

Luz, câmera e ação: economia e política no papel da indústria cinematográfica dos Estados Unidos durante a Segunda guerra Mundial (1939-1945)

PEDRO NOGUEIRA DA GAMA¹

1 - Introdução

Desde o seu surgimento, a partir do final do século XIX, o cinema inspirou-se no passado para a construção de suas temáticas. Ainda que não represente o passado, os filmes são produtos do seu tempo e lugar, sendo, portanto, um documento da sua época, carregado de visões de mundo, interpretações, valores e ideologias. Para grande parte do público, formado por leigos, é inegável que os filmes, com seu efeito de simular a realidade de forma grandiosa, exercem admiração e fascínio. Indiscutivelmente, o cinema integra a experiência moderna do conhecimento. Para Michèle Lagny, assim como a história, o cinema é uma representação².

Partimos do princípio de que a indústria cinematográfica de um país é um setor econômico importante e que deve ser compreendida a nível internacional dentro da disputa no interior do sistema interestatal pela acumulação de poder e riqueza. Portanto, é nessa perspectiva que a pesquisa aqui desenvolvida adquire relevância.

Assim, enfatizamos que esse artigo privilegia o segundo aspecto, procurando pensar políticas, modelos e estruturas presentes na indústria cinematográfica dos Estados Unidos no contexto da Segunda Guerra Mundial, sem, entretanto, desconsiderar sua vinculação com a forma e o conteúdo em que os filmes foram concebidos. Em outras palavras, será feito um esforço no sentido de esclarecer como os objetivos políticos e econômicos, em particular, as políticas de expansão de poder³, podem se

¹ Aluno do Programa de Pós-graduação em Economia Política Internacional (PEPI) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (e-mail: pngama@yahoo.com.br).

² “Como sublinha Viviane Sobchack (1996), percebemos através do cinema como, sob uma nova forma, se mantém a consciência histórica. Está claro, portanto, que o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que, como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um “reflexo” direto da sociedade (DURGNAT, 1970), mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto, ele é fonte *sobre* a história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma.” (LAGNY, 2009: 110)

³ Segundo Mario Stoppino, o conceito de “Poder” em sentido estritamente social “pode ir desde a capacidade geral de agir até a capacidade do homem em determinar o comportamento do homem: poder do homem sobre o homem. O homem não é só o sujeito, mas também o objeto do Poder social.

harmonizar com as práticas culturais e influenciar, no caso específico, a produção e o consumo de filmes.

A partir do olhar da economia política internacional⁴, junto com a história e as ciências sociais, parte-se da hipótese preliminar de que as relações políticas, econômicas, culturais e sociais estão de fato vinculadas entre si, configurando uma interdependência.

No ambiente da Segunda Guerra Mundial, o recorte cronológico desse artigo, nossos esforços serão no sentido de pensar uma “economia política internacional da cultura”. O cinema, a partir da produção em massa dos filmes e seu consumo enquanto bens culturais, também foi um instrumento político significativo utilizado pelos Estados Unidos para coesão interna e cooptação de aliados, assim como fonte de arrecadação de recursos financeiros.

Por fim, dentro do recorte investigativo escolhido, ou seja, a utilização política e econômica da indústria cinematográfica americana como “arma de guerra” no período da Segunda Guerra Mundial, a hipótese geral é que houve motivações de ordem interna, como a busca de coesão e consenso, e de ordem externa, como a cooptação de aliados.

2 - O cinema americano e seu papel na Segunda Guerra Mundial

Segundo Robert Sklar (1978) em “História social do cinema americano”, os capitalistas perceberam rapidamente, no cinema e na indústria cinematográfica, uma forma de perpetuar e aumentar seus lucros⁵. Os políticos notaram o incrível potencial

(...) Todavia, em linha de princípio, o Poder sobre o homem é sempre distinto do Poder sobre as coisas. E este último é relevante no estudo do Poder social, na medida em que pode se converter num recurso para exercer o Poder sobre o homem.” (BOBBIO, 2000: 933-934).

