros: filmes de gangster, policiais, histórias de detetives, *thrillers* etc. Cf. VALIM, Alexandre B; NOMA, Amélia K. *Film Noir*. In: SILVA, Francisco C. Teixeira da et al. *Enciclopédia do Século XX: Guerras & Revoluções* (Eventos, Idéias & Instituições). Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

entanto, a maioria baseava-se em filmes de gangsteres da década de 1930, fazendo com que os criminosos fossem simplesmente substituídos por comunistas.

Em uma saborosa e já bastante conhecida análise de tais filmes, Nora Sayre apontou como os comunistas foram sistematicamente representados. Muitos eram desprezíveis e, ocasionalmente, efeminados, posto que não se podia confiar em um homem que usava luvas. Além disso, como notou a autora, as sombras dos comunistas eram mais largas e negras do que a de seus adversários, e sempre caminhavam inclinados para frente, revelando sua dedicação à causa. Haveria algo extremamente terrível com uma mulher, geralmente uma loira e má, se sua roupa íntima pudesse ser vista através de sua blusa. Tais loiras más, sempre pediam doses triplas de uísque e frequentemente seduziam homens jovens para entrar no Partido Comunista.

Outras representações, de modo geral bastante caricaturescas, sempre ressaltavam a crueldade dos comunistas com, por exemplo, animais ou símbolos estadunidenses como a bandeira nacional. E freqüentemente, eles poderiam ser detectados pelo seu estilo de fumar, expelindo fumaça bem devagar de seus narizes antes de ameaçar a vida de alguém. Para a autora, embora tais cenas fossem muitas vezes grosseiras, contribuíram para o ambiente de medo e preconceito do período.<sup>15</sup> Ressaltamos que, em vários

---

Cf. SAYRE, op. cit., p. 71. Ver também: STRADA, Michael J.; TROPER, Harold R. *Russians in American film and Foreign Policy*. Lanhan, MD: The Scarecrow Press, 1997.



filmes anticomunistas muitas destas características estavam presentes convergindo sempre na exaltação do *American way of Life* e na condenação da “imoralidade comunista”.

A insistente conexão entre comunismo e imoralidade foi reforçada por uma reconstrução das definições convencionais de masculinidade e feminilidade no pós Segunda Guerra Mundial. Naquele momento, uma verdadeira brigada de médicos, clérigos e outros “especialistas” alertavam constantemente sobre a importância do núcleo familiar como uma linha de defesa ante a ameaça comunista. Psiquiatras alertavam as mulheres para não aspirar a carreiras profissionais, pois ao evitar as obrigações maternas estariam pondo em risco o futuro do EUA. O *Federal Bureau of Investigation* – FBI, por exemplo, foi uma das instituições que processaram homossexuais e outros “desviados” presumivelmente perigosos de cargos públicos, a despeito da opção sexual de seu diretor, Edgar J. Hoover. De todo modo, as investidas do FBI fortaleceram as conexões entre doenças, sexualidade e comunismo e as tornaram bastantes convincentes para a população.

O segundo grupo de filmes anticomunistas está ligado ao gênero de ficção científica, que passou a conter mensagens anticomunistas por volta de 1950, quando a ameaça do “inimigo” interno deixou de ser predominante e o “inimigo” externo surgiu como uma preocupação constante.

Na retórica anticomunista, o comunismo era frequentemente descrito como uma

doença, um germe, ou uma forma de lavagem cerebral.<sup>16</sup> Muitos filmes de ficção científica do período incorporaram esses elementos. As invasões alienígenas, a transformação de pessoas em zumbis sem vontade própria e o controle mental foram artifícios repetidamente utilizados pelo gênero. Todavia, Os filmes de ficção científica relacionados ao comunismo/anticomunismo representaram uma variedade bastante ampla de pontos de vista, dentre os mais enfáticos estão: *Destination Moon* (1950) – batalha entre estadunidenses e soviéticos na lua, um dos primeiros filmes em que o espaço se transforma em um campo de batalha política entre URSS e EUA; *The Flying Saucer* (1950) – Os soviéticos capturam um disco voador inventado pelos estadunidenses; *Red Planet Mars* (1952) – sobre um cientista estadunidense que entra em contato com Marte através de ondas de rádio e recebe a informação de que Marte é uma utopia e o povo terrestre pode ser salvo se retornar para Deus e *Them!* (1954) – Testes nucleares no deserto resultam no crescimento de “formigas gigantes mutantes” que passam a ameaçar cidades estadunidenses.

