



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS V
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS**

ANA CLARA RODRIGUES DA SILVEIRA

**REPRODUÇÃO DE CONFLITOS NO UNIVERSO CINEMATOGRAFICO: uma
análise da indústria de cinema hollywoodiana como instrumento de legitimação de
ideologias na Guerra Fria**

**JOÃO PESSOA
2018**

ANA CLARA RODRIGUES DA SILVEIRA

REPRODUÇÃO DE CONFLITOS NO UNIVERSO CINEMATOGRAFICO: uma análise da indústria de cinema hollywoodiana como instrumento de legitimação de ideologias na Guerra Fria

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Relações Internacionais da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Relações Internacionais.

Área de concentração: Relações Internacionais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Rodrigo Ferreira Nobre.

**JOÃO PESSOA
2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S587r Silveira, Ana Clara Rodrigues da.
Reprodução de conflitos no universo cinematográfico [manuscrito] : uma análise da indústria de cinema hollywoodiana como instrumento de legitimação de ideologias na Guerra Fria / Ana Clara Rodrigues da Silveira. - 2018.
76 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e Sociais Aplicadas , 2018.

"Orientação : Prof. Dr. Fábio Rodrigo Ferreira Nobre , Coordenação do Curso de Relações Internacionais - CCBSA."

1. Cinema. 2. Guerra Fria. 3. Estados Unidos.

21. ed. CDD 791.437

ANA CLARA RODRIGUES DA SILVEIRA

REPRODUÇÃO DE CONFLITOS NO UNIVERSO CINEMATOGRAFICO: UMA ANÁLISE
DA INDÚSTRIA DE CINEMA HOLLYWOODIANA COMO INSTRUMENTO DE
LEGITIMAÇÃO DE IDEOLOGIAS NA GUERRA FRIA

Monografia apresentada ao Curso de Relações
Internacionais da Universidade Estadual da
Paraíba.

Aprovado(a) em 15 / 06 / 2018



Fábio Rodrigo Ferreira Nobre/UEPB
Orientador(a)



Cristina Carvalho Pacheco/UEPB
Examinador(a)



Jeane Silva de Freitas/UFPE
Examinador(a)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho encerra uma época muito importante na minha vida. Meu grande agradecimento à UEPB, ao corpo docente, servidores e, de forma conjunta, a todos os professores que já passaram pela minha vida. Vocês foram indispensáveis e qualquer agradecimento seria insuficiente. Ao meu orientador, Fábio Nobre, muito obrigada por todo o conhecimento compartilhado, pela disponibilidade, liberdade e incentivo.

Durante os anos de minha graduação tive o privilégio de conviver com muitas pessoas especiais, as quais compartilhei experiências que levarei sempre comigo. Gostaria de agradecer em especial ao meu amigo Renato, que fez com que os momentos dentro e fora da universidade fossem mais leves. Sou muito grata pela sua amizade, companheirismo e apoio mútuo durante o processo de orientação. Gratidão, também, aos meus amigos do Clube dos Cinco (Idayane, Suanderson, Ramon e Monique), que me fizeram sentir extremamente acolhida em João Pessoa. Aos meus amigos de turma, especialmente Rayssa, Marcia, Diego, Millena, Jordy e Mayane, que alegraram as minhas manhãs da forma mais engraçada possível. Obrigada por todas as loucuras, pela ajuda e pelos aprendizados.

Um agradecimento especial ao meu namorado, Suanderson, a surpresa mais linda que esse curso me presenteou. Gratidão por você ser a certeza em meus momentos de desespero. Obrigada pela disposição em revisar cada palavra que aqui foi escrita, seu apoio foi crucial para a realização deste trabalho.

Também quero agradecer à minha família que, mesmo de longe, estavam em todo momento acompanhando meus passos, me dando todo o suporte necessário, e sempre desejando coisas positivas. Mainha, Tia Rosa, voinha, Fia, Garrincha e Zenildo, obrigada pela constante presença em minha vida, vocês foram e sempre serão fundamentais para cada conquista minha. Mainha, para a senhora minha imensa gratidão, por sempre colocar meus pés no chão, me ensinando que não dá para abraçar o mundo, mas que mesmo assim sempre fez de tudo para que eu chegasse perto disso. Muito obrigada por todo o incentivo e por sempre priorizar a minha educação.

À minha tia Mi e tio Gilberto, que me acolheram com muito amor e doçura quando eu mais precisei. Nada disso seria possível sem vocês. Serei eternamente grata.

À Camilla e Vitória, meu muito obrigada por todo o apoio e preocupação à distância, por acreditarem em mim, me compreendendo, acalmando e me enchendo de alegria.

Por fim, muito obrigada a todos aqueles que de maneira direta ou indireta contribuíram na minha caminhada.

“O cinema é mais do que uma indústria do entretenimento, da diversão do consumo. É, antes de tudo, uma representação social que tem capacidade de diagnosticar sintomas que permeiam o corpo de determinadas sociedades, construindo não só uma visão de si, mas como essa visão de si constrói a figura do outro, de como o vejo, o interpreto, o julgo e o analiso”. (SCHURSTER; ARAÚJO, 2015, p. 29).

RESUMO

A Guerra Fria compreende um período no qual houve consideráveis mudanças nas dinâmicas sociais e políticas que abrangeram todo o mundo sob a forma de uma estrutura bipolar. As representações dos eventos que constituíram essa conjuntura foram de suma importância para a compreensão de como as ideologias foram disseminadas nessa estrutura, logo, o cinema se constitui em um elemento importante para pensar o contexto da guerra supracitada. Nesse sentido, este trabalho objetiva compreender como as produções da indústria cinematográfica hollywoodiana foram utilizadas como um instrumento crucial para auxiliar a disseminação e legitimação de ideologias do bloco estadunidense, influenciando a condução da política doméstica e internacional durante a Guerra Fria. Para que tal proposta seja levada a efeito, este trabalho possui os seguintes objetivos específicos: (i) identificar, a partir de estudos construtivistas, conceitos como os de agentes, estrutura, identidades e interesses, na tentativa de mostrar a relevância do papel das ideias, entendimentos coletivos e discursos para a análise do cenário internacional, correlacionando-os com os conceitos de *soft power* e indústria cultural; (ii) examinar os conceitos de ideologia e propaganda para compreender como podem ser utilizados para analisar o cinema de propaganda; (iii) explorar o funcionamento da indústria cinematográfica hollywoodiana durante o século XX e (iv) apresentar uma contextualização histórica da Guerra Fria, de seus efeitos dentro da sociedade estadunidense e analisar como foi feita a representação da ameaça comunista. De caráter exploratório, com método dedutivo, a pesquisa decorre de uma metodologia centrada em revisão bibliográfica, com vistas tanto em periódicos, quanto em fontes primárias. O embasamento teórico transcenderá as barreiras da literatura e recorrerá à filmografia.

Palavras-Chave: Cinema. Guerra Fria. Estados Unidos.

ABSTRACT

The Cold War comprises a period of considerable change in the social and political dynamics that encompassed the whole world in the form of a bipolar structure. The representations of the events which constituted this conjuncture were of great importance for the understanding of how the ideologies were disseminated in this structure, therefore, the cinema constitutes an important element to think the context of the mentioned war. In this sense, this work aims to understand how the productions of the Hollywood film industry were used as a crucial instrument to help the dissemination and legitimation of ideologies of the US block, influencing the conduct of domestic and international politics during the Cold War. For this proposal to be carried out, this work has the following specific objectives: (i) to identify, from constructivist studies, concepts such as agents, structure, identities and interests, in an attempt to show the relevance of ideas, collective understandings and discourses for the analysis of the international scenario, correlating them with the concepts of soft power and cultural industry; (ii) to examine the concepts of ideology and propaganda to understand how they can be used to analyze propaganda cinema; (iii) to explore the acting of the Hollywood film industry during the 20th century and (iv) to present a historical context of the Cold War, its effects within american society and to analyze how the communist threat was represented. In an exploratory view, with a deductive method, the research follows a methodology focused on literature review, with a view both in journals, as in primary sources. The theoretical foundation will transcend the barriers of literature and will resort to filmography.

Keywords: Cinema. Cold War. United States.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Newsweek</i> , edição de 23 de maio de 1951	27
Figura 2 – Cena em que Cvetic e filiados do Partido Comunista se encontram perante o HUAC	57
Figura 3 – Canção dos Boínas Verdes	60

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
1	CINEMA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS	12
1.1	CONSTRUTIVISMO E O PAPEL DO CINEMA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS	12
1.2	CINEMA, SOFT POWER E INDÚSTRIA CULTURAL	17
1.3	UTILIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO CINEMA PELA POLÍTICA	22
2	IDEOLOGIA E PROPAGANDA	25
2.1	RELAÇÕES TEÓRICAS E CONCEITUAIS	25
2.2	DESENVOLVIMENTO ESTRATÉGICO DO CINEMA HOLLYWOODIANO DURANTE O SÉCULO XX	29
3	CINEMA COMO FERRAMENTA POLÍTICA NA GUERRA FRIA	40
3.1	CONTEXTO DO CONFLITO DENTRO DOS ESTADOS UNIDOS	40
3.2	REPRESENTAÇÃO DO COMUNISMO POR HOLLYWOOD	48
3.3	MAPEAMENTO DOS FILMES COM TEMÁTICA DA GUERRA FRIA	54
3.3.1	Eu Fui um Comunista Para o FBI	54
3.3.2	Os Boinas Verdes	58
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
	FILMOGRAFIA	66
	REFERÊNCIAS	67

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A narrativa filmica, sob diversos delineamentos, é uma das principais formas de representar uma narrativa histórica associada à algum fato ou processo histórico, a partir da linguagem que liga a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Diante disso, conforme explicitado por Debrix (2005), mediante o desenvolvimento de diferentes abordagens, acontecimentos históricos e o próprio crescimento das Relações Internacionais como área de estudo, a cultura popular tem alcançado seu espaço como um instrumento bastante significativo com capacidade de contribuir para a compreensão desta área.

Deste modo, o cinema se configura como um importante elemento de análise quando correlacionado às Relações Internacionais. Além disso, a percepção ideológica observada nas produções filmicas não é uma característica isolada, tendo sido presente no cinema no decorrer de sua história. A vida social e política vem sendo cada vez mais influenciada pelos meios de comunicação de uma maneira geral, resultando em uma construção de modelos de comportamento e identidades. A indústria cultural, por exemplo, denota um grande potencial ao produzir novas formas de ideologia, dominação e organização da vida cotidiana. Entretanto, existe uma relativa baixa produção acadêmica acerca da conexão entre cinema e Relações Internacionais, por isso, faz-se importante a ampliação dos estudos que conectam esses dois elementos.

Em termos de subjetividade e perspectiva, segundo Dezin (2000), o diretor de uma produção cinematográfica será influenciado por seu *background* ideológico, étnico, nacional, assim como em termos de gênero e classe social. Dessa forma, segundo Lebel (1975), torna-se possível que o cinema seja utilizado como um instrumento para fins ideológicos, ao ponto em que a reprodução ideológica está em cada fase do filme, desde sua concepção até sua difusão.

Dessa forma, a indústria cinematográfica compõe um elemento importante para pensar o contexto da Guerra Fria que, por sua vez, constitui-se em um importante marco no universo cinematográfico e, portanto, na política mundial, os tendo afetado e modificado exacerbadamente, dado que os eventos que constituíram a guerra geraram diversas alterações nas dinâmicas políticas e sociais, nas esferas doméstica e internacional.

A Guerra Fria, portanto, foi um período de bipolarização do cenário internacional caracterizada por duas hegemonias com propostas de mundo divergentes, representadas na disseminação das ideologias capitalista e comunista. Diante dessa configuração, a propaganda durante o período supracitado se utilizava de imagens, caricaturas, filmes e outros veículos com o objetivo de infundir na sociedade a superioridade desta ou daquela ideologia. Logo, de

acordo com Welch (2003), a propaganda visa disseminar ideias com a finalidade de convencer pessoas a pensarem e agirem de determinada maneira, e tem objetivos específicos, utilizando técnicas de persuasão para alcançá-los. Segundo Lasswell (1971), a propaganda se refere, portanto, ao controle da opinião por intermédio de símbolos importantes, de imagens ou de qualquer outra forma de comunicação social.

Dessa maneira, a esfera pública descobre nos mais diversos meios de comunicação um fértil campo de propagação, ao ponto em que a capacidade do *soft power* e suas perspectivas de manifestação são cada vez mais levadas em conta pelos formuladores da política externa. Assim, o cinema estadunidense se utilizou de um período com o mundo dividido para se fundamentar no marketing e na propaganda, objetivando propagar ideologias e formar opiniões. Hollywood exibiu e propagou o *american way of life*, conectou ideias de democracia e liberdade, apresentou ao mundo as “maravilhas” do capitalismo e designou quem as pessoas deveriam temer e quem eram seus inimigos.

Segundo Cull (2003), a propaganda realizada no período que abrange a Guerra Fria foi analisada por uma gama de literaturas como tendo um caráter pejorativo, isto é, como sendo uma ferramenta negativa. Isso se deve ao fato de que, no decorrer do contexto temporal supracitado, a propaganda foi utilizada a partir de esforços exacerbados baseados em técnicas de persuasão para legitimar a ideologia nacional e deslegitimar totalmente a ideologia contrária a esta, provocando uma grande onda de intolerância.

Sendo assim, a intercepção entre o cinema e o debate estratégico tem uma história cíclica cujo foco neste trabalho é a Guerra Fria, com a produção da ameaça oriunda da relação entre os Estados Unidos e a União Soviética. Assim, no período da guerra em questão, pode-se visualizar claramente a eficiência do cinema estadunidense em produzir ameaças ao estabelecer a representação do comunismo e dos comunistas nos filmes de teor anticomunista presentes em diversos gêneros, convertendo-se em um mecanismo substancial para que essa ameaça fosse disseminada a nível nacional e internacional. Dessa maneira, uma vasta pluralidade de filmes produzidos no contexto supracitado colaborou para a elaboração de um consenso nacional em torno das políticas de estratégia e segurança. Segundo Valantin (2005), essa conjuntura foi denominada de “consenso cultural da Guerra Fria”.

A análise do tema em questão é de suma importância para examinar e questionar o papel da indústria cinematográfica entre 1947 e 1991, numa tentativa de compreender o cinema como uma forma de *soft power* para a propagação e legitimação das ideologias estadunidenses, a fim de realizar uma reflexão acerca do poder de manipulação a partir da percepção das técnicas e das estratégias que compõem um filme de propaganda ideológica.

Além disso, o tema também se torna importante pela compreensão de que existem elementos não materiais, há o campo das ideias e existem elementos culturais, e todos estes influenciam as Relações Internacionais.

Este trabalho adotará a abordagem construtivista das Relações Internacionais para examinar a importância do papel das ideias e dos discursos na política internacional, que é socialmente construída, bem como a noção de estrutura como sendo um fenômeno social e cultural, formada por ideias e pelo entendimento coletivo, que tem efeitos sobre as identidades e interesses dos agentes, caracterizando, conseqüentemente, identificações sobre o que representa o “eu” e o “outro”. Assim, as ideias têm um papel essencial, seja para a construção da realidade e dos próprios agentes, seja para definir identidades e interesses. O cinema, por sua vez, se constitui em uma ferramenta eficiente do compartilhamento de ideias que constrói a realidade.

Conforme Adler (1999), os entendimentos coletivos dão às pessoas razões pelas quais as coisas são como são e, além disso, dão determinações de como elas devem utilizar seu poder e suas habilidades materiais. A indústria cinematográfica, portanto, é um importante instrumento de influenciar, produzir e reproduzir entendimentos coletivos.

De acordo com Hopf (1998), o construtivismo se constitui em uma abordagem promissora para descobrir as características da sociedade, cultura e política domésticas que não são tão percebidas tampouco analisadas em outras teorias mais tradicionais. Diante disso, o âmbito cultural auxilia a composição de identidades coletivas, posto que ajuda na caracterização do “outro” e no reconhecimento tanto dos comportamentos quanto dos interesses dos agentes. O cinema, por sua vez, insere-se nesse âmbito cultural e, conseqüentemente, é responsável pela formação de determinada identidade coletiva, influenciando, portanto, os processos de tomadas de decisão das esferas doméstica e internacional.

A partir da percepção acerca da baixa produção acadêmica sobre a relação entre cinema e Relações Internacionais, a perspectiva nutrida a partir de como as produções cinematográficas influenciam o cenário internacional se configura em um excelente instrumento de analisar as Relações Internacionais.

Posto isto, a Guerra Fria se caracteriza por um período em que houve consideráveis mudanças nas dinâmicas sociais e políticas que abrangeram todo o mundo sob a forma de uma estrutura bipolar, e as representações dos eventos que construíram esse cenário foram de suma importância para a compreensão de como as ideologias foram disseminadas a partir desse contexto. Diante dessa configuração, o cerne desta pesquisa se desenvolve a partir da seguinte

indagação: de que maneira as produções cinematográficas foram utilizadas como um instrumento para disseminar e legitimar as ideologias estadunidenses no período que abrange a Guerra Fria?

Assim, o presente trabalho tem por objetivo analisar o papel do cinema na Guerra Fria para compreender como as produções cinematográficas foram utilizadas como uma ferramenta crucial para auxiliar a disseminação ideológica do bloco estadunidense no contexto da guerra. As películas, portanto, influenciaram a condução da opinião pública nacional e internacional durante o período delimitado. Deste modo, deve haver uma intensificação dos estudos que conectam o cinema às Relações Internacionais.

A metodologia empregada é caracterizada por ser qualitativa, com a finalidade de obter uma análise acerca da influência do cinema nas Relações Internacionais através das características da representação dos conflitos que abrangem o período da Guerra Fria e, a partir disso, será examinada a forma pela qual as produções cinematográficas serviram como instrumentos de *soft power* pelos EUA na disseminação e legitimação das ideologias estadunidenses no período supracitado. De caráter exploratório, o procedimento técnico a ser aplicado será o bibliográfico, a partir da utilização de teses, livros acadêmicos, artigos científicos, bibliografias, bem como o uso de filmes pertinentes ao tema principal dessa pesquisa.

No que tange o método de análise a ser aplicado, este será o dedutivo, pois partindo de uma esfera geral, caracterizada pelos acontecimentos concernentes à Guerra Fria, analisar-se-á o papel das produções cinematográficas como uma ferramenta de disseminar, influenciar e legitimar ideologias no período supracitado.

Na busca pela compreensão da influência do tema para as Relações Internacionais, será apresentado o papel do cinema como um importante elemento no contexto da Guerra Fria (1947–1991), servindo como um veículo de ideologia. Dessa forma, buscar-se-á compreender a contribuição dos filmes produzidos durante o período delimitado na difusão de ideologias propagadas pelos EUA presentes no Sistema Internacional bipolar.

Assim, o período a ser analisado será o que abrange os eventos da Guerra Fria, tendo como base os EUA, sendo um dos dois países que compuseram a bipolaridade do Sistema Internacional neste período. A guerra abrangeu períodos mais tensos e menos tensos, no entanto, desde sua origem até o seu término, o cinema foi utilizado como uma arma. Diante das limitações a respeito de recursos, tempo e espaço, este trabalho focará, portanto, em exemplos de maior destaque. Diante dessa configuração, esta pesquisa realiza uma análise em três capítulos.

O primeiro, *Cinema e Relações Internacionais*, é o embasamento teórico da problemática, visto que será exposto a abordagem construtivista com o objetivo de apresentar o estudo das Relações Internacionais a partir de dimensões que não são – ou pouco são – analisadas nas abordagens tradicionais, identificando conceitos de agente, estrutura, identidades e interesses, bem como o papel das ideias, dos discursos e dos entendimentos coletivos para a análise do cinema e do cenário internacional. Para complementar, será abordado os conceitos de *soft power* e indústria cultural, como funcionam e de que forma influenciam a dinâmica das Relações Internacionais. Além disso, será demonstrado que o processo de transformar a indústria cinematográfica em uma ferramenta de legitimar ideologias e pensamentos existe antes e depois da Guerra Fria, sendo apresentados eventos anteriores e posteriores em que o cinema se constituiu em um instrumento de guerra.

O segundo capítulo, *Ideologia e Propaganda*, busca compreender os conceitos de ideologia e propaganda, e entender como estes podem ser utilizados para analisar o cinema de propaganda. Para, então, fazer uma contextualização histórica do funcionamento da indústria cinematográfica hollywoodiana durante o século XX, observando os contextos inerentes aos filmes, integrando fatores de produção, distribuição e exibição, além de examinar as iniciativas do governo dos EUA que estiveram ligadas à Hollywood.

O terceiro capítulo, *Cinema como ferramenta política na Guerra Fria*, apresenta uma contextualização histórica da Guerra Fria e de seus efeitos dentro da sociedade estadunidense. Em seguida será analisada a representação do comunismo por Hollywood, examinando a caracterização da ameaça relacionada aos comunistas. E por fim, será feita uma análise de duas produções filmicas lançadas no período da guerra supracitada, observando seus contextos de produção particulares com relação à história dos Estados Unidos.

Posto isto, o cinema acompanhou as sociedades do século XX, seja na forma de lazer, seja como um conjunto cultural, que cria, discute e reforça tendências e visões de mundo. Dessa maneira, juntamente com a televisão e outras mídias, auxiliou a definição da forma que grande parte do mundo enxergava a Guerra Fria. Assim, torna-se imensamente relevante a análise de como o cinema serviu como um elemento crucial para legitimar e disseminar as ideologias estadunidenses no período delimitado, de forma a influenciar a condução da opinião pública internacional.