⁴ Para Guilherme A. Silva e Williams Gonçalves, no seu “Dicionário de Relações Internacionais”, a “Economia Política Internacional” estuda três temáticas essenciais sobre a relação entre política e economia: “a primeira diz respeito às causas e conseqüências políticas e econômicas que acompanham o surgimento e crescimento da economia mundial. Mais especificamente, a questão é em que medida e de que forma a economia mundial afeta as relações entre os Estados e a distribuição de riqueza e poder no sistema internacional. A segunda refere-se às relações entre mudanças de ordem política e de ordem econômica. O questionamento central é sobre os efeitos que algumas mudanças ocorridas em uma dessas esferas provocam na outra. A terceira temática aborda a importância dos mercados mundiais para a política doméstica e como esta última é afetada pela economia mundial.” (SILVA, 2005:68).

⁵ Diversos filmes foram produzidos e exibidos sobre a Guerra Hispano-Americana de 1898. Contudo, muitos deles eram simulações, utilizando cenários, atores e “efeitos especiais”. Assim, através do cinema, transformava-se a guerra em espetáculo. Segundo Robert Sklar, “A guerra com a Espanha em 1898 deu aos produtores cinematográficos sua primeira e principal oportunidade de espetáculo. O fervor patriótico erguia-se tão alto que não era difícil sentir a receptividade do público aos filmes

que os meios de comunicação e o cinema tinham para divulgar seus valores, hábitos, pontos de vista e idéias políticas, conforme cita Sidney Lens (2006) a respeito da Guerra Hispano-Americana⁶.

Segundo Sklar, houve diversas tentativas de enquadramento do cinema por aqueles que se viam como os representantes da cultura tradicional. A indústria cinematográfica tinha uma relação forte e direta com alguns dos principais mitos da ideologia social, como a mobilidade social e o sonho de sucesso, caros à elite. Entretanto, essa mesma elite entendia que as informações no interior da sociedade não deviam estimular os indivíduos a buscar “uma mudança em sua classe, em seu status, em sua renda, em sua aparência ou em seu local de residência” (SKLAR, 1975: 147).

Em outras palavras, entendia que o cinema era uma fonte de idéias e de informação e que precisava ser controlado de forma que as classes sociais que não faziam parte da elite não adquirissem conhecimento para questionar o sistema social. Nesse sentido, privilegiava-se a manutenção do *status quo* (Ibid: 148). Entretanto, ainda que o cinema tenha desafiado os valores morais tradicionais, Sklar afirma que, no decorrer da década de 1930, houve uma mudança de postura. Os comandantes da indústria cinematográfica teriam percebido que o apoio à cultura tradicional poderia trazer grandes lucros e um aumento do prestígio no interior da sociedade (Ibid: 206).

Sklar ressalta ainda que o governo do presidente Franklin Delano Roosevelt e os administradores do *New Deal*⁷ tinham como um de seus principais objetivos políticos

sobre a guerra, ainda que alguns fossem tão obviamente fabricados quanto um hasteamento de bandeira diante de um fundo pintado, chamado por (Thomas) Edison *Raising Old Glory Over Moro Castle* (1899). É evidente que a fabricação estava na ordem do dia: não se fez nenhum filme da luta em Cuba. O importante era a maneira com que os cineastas respondiam ao desafio de produzir a guerra em proveito do público de *vaudeville*.” (SKLAR, 1978: 34).

⁶ Sidney Lens destaca o importante papel da chamada “imprensa amarela” na Guerra Hispano-Americana em exacerbar a situação em Cuba através de reportagens “delirantes” e “desonestas”. Assim, teria provocado uma grande solidariedade popular contra a Espanha, devidamente explorada pelo presidente William McKinley e o grupo político que o apoiava, cujos interesses eram comerciais e estratégicos. “Numa sociedade ocidental, essa é a fórmula perfeita para a intervenção imperialista: aproveitar a onda de preocupações populares idealistas para promover a causa de outros interesses específicos.” (LENS, 2006: 265-270).