Produções como *The Thing from Another World* (1951) e *Them!* (1954), expressaram o medo da contaminação ideológica de forma alegórica. Para o público, o aspecto mais assustador destes filmes não eram os

---

Segundo o procurador de Harry S. Truman nos anos de 1949 e 1950, o General J. Howard McGrath, “Cada comunista carrega consigo os germes da morte da sociedade”. Cf. HUNT, Michael H. *Ideology and U.S. Foreign Policy*. New York: Yale University Press, 1987. p. 156.

monstros, canhões lasers, ou naves alienígenas, mas sim a proximidade e invisibilidade com que inimigos “alienígenas” poderiam atingir alvos estadunidenses. Era desse modo, por exemplo, que as vítimas de *Invaders from Mars* (1953), se tornavam “escravos sem opinião da vontade totalitária” impossibilitando distinguir entre “eles” e “nós”, enquanto os clones de *The Thing from Another World* (1951) eram desprovidos de instintos sexuais e emocionais.

Assim, a vitória do mal, o fim da liberdade, sexualidade e individualidade foram metaforizadas muitas vezes por ataques de insetos, robôs e até mesmo zumbis. Nos filmes de ficção científica da década de 1950, os cenários eram dominados por forças hostis que ansiavam por escravizar os estadunidenses. O imaginário e a linguagem presentes nestes filmes representaram não somente os medos e anseios relacionados à atmosfera da Guerra Fria, mas também reforçaram a convicção de que os EUA precisavam se defender de uma possível invasão. Assim, as ansiedades estimuladas pela possibilidade de um conflito entre o mundo capitalista e o comunista foram fartamente expressadas por filmes de ficção científica como *The Man from Planet X* (1951), *The War of the Worlds* (1953) e *Invaders from Mars* (1953), onde o planeta Terra era repetidamente ameaçado por invasores alienígenas que cruelmente procuravam por novos lugares para colonizar e destruir.

Mas não foi apenas em filmes de ficção científica que a atenção ao contexto internacional apareceu. O terceiro grupo de

filmes anticomunistas é composto por produções relacionadas a guerras, intervenções em países estrangeiros e grandes redes de espionagem. Assim como nos filmes de ficção científica, nessas produções os temores não estavam relacionados apenas à subversão comunista “dentro de casa”, mas especialmente ao redor do mundo. Os motivos da mudança estavam diretamente relacionados à Guerra da Coreia, principalmente, porque o conflito influiu sobremaneira nos meios de comunicação estadunidenses que, dentro e fora do país, deixaram de abordar o comunismo como um tema singular. O anticomunismo, desse modo, passou a ser progressivamente globalizado e militarizado, ao passo que a cultura estadunidense difundida internacionalmente no período, focou menos as virtudes do *American way of Life* e muito mais a imediata ameaça representada pelo comunismo.<sup>17</sup>

Dentre os filmes do período produzidos com tais características estão: *The Whip Hand* (1951) – Sobre a Guerra biológica em uma pequena cidade tomada por

---

Vide: TASK, David. A República Imperial. In: LEUCHTENBURG, William E. (Org.) *O século inacabado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. v. 2, p. 619-634. Ver também: FEIN, Seth. Transcultured anticommunism: Cold War Hollywood in postwar Mexico. In: NORIEGA, Chon A. (Ed.) *Visible nations: Latin American cinema and video*. University of Minnesota Press, 2000. p. 93-95. Segundo Seth Fein, em um ótimo trabalho, a globalização da contenção através não apenas da Guerra da Coreia, mas também do NSC-68 - abordado no terceiro capítulo – mudou completamente a percepção estadunidense sobre a Guerra Fria. Cf. FEIN, Seth. *New Empire into old: Making Mexican newsreels the Cold War Way*. *Diplomatic History*, Malden, MA: Blackwell Publishing Inc., v. 28, n. 5, p. 711-712, nov. 2004. Agradecemos ao Professor John Mraz por essa indicação.