1. CINEMA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

O primeiro capítulo desta pesquisa é estruturado em três seções, com três propósitos distintos, mas complementares. Dessa maneira, a primeira seção consiste em expor a abordagem construtivista com o objetivo de apresentar o estudo das Relações Internacionais a partir de dimensões que não são – ou pouco são – analisadas nas abordagens tradicionais, identificando conceitos importantes como os de agentes, estrutura, identidades e interesses, na tentativa de mostrar a relevância do papel das ideias, entendimentos coletivos e discursos para a análise do cenário internacional. A segunda seção, por conseguinte, busca compreender os conceitos de *soft power* e indústria cultural, como eles funcionam e de que forma influenciam a dinâmica das relações internacionais. A terceira seção, por sua vez, pretende demonstrar que o processo de transformar a indústria cinematográfica em um importante instrumento de legitimar ideologias e pensamentos não começou nem terminou no período delimitado deste trabalho – conflitos que abrangem a Guerra Fria –, sendo apresentados eventos anteriores e posteriores em que o cinema se constituiu em um instrumento de guerra.

1.1 CONSTRUTIVISMO E O PAPEL DO CINEMA NAS RELAÇÕES INTERNACIONAIS

O papel do cinema na política internacional pode ser analisado e compreendido a partir do estudo das Relações Internacionais com base na perspectiva construtivista, posto que esta possui enfoques que abrangem as dimensões da cultura, das ideias e das identidades na política internacional, as quais não são – ou pouco são – salientadas nas perspectivas tradicionais.

Diante dessa configuração, o cerne do construtivismo está na construção social da política internacional e, sendo dessa maneira, o mundo é construído a partir de escolhas que os agentes¹ fazem, seja o Estado ou a sociedade. Por consequência, o construtivismo apresenta um debate entre agente/estrutura, sobre quem constrange e quem limita as opções do outro. Os construtivistas entendem que agentes e estruturas sociais interagem a partir do mesmo grau de relevância e existe uma relação de interdependência entre eles.

Segundo Wendt (1999), além da realidade ser socialmente construída, as estruturas são determinadas sobretudo por ideias compartilhadas e contextos culturais, não somente por forças materiais. E as identidades e os interesses dos agentes são construídos por essas ideias

¹ Conforme Barbosa (2010), os construtivistas se referem aos “agentes” como àqueles que agem internacionalmente, contrapondo a definição de “atores”, que estariam limitados a exercer papéis pré-determinados.

compartilhadas. Dessa maneira, as ideias e as normas têm um papel essencial, seja para a construção da realidade e dos próprios agentes, seja para definir identidades e interesses. E o cinema, por conseguinte, é uma ferramenta eficiente desse compartilhamento de ideias que constrói a realidade.

Deste modo, os agentes estão inseridos em uma estrutura social que os constrói e que, por sua vez, é construída por eles dentro de um processo de interação. Assim, os valores, as ideias, o conhecimento, a cultura e a história influenciam de forma direta a maneira com que os agentes constroem a realidade social e, de modo consequente, sua interpretação do local e do global, já que o sistema internacional não é algo já moldado. Ele é, também, socialmente construído e modificado por esses agentes, pois, segundo Adler (1999), as Relações Internacionais resultam, antes de tudo, de fatos sociais, os quais são fatos somente por acordo humano.

De acordo com Wendt (1992), a anarquia internacional também é socialmente construída, posto que os processos de construção e reconstrução são infundáveis e o sistema internacional pode oscilar entre cooperação e competição. Dessa maneira, não existe um dilema de segurança² imutável ou inevitável entre os Estados, na medida em que as situações são geradas por eles mesmos, não sendo eles, portanto, reféns da estrutura.

Além disso, conforme Adler (1999), as instituições que mais duram são embasadas em entendimentos coletivos que foram apresentados e consolidados até que fossem tidos como inevitáveis. Desse modo, segundo o autor supracitado, assim como qualquer outra instituição social, a guerra é socialmente construída e, por isso, para prosseguir necessita parcialmente de ideias coletivas – que podem ser geradas e fortalecidas por intermédio do cinema – sobre a inevitabilidade da guerra e de se é desejável para a aquisição de ganhos políticos, glória e riqueza.

Oren (1995) demonstra que a paz democrática também é uma construção social e é perpetuada por cientistas sociais estadunidenses, cuja escolha de critérios empíricos é constituída a partir da imagem dominante da democracia na cultura estadunidense atual. As produções fílmicas hollywoodianas, por conseguinte, tem um intenso papel em consolidar e legitimar a democracia.

Conforme explicitado por Adler (1999), o construtivismo, na verdade, é uma tentativa de construção de uma ponte entre as separadas filosofias da ciência social

² Conceito elaborado por John Herz (1950). Configura-se pelo risco iminente de ataque em um sistema anárquico e, sendo os Estados responsáveis por sua própria segurança, estes buscam aumentar seu poder bélico, provocando a insegurança de outros Estados que, conseqüentemente, também se armam.

positivista/materialista e idealista/interpretativista³, pois o entendimento da política mundial e a evolução da disciplina podem decorrer justamente da formulação de uma síntese sócio cognitiva que deriva das dimensões material, subjetiva e intersubjetiva do mundo.

Wendt (1999), mesmo ao destacar a importância das ideias para a política internacional, não deixa de conservar um espaço para um tipo de materialismo residual⁴, definido pela capacidade militar, tecnologia, geografia e recursos naturais. Além disso, a análise das forças materiais se faz importante, posto que podem ter certos efeitos que determinam, para os atores, os limites das atividades que podem ser executadas e os custos relativos de perseguir as opções. Entretanto, é apenas a partir das interações com as ideias que as forças materiais têm efeito na política internacional. O cinema hollywoodiano por vezes foi utilizado para influenciar a opinião pública a favor da legitimidade de determinadas ações militares, como invasões estadunidenses em nome dos direitos humanos e da democracia, por exemplo.

Segundo Wendt (1999), são as ambições, esperanças e medos que regem a evolução social, e não as forças materiais exclusivamente. À vista disso, de acordo com Adler (1999), os entendimentos coletivos dão às pessoas razões pelas quais as coisas são como são e, além disso, dão determinações de como elas devem utilizar seu poder e suas habilidades materiais. A indústria cinematográfica, por sua vez, é um importante instrumento de influenciar, produzir e reproduzir entendimentos coletivos.

Sem embargo, o objeto de estudo construtivista é justamente o que os agentes consideram racional e tem efeitos em situações humanas coletivas, na medida em que por trás de toda ação de um agente existe uma lógica racional derivada das motivações e intenções dos que são afetados por intersubjetividades. Ao compreender essas dimensões subjetivas e intersubjetivas, e as normas e as regras sobre as quais os agentes agem, compreende-se o porquê de estes agirem de determinada maneira e não de outra.

Aprender tanto sobre as razões dos atores quanto sobre as regras que governam sua prática “capacita-nos a melhorar as previsões sobre o comportamento daqueles que agem de acordo com elas. Portanto, determinar o significado das ações nos dá algum conhecimento sobre causas”. (ROSENBERG, 1998, p. 87 apud ADLER, 1999, p. 216).

³ O construtivismo seria um meio termo que busca, portanto, distanciar-se de interpretações estritamente materialistas – que compreendem a realidade apenas em função de fatores materiais – e de interpretações radicais de idealismo – que entendem que apenas as ideias importam. Dessa maneira, segundo Adler (1999, p. 205), “o construtivismo é a perspectiva segundo a qual o modo pelo qual o mundo material forma a, e é formado pela, ação e interação humana depende de interpretações normativas e epistêmicas dinâmicas do mundo material”.

⁴ ‘Rump materialism’ (WENDT, 1999, p. 109-112).

A perspectiva construtivista admite uma ideia de causalidade social que considera as motivações como causas, na medida em que, segundo Giddens (1984), fazer algo por determinado motivo quer dizer utilizar um entendimento de “o que é requerido” em um conjunto dado de circunstâncias. As pessoas fazem “o que é requerido” se baseando em normas e regras criadas a partir de condições históricas e culturais.

Outro instrumento utilizado pelo construtivismo para compreender as ações dos agentes no cenário internacional são as identidades e os interesses. A identidade é representada por quem ou o que os agentes são. O interesse, por conseguinte, configura-se pelo que os agentes querem, que constituem motivações que explicam o comportamento. Deste modo, os tipos de identidade implicam interesses, posto que um agente não consegue saber o que quer enquanto não sabe quem é, entretanto, não são restritos a estes. Segundo Wendt (1999), sem o interesse a identidade não tem força motivacional; e sem a identidade o interesse não tem orientação. Dessa forma, a identidade exerce um vínculo entre as estruturas e os interesses.

A identidade propicia certa previsibilidade e ordem no cenário doméstico, bem como no internacional, pois coíbe a total incerteza no que se diz respeito às ações dos agentes. Sendo assim, conforme Hopf (1998), as identidades exercem papéis necessários dentro de uma sociedade. Quais sejam: elas dizem a você e aos outros quem você é, e dizem a você quem os outros são. Além do que, para Adler (1999), as identidades, os interesses e, conseqüentemente, os comportamentos dos agentes são socialmente construídos por interpretações, significados e entendimentos coletivos sobre o mundo, os quais, por sua vez, resultam em identificações sobre o que representa o “eu” e o “outro”.

A partir da formação da identidade e da conseqüente caracterização do “eu” e do “outro”, pode-se visualizar a construção social de um inimigo, que ocorreu em diversos momentos da história humana, como, por exemplo, com os russos na Guerra Fria. Esta caracterização foi reafirmada por diversos elementos culturais e discursivos, dentre os quais o cinema, que foi um importante meio de representação das identidades no que tange a descrição do “eu” e do “outro”.

Ademais, o construtivismo não é uma teoria de paz e harmonia global, posto que a realidade, mesmo sendo construída, já foi a causa de muitas guerras e mortes. Assim, “o construtivismo é um conjunto de lentes paradigmáticas através das quais observamos todas as realidades socialmente construídas, as ‘boas’ e as ‘más’”. (ADLER, 1999, p. 224).

O construtivismo questiona apenas as premissas ontológicas e epistemológicas do realismo e do liberalismo. Por isso, não é antiliberal ou antirrealista, tampouco pessimista ou

otimista. Sendo assim, o principal objetivo do construtivismo é proporcionar explicações teóricas e empíricas das instituições sociais e da mudança social com a contribuição do efeito combinado de agentes e estruturas sociais.

Diante desta configuração, o conflito é visto como falta de comunicação, desacordos e desentendimentos entre agentes conscientes que, para que seja compreendido, necessita-se examinar os discursos de dado acontecimento, e para isso será analisado os sentimentos, crenças e ideias dos agentes.

Kratochwil (1989) afirma que a partir do entendimento das regras que regem o discurso, pode-se entender as regras que regem a própria realidade, posto que o mundo é um resultado dos discursos que permitem que os agentes se refiram a ele. Dessa maneira, os discursos produzem – ou reproduzem – elementos variados que compõem a realidade. Por isso, faz-se importante analisar como o discurso articulado por determinados grupos resultam em determinadas práticas políticas, pois, conforme Onuf (1989), dizer é fazer.

[...] human beings construct reality through their deeds. Crucially, these deeds may be speech acts. Speech acts in turn may, through repetition, be institutionalised into rules and thereby provide the context and basis for meaning of human action. This process is deeply political because rules distribute benefits unevenly. In other words, rules privilege some people over others. (ZEHFUSS, 2004, p. 151).⁵

Segundo Onuf (1998), falar é a forma mais significativa de fazer o mundo como ele é, visto que os atos, que consistem em ações físicas ou atos de fala⁶, criam o mundo. E é por intermédio desses atos que os agentes fazem do mundo material uma realidade social para eles mesmos como seres humanos.

Destarte, para conceber uma realidade social, necessita-se de poder, o qual é representado pelos recursos para impor essa realidade a outros, bem como é indispensável uma autoridade para apontar quais são os significados coletivos que designam elementos como as identidades, interesses, privilégios e as práticas dos Estados.

Esse poder é exercido de maneira sutil, fazendo com que os agentes se comprometam, assegurando a imposição de determinadas regras que, posteriormente, integrarão a auto compreensão dos agentes. Deste modo, segundo Adler (1999), podem não ser as ideias mais adequadas ou as instituições mais eficientes que se tornam mais naturalizadas, mas sim as mais bem-sucedidas em instituir um significado coletivo à realidade.

⁵ [...] os seres humanos constroem a realidade através de seus atos. Crucialmente, esses atos podem ser atos de fala. Os atos de fala, por sua vez, podem, por meio da repetição, ser institucionalizados em regras e, assim, fornecer o contexto e a base para o significado da ação humana. Este processo é profundamente político porque as regras distribuem benefícios de forma desigual. Em outras palavras, as regras privilegiam algumas pessoas em detrimento de outras. [tradução livre].

⁶ Segundo Onuf (1998), o ato de fala se configura pelo ato de falar de uma forma que leve alguém a agir.

Assim, conforme Williams (1998), significa que existe uma forte ligação entre conhecimento e poder, posto que raramente o conhecimento é livre de valores, e sua criação e reprodução beneficia alguns em detrimento de outros. O cinema pode ser visto como um exemplo de criação e reprodução de um conhecimento que não é livre de valores e, conseqüentemente, reflete um poder institucional de incluir ou excluir e, principalmente, de legitimar e autorizar.

Conforme explicitado por Hopf (1998), o construtivismo viabiliza uma abordagem promissora para descobrir as características da sociedade, cultura e política domésticas que são importantes para a identidade do Estado e para a ação deste no cenário internacional. Diante disso, o âmbito cultural auxilia a composição de identidades coletivas, posto que ajuda na caracterização do “outro” e no reconhecimento tanto dos comportamentos quanto dos interesses dos agentes. O cinema, por sua vez, insere-se nesse âmbito cultural e, conseqüentemente, é responsável pela formação de determinada identidade coletiva, influenciando os processos de tomadas de decisão das esferas doméstica e internacional.

Em suma, corroborando com Adler (1999), o construtivismo pode fazer mais, e não menos, que outras abordagens tradicionais na compreensão das relações internacionais, visto que se utiliza de uma diversidade de métodos interpretativos – como narrativas, por exemplo – e de processos sócio cognitivos de descobrir significados coletivos, identidades dos agentes e interesses.

1.2 CINEMA, SOFT POWER E INDÚSTRIA CULTURAL

Estabelecida a importância do papel das ideias e dos discursos na política internacional, que é socialmente construída, bem como a noção de estrutura como sendo um fenômeno social e cultural, formada por ideias e pelo conhecimento coletivo, que tem efeitos sobre as identidades e interesses dos agentes, caracterizando, conseqüentemente, identificações sobre o que representa o “eu” e o “outro”, faz-se importante a compreensão da modalidade de poder conceituada por *soft power*, para, então, entender como a indústria cinematográfica pode ser utilizada como um instrumento político e ideológico nas Relações Internacionais.

Posto isto, Nye (2002) define o poder como sendo a capacidade de conquistar resultados almejados e, se necessário, mudar o comportamento dos outros para alcançá-los. Deste modo, Nye (1991) diferencia os conceitos de *soft power* e *hard power*, no que tange a representação dos métodos de execução e manutenção do poder.

O *hard power* se caracteriza pelas capacidades econômica e militar que ameaçam e persuadem o outro de maneira direta, isto é, denota a forma do poder como sendo operado a partir dos meios tradicionais. O *soft power*, por sua vez, configura-se pelo poder sendo exercido por intermédio de instrumentos que influenciam os indivíduos de maneira indireta. Desse modo, Nye (2004) estabelece três fontes básicas de *soft power*. Quais sejam: (i) cultural, ou atração cultural; (ii) valores políticos – internos e externos; (iii) política externa, admitida como legítima e com autoridade moral.

Nye (1991) indica o papel social da cultura nas Relações Internacionais, e mostra por meio do conceito de *soft power* como este poder é naturalizado a partir de suas ferramentas, além de questionar suas consequências para o dia a dia dos indivíduos, bem como o porquê é aceito quase que sem resistência.

Não obstante, conforme Giddens (1984), outros atores clássicos haviam analisado a influência da cultura. Para Montesquieu, por exemplo, a cultura é a variável que vai interferir no Estado, na economia e no desenvolvimento. Tocqueville, por sua vez, analisa os impactos políticos do âmbito cultural, nos efeitos da cultura estadunidense e na consolidação da democracia. Max Weber, por conseguinte, reitera que a cultura tem uma função significativa na construção do capitalismo e, além disso, verifica, no campo da cultura, a possibilidade de uma nova relação na construção social da economia.

De acordo com o exposto por Ouriveis (2013), até as forças militares têm importância para a construção do *soft power*, visto que uma invasão justificada pela deposição de um ditador, ou uma intervenção militar em um país em prol dos direitos humanos são percebidas como legítimas e executadas sob a justificativa da necessidade de defesa de valores compartilhados.

Quando o ator que executa o *soft power* é o Estado, somente será eficaz se seguir uma política externa convidativa, a qual deverá ser adepta à valores já compartilhados e admirados, tais quais a promoção da paz e da democracia, para que assim possa conquistar seus interesses pela atração, não pela coerção, pois Nye (2002) acredita que os países mais eficientes em propagar atratividade irão ganhar mais *soft power* por três fatores. Quais sejam: (i) múltiplos canais de comunicação; (ii) ideais e valores culturais harmonizando com normas globais; (iii) credibilidade com políticas internas e externas.

Por isso, é indispensável atrair pessoas para assegurar o êxito de uma política externa empregada, visto que “o país que consegue legitimar seu poder aos olhos dos demais encontra menor resistência para obter o que deseja. Contando ele com uma cultura e uma ideologia atraentes, os outros se mostram mais dispostos a acompanhá-lo”. (NYE, 2002, p. 39). O

cinema estadunidense, por sua vez, desde o século XX tem servido de instrumento político e ideológico, representando as premissas da democracia e da liberdade ligadas às maravilhas do capitalismo e, por isso, desde então tem sido vinculado aos interesses do Estado.

Segundo Nye (2002), o controle sobre a execução do *soft power* não é apenas do governo, visto que pode ser praticado por empresas e grupos não-governamentais e, por assim dizer, no caso específico dos EUA, para o autor supracitado, o principal agente fortalecedor do *soft power* estadunidense não é o governo, mas os atores particulares, dentre os quais se incluem os estúdios de Hollywood⁷, embora em diversos momentos tenha existido uma relação íntima entre Hollywood e o governo estadunidense.

Uma das mais poderosas formas de consolidação e fortalecimento do *soft power* dos EUA são as produções cinematográficas hollywoodianas, as quais são lançadas e divulgadas à nível mundial, sendo saturadas com modelos e ideais estadunidenses. A partir destas produções é difundida a imagem de um EUA invencível e, além disso, o país passa a ser visto como protetor – que salvaguarda tanto a liberdade quanto o bem-estar – e solucionador de conflitos.

Essa ideia vai além de fronteiras geográficas e, por assim dizer, relaciona-se com a teoria construtivista quando o agente – indústria hollywoodiana de cinema – constrói o pensamento dos EUA como nação benevolente, e a partir do ponto em que essa realidade é admitida como uma verdade, é com os EUA caracterizado nas produções fílmicas que o resto do mundo se relaciona.

Existem muitos filmes de guerra, ou filmes os quais o planeta se acha sob ameaça de ataque alienígena, dentre outros, que descrevem os EUA como o grande salvador, que resolve os problemas políticos, prevê e impede ataques, geralmente por intermédio do FBI e da CIA, que comumente se destacam solucionando quadros de ameaça à ordem nacional e, por vezes, mundial, e assim por diante, seguindo roteiros que já são familiares. Dessa forma, ao final do filme, conforme Ouriveis (2013), o espectador assiste a capacidade dos EUA em proteger e manter o *modus vivendi*⁸ da sociedade.

Além disso, a retórica estadunidense é permeada pela ideia de destino manifesto, que preza pelo excepcionalismo do povo americano⁹ e por suas instituições, sendo estes predestinados a missões salvadoras e civilizatórias no mundo. Essas concepções englobam ideias e valores expressos em discursos, como a democracia e a defesa pela liberdade, que dão

⁷ No presente trabalho, o termo “Hollywood” não é empregado somente para se referir aos filmes produzidos nesta localidade, mas para se referir a todos os filmes com origem estadunidense.

⁸ Origem do latim, significa “modo de viver”.

⁹ O “americano” nesse contexto é compreendido como o estadunidense.

harmonia ao país em torno de um destino comum, propiciando um suporte para políticas internas e externas.

Neste sentido, conforme Stephanson (1995), as ideias de missão e destino são tradições que constroem uma percepção de direção e lugar da América¹⁰ no mundo em diversos contextos e períodos da história. Durante a Guerra Fria, por exemplo, a noção de destino manifesto surge para legitimar a liderança estadunidense com o bloco capitalista em oposição ao socialista como parte de uma missão histórica, e o cinema, por sua vez, é utilizado como uma ferramenta dessa legitimação.

Em paralelo aos conceitos trabalhados, a definição de Indústria Cultural formulada por Adorno e Horkheimer (1985) auxilia a compreensão da relação entre *soft power* e poder cultural. Assim, a Indústria Cultural é caracterizada por uma cultura fabricada que tem as massas como público alvo e principais consumidores, tendo uma natureza totalmente comercial. Dessa forma, diferentemente do termo “cultura de massa”, que abarca uma cultura advinda do povo, esta indústria não é produzida *pelo* povo, mas sim *para* eles. Logo, não passa de uma fábrica de produtos culturais, sejam filmes, músicas ou programas de televisão, que trazem implicações para a sociedade e para o sistema internacional, visto que esses produtos são altamente consumidos.

Assim, segundo Ouriveis (2013), Hollywood foi o principal fator responsável pela transformação do cinema em produto, e uma das principais características das produções hollywoodianas é o cuidado pela perfeição com a iluminação, as cores, a fala, a sequência, os movimentos. Tudo está propositalmente disposto, bem como cada movimentação da câmera visa evidenciar algum elemento da cena.