⁷ “O novo governo do democrata Roosevelt trouxe, depois de 1933, a idéia do New Deal. Reconstrução da América. Com ele, surgiu o sentimento de que os anos 20 foram anos de pecado e por isso precisavam ser esquecidos. Havia que se concentrar num grande esforço de reconstrução. O país adquiriu a feição de uma imensa família reunida em torno de um “pai” que, a propósito, entrava em contato com os lares americanos semanalmente, por meio dos *fire side chats*, que Roosevelt fazia pelo rádio. (...) para milhões de trabalhadores comuns, especialmente trabalhadores e granjeiros (...) o *New Deal* era uma grande cruzada moral capaz de restaurar os valores da justiça, da equidade, da democracia e da igualdade na vida econômica da República.” (TOTA, 2000: 38-39).

o resgate do moral dos americanos, enfatizando para esse fim o compromisso com o patriotismo e os valores tradicionais, o que acabou indo ao encontro dos novos planos que emergiam do interior da indústria cinematográfica⁸ (Idem). Nesse sentido, teria havido uma forte crença de que a cultura americana e suas muitas formas de manifestação seriam essenciais nesse processo. Através dos “modernos e complexos meios de comunicação de massa”, difundia-se o “americanismo mercantilizado”⁹ (Ibid: 20-21).

Wagner Pinheiro Pereira (2010), em seu livro “O poder das imagens”, destaca que o modelo de cinema nos Estados Unidos se baseou enormemente em três pilares: um cinema pensado enquanto indústria de massa, sustentada no modelo de produção em série de tipo fordista; a formação de uma categoria especial de atores e atrizes com os quais o público tivesse uma relação de identificação e reverência, o chamado *star system*; por fim, a adoção de um código de autocensura¹⁰, pensado e seguido pela própria indústria cinematográfica.

O governo Roosevelt identificou os inimigos da nação americana, dando a eles uma representação nas telas de cinema. Nesse caso, os primeiros alvos foram os

⁸ “Destarte, nos anos de 1933 e 1934, acicatada pelas mudanças registradas no estado de espírito nacional, provocadas pelo *New Deal*, e pressionada pela Legião da Decência, Hollywood dirigiu seus enormes poderes de persuasão para a preservação dos dogmas morais, sociais e econômicos básicos da cultura norte-americana tradicional. Isso inaugurou um período de paz que duraria, por força das circunstâncias, até o fim da Segunda Guerra Mundial” (Ibid: 207).

⁹ “Padronização em todos os níveis, inclusive cultural. O cinema, a maior de todas as inovações americanas na área do *entertainment*, divulgou, mais do que qualquer outro meio, o *American way of life*, americanizando, primeiro, os Estados Unidos, depois o resto da América.” (Ibid: 21).

¹⁰ Em 1929, a Comissão Cinematográfica de Chicago enviou a Will H. Hays, presidente da *Motion Picture Producers and Distributors Association*, um plano de autocensura, com diversos códigos que deveriam ser seguidos “1) A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar simpatia, nem desejo de imitação. 2) Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que estas devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo “o beijo de língua na boca”, violações, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos e os órgãos sexuais de adultos e crianças. 3) Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público. 4) Interditada toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas. 5) Proibidas as juras. 6) A nudez total, bem como qualquer exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais), são proibidos. 7) Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida. 8) Nunca se deve ridicularizar a fé ou dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicos nem ser apresentados como sendo más pessoas. 9) Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova. 10) Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito. 11) As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas. 12) Evitar cenas que não sigam as regras do bom-gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravidão, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas.” (GEADA, 1976: 33).

capitalistas inescrupulosos, ávidos por dinheiro e fortuna pessoal. Tanto o discurso político do governo quanto a temática dos filmes procurou, por um lado, atacar a idéia de êxito e realização pessoal associada à posse de dinheiro e riqueza material. Por outro lado, exaltava a democracia, a liberdade, a necessidade da união do povo, o *self made man* e o *american dream* como grandes atributos da nação americana.