comunistas; *Artic Flight* (1952) – No Alasca, um piloto estadunidense fica confuso ante um espião comunista que se passa por um inocente estadunidense. *Assignment - Paris* (1952) – Na França, um grupo de jornalistas trabalha para reunir evidências de uma conspiração comunista; *Atomic City* (1952) – Sobre como comunistas se infiltram e levam cidadãos comuns a traírem os EUA; *Big Jim McLain* (1952) – apresenta John Wayne como um agente do HUAC “caçando” comunistas no Havaí; *Red Snow* (1952) – Comunistas envolvidos em uma rede de intrigas e armas secretas no Alasca; *The Steel Fist* (1952) – Jovem idealista estadunidense é ludibriado pelas mentiras contadas por “um país comunista” não identificado; *My Son John* (1952) – Drama onde um dos filhos de uma típica família estadunidense se torna um subversivo; *Never Let Me Go* (1953) - Clark Gable como um repórter estadunidense em Moscou que se apaixona por uma bailarina russa, e que precisa se esquivar o tempo todo da “paranóica” política soviética; *Savage Drums* (1953) – Sobre uma guerra contra o comunismo em uma pequena ilha tropical; *Savage Mutiny* (1953) – um funcionário do governo estadunidense tenta evacuar uma ilha prestes a ser usada em um teste atômico, mas os comunistas provocam a resistência da população ao plano; *Night People* (1954) – sobre um agente da CIA trabalhando na Berlim Ocidental e negociando um acordo muito delicado com os comunistas e *Prisoner of War* (1954) – supostamente baseado em fatos reais, o filme trata de um oficial da inteligência estadunidense – representado por Ronald Reagan – que entra intencionalmente em

um campo de prisioneiros na Coréia do Norte.

A filmografia anticomunista do pós Segunda Guerra Mundial pode nos dizer muito sobre o seu contexto de produção, pois constitui um rico repositório da vida interna de um país e revela medos e obsessões populares. Tais filmes nos dão boas pistas sobre a política exterior estadunidense do período, e sobre o que significaram não apenas para os estadunidenses, mas também para os brasileiros que os viram. No momento em que filmes exagerando a ameaça comunista eram exibidos, muitos dos seus espectadores estavam sendo convencidos de que os soviéticos estavam a chegar e de que “a bomba” poderia cair a qualquer momento durante a noite.

Para Frances Stonor Saunders, o mercado internacional via esses filmes como uma simples e pobre propaganda, e para uma Europa ainda ferida pelas memórias do Fascismo, o ódio insensato e a violência verbal dos filmes anticomunistas de Hollywood não eram nem um pouco atrativos.<sup>18</sup> Ainda que concordemos com algumas hipóteses da autora, sua assertiva não pode ser aplicada à América Latina, tampouco ao Brasil. Respeitadas as especificidades locais, se aproximarmos o quadro geral das idéias do anticomunismo estadunidense à realidade brasileira, é possível verificar como setores conservadores incorporaram, em linhas gerais, alguns padrões propostos pelo anticomunismo nos EUA.

---

Cf. SAUNDERS, Frances Stonor. *The cultural Cold War: the CIA and the world of arts and letters*. New York: The New Press, 2000. p. 288.



Pacífico é o fato de que as idéias e conceitos ao serem aplicados em realidades distintas, sofrem contínuas adaptações. No período em questão, a dicotomia esquerda/direita, por exemplo, tinha mais expressividade no Brasil do que nos EUA e os próprios conceitos sofreram adaptações semânticas de país para país. No entanto, se pensarmos na estrutura repressiva do DOPS e na sua relação com a elite governamental em contraposição com a estrutura repressiva estadunidense, talvez encontremos mais semelhanças que diferenças. Significativa foi a colaboração de órgãos repressivos dos dois países, e que, como veremos no quarto capítulo, pode ser exemplificada pela constante troca de informações entre DOPS e HUAC sobre o comunismo.

Assim como em outros países latino-americanos, a lógica das relações entre Brasil e EUA, outrora fortalecida durante a *Política de Boa Vizinhança*, modificou-se em prol da prevenção e combate ao comunismo. A *Política de Boa Vizinhança* durante a Segunda Guerra Mundial reforçou as relações entre Hollywood e a política exterior estadunidense e, simultaneamente, as conexões transnacionais entre o Brasil e os EUA, especialmente na área dos meios de comunicação.