Conforme Ferro (2010), o filme está sendo visto não somente como uma obra de arte, mas como um produto, cujas significações não são puramente cinematográficas. Dessa forma, determinados filmes representam sentimentos como o medo do que é diferente, o ódio e o preconceito. A partir dos sentidos visual, auditivo e sensorial, obtidos pela organização lógica e inteligente das imagens, das palavras e da música, os filmes provocam sensações, a construção de conceitos e sentimentos de pertença ou repulsa. Assim, os filmes são produtos de uma indústria cultural que formula padrões comportamentais e ideológicos.

Independentemente do gênero, os filmes possuem roteiros que são previsíveis e, por meio da repetição, a Indústria Cultural influencia a formação e adoção de padrões de comportamento na rotina do indivíduo, visto que são incorporados pelo imaginário dos

¹⁰ A “América” nesse contexto é compreendida pelo território que abrange os Estados Unidos.

espectadores. A partir da experiência que o cinema possibilita, da representação do esforço pela paz e da disseminação da democracia, por exemplo, determinados valores, bem como estes, passam a ser fontes de fascínio e inspiram a formação dos indivíduos, já que “quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

Para além de vender ideologias e padrões de comportamento, a Indústria Cultural acaba por estabelecer o modo de viver que os indivíduos não devem admitir. Segundo Maynard e Maynard (2015), em Hollywood o indivíduo encontrou seu oposto em personagens como o latino, o indígena, o pobre, o negro, o comunista, o mulçumano. Especialmente no cinema dos EUA, foram essas pessoas que indicavam as ameaças ao *american way of life*¹¹, ao individualismo e à liberdade. No caso específico da Guerra Fria, por exemplo, os EUA se utilizaram de vários instrumentos desta indústria contra a URSS, na medida em que o conflito não se desdobrava apenas pela supremacia no campo militar, tecnológico, político e econômico, mas também no campo das ideias.

Os EUA se utilizaram, dentre diversos instrumentos, do cinema para demonizar o modelo comunista da URSS, enfatizando a liberdade, democracia, grandeza e riqueza atreladas ao capitalismo, em detrimento do autoritarismo, ausência de livre iniciativa e ineficiência do comunismo, indicando, assim, a incompatibilidade do regime da URSS com seus valores e tradições.

Hollywood conta com grande ajuda dos governistas dos EUA para produzir seus grandes sucessos mundiais. Roteiristas, diretores, executivos, produtores, atores e outros profissionais da mídia, seja ela TV, cinema ou publicidade, recebem convites para treinamentos, mesas redondas e até visitas a locais restritos. Tudo isso é planejado para que o cinema venda valores e ideias que necessitam de apoio como a importância do alistamento no exército e o significado de conceitos novos [...]. Até mesmo instituições de serviço secreto como a CIA e o FBI, mantêm parcerias desse tipo. (OURIVEIS, 2013, p. 180).

Diante dessa configuração, nesta estrutura de sociedade, as ideias que poderiam representar uma crítica ou até uma oposição não têm muito espaço, visto que não teria sentido criticar um sistema que presumivelmente provê todas as necessidades. Deste modo, o indivíduo apenas seguiria aquilo que a Indústria Cultural expõe como sendo algo benéfico e positivo. Dessa maneira, a sociedade e a realidade do próprio indivíduo constituem uma esfera de aceitação do *soft power*.

¹¹ Em português, “estilo de vida americano”. Representa o estilo de vida que serve como referência de autoimagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos.

Assim, o indivíduo, moldado e controlado pelo *soft power*, tem condutas que refletem no sistema internacional, pois as nações, instituições, organizações são todas construídas por indivíduos que, por sua vez, expressam-se e agem em conformidade com a ideologia que trazem consigo. Contudo, essa ideologia é estabelecida por diferentes elementos, como o *soft power* e a Indústria Cultural, pois, na medida em que o indivíduo é um ator histórico, ele passa por transformações de acordo com a conjuntura em que vive. Portanto, a política, a economia e a cultura são elementos que abarcam condições determinantes para a vida social e particular dos indivíduos.

1.3 UTILIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO CINEMA PELA POLÍTICA

O método descrito de transformar a indústria cinematográfica em uma ferramenta relevante de legitimar uma ideologia, fazendo com que se transforme em um verdadeiro instrumento de guerra acontece desde a Primeira Guerra Mundial, mesmo que de maneira tímida em comparação a eventos posteriores.

Conforme Silva (2004), em diversos momentos da história, a ligação íntima entre guerra e cinema fez com que este se constituísse em um alvo de normatização do Estado, pretendendo, por intermédio de seus roteiros, justificar ou incitar a opinião pública em prol de determinada política estatal. Além disso, segundo Kellner (2001), torna-se mais fácil assimilar e adotar ideologias em momentos de diversão, como, por exemplo, a partir do ato de assistir filmes.

Posto isto, o papel de instrumentalizar o cinema como propaganda de guerra na Primeira Guerra Mundial coube aos ingleses. Os alemães, por conseguinte, buscaram gerar os requisitos necessários para combater a mesma guerra, criando a *Universum Film Aktien Gesellschaft*, a qual produziu uma extensa quantidade de filmes e, posteriormente, serviu como uma grande ferramenta de propaganda fascista.

Diferentemente da Primeira, a Segunda Guerra Mundial contou com alto desenvolvimento e investimento técnico, contribuindo de forma mais acentuada para a eficácia da ascensão de regimes fascistas. Os nazistas, por exemplo, conforme Fadul (1993), tinham plena consciência de que o partido não detinha o necessário para exercer controle sobre os jornais, posto que a maioria destes não apoiavam o movimento. Dessa maneira, eles apostaram na rádio e no cinema para propagar e legitimar a ideologia.

A Alemanha nazista produziu diversos filmes de cunho ultranacionalistas e racistas, com grandes traços antijudaicos, como, por exemplo, *Triumph des Willens*¹², dirigido por Leni Riefenstahl, que retrata o 6º Congresso do Partido Nazista, o qual reuniu muitos membros leais a Hitler. A produção, inclusive, inclui fragmentos de discursos do próprio Hitler. Ademais, na Itália, Mussolini e seu filho criaram a *Cinecittà* – indústria cinematográfica do Estado italiano – sob o slogan “o cinema é a arma mais poderosa”.

O cinema estadunidense também teve notável participação na Segunda Guerra Mundial. Conforme Dias (2012), a *Walt Disney* contribuiu diretamente com a propaganda governamental do país, produzindo animações sombrias e inapropriadas para crianças, em comparação com os padrões atuais. *Education for Death*¹³ foi um exemplo dessas produções, do ano de 1943, configurando-se em um curta-metragem de animação com gênero de sátira, que reproduz a história de uma criança alemã, Hans, que é influenciado a pensar de acordo com a doutrina nazista em sua escola. A educação alemã é descrita pelo narrador como uma educação para a morte.

Além disso, após o fim da Guerra Civil Espanhola, em 1939, surgiu na Espanha a ditadura franquista, sob a liderança de Franco, configurando-se por um governo forte e repressivo, instaurando diversos tipos de censura, inclusive, a censura cinematográfica. A vitória franquista e as censuras instauradas resultaram na saída de diversos artistas do país e, assim, a produção de filmes se limitou a apoiar o regime e servir aos seus interesses.

As autoridades franquistas haviam fixado os princípios gerais da censura que inspiraram a *orden* de 2 de novembro de 1938: “dado que o cinema exerce uma inegável e enorme influência sobre a difusão do pensamento e sobre a educação das massas, é indispensável que o Estado vigie-o sempre que haja algum risco que possa impedi-lo de sua missão” [...]. Dentre os primeiros filmes espanhóis que sofreram com a censura, destacaram-se: *Frente de Madrid* (1939), de Edgar Neville, que teve de cortar o final em que um nacionalista e um republicano, ambos feridos, se abraçam. (PEREIRA, 2015, p. 77-8).

Raza (Ballesteros, 1941) foi a produção que mais serviu como propaganda para o regime de Franco, e que serviu, também, como modelo para os filmes posteriores de apoio ao regime. Foi adaptado do roteiro de Jaime de Andrade (pseudônimo de Franco) e retrata a história da família Churruca desde 1898 – Guerra Hispano-americana –, até o fim da Guerra Civil Espanhola.

Não obstante, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial foram lançados muitos filmes de condenação à guerra. Entretanto, nos principais países vencedores houve a produção de películas que apresentavam uma perspectiva diferente, principalmente no que tange os

¹² “Triunfo da Vontade” (Universum Film Aktien Gesellschaft, 1935).

¹³ “Educação para a morte” (Walt Disney, 1943).

sofrimentos da guerra, mostrando para a população que valia a pena a destruição e as mortes resultadas. Dessa forma, segundo Silva (2004), os heroísmos individuais e coletivos foram louvados, quase como em um ritual de purificação, criando tradições e constituindo uma memória coletiva a respeito da guerra. Nos EUA, por exemplo, diversos filmes retrataram o Japão como o “outro”, inferiorizando sua população e cultura, como no filme *Blood on the Sun*¹⁴, dirigido por Frank Lloyd, que objetiva mostrar à população que os japoneses devem ser e são responsabilizados pela eclosão da Guerra do Pacífico de maneira unilateral.

Com a Guerra Fria provocando a reconciliação de países antes inimigos e distanciando velhos aliados da Segunda Guerra Mundial, os alemães e os japoneses passam a participar dos filmes de guerra estadunidenses como personagens dignos novamente.

Outrossim, no que se diz respeito à representação do terrorismo pelo cinema estadunidense, principalmente ligado a um inimigo árabe, todos os planos dos terroristas quase nunca são sucedidos nos filmes, posto que os heróis do país sempre detêm e capturam os inimigos. De uma maneira geral, segundo Lapsky (2015), desde a criação da indústria cinematográfica dos EUA, esta serviu como importante instrumento para a criação da imagem do inimigo.

Em síntese, faz-se necessária a compreensão de que o método de utilização do cinema como um instrumento político de legitimar determinada ideologia ou pensamento não se limita ao período que será delimitado no presente trabalho – conflitos que abrangem a Guerra Fria –, acontecendo, inclusive, antes e após deste. Em suma, os eventos abordados, como as Guerras Mundiais e a Guerra Civil Espanhola, também não totalizam todos os eventos que compreendem o processo do cinema como ferramenta intensa de guerra, posto que o fator ideológico identificado nessas produções não é um fenômeno isolado, mas acompanha o cinema no decorrer de sua história.

¹⁴ “Sangue sobre o Sol” (United Artists, 1945).

2. IDEOLOGIA E PROPAGANDA

Considerando a importância dos conceitos trabalhados na abordagem construtivista – identidade, entendimentos coletivos, discursos, dentre outros –, bem como a definição de *soft power*, o presente capítulo busca investigar como o cinema foi utilizado como instrumento político e ideológico, influenciando a opinião pública em diversos contextos no decorrer do século XX por intermédio da propaganda.

Logo, propõe-se subdividir o capítulo a partir da seguinte estrutura: inicialmente, busca-se compreender os conceitos de propaganda e ideologia e, por conseguinte, como estes podem ser utilizados para analisar o cinema de propaganda. Em seguida, pretende-se analisar o funcionamento da indústria cinematográfica estadunidense durante o século XX, observando os contextos inerentes às películas, integrando fatores de produção, distribuição e exibição, além de examinar as iniciativas do governo do país que estiveram ligadas à Hollywood, seja promovendo ou inspecionando os filmes.

2.1 RELAÇÕES TEÓRICAS E CONCEITUAIS

As produções fílmicas não devem ser vistas apenas como um meio de divertimento, mas também como um possível objeto de estudo em múltiplas áreas de conhecimento. Posto isto, tendo em vista o reconhecimento da importância dos conceitos trabalhados no capítulo anterior, torna-se possível a percepção de que o cinema é um grande instrumento político. Por várias vezes ao longo do século XX ele foi colocado a serviço dos interesses políticos de diversos regimes em vários países – estadunidenses, russos, alemães, dentre outros.

Dessa maneira, em muitos momentos os filmes são utilizados como uma forma de propaganda, servindo como um mecanismo de difusão e de apoio a políticas, modelos de governo, ideologias¹⁵ e produtos de bens de consumo. Assim, Lebel (1975), ao considerar o cinema como um instrumento político, reforça a possibilidade de este ser usado para alcançar fins ideológicos, ao ponto em que a reprodução ideológica estaria presente em cada fase do filme, da concepção à difusão.

De acordo com Alves (2015), o cinema é, portanto, um meio de comunicação de massas que se utiliza de uma linguagem complexa, mas, ao mesmo tempo, simples, para que seja capaz de ser compreendida por todos e, dessa maneira, sua mensagem possa ser vinculada.

¹⁵ O sentido do termo “ideologia” adotado neste trabalho é o de que ela é representada pelas ideias dominantes em determinada sociedade, legitimando relações sociais, instituições e grupos. Conforme explicitado por Gramsci (1971), a ideologia seria, portanto, as ideias de grandes grupos que lutam pela hegemonia.

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. (RAMOS, 2002, p. 50).

Posto isto, conforme explicitado por Welch (2003), a propaganda é a disseminação de ideias com o intuito de convencer os indivíduos a pensarem e agirem de determinada maneira e com uma finalidade específica. Sob essa lógica, segundo Lasswell (1971), a propaganda é entendida como o controle de opinião por intermédio de símbolos significantes, estórias, imagens, relatórios, rumores ou qualquer outra forma de comunicação social. Dessa maneira, de acordo com Pereira (2003), a referência essencial da propaganda é a sedução, que se configura por um elemento de teor emocional com grande êxito na conquista de adesões políticas.

Em conformidade com Roman (2004), a evolução técnica faz com que a propaganda além de convencer, também impressione a partir da repetição e de imagens atraentes. Passam a existir novas formas de apresentação e novas técnicas, além de geralmente haver a combinação entre ideologia com política.

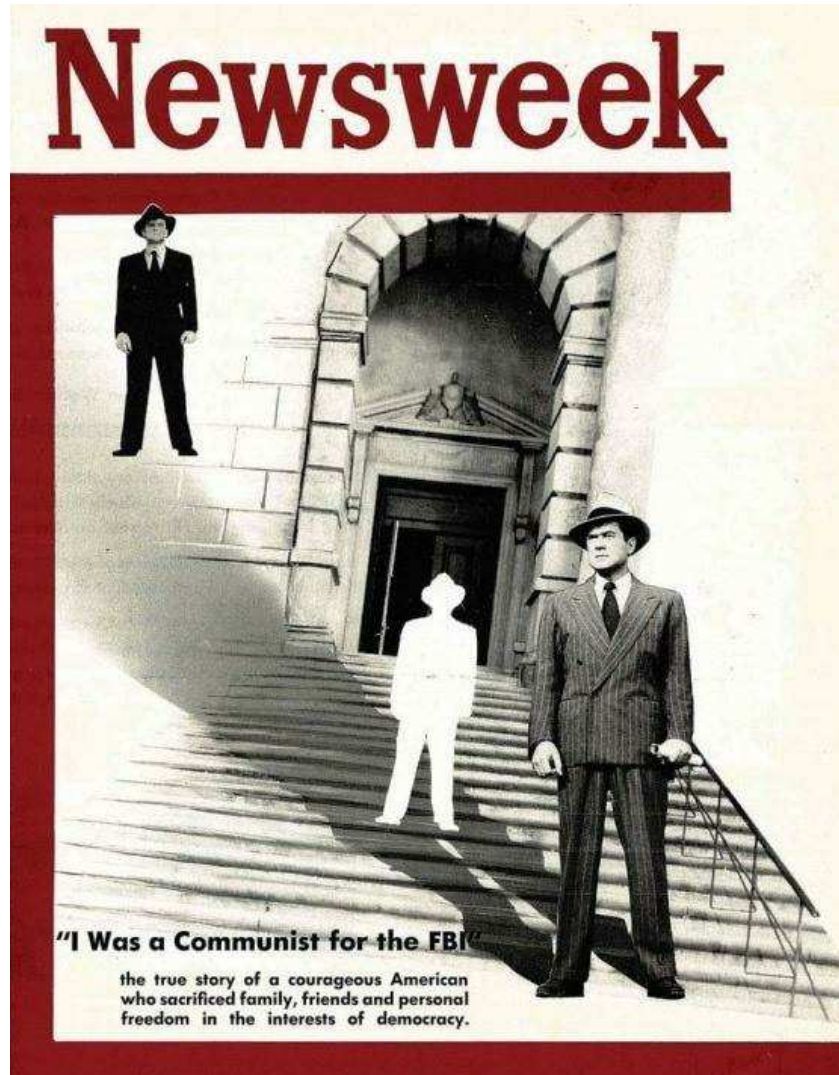
Clichês eram – e são – reforçados e repetidos diversas vezes até que o espectador acabasse por normalizar determinada conduta e empregasse como padrão de comportamento em seu cotidiano. Sendo assim, é por meio de discursos e de repetição de histórias similares que acontece a absorção de valores morais do que representa o mocinho e o vilão, por exemplo. Dessa maneira, segundo Alves (2015), a grande marca dessas produções é justamente o esforço para a construção de personagens que lutam pela paz, pelo que é certo e melhor para todos, priorizando incessantemente a honra, a coragem e a honestidade e, principalmente, sempre dando destaque aos valores da sociedade à qual pertence.

Não obstante, de acordo com Roman (2004), a repetição pura provocaria o tédio nas pessoas e, portanto, não cumpriria com o propósito do cinema de propaganda, que é convencer e impressionar. Deste modo, o tema se mantém o mesmo, mas há variedade na apresentação, a qual é feita a partir de vários aspectos, sob diversos gêneros e construção de ameaças distintas. É crucial trazer sempre novas informações e novos slogans¹⁶.

¹⁶ Por exemplo, nos EUA, durante o período da Guerra Fria, havia a necessidade de manter e proteger os valores estadunidenses da ameaça comunista, e mais urgente ainda era a necessidade de apoio da população do país para com esses valores e as decisões políticas do governo. Para isso, o cinema foi utilizado como instrumento político, ideológico e propagandístico, sob diversos gêneros (romances, épicos, ficção científica, etc) que abarcavam o tema a partir de suas especificidades, e também sob slogans variados, como “Luta pela liberdade e pela democracia”, “Ameaça vermelha”, “Guerra contra o comunismo”.

Outrossim, um mecanismo imprescindível para o convencimento de possíveis expectadores são figuras, cartazes ou pôsteres com mensagens sucintas e de fácil compreensão, que condensam as ideias essenciais e a imagem do filme.

Figura 1: *Newsweek*, edição de 23 de maio de 1951.



Apud: SILVA, Michelly Cristina da. “*Eu fui um comunista para o FBI*”, a verdadeira história de um americano corajoso que sacrificou sua família, amigos e liberdade pessoal em favor da democracia”.

O filme *I Was a Communist for the FBI*¹⁷, dirigido por Gordon Douglas, reproduz a história baseada em fatos reais de Matthew Cvetic, que se infiltrou em uma subdivisão do Partido Comunista de Pittsburgh durante sete anos, a mando do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), servindo como uma verdadeira fonte informativa para o governo. Durante esse tempo, Cvetic não pôde contar à sua família sobre seu duplo papel, e por isso, eles

¹⁷ “Eu Fui um Comunista Para o FBI” (Warner Bros., 1951).

passaram a deduzir que ele era um comunista, passando a desprezá-lo. Ademais, os comunistas do partido são representados nesse filme como violentos, oportunistas, racistas e excessivamente ambiciosos em relação a tomar o poder em favor dos soviéticos e não estão interessados em melhorar as condições sociais e trabalhistas dos EUA.

Dessa maneira, o cinema pode representar a realidade de uma forma altamente tendenciosa e deturpada, fazendo com que os filmes se tornem um instrumento poderoso de propaganda de governos, pois, em regimes democráticos, para se executar políticas se necessita de apoio, e a forma mais efetiva de cativar aprovação da população é por meio da sedução da propaganda.

Conforme Capelato (1998), os regimes legitimam suas ideologias e, portanto, controlam a sociedade, que geralmente não tem acesso a outro tipo de informação e passam a crer na propaganda estatal. Dessa forma, a propaganda política disseminada pela indústria cinematográfica passa a ser frequente, mobilizando os indivíduos e criando paixões a partir do controle de corações e mentes, pois de todos os meios de comunicação em massa, o filme tem a maior aptidão para o apelo emocional com destino ao público, posto que possibilita um nível mais profundo de identificação com os personagens, além de provocar o riso, o choro, faz o espectador cantar, gritar e, de uma maneira geral, é eficaz em provocar uma resposta emocional imediata, dificilmente encontrada em outros meios de comunicação em massa. Deste modo, os filmes têm êxito como veículos de propaganda de forma muito mais sutil, e evidencia um conjunto de valores de maneira atraente como sendo o único viável, e esses valores, por conseguinte, podem refletir e moldar as normas da sociedade.

Além disso, conforme Schurster e Araújo (2015), a produção de sentido de um filme vai além da montagem de cenários, roteiros e figurinos, na medida em que se encontra, também, nas relações de bastidores que engloba não apenas o seu financiamento, mas também o olhar subjetivo do diretor, que é responsável pela transformação de ideias em imagens. Assim, segundo Dezin (2000), o diretor será sempre influenciado pelo seu *background* ideológico.

Destarte, em conformidade com Welch (2003), um dos grandes aprendizados da Primeira Guerra Mundial foi a percepção de que a opinião pública não pode ser desconsiderada como elemento determinante na formulação das políticas do governo, visto que, em um contexto de guerra total, em que se faz necessária a participação de civis e de um esforço de guerra, a moral acaba por se converter em um elemento importante. Dessa maneira, a propaganda se torna uma arma fundamental para o controle da opinião pública. O autor supracitado utiliza o exemplo do Ministério da Informação inglês, e do *enemy propaganda*

*department*¹⁸, que controla, por intermédio da censura, filmes, panfletos, campanhas, etc., para que dessa maneira apenas conteúdos que tivessem aprovação prévia fossem difundidos.