O diretor Frank Capra foi um especialista nesse tipo de filme. Talvez tenha sido o principal realizador cinematográfico a propagar as mensagens do *New Deal*. Segundo Pereira, encontravam-se dentro desse espírito filmes como “O Galante Mr. Deeds” (1936), “A Mulher faz o Homem” (1939) e “Adorável vagabundo” (1941)¹¹ (PEREIRA, 2010: 405).

É importante ressaltar, contudo, que o governo americano e Hollywood tiveram uma posição ambígua e exitosa inicialmente em relação aos futuros inimigos. A política e a sociedade americanas ainda eram fortemente marcadas pelo isolacionismo, em especial, em relação às questões européias. Por isso, houve resistências à produção de filmes que tivessem um discurso contrário a todos que fossem vistos como fascistas (PEREIRA, 2010: 406).

Ainda assim, houve importantes filmes a tratar do tema nesse período¹², em grande medida, devido à influência de realizadores imigrantes europeus que adotavam uma postura crítica mais engajada e que, com o crescimento dos fascismos, viram-se obrigados a deixar seus países de origem.

Vale lembrar a interessante análise de Marc Ferro sobre o antinazismo americano entre 1939 e 1943 expresso na produção cinematográfica. Suas observações acerca do período que antecede ao ingresso dos Estados Unidos na guerra são o que nos interessa nesse momento. Segundo Ferro, dos filmes antigermânicos ou antinazistas que teriam sido exibidos em Paris, em 1939, ano de eclosão da guerra, a exceção de dois

¹¹ Frank Capra foi um dos mais notáveis cineastas do período, talvez aquele que, em seus filmes, tenha melhor incentivado a necessidade de união e otimismo necessários para a recuperação americana da depressão. Assim como John Huston, William Wyler e John Ford, Capra foi um dos vários realizadores a serem oficialmente convocados pelo governo e pelas forças armadas para contribuir no esforço de guerra, filmando documentários, como a série composta de sete filmes explicativos sobre os motivos da participação dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial intitulada “Por que nós lutamos?” (*Why we fight?*, 1942-1945). (SKLAR, 1976: 250).

¹² “As primeiras produções antifascistas trataram da Guerra Civil Espanhola, apoiando abertamente o lado republicano, tais como *O Último Trem para Paris* (1938) de Kogan, e *Três Camaradas* (1938) de Franklin Borzage.” (Idem).

filmes ambíguos, “não há um único filme que seja explicitamente antinazista, salvo *Confession of a Nazi Spy*, que é precisamente um filme americano” (FERRO, 2010: 119).

Diferentemente das salas de cinema francesas, teriam sido exibidos dezoito filmes abertamente antinazistas nos Estados Unidos nesse mesmo ano. No texto de Ferro, percebe-se que, por um lado, o ambiente francês e seu reflexo nos cinemas mostravam que a liderança francesa, inclusive do ponto de vista cultural, não havia decidido se enxergava o nazismo ou o comunismo como seus inimigos (Ibid: 120). Por outro lado, Hollywood começava a dar sinais de qual tinha sido sua escolha, antes mesmo do início da guerra na Europa. Em 1938, filmes antinazistas já eram projetados em salas de cinema americanas.

No ano seguinte, além dos dezoito filmes americanos exibidos nos Estados Unidos, conforme mencionado, teria havido mais três filmes, produzidos pela União Soviética, todos com temática antinazista (Idem).

Vale ressaltar que, se no jornalismo ou na academia, trabalhos a favor dos nazistas eram escritos e publicados mesmo em 1939, tal acontecimento já não era visto no cinema. Esse posicionamento da indústria e de seus realizadores tem motivações relevantes. Conforme lembra Ferro, muitos eram imigrantes que se refugiaram nos Estados Unidos, fossem alemães ou judeus de origem européia. Havia também muitos judeus americanos trabalhando na indústria cinematográfica, tendo uma forte influência nos seus rumos. Mesmo que não fossem a maioria, sua presença instigou uma crítica mais aguda (Idem).

Ferro propõe uma visão geral da ideologia presente na filmografia americana produzida nos anos anteriores à guerra e durante o conflito.