Os interesses relacionados à exibição de filmes no Brasil, obviamente, não se davam apenas sob aspectos ideológicos, há que se lembrar, também, do mecanismo cambial de remessa de lucros das empresas estadunidenses que atuavam no Brasil, só revelado no final da década de 1960. Conforme aponta Afrânio Mendes Catani, o governo brasileiro financiava a exibição de

filmes estadunidenses no Brasil, cobrindo a diferença entre o câmbio oficial (que mantinha o dólar artificialmente fixado em Cr\$ 18,80) e o câmbio livre, em que o dólar alcançava (em meados da década de 1950) a cotação de aproximadamente Cr\$ 100,00.<sup>19</sup> Além disso, havia um poderoso lobby que controlava grande parte do circuito de exibição nacional, formado por grandes companhias cinematográficas estadunidenses que compunham a Associação Brasileira Cinematográfica - ABC: *Metro Goldwyn Mayer, Fox Film, Paramount Films, Columbia Pictures, Universal Films, Warner Brothers e U.A. of Brasil Inc.*<sup>20</sup> Os aspectos econômicos envolvendo a ABC, a remessa de lucros para o exterior, a manipulação na política de distribuição e exibição de filmes por essa Associação, são elementos importantes para a compreendermos a inserção dos filmes produzidos por essas companhias na sociedade brasileira.

Naquele momento, o Brasil era um mercado cobiçado pela indústria cinematográfica estadunidense. Em 1953, por exemplo, no

---

Cf. CATANI, Afrânio Mendes. *A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)* In: RAMOS, Fernão (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 232; LIMA, Cavaleiro. *Problemas da economia cinematográfica*. São Paulo: 1954. (mimeo). p. 4-7; SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume, 2003. p. 171-212. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 149-173. Índícios de que a disparidade entre o câmbio e o financiamento de filmes estadunidenses pelo governo brasileiro já eram conhecidos em 1947 podem ser vistos em: BRITISH Communist Party. *The film industry: a memorandum issued by the Communist Party*. London: Farleigh Press, 1947.

Cf. ASSOCIAÇÃO Brasileira Cinematográfica. *Boletim Reservado 131*, 20 jul. 1948. Setor Trabalhista. Arquivo DOPS. Arquivo do Estado do Rio de Janeiro – AERJ, Rio de Janeiro.

auge da produção cinematográfica brasileira, foram comercializados 34 filmes nacionais e importados 578 filmes, dentre os quais 344 eram estadunidenses.<sup>21</sup> Nos anos anteriores, o consumo de filmes estadunidenses foi igualmente alto: 313 em 1948; 304 em 1949; 357 em 1950 e 441 em 1951.<sup>22</sup>

Ainda que não tenhamos abordado a exibição de tais filmes no Estado de Minas Gerais, de acordo com o *Anuário Estatístico do Brasil* publicado em 1952, em 1950, São

Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 155-156. De acordo com um memorando enviado pelo Consulado Geral Estadunidense no Brasil para o Departamento de Estado, em Washington, Viany era um comunista ligado à intelectualidade do meio cinematográfico. A propósito, segundo o mesmo documento, Viany havia sido “convertido” para o Comunismo por Vinicius de Moraes, apontado por “fontes seguras” como sendo um comunista. Cf. RIO DE JANEIRO Newspaper accuses Foreign Service of Communist Proselytism. *Foreign Despatch Service*. Embassy, Rio de Janeiro, 03 mar. 1954. Flash 722. M1487. Microfilme 4. LABTEMP/UEM. Em um documento anterior, a representação diplomática informou ao Departamento de Estado que, até 1946, Vinicius de Moraes e sua esposa tinham “fortes sentimentos anti-americanos”. Todavia, foi após assumir o posto de vice-cônsul em Los Angeles, onde permaneceu até 1950, que Moraes definitivamente teria se tornado um comunista. A informação foi obtida não apenas das fontes da Embaixada, como também foi confirmada pelo Chefe do Setor Trabalhista do DOPS, Cecil Borer. Cf. TRANSFER to Paris of Brazilian Foreign Service of Communist Sympaties. *Foreign Service Despatch*. Embassy, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1953. Flash 644. M1487. Microfilme 4. LABTEMP/UEM. Ainda que Vinicius de Moraes tenha sido apontado como sendo um comunista, acreditamos que foram as suas simpatias por algumas idéias socialistas que levaram a essa interpretação pela Embaixada e pelo DOPS. Parte de sua produção relacionada ao cinema, assim com o seu inconfundível *approach* nacionalista, por ser visto em: Vide: CALIL, Carlos Augusto (Org.) *Vinicius de Moraes: O cinema de meus olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Cf. CINE Reporter, São Paulo, ano 18, n. 857, p. 61, 21 jun. 1952.

Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, concentravam 69,56 % do circuito de exibição cinematográfico nacional. A importância dos três Estados para a política de distribuição de filmes no Brasil, segundo Cavalheiro Lima, pode ser constatada pela frequência mínima estimada para o ano de 1952: 252 milhões de entradas vendidas nos referidos Estados.<sup>23</sup> Os números vão ao encontro da pesquisa encomendada pela revista paulistana *Cine Repórter*, ao Ibope, onde a porcentagem de homens e mulheres que indicaram o cinema como a sua “diversão favorita” foi consideravelmente alta: 46,2% para homens e 58,8% para as mulheres. Em segundo lugar ficou o futebol com 32,8% para homens e 6,4% para as mulheres.<sup>24</sup>

O grande consumo desses produtos levou o Brasil a se tornar, em 1951, o 3º mercado de Hollywood, ficando atrás somente dos EUA, e da Inglaterra. Nesse mesmo ano, o pagamento para as produtoras estadunidenses pelos filmes exibidos no Brasil, teria ficado em torno de CR\$ 2,5 bilhões.<sup>25</sup>

Assim como Daniel J. Leab, acreditamos que nos EUA os interesses econômicos eram maiores do que os políticos na produção dos filmes anticomunistas. Em 1947, antes do impacto da televisão, o número de ingressos vendidos despencou 3 milhões em relação ao ano anterior. Naquele momento, a porcentagem de lucro das

Cf. LIMA, Cavalheiro. *Problemas da economia cinematográfica*. São Paulo: 1954. (mimeo). p. 2. Cf. CINE Repórter, São Paulo, ano 20, n. 953, 24 abr. 1954. Cf. CINE Reporter, São Paulo, ano 18, n. 851, p. 1, 10 maio 1952.

corporações contraiu-se, ao passo que os custos de produção dos filmes dobraram. Além disso, o autor aponta que em 1948, após anos de brigas judiciais, a Suprema Corte dos EUA decidiu forçar os Estúdios a separar a exibição da produção dos filmes. A partir de então, os produtores não puderam mais certificar-se de que seus filmes seriam exibidos, perdendo, portanto, a parte mais rentável de seus negócios. Para a *Warner Brothers*, por exemplo, a fatia perdida representava cerca de 62% de seus lucros. Uma das estratégias adotadas pelas companhias cinematográficas foi produzir filmes mais próximos do cotidiano social, filmes cujos roteiros fossem “*arrancados das manchetes diárias*”.<sup>26</sup>

Por diversas razões, acreditamos que nas décadas de 1940 e 1950 dois modelos políticos convergiram no Brasil, um global, a Guerra Fria, e outro nacional, o crescimento da crença de que o comunismo representava uma ameaça iminente à sociedade brasileira. Especialmente, no clima em que se ambientavam eventos como, por exemplo, a ilegalidade do PCB (7 de maio de 1947), o rompimento das relações com a URSS (20 de outubro de 1947), a cassação dos parlamentares comunistas (7 de janeiro de 1948), ou ainda o recrudescimento das questões sociais e exacerbação da repressão policial em fins da década de 1940 e início da seguinte.

As fissuras internas aprofundadas por uma intensificação do anticomunismo e dos medos e ansiedades a ele relacionados, tanto nos EUA como no Brasil, nos mostram

como a “Cortina de Ferro” anunciada nos EUA em 1946, logo foi reproduzida através de inúmeras *micro-contenções* que, por sua vez, foram reforçadas e desveladas pelos veículos de comunicação do período, notadamente o cinema.