De acordo com Virilio (1993), derrotar um adversário seria mais cativá-lo do que capturá-lo, isto é, seria impor, antes da morte, o medo e o pânico da morte. Dessa forma, o poder dissuasivo das armas estaria, portanto, em sua mistificação psicológica, visto que antes de serem um mecanismo de destruição, as armas são instrumentos de percepção¹⁹. Assim, segundo o autor supracitado, o cinema pode ser posto na categoria de armas dado que é capaz de criar a surpresa técnica ou psicológica. Dessa maneira, conforme Roman (2004), a propagação do medo a partir do cinema de propaganda é considerado como um instrumento empregado fora do campo de batalha, o qual consegue mobilizar um forte patriotismo e um grande apoio ao governo e aos seus políticos e militares.

Deste modo, a análise das representações feitas em uma produção fílmica pode proporcionar detalhes sobre a política, a legitimação de uma ideologia, as expectativas, o medo e as ambições de um país em determinado período de tempo. Por isso, faz-se necessária a observação do contexto em que determinado filme foi produzido, para, então, analisá-lo de fato. Dessa maneira, dentro do estudo de *soft power* e de propaganda, o cinema se configura como um elemento importante, sem ignorar o contexto – social, histórico, econômico, político – no qual a produção está posto. O cinema dos EUA, portanto, é um instrumento de *soft power* que apresenta uma influência que não pode ser desconsiderada.

2.2 DESENVOLVIMENTO ESTRATÉGICO DO CINEMA HOLLYWOODIANO DURANTE O SÉCULO XX

A propaganda e a publicidade de um filme, além de sua produção e rodagem, são elementos igualmente importantes que salvaguardam a indústria de Hollywood, ao ponto em que esta se encontra sempre atenta aos interesses do público, produzindo sofisticadas – e, simultaneamente, apelativas – propagandas que acabam por contarem como uma motivação essencial para ativar o interesse de alguém para assistir determinado filme.

Posto isto, conforme Roxo (2006), Hollywood foi a primeira grande indústria a exportar a cultura popular estadunidense a partir do marketing desenvolvido com o suporte dos poderes econômico e político. Foi, portanto, um dos veículos entre o consumo nacional e o externo, seja de filmes, seja de produtos ideológicos e bens de consumo. Por isso, as

¹⁸ Departamento especializado na propaganda inimiga.

¹⁹ Como aconteceu no período da Guerra Fria, por exemplo, em que tanto EUA quanto URSS detinham um grande arsenal nuclear e havia a percepção de insegurança e ameaça entre as duas potências.

produções hollywoodianas almejam a perfeição tanto nas falas, na edição, nos movimentos, quanto na iluminação e nas cores. Tudo está disposto em determinada cena intencionalmente para seduzir quem assiste. Assim, a indústria de cinema de Hollywood formulou um universo audiovisual de maneira bastante intensa e vasta, passando a integrar as sociedades e as culturas.

Tendo em vista que a análise de um filme é realizada a partir de um contexto cultural, torna-se possível perceber a construção de identidades. Assim, a identidade nacional estadunidense tem sido sempre evidente nas produções de Hollywood, influenciando o espectador no que tange sua percepção sobre a realidade que o cerca. O conceito de democracia – apresentado em diversos documentos essenciais à identidade cultural estadunidense, como a própria Constituição dos Estados Unidos –, por exemplo, tomava forma no cinema, conquistando espectadores tanto das classes altas quanto das mais baixas.

Sem embargo, conforme explicitado por Schatz (2002, p. 185), “if recent studies of classical Hollywood have taught us anything it is that we cannot consider either the filmmaking process of films themselves in isolation from their economic, technological, and industrial context”²⁰. Dessa maneira, serão analisados os períodos em que a indústria cinematográfica hollywoodiana mais se utilizou de esforços propagandísticos para convencer, seduzir e legitimar ideologias e políticas.

Conforme Gomery (1996), antes da Primeira Guerra Mundial, os produtores estadunidenses se dedicaram em consolidar a indústria no âmbito interno do país e, por isso, a inserção relativamente tardia dos EUA no comércio internacional de cinema pode ser referida aos grandes lucros que apenas o comércio interno já fornecia. Em 1908, a maior parte do poder econômico era centralizado na mão de poucos e por esta razão as empresas do meio do cinema tinham oligopólio exclusivo, podendo, então, salvaguardar seus próprios interesses. Por este motivo, ficou cada vez mais complicado o acesso das empresas estrangeiras ao mercado dos EUA, assim, os produtores estadunidenses desfrutavam de um acesso praticamente exclusivo do próprio mercado, de forma altamente lucrativa.

Não obstante, durante a Primeira Guerra Mundial, de acordo com Roxo (2006), a indústria cinematográfica estadunidense foi se expandindo significativamente para o exterior. Em 1914, quando houve a crise das indústrias de cinema da Europa como consequência dos efeitos negativos sofridos pelos países do continente a partir da deflagração da guerra, os produtores estadunidenses obtiveram um êxito ainda maior em sua expansão internacional.

²⁰ “Se os estudos recentes da Hollywood clássica nos ensinaram alguma coisa é que nós não podemos considerar o processo de filmagem de forma isolada de seu contexto econômico, tecnológico e industrial”. [tradução livre].

Entre 1916 e 1918, a Fox instalou agências e sucursais na América do Sul, Europa e Austrália; a Universal, por sua vez, criou instalações na Europa e no Extremo Oriente; a Famous Players-Lasky e a Goldwyn, por conseguinte, instauraram agências na Escandinávia, Américas do Sul e Central, África do Sul, Europa e Austrália. Assim, “in 1920 American exports of exposed film stood at 175,233,000 feet, five times the pre-war figure”²¹ (VASEY, 1996, p. 91). Diante disso, as instituições do governo notaram o poder dessa indústria, inclusive, sobre a população estadunidense, e começaram a querer que esta servisse aos propósitos do poder político, seja no âmbito interno, seja no externo.

[...] a história mostra [...] que na origem da expansão global do cinema americano esteve toda uma política econômica e cultural nacional que pretendeu exportar, projetando, o sonho americano da abundância como forma de gerar o lucro [...] Hollywood esteve na base da hegemonia americana. (ROXO, 2006, p. 150).

Em 1926, portanto, o cinema já se caracterizava como uma ferramenta de crescimento econômico a nível internacional e, por isso, conforme Roxo (2006), o Congresso estadunidense forneceu \$15.000 para que a seção cinematográfica fosse criada na Divisão do Comércio Externo e Interno, com o propósito de estimular o aluguel de filmes estadunidenses no estrangeiro, estando sempre presente um representante da distribuidora em todos os locais de projeção. A função do representante é de certificar que todos os filmes estavam sendo promovidos de maneira adequada, tendo que elaborar relatórios referentes à recepção dessas produções em determinado país. De acordo com Sklar (1978), foram fornecidos 22 relatórios e abrangeram todas as áreas do globo.

A depressão econômica nos EUA, iniciada em 1929, perdurando até o início da Segunda Guerra Mundial, não acarretou consequências devastadoras para a indústria de cinema estadunidense, pois mesmo que tenha ocorrido um decréscimo de receitas em 1930²², a inserção do som e da cor nos filmes, foram fatores que fortaleceram a indústria no decorrer da década.

No decurso da Segunda Guerra Mundial, a indústria hollywoodiana projetou uma visão positiva dos EUA, representando como o país se manteve livre da destruição e do fascismo. Dessa forma, as produções cinematográficas reproduziam e propagavam o mito do sonho americano²³, além de, como explicita Sklar (1978), produzir como nenhum outro meio

²¹ Em 1920, a exportação americana de filmes expostos foi de 175.233 mil pés, cinco vezes mais do que antes da guerra. [tradução livre].

²² Conforme Aylesworth (1986), nos EUA, em 1929, a bilheteria acumulou 110 milhões de dólares. Em 1930, por conseguinte, acumulou 50 milhões.

²³ O sonho americano é um pensamento popular estadunidense arraigada na Declaração da Independência dos Estados Unidos, que, por sua vez, consagra que todos os homens são criados iguais, com direito a vida, liberdade, propriedade e busca pela felicidade. A vida deveria ser, portanto, melhor e completa, com

de entretenimento concepções de satisfação social, resoluções de conflitos e atitudes que se tornavam inerentes a um indivíduo na qualidade de herói estadunidense.

Não obstante, a literatura – sobretudo a estadunidense – que trata de análises sobre as produções filmicas do período da Segunda Guerra Mundial é ampla e bastante utilizada por diversos historiadores, entretanto, mesmo que exista um estudo acerca das singularidades dos filmes e sobre a repetição de temas, há uma omissão sutil, que se configura pela falta de observação e estudos a respeito do caráter propagandístico presente nessas produções.

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 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. (PEREIRA, 2003, p. 16).

Conforme Pereira (2003), em qualquer regime a propaganda é um elemento estratégico para a execução do poder, porém, nos regimes democráticos existe uma preocupação em mascarar o cinema propagandístico, para que a mensagem política não seja exposta de uma maneira tão direta e agressiva, como aconteceu com o cinema de propaganda realizado por regimes fascistas.

Segundo Virilio (1993), no decorrer da Segunda Guerra Mundial, houve uma estreita relação entre a segurança nacional dos EUA, o cinema e a opinião pública, pois as produções da indústria hollywoodiana foram acompanhadas de perto pelo Alto Comando Militar e pelo Pentágono, tanto no processo de produção dos filmes de propaganda, quanto no de divulgação. Tanto que, conforme Jarvie (1998), houve, mais uma vez, o envio de agentes estadunidenses para a Europa, todavia, os enviados desta vez eram representantes do poder político, com o encargo de, novamente, escrever relatórios sobre a recepção das produções filmicas em determinada localidade, observar o tipo de filme que os espectadores desses locais preferiam, como também fornecer informações acerca das ações do governo relativas ao cinema estadunidense.

Dessa maneira, de acordo com Fyne (1994), há como identificar padrões de determinadas temáticas nos filmes de propaganda durante o período da Segunda Guerra Mundial. Quais sejam: o heroísmo, a cooperação entre os aliados, a força militar estadunidense, os sacrifícios do front interno e a harmonia étnica. Essas categorizações, por

oportunidades para todos baseado em suas habilidades ou conquistas independentemente de circunstâncias fortuitas de nascimento ou de classe social. (What is the American Dream?. Library of Congress. Disponível em: <<https://goo.gl/oGyyR8>>. Acesso em 9 mai. 2018).

sua vez, acabaram por acatar e seguir os temas propostos pelo *Government Information Manual*²⁴.

No ano de 1943, Darryl Zanuck, chefe de produção da Twentieth Century-Fox, declarou que “se alguém tivesse algo de interessante a dizer, o importante a fazer seria vestir isso com o manto cintilante do entretenimento e então encontraria um mercado pronto; sem nenhum entretenimento [...] o filme de propaganda não valeria um centavo”. (VALIM, 2015, p. 183).

Sem embargo, embora houvesse um clima mais amigável entre estadunidenses e soviéticos nas produções filmicas durante a Segunda Guerra Mundial, ainda existia nesse período algumas ações para combater a ameaça comunista no meio do entretenimento. De acordo com Ceplair e Englund (1980), em 1944, membros da elite de Hollywood – Ronald Reagan e Walt Disney, por exemplo – formaram o *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), que tinha como objetivo, segundo eles próprios, defender os EUA e a indústria cinematográfica do país de uma infiltração comunista. Posteriormente, no ano de 1945, a Câmara do Comércio estadunidense publicou o *Communist Infiltration in the United States*, um relatório que advertia que os comunistas estavam se empenhando para garantir o controle da imprensa e do meio do entretenimento, e já havia um grande número deles dentro de organizações de Hollywood e existia apenas uma forma de impedir: expor as organizações e seus membros.

À face do exposto, mesmo que ações como estas tenham existido, no decorrer da Segunda Guerra Mundial, em um geral, os estadunidenses trataram os soviéticos com certa cordialidade nos filmes, fato este que resultou em produções que representavam o outro de uma maneira melhor que anteriormente e que buscavam um bom entendimento. Entretanto, após o final do conflito supracitado, a procura por esse bom entendimento deu lugar a um período extenso de conflitos entre as duas grandes potências mundiais, inclusive na indústria cinematográfica.

Após a Segunda Guerra Mundial, a indústria de cinema de Hollywood era um instrumento extremamente importante para determinar o futuro das políticas do país e da identidade nacional, na medida em que existia uma grande necessidade de preservar a convicção dos estadunidenses em seu país e em sua cultura, pois segundo Hall e Silva (2010), seja qual fosse a tentativa de lembrar aos estadunidenses da coragem dos Aliados e dos

²⁴ Os temas propostos para que os estúdios priorizassem eram: (i) força militar; (ii) o front interno; (iii) os aliados; (iv) os inimigos; (v) porque lutamos e qual o tipo de paz que seguirá após a vitória; (vi) trabalho e produção: a guerra dentro do país. (Government Information Manual for the Motion Picture Industry. Disponível em: <<https://goo.gl/hx4eh1>>. Acesso em 9 mai 2018).

soldados nos campos de batalha parecia válida, pois estavam sob um contexto social repleto de dúvidas e críticas acerca do envolvimento do país na guerra. O cinema hollywoodiano, portanto, representava um instrumento eficaz para a produção de filmes de propaganda que encorajasse valores como o patriotismo e estimulasse a admiração pelos soldados que foram lutar a favor da liberdade e da democracia fora do país, com o intuito de fazer com que a população compreendesse e enxergasse esses fatores como motivos profundamente pertinentes da entrada dos EUA na guerra.

Diante dessa configuração, conforme explicitado por Valantin (2005), diversos mitos²⁵ e ameaças têm regido determinadas características da constituição da identidade estadunidense, coordenando a política externa e de segurança do país. Dessa forma, com o início da Guerra Fria, a construção da ameaça nos EUA foi decorrente da URSS, e a “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” foram os mitos responsáveis por legitimar a origem a guerra.

Valantin (2005) afirma que existiu um consenso cultural da Guerra Fria em torno de políticas de segurança e estratégia, no qual diversas produções cinematográficas contribuíram para sua constituição através da instituição de uma relativa harmonia na sociedade no que se diz respeito aos assuntos que abrangiam a ameaça comunista. Dessa maneira, o cinema se configurou, portanto, em um elemento essencial com competência para produzir ameaças a nível nacional ao se alinhar com o que predominava na esfera estratégica.

Em fevereiro de 1946, Stálin fez um discurso reiterando a superioridade do sistema soviético e afirmando que a guerra era resultante do capitalismo. Embora essa fala não fosse uma declaração de guerra, os estadunidenses consideraram como um claro indício de endurecimento da política externa soviética. No mês posterior, houve uma reunião do Conselho Artístico Soviético que se concentrou nesse discurso de Stálin e o assunto principal foi acerca de uma possível extensa disputa cultural, ao ponto em que foi destacada a forma com que a indústria de cinema de Hollywood iria agitar o mundo com suas produções e como iriam propagandear suas ideias.

Em 1947, houve uma palestra militar em Washington que indicou a apreensão com a ampliação da propaganda comunista ao sugerir a ideia de que o cinema poderia ser uma esfera importante de disputa entre EUA e URSS. Diante dessa configuração, segundo Valim (2015), ficou delimitado que a propaganda do Partido Comunista deveria ser duramente combatida, especialmente no âmbito das produções cinematográficas, ao ponto em que os comunistas

²⁵ Como a do Destino Manifesto, por exemplo, que indicava a crença de que o povo estadunidense foi escolhido por Deus para civilizar seu continente.

iriam introduzir suas ideias em pequenos diálogos e, dessa maneira, sua ideologia seria assistida por milhões de estadunidenses.

Outrossim, dentre as instituições encarregadas de identificar comunistas nas variadas esferas da sociedade estadunidense, o *House of Un-American Activities Committee* (HUAC)²⁶ se destacou com o avanço da Guerra Fria. Mesmo sendo descreditado no período da Segunda Guerra Mundial²⁷, a partir da Guerra Fria o clima na esfera política era outro e havia forte apoio popular.

Com o fortalecimento do HUAC após o fim da Segunda Guerra Mundial, as suas investigações eram voltadas diretamente para a suposta existência de forças subversivas nos sindicatos dos EUA. Todavia, a partir de 1947, o Comitê focou no cinema estadunidense, transformando a indústria cinematográfica do país no principal alvo de investigações sob a justificativa de infiltração de membros do Partido Comunista no rol de atores, diretores e produtores de Hollywood.

O principal propósito do HUAC durante esse período era apurar a suposta propaganda comunista em alguns filmes hollywoodianos da Segunda Guerra Mundial. No entanto, o que houve nas produções dos anos entre 1939-1945 foi um esforço de guerra da indústria cinematográfica em representar os Aliados de uma maneira positiva. Porém, com a mudança na conjuntura política do pós-guerra, a ação de retratar os comunistas e a União Soviética de forma cordial nos filmes foi interpretado como sendo um ato pró soviético e, além disso, influenciava diversos espectadores dentro dos EUA.

Posto isto, dentre os filmes frequentemente citados nos inquéritos do HUAC estava *Mission to Moscow*²⁸, dirigido por Michael Curtiz, que narra as experiências do embaixador estadunidense, Joseph Davies, na URSS, seus encontros com Stalin e seu vínculo com os EUA. O personagem do embaixador, de uma maneira geral, retrata as expectativas de um estadunidense disposto a uma aproximação entre a URSS e os EUA. O filme, por conseguinte, surge com o propósito de demonstrar apoio à URSS durante a Segunda Guerra Mundial.

Ademais, no final de 1947, deu-se início ao que foi denominado *blacklist*, que é caracterizado pela decisão da indústria de entretenimento – que abarca tanto o cinema quanto

²⁶ Comitê de Atividades Antiamericanas.

²⁷ Durante a Segunda Guerra Mundial, a HUAC atuava sob o nome Comitê de Dies, por causa de seu presidente, o congressista Martin Dies, que, por sua vez, anunciou que mais de quarenta pessoas dentro da indústria cinematográfica de Hollywood eram membros do Partido Comunista. Não obstante, o Comitê foi colocado em descredito dado que os estadunidenses daquele período estavam mais preocupados com a ameaça nazista do que com a ameaça comunista.

²⁸ “Missão em Moscou” (Warner Bros., 1943).

a televisão e o rádio – de não contratar pessoas que possuem alegações de envolvimento com o Partido Comunista.

Não pretendendo ter a indústria vinculada à propaganda comunista pelo HUAC, os executivos começaram a produzir diversos filmes com teor anticomunista e, ademais, passaram a dispensar pessoas com suspeitas de terem algum tipo de ligação com o Partido Comunista. Além disso, conforme Sayre (1978), ser convidado para trabalhar em alguma produção filmica anticomunista era como um teste de lealdade para algumas pessoas dentro da indústria, isto é, se alguém rejeitasse fazer parte do projeto, assumia-se que deveria ser comunista.

Sem embargo, mesmo que não exista nenhum documento oficial do Estado requerendo a produção de filmes com teor anticomunista em Hollywood, é evidente que a publicidade causada a partir das acusações contra a indústria cinematográfica naquele período fez com que houvesse uma produção mais acentuada desse tipo de filme como resposta. Dessa forma, “[...] 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”. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 64).

A pressão para a produção de filmes com teor anticomunista não foi a única razão para que houvesse o aumento acentuado da realização destes, posto que mesmo que tenham realizado produções com um poderoso apelo político e propagandístico, também existia o desejo de Hollywood em capitalizar em cima de temas em alta na sociedade.

Valim (2015) indica que Hollywood fez riqueza com a Guerra Fria, buscando o lucro do início ao fim. O tema da guerra supracitada é exibido em diversos gêneros do cinema, abrangendo *westerns*²⁹, musicais, animações, ficção científica, suspenses, documentários, biografias e épicos bíblicos. Além disso, a propaganda estadunidense presente nas produções sobre a Guerra Fria não foi apenas a representação de uma ideologia oficial, mas compreendia uma grande quantidade de ideologias e discursos diferentes e, por isso, a relação entre o governo dos EUA e a indústria de Hollywood sempre foi muito harmoniosa.

Destarte, conforme Wagnleiter (1999, p. 11 apud Roxo, 2006, p. 112), no decorrer da década de 1950, a indústria de Hollywood reproduzia o luxo, a modernidade e o consumo

²⁹ O gênero de cinema *western* abrange filmes de faroeste, de cowboys. Segundo Corkin (2000), representava-se nesses filmes a procura pelo paraíso, onde as pessoas exibiam suas características que os transformavam em vencedores, assim, os filmes apresentavam ao público nacional e internacional que os indivíduos estadunidenses e ocidentais eram constantemente os vitoriosos.

característico do estilo de vida estadunidense, conquistando os interesses e os gostos de diversas populações em esfera mundial.

Além disso, segundo Snow (2002, p. 39 apud Roxo, 2006, p. 106), o *U.S. Advisory Commission on Information* – instituído em 1948 – apontou em seu relatório de 1957 que o país estava trinta anos atrás da propaganda soviética – seja em produções fílmicas, seja em publicações propagandísticas –, alegando que os EUA tinham que atuar da mesma maneira.

No final da década de 1950, personalidades consagradas do cinema como John Wayne e o diretor John Ford foram recrutados para participar de uma campanha altamente secreta, promovida pelo Pentágono, Marinha, Coordenadoria de Operações e Conselho de Segurança Nacional. O objetivo seria inserir temas propostos pelo governo em filmes hollywoodianos, como o dever, a importância do grupo, a obediência ao comando, audácia masculina, e as benesses do *american way of life*. Importante, era fazer com que tais ideias fossem aceitas e defendidas pelo público, sem que este tivesse consciência disso. A circulação e distribuição de filmes com pesado apoio financeiro e logístico do governo estadunidense também é digna de nota. (VALIM, 2015, p. 185).