Os filmes, para Washington, eram muito mais do que simples mercadorias destinadas a promover a ideologia e os interesses comerciais estadunidenses. Mesmo antes das atividades do *The Office of The Coordinator of Inter-American Affairs* - OCIAA relacionadas ao cinema terem sido postas em prática, as autoridades estadunidenses viam os filmes como elementos cruciais na busca pela hegemonia cultural na América Latina. O *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Américas* (OCCRA) criado em 16 de agosto de 1940 e dirigido por Nelson Rockefeller, estava voltado para o *hemisphere economic policy*, de forma mais direta à política de boa vizinhança, sobretudo no tocante às atividades culturais e à comunicação. O OCCRA mudou o seu nome no ano seguinte para *The Office of The Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) e era composto de três divisões: Divisão Comercial e Financeira, Divisão de Comunicações e Divisão de Relações Culturais.

Para Rockefeller, o sucesso no campo econômico tornava necessária uma base sólida no campo ideológico. Um dos dois objetivos do OCIAA era difundir informações positivas sobre os EUA, por intermédio de uma rede de comunicação mantida pelo próprio OCIAA, em estreita

---

Cf. LEAB, Dan. *I was a communist for FBI*. *History Today*, London, v. 46, n. 12, p. 51, dec. 1996.



colaboração com os países do continente. Após o ataque japonês em Pearl Harbor, agências voltadas para o esforço de guerra passaram sistematicamente a serem criadas, algumas vezes concorrendo entre si. As agências orientadas para o controle dos meios de comunicação não fugiram a essa regra. Houve, por exemplo, constantes atritos entre o *Office War Information* – OWI e a OCIAA pela execução de planos estratégicos, que se intensificaram ainda mais com a criação do *Office of Coordination of Film* - OCF.

No entanto, a agência dirigida por Rockefeller (OCIAA) conseguiu, na maioria dos atritos, com que seus interesses prevalecessem. A estrutura organizacional da agência mudou constantemente, dependendo da conjuntura. O OCIAA foi considerado uma das agências estadunidenses mais bem preparadas durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1944 essa agência passou a se chamar *Office of Inter-American Affairs* - OIAA e, apesar de ter sido extinta em maio de 1946 pelo presidente Harry S. Truman, alguns de seus projetos se encerraram somente em 1949. Além disso, muitas de suas atividades tornaram-se parte rotineira das tarefas da Embaixada Estadunidense.

Durante a Guerra Fria o cinema foi um dos veículos que a propaganda anticomunista transnacional utilizou para aproximar discursos conservadores brasileiros e estadunidenses. Foi precisamente neste momento que os EUA iniciaram uma significativa produção de filmes para a Guerra Fria, e não simplesmente na Guerra Fria, que geraram e fortaleceram inúmeros

temores e preconceitos relacionados ao comunismo.

Na América Latina, como em vários outros lugares, a propaganda estadunidense esteve dirigida para a mudança das opiniões relacionadas a diversos conflitos internacionais como, por exemplo, ao Bloqueio de Berlim (1948-1949), a tomada da China pelos comunistas (1949) e a Guerra na Coréia (1950-1953). Além disso, a política exterior estadunidense e os filmes produzidos em Hollywood sob a influência dessa política intensificaram reações exageradas a potenciais ameaças não apenas nos EUA, mas também onde essa política e a produção de Hollywood exerciam uma efetiva influência, como por exemplo, no Brasil. Algumas vezes, tal propaganda assumiu um caráter bastante explícito, como nas declarações onde Nelson Rockefeller afirmava que o anticomunismo pudesse vir a ser tão importante para a hegemonia estadunidense no pós-guerra, como foi o anti-fascismo durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>27</sup> A partir de 1947 tornava-se cada vez mais claro para a sociedade estadunidense que havia um outro conflito além da luta armada. O sentimento de que uma “batalha de idéias” poderia ser decisiva na guerra contra Comunismo, foi constantemente ressaltado, como, por exemplo, no editorial do *The Daily Pennsylvanian* publicado em 6 de outubro de 1952:

---

Cf. FEIN, Seth. Transcultured anticommunism: Cold War Hollywood in postwar Mexico. In: NORIEGA, Chon A. (Ed.) *Visible nations: Latin American cinema and video*. University of Minnesota Press, 2000. p. 88.