Sendo assim, de acordo com o que é exposto por Roxo (2006), no final da década de 1950, as produções hollywoodianas passavam a ser cada vez mais consideradas como um difusor de propaganda política e de ideias, influenciando progressivamente as mentalidades do Ocidente, na medida em que os espectadores – estadunidenses e estrangeiros – haviam adquirido maior poder econômico para frequentar o cinema e obter aparelhos de televisão. Dessa forma, considerando esses fatores no período da Guerra Fria, o cinema foi um instrumento convincente para a conscientização acerca da ameaça vermelha na esfera nacional e internacional.

Em síntese, as produções fílmicas anticomunistas da década de 1950, definidas por seu teor de ódio para com a ameaça soviética, resultaram em uma parcela significativa dentro dos lançamentos dos estúdios, dado que, conforme exposto por Furhammar e Isaksson (1976), em 1952, chegou a haver uma estreia mensal de algum filme com esse conteúdo.

Posteriormente, com a Guerra do Vietnã acontecendo no decorrer da década de 1960, Hollywood usou a mesma tática utilizada durante a Segunda Guerra Mundial, isto é, os estúdios passaram a produzir filmes que engrandeciam os esforços de guerra e dos soldados, não apenas para convencer o público nacional, mas também o internacional. Entretanto, com o desenrolar dos acontecimentos no Vietnã, a aceitação dos espectadores estadunidenses foi bastante reduzida à essas produções e, além disso, uma crise econômica mundial se aproximava e esses filmes tinham grandes orçamentos. Conforme Schatz (2002), esses fatores

contribuíram para que Hollywood³⁰ passasse a alugar suas instalações para produtores de televisão. Neste período, começaram a acontecer transmissões televisivas em Los Angeles e, em 1965, os estúdios passaram a vender filmes por um baixo preço para as emissoras.

De forma geral, durante a Guerra do Vietnã diversos filmes foram produzidos em Hollywood sobre o conflito. Uns buscando mobilizar corações e mentes em prol da guerra, enquanto outros propagavam os efeitos negativos do combate para os soldados, civis e para o próprio EUA. Todavia, o Vietnã segue sendo um dos assuntos mais utilizados pela indústria cinematográfica estadunidense. Conforme Silva e Lapsky (2015), isso se deve ao fato da dificuldade do país em reconhecer a perda para uma tropa tecnologicamente inferior, que pelo uso de táticas de guerrilha e movimentação em matas fechadas foram capazes de ganhar.

Na década de 1970, o poder político interviu na indústria de TV com a imposição das *Fin-Syn Rules*³¹, que se configuravam por regras que as três grandes emissoras estadunidenses – NBC, CBS e ABC – teriam que seguir, dentre as quais: teriam que deixar de vender programas para outras emissoras independentes e passavam a não mais ter direito a lucrar com programas que elas mesmas não tivessem produzido.

Segundo Puttnam (1997, p. 271 apud Roxo, 2006, p. 109), esse tipo de imposição, como as *Fin-Syn Rules*, causavam uma diminuição do lucro das indústrias de televisão e o aumento da compra, por parte delas, de filmes, *sitcoms*³², etc., produzidos por Hollywood. Dessa maneira, a partir da década de 1970, a TV passava a exercer uma função relevante na propagação de ideologias, valores e produtos de Hollywood.

Ainda no decorrer da década de 1970, houve o surgimento do VHS e também do sistema de TV a cabo nos EUA. Dessa maneira, em 1980, um em cada dez lares estadunidenses tinham o canal de cinema *Home Box Office* (HBO)³³, e já havia milhões utilizando o VHS. Deste modo, os filmes passaram a ser vistos até por quem não ia ao cinema. De acordo com o que é exposto por Balio (2002), no ano de 1986, o lucro com vídeo atingia o dobro do lucro alcançado pelas bilheterias.

O sucesso das produções filmicas de grande orçamento era certo e se dava de maneira quase que imediata durante a década de 1990. Isto se deu devido às mudanças que ocorriam na distribuição dos filmes, isto é, os estúdios melhoraram as salas de cinema em relação à

³⁰ Neste caso em particular, o uso de “Hollywood” se refere especificamente ao distrito da cidade de Los Angeles, na Califórnia.

³¹ “Financial Interest and Syndication Rules”, impostas pela Federal Communications Commission.

³² Abreviação de “situation comedy”, configura-se por uma série de televisão com personagens comuns em que há uma ou mais narrativas de humor. É exibida em ambientes comuns, como o familiar, local de trabalho ou grupo de amigos.

³³ Disponível em: <http://money.cnn.com/2000/01/10/deals/aol_warner/timeline.htm>. Acesso em 12 mai 2018.

tecnologia audiovisual e as condições de conforto. Além disso, os trabalhos de marketing foram intensificados, fazendo com que esses filmes fossem ao menos conhecidos, mesmo que não necessariamente vistos.

Em síntese, no decorrer do século XX, o cinema hollywoodiano pôde ser considerado como um dos principais agentes da formação de entendimentos coletivos a nível global, sendo o difusor de valores – como a liberdade, o individualismo, a democracia –, moldando as opiniões que iam sendo concebidas no exterior acerca da identidade cultural estadunidense, bem como a influência dos EUA no público.

3. CINEMA COMO FERRAMENTA POLÍTICA NA GUERRA FRIA

Precedido de uma apresentação dos conceitos de *soft power*, indústria cultural e aqueles referentes à abordagem construtivista, bem como as concepções de ideologia e propaganda e como se deu o funcionamento da indústria cinematográfica estadunidense no decorrer do século XX, o presente capítulo tem por objetivo responder à indagação basilar desta pesquisa. Portanto, busca-se entender qual o papel do cinema hollywoodiano na legitimação da Guerra Fria.

Assim, para atingir o objetivo central deste trabalho, este capítulo será produzido a partir da seguinte estrutura: primeiramente, pretende-se apresentar um breve histórico da Guerra Fria e de seus efeitos dentro da sociedade estadunidense. Na seção subsequente, busca-se analisar a representação do comunismo por Hollywood, examinando a caracterização da ameaça relacionada aos comunistas. Por último, propõe-se o mapeamento de duas produções fílmicas lançadas no período da guerra supracitada, observando seus contextos de produção particulares com relação à história dos Estados Unidos.

3.1 CONTEXTO DO CONFLITO DENTRO DOS ESTADOS UNIDOS

As causas basilares da Guerra Fria foram, em grande parte, decorrentes das divergências que existiam entre a URSS e os aliados ocidentais no que tange a ordem pós-guerra. Deste modo, com o término da Segunda Guerra Mundial, essas diferenças, principalmente entre EUA e URSS, ficaram muito mais evidentes, no que se refere à política, ideologias, economia, cultura e dimensão militar-nuclear.

Diante dessa configuração, em 1946, o diplomata George F. Kennan encaminhou, de Moscou, uma mensagem que passou a ser conhecida como Longo Telegrama, que, por sua vez, baseava-se na ciência de que não seria possível haver uma harmonia entre os EUA e a URSS, e como resultado o governo estadunidense deveria assumir o posto de liderança para conter qualquer ação expansionista soviética. No ano posterior, o diplomata aprofundou as ideias apontadas no Longo Telegrama e publicou na revista *Foreign Affairs* o artigo intitulado *The Sources of Soviet Conduct*³⁴, apresentando o caráter ideológico do conflito e argumentando que os EUA necessitavam ter uma relação com a URSS firmada em uma “paciente, firme e vigilante contenção das tendências expansionistas soviéticas”. (MUNHOZ, 2012, p. 7).

Kennan's distinctive contribution was to explain the ways in which hostility to the democracies was inherent in the Soviet domestic structure and why that structure

³⁴ As fontes da conduta soviética. [tradução livre].

would prove impervious to conciliatory Western policies. Tension with the outside world was inherent in the very nature of communist philosophy and, above all, in the way the Soviet system was being run domestically. (KISSINGER, 1994, p. 120).³⁵

Conforme Kissinger (1994), esse artigo serviu como a bíblia da política de contenção no país, e o objetivo final dessa política era justamente a redenção da URSS, dado que a estabilidade só poderia ser alcançada após o mal ser exorcizado. Além disso, Churchill apoiava a política de contenção, entretanto, ele estava disposto a coexistir com o poder soviético dentro de limites reduzidos. Contudo, os líderes estadunidenses não queriam apenas reduzir a área de influência soviética, eles queriam destruí-la a partir do colapso do comunismo, obtendo, dessa maneira, a vitória absoluta. Por isso, segundo o autor supracitado, um dos efeitos dessa política foi que os EUA se limitaram a uma diplomacia passiva ao longo do período de seu maior poder.

Dessa forma, na esfera internacional, dois projetos importantes surgiram nos EUA em 1947 para deter a ameaça da expansão comunista: o Plano Marshall e a Doutrina Truman. Tendo em vista o contexto do fim da Segunda Guerra Mundial, o Plano Marshall tinha uma grande importância estratégica e se configurou pela ajuda dos EUA na recuperação econômica dos países europeus mais afetados pela guerra, com a finalidade de evitar transtornos políticos e de fortalecer as designadas instituições livres. O secretário Marshall afirmou que o programa não era contra determinada doutrina ou país, era contra a pobreza, a fome e o caos. Contudo, segundo Dobson e Marsh (2006), nem os EUA nem seu aliado mais próximo, Grã-Bretanha, tinham alguma intenção de permitir que a URSS participasse. Além disso, de acordo com Stone e Kuznick (2015), de qualquer maneira os soviéticos não aceitaram participar do plano porque demandava muito controle estadunidense sobre a economia da URSS. Ademais, mesmo que o plano de fato incentivasse a recuperação da Europa, pouco auxílio foi concedido para a reconstrução da capacidade de produção do continente, fazendo com que as grandes empresas estadunidenses dominassem o mercado europeu.

O plano deve ainda ser considerado como peça fundamental na edificação de uma nova ordem mundial alicerçada na universalização dos valores, das instituições e do modelo econômico estadunidense, o que pressupunha não apenas conter a potência rival, mas os próprios aliados europeus. Assim, é possível afirmar que o discurso da ameaça comunista consistia em um poderoso instrumento para viabilizar o projeto estadunidense de hegemonia global. (MUNHOZ, 2012, p. 9).

³⁵ A contribuição distintiva de Kennan foi explicar as maneiras pelas quais a hostilidade às democracias era inerente à estrutura doméstica soviética e por que essa estrutura se mostraria impermeável às políticas conciliatórias do Ocidente. A tensão com o mundo exterior era inerente à própria natureza da filosofia comunista e, acima de tudo, à maneira como o sistema soviético era administrado internamente. [tradução livre].

A Doutrina Truman, por sua vez, assegurava o auxílio financeiro para os países que se comprometessem a combater forças subversivas. O presidente acreditava, portanto, que a política estadunidense deveria ser aquela adequada para apoiar e liderar os povos livres que resistem à tentativa de dominação por minorias armadas ou pressão externa, evitando, de maneira eficaz, a possibilidade de um efeito dominó, ou seja, impedia que um país se tornasse comunista e outros países vizinhos, por consequência, também se tornassem.

One way of life is based upon the will of the majority, and is distinguished by free institutions, representative government, free elections, guarantees of individual liberty, freedom of speech and religion and freedom from political oppression. The second way of life is based upon the will of a minority forcibly imposed upon the majority. It relies upon terror and oppression, a controlled press and radio, fixed elections and the suppression of personal freedoms³⁶. (Discurso de Truman em 12 de março de 1947. Disponível em: Reflections on Containment).

A Doutrina Truman, portanto, é um exemplo muito evidente da visão maniqueísta presente nos discursos políticos estadunidenses deste período, isto é, o mundo estaria firmado sob dois princípios distintos: o bem – EUA, que pregavam a liberdade, a democracia, instituições livres, dentre outros – e o mal – representado pela URSS e o comunismo –. Segundo Vizontini (2005), a “ameaça soviética” e a “defesa do mundo livre” foram mensagens importantes que mobilizaram e legitimaram a Guerra Fria nos EUA.

De acordo com Stone e Kuznick (2015), a URSS estava isolada nas Nações Unidas e, além disso, os EUA possuíam o monopólio da bomba atômica, mas estavam formando uma visão de que a URSS era um país na iminência de dominar o mundo, e uma pesquisa de opinião realizada ainda em 1946 certificou que 26% dos estadunidenses já consideravam que os soviéticos almejavam dominar o mundo.

No decorrer do pós-guerra, diversos cidadãos estadunidenses eram contrários ao comunismo e desaprovavam múltiplos atos executados pela URSS. Esse grupo de pessoas se encaixavam no amplo campo do chamado anticomunismo, que apesar de ter surgido antes da Guerra Fria, acabou sendo largamente difundido e fortalecido durante esse período. Assim, conforme Engerman (2010), as ideologias que moveram a guerra, o liberalismo estadunidense³⁷ e o comunismo soviético³⁸, têm séculos de existência, mas reascenderam no

³⁶ Um modo de vida se baseia na vontade da maioria e distingue-se por instituições livres, governo representativo, eleições livres, garantias de liberdade individual, liberdade de expressão e religião e liberdade da opressão política. O segundo modo de vida se baseia na vontade de uma minoria imposta à força à maioria. Depende do terror e da opressão, da imprensa e do rádio controlados, das eleições fixas e da supressão das liberdades pessoais. [tradução livre].

³⁷ Conforme Adams (2001), o liberalismo estadunidense é determinado pelo liberalismo social – tendo como ponto essencial a liberdade individual –, pela igualdade, pelas liberdades civis e pela economia mista.

³⁸ Segundo Colton (2007), o comunismo se configura por uma ideologia social, política e econômica, que almeja instaurar uma sociedade igualitária, apátrida e sem divisão de classe social a partir da propriedade comum dos meios de produção.

século XX com perspectivas importantes sobre a mudança social. Sem embargo, sendo a liberdade um elemento crucial da ideologia dos EUA, a expansão da influência do país estava intimamente ligada a disseminar a liberdade. A partir da noção de destino manifesto, que guia o discurso político dos EUA por muito tempo, havia a concepção de que a liberdade estadunidense estava inevitavelmente destinada a propagar-se.

De acordo com Powers (1998), o anticomunismo do período inicial da Guerra Fria era plural e heterogêneo, dado que agregou diferentes correntes políticas que se uniram para conter a influência da URSS nos EUA e no mundo. O primeiro grupo foi caracterizado como liberais anticomunistas e a título de exemplo o autor cita Arthur Schlesinger Jr., um docente que definia o comunismo como uma ditadura totalitária e militar, representada pela URSS, fazendo oposição à democracia liberal dos EUA que, por sua vez, teria como função salvaguardar a sociedade da ameaça comunista. O segundo grupo, por conseguinte, configura-se pelos contra subversivos anticomunistas, que correspondem à pessoas e instituições ligadas às esferas mais conservadoras da direita estadunidense, como Joseph R. McCarthy, Richard Nixon e J. Edgar Hoover, que centrou seu trabalho no FBI em identificar funcionários públicos que supostamente eram filiados ao Partido Comunista. Contudo, conforme as preocupações e os medos pertinentes ao contexto do conflito iam se acentuando dentro dos EUA, o anticomunismo em sua forma mais radical e conservadora passou a dominar as discussões referentes à ameaça comunista.

Dentre as agências encarregadas de identificar comunistas em diferentes esferas da sociedade estadunidense esteve o Comitê de Atividades Antiamericanas, o HUAC, que, por sua vez, fortaleceu-se demasiadamente durante a Guerra Fria. Segundo Valim e Munhoz (2004), precisamente no ano de 1947, o Comitê passou a focar rigorosamente no cinema, visto que era a maior fonte de entretenimento do país, abrindo inquéritos para investigar supostas infiltrações comunistas. Logo, diversos executivos de estúdios hollywoodianos passaram a delatar acusados e se comprometeram a não contratar nenhum suspeito de atividades subversivas.

Em 1947, portanto, o presidente Truman anunciou o *National Security Act*³⁹, responsável por criar a função de Secretário de Defesa – ocupada pelo radical anticomunista James Forrestal –, assim como ordenar no Departamento de Defesa as divisões do exército, marinha e aeronáutica, além de fundar a *Central Intelligence Agency*⁴⁰ – CIA –, que tinha como principais funções a coleta, análise e disseminação de informações, bem como

³⁹ Lei de Segurança Nacional.

⁴⁰ Agência Central de Inteligência.

desempenhar outros encargos que infligiam a segurança dos EUA, quando o presidente julgasse ser cabível. Conforme Stone e Kuznick (2015), o primeiro êxito da agência foi em 1948, quando corrompeu as eleições italianas para garantir a vitória contra o Partido Comunista. Contudo, ainda em 1947, Truman declarou a Ordem Executiva nº 9835, que buscava afastar qualquer funcionário público que estivesse ligado a atividades subversivas, ou seja, quem fosse filiado ou simpatizante do Partido Comunista ou qualquer outra instituição considerada subversiva.

No ano de 1949, de acordo com Stone e Kuznick (2015), quando a China – país mais populoso do mundo – virou comunista, a revista *Life* declarou que “a queda da China coloca os Estados Unidos em perigo”, e a revista *Time*, por conseguinte, advertiu sobre a “onda vermelha que ameaça engolfar o mundo”. Em 1950, por conseguinte, promulgou-se a Lei de Segurança Internacional, passando a ser obrigatório o registro dos indivíduos e organizações cujos diretores fossem filiados ao Partido Comunista na Seção de Controle de Atividades Subversivas.

Durante os anos de 1950 e 1954, houve nos EUA o fenômeno denominado como macarthismo, que, conforme Schrecker (1998), configurou-se em uma das mais extensas ondas de repressão política na história do país, em que diversos professores foram demitidos de universidades, os meios de difusão de informação independentes foram silenciados ou ficaram submissos, além de que diversas instituições e indivíduos foram perseguidos e submetidos à desonra pública. Assim, desde 1950, McCarthy vinha se envolvendo em polêmicas, declarando “tenho aqui em minha mão uma lista de 205 nomes enviada ao secretário de Estado como sendo membros do Partido Comunista e que, no entanto, ainda estão trabalhando e formulando políticas no Departamento de Estado”⁴¹. Porém, no dia subsequente, ele reduziu esse número para 57.

Além do senador McCarthy, outra figura de destaque no combate ao comunismo dentro dos EUA foi J. Edgar Hoover, diretor do FBI, que possuía todo o suporte do presidente Eisenhower. Para suceder em sua atividade contra os subversivos, Hoover chegou a arrombar escritórios, violar telegramas, grampear telefones, dentre outras coisas, além de espionar os líderes e o movimento de direitos civis dos negros, pois tinha a convicção de que comunistas estavam comandando-os. Ademais, em 1944, o Partido Comunista dos EUA contava com 80 mil filiados, entretanto, em 1950, esse número caiu para 10 mil, dentre os quais, conforme Stone e Kuznick (2015), possivelmente 1,5 mil eram informantes do FBI. Em 1954, por

⁴¹ Disponível em: <<http://historymatters.gmu.edu/d/6456>>. Acesso em 14 maio 2018.

consequente, o presidente exigiu que 36% das bombas de hidrogênio e 42% das bombas atômicas assumissem uma nova posição, que era mais próxima da URSS. Durante esse período,

[...] o rótulo “comunista” era usado não só para descrever defensores do sistema soviético, mas também qualquer um, em qualquer lugar, em qualquer momento que quisesse promover mudanças progressistas num país, fosse ele um líder operário, um reformista, um ativista camponês, um militante dos direitos humanos ou até um padre lendo o evangelho e organizando grupos de autoajuda com base em mensagens radicais ou pacifistas. (STONE; KUZNICK, 2015, p. 188).

No que tange o Vietnã, por conseguinte, os franceses criaram uma imagem de Ho Chi Minh – presidente do Vietnã – como um comunista fanático e comandado diretamente por Moscou. Em 1954, os EUA pagavam mais da metade das despesas da guerra dos franceses, e Eisenhower alegou que isso se deu porque era possível ocorrer o efeito dominó entre os países da região. Posto isto, apesar das tropas de Ho dominarem a maior parte do Vietnã, ele cedeu à pressão da URSS e da China, que recebiam uma intervenção estadunidense e aceitaram a proposta de dividir provisoriamente o país – o exército de Ho iria para o norte e as tropas aliadas aos franceses iriam para o sul. Assim, uma eleição foi estabelecida para 1956 para que o país fosse unificado, entretanto, os EUA interviram e colocaram o corrupto Ngo Dinh Diem no poder, que prendeu e assassinou comunistas, resultando no cancelamento das eleições. Dessa forma, a guerra que era dos franceses passou a ser a guerra dos EUA.

Em 1959, houve a revolução cubana e Fidel Castro, juntamente a outros revolucionários, destituíram o ditador Fulgencio Batista, cujo comando era essencial aos interesses empresariais estadunidenses, dado que, segundo Stone e Kuznick (2015), controlavam mais de 80% dos recursos cubanos. Eisenhower declarou o embargo comercial à Cuba, deixando de comprar, diversos produtos, os quais os chineses e soviéticos se disponibilizaram a comprar. Além disso, em 1962, durante a crise dos mísseis de Cuba, quando houve a implantação de mísseis balísticos da URSS no país, a mídia estadunidense rapidamente apontou as ações soviéticas como um caso gravíssimo de agressão soviética. Entretanto, para os soviéticos, era uma reação razoável aos diversos sinais de que os estadunidenses estavam fomentando o uso inicial de arsenal nuclear para um confronto contra a URSS.

Contudo, ainda no ano de 1961, conforme Stone e Kuznick (2015), por volta de 2,5 milhões de pessoas da Alemanha Oriental haviam fugido pela fronteira aberta para a Alemanha Ocidental em busca de uma vida melhor, porém, durante aquele período, a URSS queria um tratado que reconhecesse as Alemanhas separadas, e esse acontecimento se configurou em uma humilhação para eles naquele momento, então, os militares da Alemanha

Oriental iniciaram a levantar barreiras de arame farpado para impedir a fuga, que logo em seguida foi substituído por concreto. A construção do Muro de Berlim possibilitou que Khrushchev tranquilizasse seus linhas-duras e, assim, impedisse uma ameaça premente de guerra.

Em 1963, o presidente Kennedy assinou o *National Security Action Memorandum 263*⁴², que representava o início da retirada das tropas estadunidenses do Vietnã antes do fim do ano e o término ao final de 1965. Além disso, ainda em 1963, o presidente apoiou a destituição do regime opressivo instaurado por Diem no Vietnã do Sul. Entretanto, com a morte de Kennedy, o presidente passou a ser seu vice, Lyndon Johnson, que, junto à seus assessores militares, decidiu que não iriam perder o Vietnã e, em 1964, os EUA ampliaram a atuação militar secreta no Norte e sequestraram nativos, bombardearam aldeias, destruíram ferrovias, pontes, dentre outros, além de utilizar um incidente no mínimo questionável no Golfo de Tonkin para estender a guerra quando a mídia difundiu a notícia de que um navio estadunidense havia sido atacado pela marinha norte-vietnamita. A partir desse momento, o arsenal dos EUA passou a integrar napalm e fósforo branco (queima pele e ossos). Conforme Stone e Kuznick (2015), em 1965, Johnson mandou 75 mil soldados para o Vietnã e, em 1967, mais de 500 mil.

As universidades e os movimentos sociais, principalmente contra a guerra, se acentuaram, e o presidente Johnson estava certo de que comunistas estavam por trás, então, determinou que a CIA encontrasse evidências a partir da coleta de informações e muita vigilância. Dessa forma, o *Caos* foi um conjunto de operações ilícitas desse período, que investigou inúmeros indivíduos e organizações. A revista *Ramparts* expôs que a CIA havia financiado a *National Student Association*⁴³, além de dar dinheiro para ativistas anticomunistas, professores e jornalistas. Ademais, o FBI também atuava intensamente para desestabilizar o movimento contra a guerra e foi responsável por várias investigações dentro dos EUA, sendo Martin Luther King Jr. um dos maiores alvos, posto que ele criticava a guerra no Vietnã, afirmando que os EUA eram o maior perpetrador de violência daquele momento, e que o governo gastava mais com defesa militar do que com projetos sociais.

Além dos conflitos na Ásia, diversos governos democráticos caíram com o apoio dos EUA, como, por exemplo, no Brasil, em 1964, quando a CIA financiou comícios contra o governo e a embaixada estadunidense incitou os militares a destituírem o governo após João Goulart instituir programas de reforma agrária e reconhecer o governo de Cuba.

⁴² Memorando de Ação de Segurança Nacional 263.

⁴³ Disponível em: <<https://goo.gl/DXGrV9>>. Acesso em 15 maio 2018.

Outrossim, quando o presidente Nixon chegou ao poder, em 1969, ele começou a retirar as tropas dos EUA do Vietnã, e passou a substituir por tropas do Vietnã do Sul, sendo estas preparadas e equipadas pelos estadunidenses. Em 1972, ele determinou o bombardeio do Norte, sendo o mais intenso até aquele instante, durando 12 dias. No ano posterior, buscando maneiras para ganhar tempo para os sul-vietnamitas, ele ordenou um bombardeio ainda mais violento, contudo, por causa do escândalo de Watergate⁴⁴, ele teve que suspender a ordem.

A Guerra do Vietnã prosseguiu até 1975, quando as tropas sul-vietnamitas entraram em colapso e fugiram. De acordo com Stone e Kuznick (2015), além das milhões de mortes vietnamitas, e da destruição de inúmeras cidades e vilarejos, 72 milhões de litros de herbicidas acabaram envenenando o ambiente e destruindo praticamente todas as florestas do país, e as consequências da guerra química duram por gerações, com índices muito grandes de câncer até a atualidade, dentre outros efeitos. Entretanto, nenhum perdão estadunidense oficial foi registrado, e os EUA só reconheceram o Vietnã em 1995. Até os dias de hoje, existe um esforço para anular o que houve no Vietnã da consciência histórica. Diversos presidentes dos EUA repetidas vezes se referem à guerra como uma causa nobre, dado que os soldados entraram na batalha em prol da liberdade do povo do Vietnã. “Não surpreende que em 2014 espantosos 51% dos jovens de 18 a 29 anos tenham dito aos pesquisadores de opinião que a Guerra do Vietnã fora digna de luta”. (STONE; KUZNICK, 2015, p. 259).

Posteriormente, já em 1979, o então presidente Carter assinou uma diretiva de auxílio aos fundamentalistas islâmicos, que eram opositores do governo pró soviético de Cabul, no Afeganistão, com o intuito de provocar uma intervenção militar por parte da URSS no local. A provocação de fato teve êxito e ocorreu uma intervenção soviética. Por conseguinte, Brzezinski, o Conselheiro de Segurança Nacional de Carter, afirmou que não se sentia arrependido por incitar o fundamentalismo islâmico, pois o declínio do Império Soviético era mais importante do que o Talibã para a história mundial.

O presidente subsequente, Ronald Reagan, continuou com o discurso de medo, classificando os soviéticos como o foco do mal do mundo moderno. No decorrer de seu mandato, entre 1981 e 1989, o presidente fez com que os EUA, que em 1981 eram o maior credor mundial, virar o maior devedor no ano de 1985. Além disso, ele diminuiu os impostos

⁴⁴ O escândalo Watergate se configura pela invasão ao complexo Watergate (sede do partido democrata), em 1972, por cinco homens que foram presos por tirar fotos de documentos e instalar equipamentos de espionagem. Após diversas investigações, constatou-se, através de gravações, que Nixon sabia das operações ilegais. Em 1974, o presidente anuncia sua renúncia e seu vice, Gerald Ford, toma posse e o concede perdão por todos os crimes.

para os mais ricos, investiu excessivamente nas Forças Armadas e acabou com alguns programas sociais.

Em 1988, Mikhail Gorbachev, ao discursar nas Nações Unidas, declarou que a ameaça ou utilização da força não poderia mais servir como um instrumento de política externa, sobretudo no que tange as armas nucleares, alertando sobre a importância do desarmamento. A URSS estava, portanto, restringindo suas Forças Armadas e reduzindo as tropas soviéticas em outros países, até retirá-las integralmente.

Em 1989, por conseguinte, os berlinenses do Ocidente e do Oriente derrubaram o Muro de Berlim, configurando-se em um grande símbolo do período final da Guerra Fria, representou a evidência de um novo começo. Todavia, diversos estadunidenses aclamaram aquele cenário como sendo a vitória do Ocidente capitalista depois de tantos anos de guerra, definindo o liberalismo e a democracia como o tipo definitivo de governo humano. Em 1991, portanto, houve a dissolução da União Soviética.

Logo, durante a Guerra Fria, de modo geral, os governantes e a mídia constantemente evitaram debater acerca da moral básica da política externa estadunidense, em vez disso, proferiam clichês referentes à benevolência dos EUA, declarando que estratégias e técnicas duras eram necessárias para dar uma resposta equivalente, à mesma altura.

Em suma, além do contexto de mobilização do Estado e da sociedade no processo de contenção do comunismo, pode-se entender Hollywood como vítima – por causa dos inquéritos do HUAC, por exemplo – mas também como conivente e colaborador dessas ações, dado que o cinema anticomunista foi um elemento de extrema importância para a reprodução de discursos, tensões e condutas que acabaram por auxiliar a legitimação de ideologias estadunidenses por meio de uma visão maniqueísta no período da Guerra Fria.

3.2 REPRESENTAÇÃO DO COMUNISMO POR HOLLYWOOD

Desde a Grécia Antiga existiam conceitos de caráter cultural que colocavam a humanidade em dois blocos distintos, sendo estes: civilizado e bárbaro. O primeiro como sendo o grego civilizado, e o segundo, por conseguinte, portando um atributo negativo, representava o “outro”, aquele que não utiliza técnicas civilizacionais ou éticas. No decorrer da história, essas concepções foram sendo relidas e reutilizadas para caracterizar diferentes povos ou grupos, e sendo difundidas pelos diversos meios de comunicação. Dentre estes, o cinema.

Assim, conforme Alves (2015), a humanidade é o resultado dessa realidade que os caracteriza e os situa em um dos lados, e o cinema, por sua vez, é um instrumento pelo qual os princípios da ideologia dominante são conduzidos aos indivíduos e, dessa maneira, é concebido um ciclo que se retroalimenta.

Essa divisão é decorrente da historicidade dos significados sociais desses blocos, que além de ser pensada em termos de civilizado ou bárbaro, também podem ser classificados em mundo livre ou não livre, em países democráticos ou não democráticos, dentre outras caracterizações que são feitas a partir de fundamentos políticos e/ou religiosos que reafirmam o modelo que continuamente tem a questão da liberdade como destaque. Evidentemente o cinema acaba reproduzindo esses blocos, reforçando-os e atribuindo-lhe conotações que constantemente dão ênfase à guerra como um elemento crucial para assegurar a democracia, a liberdade e a verdade. Posto isto, as representações concebidas pela cultura geram mecanismos aplicados tanto na esfera interna de uma sociedade como na defesa e na mídia desta sociedade em relação ao outro.

Não obstante, segundo Florencio (2009), as películas apresentam um discurso que, por sua vez, é formulado a partir de outros discursos, seja os reafirmando, opondo ou polemizando. Logo, o filme é fruto de um determinado período histórico e ideológico, ou seja, ele resulta da produção e, conseqüentemente, da interpretação de uma pessoa ou de um grupo de pessoas.

As produções filmicas oferecem representações sociais as quais, conforme Chartier (2000), são capazes de refletir em um campo histórico específico, internalizando as lutas pelo poder entre os grupos ou indivíduos representados. Dessa maneira, de acordo com Alves (2015), os filmes se utilizam de imagens com uma sequência que, associadas com os atores e a trilha sonora, concebem uma realidade – que pode ser de afinidade ou de estranhamento e repulsa – que é assimilada e frequentemente reproduzida por quem assiste.

Segundo Ribeiro (2002), a construção o “outro” pressupõe a construção de uma divisória que o separa do “eu”, a qual concebe a percepção de diferença pela qual se faz possível a afirmação da identidade. Dessa forma, a identidade é um “product of self-consciousness that I or we possess distinct qualities as an entity that differentiates me from you and us from them”⁴⁵ (HUNTINGTON, 2004, p. 21). Logo, as produções filmicas hollywoodianas apresentavam a benevolência da política dos EUA, bem como personagens

⁴⁵ “produto da autoconsciência de que eu ou nós possuímos qualidades distintas como uma entidade que me diferencia de você e nós deles” [tradução livre].

estadunidenses como a representação do bom, justo e correto, contrastando a representação dos comunistas.

A Guerra Fria, portanto, caracterizou-se por muito mais que uma disputa armamentista, posto que, além de outros elementos, ela teve uma notável dimensão cultural, em que havia a caracterização do “bem” e do “mal”, que, por sua vez, originou e fortaleceu estereótipos e discriminações, e, assim, incentivou o ódio.

De onde e quando menos se esperava, os comunistas surgiam, tal qual vampiros sedentos de sangue, para devorar criancinhas e escravizar homens e mulheres ao totalitarismo. Muitos norte-americanos acreditavam em todo esse discurso anticomunista, reforçados pelos órgãos de imprensa e entretenimento. (FARIA; MIRANDA, 2003, p. 31).

Deste modo, a indústria cinematográfica hollywoodiana foi uma grande ferramenta para a legitimação de modelos e ideologias estadunidenses, dado que as produções filmicas do período da Guerra Fria exibiam e enalteciam os privilégios do *american way of life* com todos os seus apetrechos que simplificavam a vida moderna, ao contrário dos países comunistas. Além disso, filmes de vários gêneros distintos também apresentavam os comunistas como vilões bárbaros. Assim, a perspectiva maniqueísta era apontada como a única maneira de enxergar os acontecimentos.

De acordo com Lapsky (2015), a indústria de cinema hollywoodiana sempre foi um instrumento eficaz para a construção da imagem do inimigo. Este processo aconteceu em vários momentos do século XX, sobretudo desde a Segunda Guerra Mundial, período em que o cinema já era considerado como um meio de entretenimento consolidado nos EUA.

[...] podemos dizer que, em muitos casos, o conhecimento que temos de diversos lugares do mundo, sua história e seu desenvolvimento se deu através do cinema. Portanto, o cinema também é responsável pela construção de imagens, estereótipos sobre os territórios e as civilizações representadas por ele. (SCHURSTER; ARAÚJO, 2015, p. 31-2).

Além disso, segundo Schrecker (1998), durante o macarthismo, um aspecto crucial para a construção da imagem do comunismo foi a formação do aparato repressivo em volta do comunismo, com todo o conjunto de investigações e inquéritos no congresso, além da abertura de processos criminais e outras práticas que deram origem a uma atmosfera de criminalidade que contribuiu para a desumanização dos comunistas.

Conforme explicitado por Valim (2010), é possível classificar as produções filmicas anticomunistas do período da Guerra Fria em três gêneros. Quais sejam: drama, guerra e ficção científica. Dessa forma, o drama era caracterizado pela denúncia dos problemas do comunismo dentro dos EUA. Buscou-se, portanto, destacar o perigo que o Partido Comunista e as instituições regidas por ele representavam à democracia dos EUA, ao *american way of*

life e aos estadunidenses de uma maneira geral. Um exemplo desse gênero seria o filme *I Married a Communist*⁴⁶, dirigido por Robert Stevenson, que conta a história de um homem que havia sido comunista tendo que enfrentar alguns membros do Partido Comunista perante às investidas contra sua esposa, além de retratar o drama da esposa ante a descoberta do passado de seu cônjuge.

Diferentemente do gênero Drama, que centra suas produções nas ameaças internas, o gênero Guerra foca em conflitos internacionais, que envolvem redes de espionagem fora dos EUA, sempre com a presença de um personagem estadunidense sendo responsável por resolver a situação, enfrentando o(s) personagem(s) que representa(m) o comunismo. Um exemplo desse gênero seria a película *Topaz*⁴⁷, dirigido por Alfred Hitchcock, em que o serviço secreto dos EUA envia um espião para se infiltrar em Cuba no ano de 1962 para investigar a atividade russa no país. Além desse, Valim (2010) também classifica *Big Jim McLain*⁴⁸, dirigido por Edward Ludwig e estrelado e financiado por John Wayne⁴⁹ dentro do gênero de guerra, mesmo que se passe no Havaí. O filme retrata as suspeitas reais de uma infiltração comunista no Havaí, trazendo agentes do HUAC caçando comunistas no local.

O terceiro e último gênero, Ficção Científica, foi amplamente utilizado pelo cinema hollywoodiano para abordar o confronto entre a democracia e o comunismo. O perigo comunista, por conseguinte, era descrito como forças de outro mundo que causavam mortes, doenças e dominação. “As invasões alienígenas, a transformação das pessoas em zumbis sem vontade própria e o controle mental foram artifícios repetidamente utilizados pelo gênero”. (VALIM, 2015, p. 184).

Logo, esses elementos – alienígenas, zumbis, dentre outros – serviram como metáforas para representar o fim da liberdade e o triunfo do mal, e por isso a indústria cinematográfica ficou repleta de forças hostis que almejavam fazer os estadunidenses de escravos, como no filme *Invaders from Mars*⁵⁰, dirigido por Tobe Hooper, em que as vítimas estadunidenses se transformavam em escravos do pensamento totalitário, sem opinião própria, sendo incapazes de distinguir entre o “nós” e “eles”.

O termo “alienígena” ou “*alien*” provém do latim “*alienus*”, que significa aquele que é estrangeiro, forasteiro. Contudo, segundo Valim (2015), nos EUA, durante o período da

⁴⁶ Eu me Casei com um Comunista (RKO Pictures, 1949).

⁴⁷ Topázio (Universal Pictures, 1969).

⁴⁸ Aventura Perigosa (Warner Bros., 1952).

⁴⁹ Republicano que apoiava as práticas do HUAC. Atuou em Aventura Perigosa para manifestar seu suporte ao Comitê. Segundo Murray (1975), esta foi uma das películas anticomunistas mais conhecidas do período, além de que obteve um grande lucro.

⁵⁰ Os invasores de Marte (Twentieth Century Fox Film Corporation, 1953).

Guerra Fria, esse termo foi empregado de uma forma bastante pejorativa. Por isso, o “*alien*” podia ser considerado como um indivíduo que não é um cidadão e a quem se nega os direitos comuns aos seres humanos. Dessa maneira, esse método utilizado pela indústria cinematográfica estadunidense para desumanizar o sujeito – comunista – durante o período supracitado foi altamente trabalhada nas produções do gênero de ficção científica.

No decorrer dos anos do cinema hollywoodiano, o estadunidense descobriu seu inimigo em indígenas, latinos, negros, mulçumanos e, claro, comunistas. Essas figuras foram as representações das ameaças à liberdade, ao *american way of life*, ao individualismo, dentre outros, e na ficção científica, o alienígena agregou tudo isso.

A iminência de um choque entre um “nós” encarnado pelos Estados Unidos e seus cientistas, seus heróis caucasianos e cristãos, seus policiais e militares, seus jovens puritanos, contra um “eles”, “outros”, “aliens”, representado por tipos ideais que, em circunstâncias diversas, foram apresentados frequentemente pelos latinos, negros, comunistas evidenciou o fértil diálogo do cinema com assuntos que se relacionavam com uma visão marcadamente obscura, e às vezes obtusa, reducionista, da política externa norte-americana. (MAYNARD; MAYNARD, 2015, p. 224).

Isto posto, dentre as produções de ficção científica que refletiam o medo de uma invasão externa, *War of Worlds*⁵¹ foi um exemplo de filme produzido na Guerra Fria que demonstra como Hollywood evidenciou a ameaça externa e a urgência da preservação de uma união nacional por intermédio da utilização de extraterrestres para a representação da ameaça. Posto isto, a primeira versão de *War of Worlds*, de 1953, dirigido por Byron Haskin, é baseado na obra, de 1898, de H.G. Wells sob o mesmo título. A película, por sua vez, acabou por conseguir representar no cinema a mesma dose de histeria gerada pela versão transmitida na rádio por Orson Welles, em 1938, que fez muitas pessoas acreditarem que o planeta estava realmente sendo invadido por forças alienígenas. Deste modo, essa trama caracterizava o Outro como o causador de muitas mortes, bem como o promotor do caos, dado que são exibidas várias cenas de destruição em diversos lugares ao redor do mundo. Os *aliens* são mostrados como seres extremamente cruéis, negam a hospitalidade dos inocentes humanos, atirando-lhes raios da morte. Assim, “no choque de mundos da Guerra Fria, o Outro, além de não ser igual, era conseqüentemente perigoso. [...] fechar os olhos tornava-se um perigo”. (MAYNARD; MAYNARD, 2015, p. 217).

A película *Invasion of Body Snatchers*⁵², por conseguinte, também se utiliza da ficção científica, além do terror, para mostrar a existência de uma silenciosa invasão alienígena em forma de um vírus, os *Pods*, que se espalhavam por toda a cidade, apropriando-se dos corpos

⁵¹ Guerra dos Mundos (Paramount, 1953).

⁵² Vampiros de Almas (Allied Artists Pictures, 1956).

dos habitantes, fazendo-os seres sem emoção, e que ainda objetivavam instaurar um mundo igualitário, sem conflitos ou paixões. O *pod* pode ser caracterizado como “o alienígena como representação dos invasores comunistas, do comunismo ou de uma visão criada nos EUA sobre o que é o comunismo”. (NOBOA, 2011, p. 3). Assim, ao final do filme é dito que “eles estão invadindo, estão chegando e vocês serão os próximos”. Desta maneira, assim como nos demais filmes desse período, que seguem a lógica de histeria anticomunista, existe uma metáfora em que os alienígenas representam os comunistas – tanto os russos quanto os próprios estadunidenses membros do Partido Comunista.

Deste modo, outro aspecto muito importante dos filmes de ficção científica desse período é que em uma grande parte deles a possibilidade de exercício de alteridade era ínfima, isto é, era mais provável os personagens fazerem o que fosse necessário para eliminar o Outro, do que tentar compreendê-lo e aceitar as diferenças. Dessa forma, esse cenário repleto de espaçonaves, raios lasers e seres de outros planetas no cinema de Hollywood auxilia a compreensão da histeria decorrente das tensões nucleares e dos conflitos acerca das ideologias.

Destarte, a Guerra do Vietnã, por sua vez, acabou por trazer outra realidade para a indústria cinematográfica de Hollywood, pois, em consequência dos avanços tecnológicos, a mídia exibia para a população as imagens das mortes, da crueldade dos combates, diferencialmente do que acontecia durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, em que a informação era mais limitada e as imagens da guerra custavam bastante para atravessar o Atlântico. Dessa forma, a conduta estadunidense na guerra passou a ser questionada pela população e, por conseguinte, alguns filmes passaram a denunciar o impacto negativo da guerra.

Diversos outros filmes também buscaram mobilizar corações e mentes em favor da Guerra do Vietnã, como *The Green Berets*⁵³ – que será analisado no próximo subcapítulo –, dirigido por John Wayne, Ray Kellogg e Mervyn LeRoy, com teor patriótico e com um roteiro que abordava a teoria dos dominós de maneira bastante simplificada, dado que os estadunidenses, como indivíduos do mundo capitalista, democrático e que prezam pela liberdade, tinham o dever de ajudar as pessoas a se livrarem da ameaça comunista. Assim, a desumanização presente na representação dos comunistas no cinema foi um instrumento relevante para obter o consentimento da sociedade na legitimação de atuações militares durante grande parte do século XX.

⁵³ Os Boinas Verdes (Warner Bros., 1968).