Nesse momento, os EUA estão engajados em duas guerras – a primeira, e mais óbvia, é a guerra dos homens na Coreia e a segunda, mais importante, é a guerra pelas mentes dos homens. No segundo caso, as armas são palavras e o campo de batalha circunda todo o globo. Apesar de a Guerra da Coreia parecer um empate, a guerra de palavras está se pondo contra nós – com resultados que podem levar a uma derrota da democracia e ao nosso sistema econômico. É muito importante puxar essa guerra para fora do fogo, e conquistar algumas vitórias decisivas.

Segundo o autor, Irwin Kahn, os EUA estariam perdendo a Guerra pela liberdade na Europa, posto que, sem um único tiro sendo dado, o Comunismo estaria se difundindo em todo o continente Europeu. Para ele,

Mesmo com nossos poderosos aliados no continente – na França e Itália – amplos segmentos da população têm ingressado na Cruzada Vermelha. Talvez a única coisa a prevenir a entrada dessas nações no bloco russo seja o dólar estadunidense. Na Ásia, nós perdemos a China e os seus arredores. Mesmo no Japão ocupado, os vermelhos fizeram avanços impressionantes. Durante os últimos 7 anos, quando nós tínhamos as melhores oportunidades para difundir nossas doutrinas, os comunistas – debaixo de nossos

narizes – estavam prontos para levar os japoneses a realizarem amplos protestos anti-americanos. Isso evidentemente tornou claro que nós estamos rapidamente sendo derrotados na batalha pelas mentes humanas – a frente de batalha da propaganda.<sup>28</sup>

Finalizando, para Fredrick Barth, cada indivíduo age em função de uma situação que lhe é própria e que depende dos recursos de que ele dispõe, desde materiais, até culturais. Para ele, a cultura de uma população é distributiva, compartilhada por alguns, mas não por outros. Ela não pode, portanto ser definida.<sup>29</sup> A afirmação de Barth serve como mote introdutório para lembrarmos que, os recursos da mídia ampliam as dimensões do evento e aumentam o volume do controle, mas também indica a resistência - conforme

Cf. KAHN, Irwin. We're Being Worsted In the "War of Words". *The Daily Pennsylvanian*, 6 oct. 1952. Editorial. Disponível em: <<http://www.english.upenn.edu/~afilreis/50s/war-of-words.html>>. Acesso em: 25 mar. 2004. Entre 1945 e 1950, amplos setores da sociedade estadunidense acreditavam que o período havia sido um tempo de perda de oportunidades, frustrações e, além disso, de um sentimento crescente de que os EUA estavam perdendo a Guerra Fria cultural na Coreia para os comunistas. Segundo Charles Armstrong, a Guerra da Coreia alterou a percepção que os estadunidenses tinham das condições e importância da batalha por "corações e mentes" não apenas na Coreia, mas em todo o Oriente. Após examinar diversos projetos educacionais e atividades culturais realizadas por estadunidenses e soviéticos em suas respectivas zonas de ocupação, o autor confirma o temor expresso pelo *The Daily Pennsylvanian*: os Soviéticos foram mais hábeis na arena cultural. Vide: ARMSTRONG, Charles K. The cultural cold war in Korea, 1945-1950. *The Journal of Asian Studies*, Ann Arbor, v. 62, n. 1, p. 71-100, feb. 2003.

Cf. Fredrick Barth apud ROSENAL, Paul-André. Fredrik Barth e a microhistória. In: REVEL, Jacques (Org.) *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 156.

definiu Antonio Gramsci -, a essa coação.<sup>30</sup> A reflexão se torna mais plausível se a aplicarmos à exibição de filmes anticomunistas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Um exemplo do controle exercido pela mídia, segundo E.P. Thompson foi “o extraordinário impacto, sobre toda uma nação, da execução de dois indivíduos: os Rosenbergs”.<sup>31</sup> Mas, tal controle não foi tão efetivo, pelo menos não no Brasil. No entanto, o impacto destas produções no Brasil é um tema para outro momento.



---

Cf. GRAMSCI, Antonio. *Antologia*. Seleção, tradução e notas de Manuel Sacristán. México: Siglo XXI, 1970. p. 291.

Cf. THOMPSON, E. P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993. p. 242.