De acordo com Valim (2015), mesmo com o fim do Bloco Soviético a lógica da Guerra Fria perdurou nos estúdios, roteiristas e diretores e, além disso, de várias maneiras essa lógica permanece no cinema do Ocidente: o confronto entre os bons capitalistas e os bárbaros comunistas, islâmicos ou terroristas; protetores da paz e agentes de guerras, dentre outros. Assim, a continuação dessa lógica concerne a um conservadorismo presente no meio do entretenimento e indica um campo de estudo em expansão.

Em síntese, além de ser uma grande indústria de entretenimento, o cinema é também uma forma de representação social capaz de identificar diversos aspectos de determinada sociedade, desenvolvendo uma visão do Eu, mas também constituindo a visão do Eu sobre a figura do Outro, de como o enxergo, avalio e julgo. Assim, o cinema hollywoodiano desempenhou uma função importante de produtor de representações no período que abrange a Guerra Fria. Mostrou as maravilhas do *american way of life* e do sistema capitalista, conectando aos conceitos de democracia e liberdade, e indicando aos estadunidenses quem eram seus inimigos. Portanto, tornam-se relevantes as tentativas de compreensão da subjetividade derivada das condições de produção das películas.

3.3 MAPEAMENTO DOS FILMES COM TEMÁTICA DA GUERRA FRIA

3.3.1 Eu Fui um Comunista Para o FBI

Após a Segunda Guerra Mundial, *Eu Fui um Comunista Para o FBI*⁵⁴, do ano de 1951, foi a primeira produção da Warner Bros. de gênero anticomunista. Conforme Silva (2013), embora tenha tido uma produção modesta de US\$684 mil dólares, dentro dos EUA lucrou US\$1.319 milhão de dólares com a bilheteria, e US\$440 mil internacionalmente, convertendo-se em US\$1.749 milhão de lucro bruto. Deste modo, a película obteve o dobro do que investiu na produção com o lucro da bilheteria e, além disso, conseguiu uma indicação ao Oscar.

Após o lançamento de *Missão em Moscou*, no ano de 1943, os estúdios da Warner Bros. precisavam limpar sua imagem de ter produzido um filme acusado de divulgar propaganda comunista, tendo sido Jack Warner⁵⁵ convocado a depor para o HUAC por causa desta produção em 1947. *Eu Fui um Comunista Para o FBI*, dentre outros fatores, serviu como uma resposta à pressão do Comitê. Segundo Leab (2000), no período de divulgação do filme, Jack Warner afirmou que esperava que a produção conseguisse deter a marcha daqueles que

⁵⁴ *Eu Fui um Comunista Para o FBI*. Direção: Gordon Douglas. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. EUA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros., 1951, 83min; p&b-VHS.

⁵⁵ Jack Leonard Warner foi um dos quatro fundadores da Warner Bros.

estavam tentando destruir os princípios democráticos dos EUA e, além disso, declarou que Cvetic deveria receber uma homenagem por heroísmo.

Posto isto, a trama é baseada na história de Matt Cvetic – publicada na revista *Saturday Evening Post* – e se desenvolve a partir da caracterização de Matt (Frank Lovejoy) como um patriota determinado a sacrificar sua vida para combater o comunismo, sendo um espião infiltrado no Partido Comunista de Pittsburgh durante nove anos para o FBI. O filme, portanto, é elaborado a partir do teor de denúncia acerca das atividades comunistas dentro dos EUA e de suas respectivas instituições. “It made me feel good to think that the FBI selected me, [...] because they had implicit confidence in my personal integrity and unswerving loyalty to my country.”⁵⁶ (CVETIC, 1959, p. 12).

A película é iniciada a partir da chegada do líder comunista Gerhardt Eisler (Konstantin Shayne) na cidade de Pittsburgh para fiscalizar a atividade do Partido Comunista. Na cena subsequente, é aniversário da mãe de Cvetic, e no momento em que ele entra no apartamento, toda sua família, exceto sua mãe, observa-o com desconfiança e angústia. Entretanto, antes do início da comemoração, Cvetic é chamado por telefone para se encontrar com Eisler. Ao desligar, o irmão de Matt ordena que ele não volte nunca mais para aquela casa, referindo-se a ele como “porco vermelho”. Contudo, durante a reunião, Matt é promovido a organizador chefe do partido de Pittsburgh por Eisler, que é caracterizado como um líder frio e calculista, que almeja implantar um governo comunista nos EUA.

De acordo com o filme, os membros do partido planejavam instaurar um governo totalitário no país a partir do convencimento da população, mas também a partir do caos e da desordem, era a estratégia de dividir e conquistar, incitando o ódio racial e provocando agitações, por exemplo.

Essa região produz mais aço do que o país todo junto, movendo Pittsburgh um centímetro, moveremos este país por quilômetros. Mas Pittsburgh é muito calma, muito pacífica. Para implementar o comunismo na América precisamos incitar brigas, descontentamento, disputas entre as pessoas. (*Eu Fui um Comunista Para o FBI*, 1951).

Outrossim, quando os líderes do partido se referem aos negros com um termo pejorativo, a trama representa a característica preconceituosa que estaria inerente aos comunistas. A partir disso, Jim Blandon (James Millican) explica a Cvetic a finalidade de provocar conflitos entre negros e brancos. “Se um deles for à rua hoje e brigar com um homem branco, matá-lo, e for condenado por um júri branco, podemos ajudá-lo a criar um fundo de defesa” (*Eu Fui um Comunista Para o FBI*, 1951), ou seja, a produção reduz a

⁵⁶ “Senti-me bem ao pensar que o FBI havia me selecionado, [...] porque eles tinham uma confiança implícita na minha integridade pessoal e na minha inabalável lealdade ao país.” [tradução livre].

problemática racial e culpabiliza os atritos entre negros e brancos nos EUA às ações do comunismo, posto que esses litígios beneficiavam os fundos de defesa e acabavam financiando o Partido Comunista.

Destarte, em uma cena subsequente, Cvetic é chamado na escola pois seu filho havia brigado com alguns amigos após ser chamado de “filho de comuna”. Após Dick Cvetic (Ron Hagerthy) receber a confirmação de seu pai de que era de fato membro do partido, pois não podia lhe contar a verdade sobre estar infiltrado, ele passa a tratar Matt de forma extremamente hostil, porém, durante todo o filme, retrata-se que o infiltrado suporta toda a aflição e vergonha em prol da luta contra o comunismo. Contudo, o espião conhece Eve Merrick (Dorothy Hart), uma educadora que, na verdade, era uma comunista que afirma não haver lugar melhor para desempenhar seu papel de disseminar o comunismo do que em uma escola.

Matt e Eve passam a se encontrar com certa frequência e, no decorrer do falecimento da mãe do infiltrado, os dois e mais alguns amigos comunistas vão ao velório. Os membros do partido que o acompanhavam brincaram ao falar que Cvetic estava atuando ao fingir que estava orando para a mãe, o que se refere diretamente à ideia de que todos os comunistas eram invariavelmente ateus. Durante o funeral, Cvetic acaba deixando cair uma carta que havia escrito – mas não a enviou – para seu filho revelando ser um infiltrado para o FBI. Eve pega a carta e a lê, passando a saber da verdade.

Eve, portanto, passa a se questionar sobre as atitudes do partido e fala a Cvetic que está contrariada acerca destas. Por causa das ações de Eve, ela é expulsa do partido, porém, isso não é suficiente para os líderes, visto que são descritos como pessoas dispostas a matar qualquer indivíduo que ameace uma conspiração. Então, para que Eve não revelasse outras educadoras que, assim como ela, se aproveitavam do ambiente escolar para convencer crianças e adolescentes, Blandon ordena a sua morte. Cvetic, no entanto, ajuda a professora. Os dois conseguem se livrar e sobreviver, e a trama passa a preparar a audiência para o final.

Matt e outros colegas do Partido Comunista são chamados para depor em uma audiência do HUAC. A partir desse momento, Cvetic tem sua cena como grande herói, declarando o que realmente pensava sobre o comunismo e entregando líderes do partido. Afirmando que o partido “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”. (*Eu Fui um Comunista Para o FBI*, 1951).

Figura 2: Cena em que Cvetic e filiados do Partido Comunista se encontram perante o HUAC.



Fonte: <https://goo.gl/jfoqfs>.

O filme ainda aponta que as críticas feitas ao HUAC, na verdade, são resultado de um conjunto de ações dos comunistas para assegurar o seguimento da conspiração.

O Comitê de Atividades Antiamericanas é um perigo para nós. Os interrogatórios em Washington são propaganda do governo. [...] os líderes de Pittsburgh devem avisar seus membros. Todo comunista deve divulgar que o Comitê de Atividades Antiamericanas é um grupo de políticos obtusos que só quer acabar com os piquetes. Queremos que sejam ridicularizados. Se começarmos há muitos tagarelas nesse país que farão o resto. (Eu Fui um Comunista Para o FBI, 1951).

A construção da trama é, portanto, desenvolvida para apresentar a exaltação do personagem de Matt Cvetic, por sua bravura em enfrentar toda a humilhação e sofrimento em favor do combate ao comunismo nos EUA. Zelinsky (1988) afirma que a construção de figuras ideais estimula o sentimento de comunidade nacional. Contudo, de acordo com os estudos de Leab (2000), Cvetic na vida real era alcoólatra e havia abandonado esposa e filhos, porém, como as figuras ideais precisam ser purificadas e idealizadas, esses elementos ficaram de fora da produção. Assim, “os filmes de propaganda têm o bem e o mal tão bem ordenados, com seus personagens bem definidos e seus conflitos tão bem desenhados, que há pouca escolha além de reagir com as violentas emoções que são provocadas” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976, p. 148). Logo, esse aspecto foi muito importante para estruturar um argumento persuasivo na película, de que o bem era representado pelo personagem de Cvetic, e o mal eram os comunistas.

3.3.2 Os Boinas Verdes

Os Boinas Verdes⁵⁷ é uma produção estadunidense do gênero de guerra, exibido em 1968 e dirigido por John Wayne, Ray Kellogg e Mervyn LeRoy. O filme aborda o contexto da Guerra do Vietnã a partir da representação dos boinas verdes, que era um grupo de oficiais que integravam a Força Militar dos EUA.

Posto isto, o filme se inicia com a cena em que os soldados se apresentam numa espécie de coletiva de imprensa para jornalistas e para o público, e lhes é questionado se existe a necessidade de uma intervenção estadunidense em uma guerra, a qual poderia ser classificada meramente como uma guerra civil. Para responder o questionamento, um soldado mostrou algumas armas que estavam na posse dos vietcongues⁵⁸, mas que os militares estadunidenses haviam capturado. Por suposição, essas armas haviam sido fornecidas pelos russos e pelos chineses e por isso designava uma ameaça comunista. Diante dessa configuração, os EUA deveriam impedir o efeito dominó, garantindo a liberdade e a democracia no Vietnã. Após este momento, não houve mais questionamentos e ficou subentendido que deter a propagação do comunismo se configurou em uma razão legítima para a intervenção.

Contudo, um dos jornalistas, George Beckworth (David Janssen), não se convenceu dos argumentos e falou com o Coronel Mike Kirby (John Wayne) que, por sua vez, questionou se o jornalista já havia ido ao sudeste asiático. Ao obter um não como resposta, o coronel apenas se retira. No dia subsequente, enquanto o coronel estava organizando seus soldados para irem ao Vietnã, Beckworth chega determinado a ir junto para enxergar de perto a conjuntura da guerra.

A princípio, faz-se importante saber que os vietcongues não têm personagens propriamente ditos, isto é, à exceção do general Phan Son Ti (William Olds), que fica sempre em silêncio, outros comunistas sequer têm nomes ou falas, demonstrando que não existe a necessidade da representação de fato de um antagonista na trama, dado que o público já considera que ele apenas irá simbolizar e executar o mal.

Assim que chegaram no Vietnã, dois personagens relevantes no desenvolvimento da película aparecem. O primeiro personagem é Day-Uh-Nim (George Takei), chefe do acampamento em que os Boinas Verdes se acomodaram. Tendo em vista que Nim defende a

⁵⁷ Os Boinas Verdes. Direção: John Wayne, Ray Kellogg e Mervyn LeRoy. Roteiro: Robin Moore e James Lee Barrett. EUA. Produção: Michael Wayne. Distribuição: Warner Bros., 1968, 142min; technicolor.

⁵⁸ Combatentes da Frente Nacional para a Libertação do Vietnã. Eram norte-vietnamitas que lutavam contra a coalizão formada pelo Vietnã do Sul e os EUA.

intervenção dos EUA, ele se configura em uma figura importante para o filme, dado que representa o nativo justo e correto, que não se corrompeu com as ideias do comunismo. Nim simboliza, portanto, o cidadão do Vietnã que batalha para ter seu país livre e, para isso, apoia a intervenção estadunidense. O segundo personagem, por conseguinte, é Hamchunk (Craig Jue), um órfão que mora no acampamento e desenvolve uma relação bastante íntima com alguns soldados, tendo grande importância ao final da película.

Para fortalecer o argumento do início do filme, de que os EUA estavam indo ao Vietnã porque a população necessitava de seu apoio militar, o filme apresenta como os soldados se entrosam facilmente com os nativos que muitas vezes ajudam os estadunidenses nas estratégias para abater os vietcongues, posto que eles se encontram em grande sofrimento. Posto isto, em uma das cenas que exemplificam essa situação é quando o médico da base militar dos Boinas Verdes, McGee (Raymond St. Jacques), atende algumas crianças de uma aldeia próxima, examinando-as cuidadosamente e dando doces ao final, como gesto de compaixão e solidariedade dos estadunidenses. Sem embargo, uma das crianças atendidas é a neta do chefe da aldeia, e ela havia sido cortada por um espinho punji⁵⁹ envenenado. Enquanto o médico cuida da menina, o jornalista chega e se sensibiliza com a situação e dá seu cordão para a menina, que responde que nunca deixará de usá-la. Entrementes, o coronel e o chefe da aldeia firmam uma aliança, entretanto, quando os soldados vão até a aldeia no dia subsequente, são informados de que os vietcongues assassinaram o chefe de maneira bárbara, atando seu corpo a um tronco. O jornalista rapidamente pergunta sobre a menina. Como os rebeldes raptaram algumas pessoas da aldeia, os nativos respondem que não sabem onde a menina se encontra. Prontamente os militares procuram a menina pela floresta e a encontram cruelmente morta e com a corrente dada pelo jornalista. A partir deste momento, a película introduz a indignação como um elemento de persuasão tanto para o jornalista quanto para os expectadores, na tentativa de justificar mais uma vez a intervenção estadunidense na guerra.

Posteriormente, os vietcongues atacam o acampamento em que os Boinas Verdes estavam e, durante esse momento, o jornalista estava em uma trincheira e um militar o questiona se ele irá apenas ficar assistindo ou irá ajudar. Ele decide passar a munição para o soldado, auxiliando-o e, portanto, posicionando-se diferentemente do início da trama, passando a compreender a participação dos EUA no conflito. Deste modo, após os acontecimentos consequentes da ofensiva vietcongue, o coronel indaga o jornalista se ele iria relatar o que havia visto durante a experiência no Vietnã. Beckworth, por sua vez, diz que

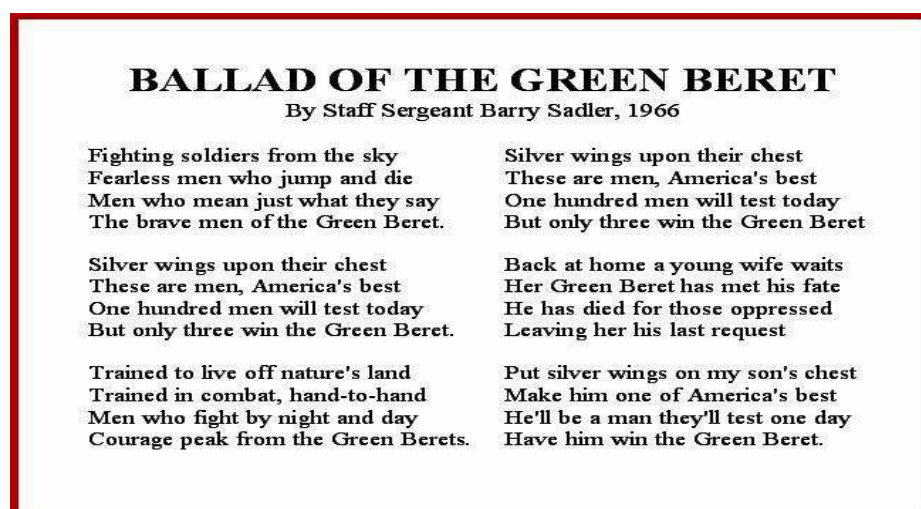
⁵⁹ Armadilha característica dos vietcongues.

perderia seu cargo se assim o fizesse, revertendo-se em uma grande crítica à imprensa estadunidense, em que a maior parte era contra a intervenção e seria capaz de ocultar e/ou distorcer determinados eventos, influenciando a opinião pública que não tinha como saber a “realidade” porque não estavam no Vietnã para assistir de perto o que ocorria, passando a mensagem de que qualquer crítico mudaria de posição caso assistissem de perto. Assim, o jornalista decide acompanhar mais uma vez os militares em outra operação para descrever os acontecimentos, contudo, relatá-los em prol da guerra.

Ao final da película, o menino órfão Humchunk, que desenvolveu uma relação íntima com alguns soldados, fica devastado ao saber que alguns militares morreram, e pergunta ao coronel o que aconteceria com ele. Kirby responde “eu cuido disso, Boina Verde. Tudo isto está sendo feito por você”. (Os Boinas Verdes, 1968), deixando claro que os EUA eram um país que lutava pelo povo oprimido.

Além disso, a representação das mortes dos vietcongues se dá de maneira bastante rápida e superficial, como se não tivesse muita relevância, visto que o público não deveria se atentar para as baixas dos rivais, porque eles devem ser vistos apenas como obstáculos para os objetivos dos heróis. As mortes dos militares estadunidenses, por sua vez, tinham grande destaque, já que além de retratar todo o sofrimento causado pelos rebeldes desumanos, era importante deixar claro que tudo era justificado pelo triunfo da batalha vencida no final, assim como é retratada na canção que inicia e termina a película.

Figura 3: Canção dos Boinas Verdes.



Fonte: Ballad of the Green Beret⁶⁰. Disponível em: <<http://www.goo.gl/9pTda4>>. Acesso em 30 maio 2018.

⁶⁰ Soldados que lutam vindos do céu/ Homens destemidos que pulam e morrem/ Homens que significam aquilo que dizem/ Os bravos homens dos Boina Verdes/ Asas de prata sobre os peitos/ Estes são os homens, os

Assim, a película em análise apresenta o jornalista como um personagem indispensável para o enredo, posto que ele representa o cidadão que não se convenceu da necessidade da Guerra do Vietnã, contudo, após diversas cenas de cunho emocional produzidas para provocar a indignação, ele passa a aprovar a causa. A trama apresenta, portanto, uma perspectiva reducionista da guerra, dado que expõe apenas o lado estadunidense, sem averiguar nem retratar as causas vietcongues, não analisando suas preferências, ideais e nem sequer suas mortes. Portanto, no caso da Guerra do Vietnã, apresentar o panorama geral do conflito não seria eficaz para a propaganda política e ideológica, e não atingiria o objetivo de conquistar os corações e mentes a favor do conflito.

melhores da América/ Cem homens vão testar hoje/ Mas apenas três vencem a Boina Verde/ Treinado para viver da natureza/ Treinados em combate, mão-a-mão/ Homens que lutam de noite e de dia/ Pico de coragem dos Boínas Verdes/ De volta para casa uma jovem esposa espera/ Seu Boina Verde conheceu o destino dele/ Ele morreu por aqueles oprimidos/ Deixando-a seu último pedido/ Coloque as asas de prata no peito do meu filho/ Faça dele um dos melhores da América/ Ele vai ser um homem que eles vão testar um dia/ Que ele ganhe a Boina Verde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta pesquisa foi analisar o papel do cinema na Guerra Fria para compreender como as produções cinematográficas foram utilizadas como um instrumento crucial para auxiliar a disseminação ideológica do bloco estadunidense no contexto da guerra. Optando pelo estudo de um contexto histórico rodeado de particularidades, o cinema foi entendido como um veículo de ideologias, com capacidade de propagar perspectivas a partir da propaganda em diversos momentos da história e, portanto, configurou-se em uma importante ferramenta nas dinâmicas que compõem a Guerra Fria, em que foram produzidas películas carregadas tanto de estereótipos quanto de representações de discursos estadunidenses, os quais eram centralizados na luta contra o comunismo.

Deste modo, para atingir os objetivos propostos e entender o cinema dentro desse contexto, este trabalho foi dividido em três capítulos. Primeiramente, estabeleceu-se, a partir de estudos construtivistas, a importância do papel das ideias e dos discursos na política internacional, que é socialmente construída, bem como a noção de estrutura como sendo um fenômeno social e cultural, formada por ideias e pelo conhecimento coletivo, que tem efeitos sobre as identidades e interesses dos agentes, caracterizando, conseqüentemente, identificações sobre o que representa o “eu” e o “outro”. Portanto, conclui-se que a abordagem construtivista das Relações Internacionais compreende que é necessário obter recursos para construir uma realidade social e instruí-la a outros. Os EUA, por sua vez, detêm desses recursos, dentre os quais se destaca o poder brando e mais sutil, que faz com que outros agentes se comprometam, garantindo a imposição de ideias e regras. A indústria cinematográfica hollywoodiana se converte em um instrumento desse poder brando que acaba por difundir a realidade construída, assegurando a manutenção do poder estadunidense tanto no âmbito doméstico quanto no sistema internacional.

Posteriormente, foi trabalhado os conceitos de *soft power* e indústria cultural, como eles funcionam e de que forma influenciam a dinâmica das relações internacionais. A partir de tais definições, pôde-se compreender outros aspectos da dimensão do poder, além daquele concentrado em capacidades puramente econômicas e militares. As dimensões apresentadas nesse capítulo, na verdade, destacam a importância da habilidade da atração, e não da coerção, bem como a relevância da opinião pública da política internacional. Compreendendo esses conceitos, entende-se de forma mais nítida as relações históricas existentes entre a indústria cinematográfica e as entidades políticas ou militares, apresentadas também no

capítulo para demonstrar que o fator ideológico identificado nas produções não é um fenômeno isolado, mas acompanha o cinema no decorrer de sua história.

Por conseguinte, no capítulo subsequente, buscou-se compreender o conceito de propaganda, correlacionando-o com o de ideologia, para entender como estes podem ser usados para analisar o cinema de propaganda. À face do exposto, a propaganda política disseminada nos filmes mobiliza os indivíduos e cria paixões a partir do controle de corações e mentes, pois de todos os meios de comunicação em massa, o cinema tem a maior aptidão para o apelo emocional, já que possibilita um nível mais profundo de identificação com os personagens, além de provocar o riso e o choro, faz o espectador cantar, gritar e é eficaz em provocar uma resposta imediata, dificilmente encontrada em outros meios de comunicação em massa.

Assim, os filmes têm êxito como veículos de propaganda de maneira sutil, e destaca um conjunto de valores de forma atraente, como sendo o único viável, e esses valores, portanto, podem refletir e moldar as normas da sociedade. Deste modo, a análise das representações feitas em um filme pode proporcionar detalhes sobre a política, a legitimação de uma ideologia, as expectativas, o medo e as ambições de um país em um determinado período. Por isso, faz-se necessária a observação do contexto em que determinado filme foi produzido, para, então, analisá-lo de fato.

Não somente na Guerra Fria, como em todo o século XX, o cinema hollywoodiano pôde ser considerado como um dos principais agentes da formação de entendimentos coletivos a nível global, sendo difusor de valores, moldando as opiniões que iam sendo construídas no exterior acerca da identidade cultural dos EUA, bem como a influência do país no público. A retórica estadunidense é permeada pela ideia de destino manifesto, que preza pelo excepcionalismo do povo americano e por suas instituições, sendo estes predestinados a missões salvadoras e civilizatórias no mundo. Essas concepções englobam ideias e valores expressos em discursos, como a democracia e a defesa pela liberdade, que dão harmonia ao país em torno de um destino comum, propiciando um suporte para políticas internas e externas. Logo, o cinema dos EUA se constitui em um instrumento que apresenta uma influência que não pode ser desconsiderada.

No terceiro capítulo, por conseguinte, foi apresentada uma contextualização sobre o que ocorreu na sociedade estadunidense no período da Guerra Fria, com a criação de planos e órgãos estatais e de todo um cenário de repressão ao comunismo, exaltando as ideologias estadunidenses e colocando o comunismo como o mal do mundo que precisava ser combatido, contribuindo para haver um consenso à volta da visão maniqueísta da luta do bem

contra o mal. Além disso, procurou-se analisar a representação do comunismo por Hollywood, examinando a caracterização da ameaça relacionada aos comunistas com o objetivo de demonstrar que as ameaças aos valores sociais emergem de maneira mais fácil quando a causa do medo é dramatizada e representada a partir de estereótipos. Assim, a forma estereotipada dos comunistas nos filmes acabou por desumanizá-los, pois acabam sendo generalizados, e não é possível ter algum contato com suas histórias, quando não eram simplesmente representados por alienígenas, posto que seria mais fácil aprovar uma guerra quando não se comove ou se sente culpado e, além disso, “eles” não são iguais a “nós”. Portanto, Hollywood mostrou as maravilhas do *american way of life* e do sistema capitalista, conectando aos conceitos de democracia e liberdade, e indicando aos estadunidenses quem eram seus inimigos.

Subsequentemente, deu-se seguimento à problemática por meio de dois filmes que, por sua vez, reproduziram os discursos estratégicos dos EUA, bem como estereótipos do herói estadunidense e das ameaças existentes ao país e a estrutura democrática que presava por, dentre outros elementos, a liberdade. Sendo assim, as técnicas de produção de propaganda e ideologia estiveram presentes em *Eu Fui um Comunista para o FBI*, posto que a película reproduziu e propagou uma forte denúncia aos “males” do comunismo a partir das forças da agência dentro dos EUA, configurando-se em uma grande representação das questões sociais e políticas consequentes dos impasses resultantes da Guerra Fria no país, ajudando na compreensão de como o cinema atendeu aos anseios da sociedade e do Estado em relação à urgência de um engajamento nacional para a luta contra o comunismo. Dessa forma, essa película difundiu sua visão política através da representação negativa do inimigo. Em contrapartida, houve a representação excessivamente positiva dos agentes do FBI, como sendo possuidores dos valores morais e religiosos, da coragem, das percepções mais corretas acerca da democracia e da justiça, logo, são apresentados como os mais qualificados na luta em prol do país.

No segundo filme analisado, *Os Boinas Verdes*, são utilizados elementos como a tristeza, indignação e compaixão para criar uma identificação com quem assiste, passando a clara mensagem de que quem criticava o envolvimento dos EUA no Vietnã era porque estava longe dos campos, pois só seria possível compreender o conflito se estivesse presente nele para que pudesse enxergar sua “verdade”. Posto isto, durante a Guerra do Vietnã, era crucial reforçar as causas estadunidenses para comover e convencer a opinião pública a favor da intervenção. Por isso, o heroísmo das tropas dos EUA era amplamente disseminado, já que os soldados simbolizavam os valores e a benevolência do país, sempre evidenciando o amor aos

EUA e a confiança na vitória. O lado inimigo, por sua vez, praticamente não aparece, para que não haja sentimento de remorso, por isso, é apresentado apenas a ótica estadunidense do conflito.

Em suma, com base nos elementos descobertos e apontados que abrangeram a discussão proposta de cada capítulo, torna-se plausível fazer algumas inferências. A partir da compreensão das diferentes dinâmicas do poder, acredita-se que as ideias e a atração a partir da cultura de determinado país têm uma capacidade que não pode nem deve ser ignorada. No decorrer da história, a indústria cinematográfica hollywoodiana teve uma importância crucial como um instrumento de disseminação e legitimação, servindo como uma forma de propaganda de ideologias dos EUA.

Por isso, conclui-se que as produções possuem esse caráter de perpetuar ideologias, resultando em consequências profundas, pois influenciam os indivíduos, formam opiniões e, portanto, possuem uma função social que não pode ser negligenciada. Uma avaliação simplificada de modo algum conseguiria explicar como a sociedade estadunidense foi direcionada a apoiar a política bélica e intervencionista dos EUA no âmbito externo, e a consentir e cooperar com a onda de repressão do Estado no âmbito doméstico. Assim, a análise das películas nos permite compreender como as esferas da sociedade do país foram mobilizadas a partir dessa propaganda de luta contra o inimigo. Portanto, os efeitos do cinema nas Relações Internacionais não devem ser ignorados, posto que à medida em que a opinião pública ainda se constitua em um elemento determinante para as decisões internas e externas de um Estado, os meios que a influenciam e controlam devem ser estudados, analisados e discutidos.

FILMOGRAFIA

Aventura Perigosa. Direção: Edward Ludwig. Roteiro: Stephen Vincent Benet. EUA. Produção: Robert Fellows. Distribuição: Warner Bros., 1952, 90 min; p&b. Legendado.

Educação Para a Morte. Direção: Clyde Geronimi. Roteiro: Gregor Ziemer. EUA. Produção: Walt Disney. Distribuição: Walt Disney, 1943, 10 min; cor. Dublado.

Eu Fui um Comunista Para o FBI. Direção: Gordon Douglas. Roteiro: Crane Wilbur, Matt Cvetic e Pete Martin. EUA. Produção: Bryan Foy. Distribuição: Warner Bros., 1951, 83min; p&b-VHS.

Eu me Casei com um Comunista. Direção: Robert Stevenson. Roteiro: Charles Grayson, Robert Hardy Andrews, George W. George e George F. Slavin. EUA. Produção: Jack J. Gross. Distribuição: RKO Pictures, 1949, 73 min.

Guerra dos Mundos. Direção: Byron Haskin. Codireção: Michael D. Moore. Roteiro: Barré Lyndon. EUA. Produção: George Pal. Coprodução: Frank Freeman Jr. Distribuição: Paramount Pictures, 1953, 85 min; cor e p&b.

Missão em Moscou. Direção: Michael Curtiz. Roteiro: Joseph E. Davies e Howard Koch. EUA. Produção: Jack L. Warner e Robert Buckner. Distribuição: Warner Bros., 1943, 90 min; p&b. Dublado.

Os Boinas Verdes. Direção: John Wayne, Ray Kellogg e Mervyn LeRoy. Roteiro: Robin Moore e James Lee Barrett. EUA. Produção: Michael Wayne. Distribuição: Warner Bros., 1968, 142min; technicolor. Legendado.

Os invasores de Marte. Direção: William Cameron Menzies. Roteiro: John Tucker Battle e Richard Blake. EUA. Produção: Edward L. Alperson Jr. Distribuição: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1953, 78 min; cor. Legendado.

Raza. Direção: José Luis Sáenz de Heredia. Roteiro: Antonio Román. Espanha. Produção: Eduardo García Maroto e Bienvenida Sanz. Distribuição: Cancilleria del Consejo de la Hispanidad Ballesteros, 1942, 113 min.

Sangue sobre o Sol. Direção: Frank Lloyd. Roteiro: Lester Cole, Nathaniel Curtis, Garrett Fort e Frank Melford. EUA. Produção: William Cagney. Distribuição: United Artists, 1945, 98 min; p&b. Legendado.

Topázio. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Samuel A. Taylor. EUA. Produção: Alfred Hitchcock. Distribuição: Universal Pictures, 1969, 143 min; cor. Legendado.

Triunfo da Vontade. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro: Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann. Alemanha. Produção: Leni Riefenstahl. Distribuição: Universum Film Aktien Gesellschaft, 1935, 114 min; p&b. Dublado.

Vampiros de Almas. Direção: Don Siegel. Roteiro: Daniel Mainwaring, Sam Peckinpah e Richard Collins. EUA. Produção: Walter Wanger. Distribuição: Allied Artists Pictures, 1956, 84 min; p&b. Legendado.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Ian. **Political Ideology Today**. Manchester University Press, 2001.
- ADLER, Emanuel. **O construtivismo no estudo das Relações Internacionais**. Lua Nova – Revista de Cultura e Política, São Paulo, n. 47, p. 201-246, 1999.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALVES, Gracilda. **Cinema, Guerra, Civilização e Barbárie**. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). **O Cinema Vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.
- AYLESWORTH, Thomas G. **The Best of Warner Bros**. Greenwich: Brompton, 1986.
- BALIO, Tino. **A Major Presence in all the World's Important Markets: the Globalization of Hollywood in the 1990s**. The Film Cultures Reader. Ed. Graeme Turner. NY: Routledge, 2002, pp. 206-217.
- BARBOSA, Gabriela. **O Construtivismo e Suas Versões no Estudo das Relações Internacionais**. V Congresso Latinoamericano de Ciência Política. Asociación Latinoamericana de Ciencia Política, Buenos Aires, 2010.
- CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em Cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo**. Campinas: Papirus, 1998.
- CEPLAIR, Larry; ENGLUND, Steven. **The Inquisition in Hollywood: politics in the film community, 1930-1960**. NY: Anchor Press; Doubleday, 1980.
- CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. 2 ed. México: Fondo de Cultura Economica.
- CNN. **A chronology of key events in the history of Time Warner Inc. and America Online Inc.** Disponível em: <http://money.cnn.com/2000/01/10/deals/aol_warner/timeline.htm>. Acesso em 12 mai 2018.
- COLTON, Timothy J. **Communism**. Microsoft Encarta Encyclopedia, 2007.
- CORKIN, Stanley. **Cowboys and Free Markets: Post-World War II Westerns and U.S. Hegemony**. Cinema Journal. Spring 2000, pp. 66-91.
- CULL, Nicholas J.; CULBERT, David; WELCH, David. **Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present**. Santa Barbara, Denver, Oxford: Abc Clío, 2003.
- CVETIC, Matt. **The Big Decision**. [s.l.], 1959.
- DEBRIX, François. **Kill Bill: Volume I and Volume II**. Millennium: Journal of Intenational Studies, London, v. 34, n. 2, p.553-557, jan. 2005.

DENZIN, Norman K. **Reading Film: Using Films and Video as Empirical Social Science Material.** In: FLICK, Uwe; VON KARDOFF, Ernst; STEINKE, Ines. *A Companion to Qualitative Research.* Berlin: Sage Publications Ltd, 2000, pp. 416-428.

DIAS, Leandro. **Cinema e Agitprop do Sistema** (parte 2). Rio de Janeiro: Rio Revolta, 2012. Disponível em: <goo.gl/mnX8oX>. Acesso em: 14 maio 2018.

DOBSON, Alan P.; MARSH, Steve. **US Foreign Policy Since 1945.** Routledge, 2006, pp. 20-31.

ENGERMAN, David C. **Ideology and the origins of the Cold War, 1917–1962.** In: LEFFLER, Melvyn P.; WESTAD, Odd Arne – *The Cambridge History of the Cold War, Vol.1.* Cambridge University Press, 2010.

ESPINOLA, M. **Film Noir Classics: I Was a Communist for the FBI (1951).** Disponível em: <https://goo.gl/jfoqfs>. Acesso em 27 maio 2018.

FADUL, Anamaria. **Indústria Cultural e Comunicação de Massa.** Disponível em: <goo.gl/VaJrcE>. Acesso em 14 maio 2018.

FARIA, Ricardo de Moura; MIRANDA, Mônica Liz. **Da Guerra Fria à nova ordem mundial.** São Paulo: Contexto, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FLORENCIO, A. M. G.; **Análise do Discurso: fundamentos & práticas.** Maceió: EDUFAL, 2009.

FOX, W. **Ballad of the Green Beret.** Disponível em: <http://www.goo.gl/9pTda4>. Acesso em 30 maio 2018.

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

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

GIDDENS, Anthony. **The Constitution of Society: outline of the Theory of Structuration.** Cambridge: Polity Press, 1984.

GOMERY, Douglas. **The Hollywood Studio System.** The First World War and the Crisis in Europe. In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema.* Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 81-90.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from the prison notebooks.** Translated and edited by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

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 17 maio 2018.

HERZ, John H. **Idealist Internationalism and the Security Dilemma**. Cambridge University Press, v. 2, n. 2, 1950, pp. 157-180.

HISTORY MATTERS. **Speech of Joseph McCarthy, Wheeling, West Virginia, February 9, 1950**. Disponível em: <<http://historymatters.gmu.edu/d/6456>>. Acesso em 14 maio 2018.

HOPF, Ted. **The Promise of Constructivism in International Relations Theory**. International Security, United States, v. 23, n. 1, p. 171-200, Summer 1998.

HUNTINGTON, Samuel P. **Who Are We? The Challenges to America's National Identity**. US: Simon & Schuster, 2004.

JARVIE, Ian. **Free Trade as Cultural Threat: American Film and TV Exports in the Post-War Period**. Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95. Eds. Geoffrey Nowell-Smith and Steven Ricci. London: BFI, 1998, pp. 34-45.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

KISSINGER, Henry. **Reflections on Containment**. Foreign Affairs, vol. 73, n. 3, 1994, pp. 113-130.

KRATOCHWIL, Friedrich V. **Rules, Norms and Decisions: on the conditions of practical and legal reasoning in International Relations and domestic society**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LAPSKY, Igor. **A Guerra ao Terror: o Pós-Guerra Fria**. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). O Cinema Vai à Guerra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

LASSWELL, Harold D. **Propaganda Technique in World War I**. 2. ed. Cambridge: The Mit Press, 1971.

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.

LIBRARY OF CONGRESS. **What is the American Dream?**. Disponível em: <<https://goo.gl/oGyyR8>>. Acesso em 9 mai. 2018.

MAYNARD, D. C.; MAYNARD, A. S. C. **A Guerra Entre Mundos: não estamos sozinhos!** In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). O Cinema Vai à Guerra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

MUNHOZ, Sidnei J. **Kennan e a política externa dos EUA durante a Guerra Fria**. 2012. Revista Eletrônica Tempo Presente. Disponível em: <http://www.tempopresente.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5804:ken>

nan-e-a-politica-externa-dos-eua-durante-a-guerra-fria&catid=87:edicao-do-mes-de-setembro&Itemid=221>. Acesso em 21 maio 2018.

MURRAY, Lawrence L. **Monsters, spys, and subversives:** The film industry responds to the Cold War, 1945-1955. 1975. Disponível em: <www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC09folder/ColdWarFilms.html>. Acesso em 25 maio 2018

NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS SERVICE. **Government Information Manual for the Motion Picture Industry.** Maryland: 1978. Disponível em: <<https://goo.gl/hx4eh1>>. Acesso em 9 mai 2018.

NOBOA, I. C. **O significado dos pods em Vampiros de Almas** – Desafios Orgânicos. 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300474171_ARQUIVO_ANPUH2011SPPods.pdf>. Acesso em 26 maio 2018.

NYE, Joseph S. **Bound to lead:** the changing nature of American power. New York: Basic Books, 1991.

_____. **O Paradoxo do Poder Americano:** por que a única superpotência do mundo não pode prosseguir isolada. Tradução: Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. **Soft Power:** The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004.

ONUF, Nicholas. **World of Our Making:** rules and rule in social theory and international relations. [USA]: University of South Caroline Press, 1989.

_____. Constructivism: A User's Manual. In: KUBÁLKOVÁ et al. (orgs.). *International Relations in a Constructed World.* New York: M.E. Sharpe, pp. 58-78.

OREN, Ido. **The subjectivity of the 'Democratic' Peace:** Changing U.S. Perceptions of Imperial Germany. *International Security* 20, 1995, pp. 147-184.

OURIVEIS, Máira. **Soft power e indústria cultural:** a política externa norte-americana presente no cotidiano do indivíduo. Florianópolis: Revista Acadêmica de Relações Internacionais, nº4, v. 2, p. 168-196, 2013.

PEREIRA, W. P. **Guerra Civil Espanhola:** o cinema do general Franco. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). *O Cinema Vai à Guerra.* Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

PEREIRA, W. P. **Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo salazarismo e franquismo.** Curitiba: Editora UFPR, n. 38, pp. 101-131, 2003.

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.

RIBEIRO, António Sousa. **A Retórica dos Limites**. Notas sobre o Conceito de Fronteira. Globalização: Fatalidade ou Utopia?. 2ª ed. Org. Boaventura de Sousa Santos. Porto: Afrontamento, 2002, pp. 463-488.

ROMAN, A. E. **Meios de Comunicação Como Instrumento de Dominação: a Propaganda Política de Guerra**. Curitiba: Publicatio UEPG, v. 12, n. 1, 2004.

ROXO, Eduarda Silva. **EUA e Hollywood: o desejo da projecção global**. Lisboa, Dissertação (Mestrado em Estudos Americanos) – Universidade Aberta, 2006.

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

SCHATZ, Thomas. **"The New Hollywood" The Film Cultures Reader**. Ed. Graeme Turner. New York: Routledge, 2002, pp. 185-205.

SCHRECKER, Ellen. **Many are the crimes: McCarthyism in America**. Boston: Little, Brown & Company, 1998.

SCHURSTER, Karl; ARAÚJO, Rafael Pinheiro. **Imperialismo e Cinema**. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). **O Cinema Vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

SILVA, C. L. B.; LAPSKY, I. **A Guerra do Vietnã (1965-1975): o trauma de uma geração**. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). **O Cinema Vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, pp. 195-207.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. Tempo, Rio de Janeiro, n.16, p. 93-114, 2004.

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)**. São Paulo, Dissertação (Pós-Graduação em História Social) – Universidade de São Paulo, 2013.

SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano**. São Paulo: Editora Cutrix, 1978.

STEPHANSON, A. **Manifest Destiny: American Expansionism and the Empire of Right**. New York: Hill and Wang, 1995.

STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. **A História Não Contada dos Estados Unidos**. São Paulo: Faro Editorial, 2015.

TODAYINCLH. **"Ramparts" Magazine Exposes Secret CIA Funding of U.S. Student Group**. Disponível em: <<https://goo.gl/DXGrV9>>. Acesso em 15 maio 2018.

VALIM, Alexandre Busko. **Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou**. In: SILVA, F.; LEÃO, K.; LAPSKY, I. (Org.). **O Cinema Vai à Guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, pp. 179-191.

_____. **Imagens vigiadas: cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954.** Maringá: EDUEM, 2010.

VALIM, Alexandre Busko; MUNHOZ, Sidnei J. **Velhos demônios, novos debates: Reflexões sobre Hollywood e a política norte-americana ou como o ódio é permitido desde que se odeiem as pessoas certas.** In: Transit Circle. Revista Brasileira de Estudos Americanos. RJ. Ed. Contracapa, v. 3., 2004, pp. 30-59.

VALANTIN, Jean-michel. **Hollywood, The Pentagon and Washington: The Movies and National Security from World War II to the Present Day.** London: Anthen Press, 2005.

VASEY, Ruth. **The World-Wide Spread of Cinema.** In: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). The Oxford History of World Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 90-113.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema.** São Paulo: Scritta, 1993.

VIZENTINI, P. G. F. **A Guerra Fria.** In: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. (Org.). O século XX (Vol. 3). O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, pp. 195-225.

WENDT, Alexander. **Anarchy is what states make of it.** International Organization, Cambridge, v. 46, n. 2, 1992, pp. 391-425.

_____. **Social Theory of International Politics.** Cambridge Studies in International Relations. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WILLIAMS, Michael. **Identity and the politics of security.** European Journal of International Relations, [United Kingdom], v. 4, n. 2, p. 204-225, jun. 1998.

ZEHFUSS, Maja. **Constructivism in International Relations: The Politics of Reality.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

ZELINSKY, Wilbur. **Nation into State.** Chapel Hill & London: The University of North California Press, 1988.