Assim, da mesma forma que foi ressaltado por Pereira, os filmes sobre o nazismo, em particular, teriam diversas semelhanças¹³. Não deixa de ser curioso o uso

¹³ “o povo alemão aparece sempre dissociado do regime, este só tem influência sobre os adolescentes ou sobre gente sem experiência; a vontade do povo alemão, bem como sua capacidade de resistência ao nazismo superestimadas; a ação sempre se passa em cidades médias ou pequenas; o funcionamento do terror e sua ligação com o sistema são descritos a partir do interior, como raras vezes os romances puderam fazer. As formas exteriores da vida política, a própria história do movimento nazista ocupam um lugar importante apenas nos documentários; nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança.” (Ibid: 122).

da expressão “boa vizinhança”, coincidindo, talvez de propósito, com a política externa perpetrada no governo Roosevelt para a América Latina.

De fato, a ruptura promovida pelo nazismo, conforme citada por Ferro, ia de encontro aos ideais e valores americanos divulgados em seus filmes. As instituições foram amplamente valorizadas no cinema americano, em especial, a família.

Era importante transmitir a idéia de que, aguardando pelos soldados, estariam a esposa, a família, os vizinhos e os amigos, num clima de fraternidade e de ajuda mútua, *o american way of life*.

Os filmes teriam explorado à exaustão essa idéia, sendo que, em vários deles, foi o tema principal (Idem). Mas não bastava a antipatia da própria indústria cinematográfica americana aos nazistas para que filmes com essa ideologia fossem produzidos.

É nesse sentido que Ferro aborda a relação do governo com Hollywood: “Uma vez declarada a guerra, Roosevelt deu instruções precisas, no sentido de desenvolver um cinema que glorificasse o justo direito e os valores americanos.” (Ibid: 121).

A Segunda Guerra Mundial inspirou nos filmes uma forma de divertimento lúdico e escapista, mas também mensagens de propaganda, inspiradas no patriotismo e com forte viés nacionalista. Antes mesmo, ou seja, durante a década de 1930, período da Grande Depressão, o cinema foi um uma forma de entretenimento de baixíssimo custo que muito contribuiu para amenizar as agruras daqueles tempos de escassez generalizada (PEREIRA, 2010: 514).

Muitos estudiosos concordam que, ao entrar efetivamente no conflito, os enormes esforços de mobilização humana, política e econômica da nação foram fundamentais para tirar os Estados Unidos da crise e alçá-lo à condição de potência mundial de fato.

Nesse sentido, a participação de Hollywood não foi menos expressiva que a de outros setores da economia, o que trouxe também enormes lucros aos seus empresários (Idem).

Em linhas gerais, a propaganda deveria informar, de maneira simples, que era preciso lutar e pelo que se estava lutando, valorizando os aliados e demonizando os inimigos. Curiosamente, a interpretação hollywoodiana da guerra minimizou os feitos de importantes aliados como a Inglaterra e a resistência européia, assim como a União

Soviética, antecipando o clima do jogo de forças e de bipolaridade ideológica na nova ordem mundial que viria após a Segunda Guerra Mundial.

Teria havido influência direta do governo, através da Secretaria de Informação de Guerra (OWI), junto aos estúdios de cinema. Os rumos propagandísticos dos filmes a serem roteirizados e produzidos deveriam seguir ao máximo a direção dada pela OWI, segundo seu “The Manual for the Motion Picture Industry”¹⁴ (Ibid: 517).

Entre as temáticas que os filmes deveriam explorar e que se encontravam descritas no manual, Pereira destaca as principais que serão sumarizadas a seguir.

Em primeiro lugar, tratava-se de uma guerra pela democracia. Essa deveria ser a principal razão pelo qual os Estados Unidos estavam se engajando na guerra, ou seja, lutar por algo que é inerente à própria existência da nação americana. Nesse sentido, construía uma linha de continuidade entre a Segunda Guerra Mundial e as guerras de independência e de formação dos Estados Unidos. O mesmo espírito democrático e liberal estaria presente nesses conflitos, assim como o messianismo do “Destino Manifesto”.

Também era importante aliviar as tensões raciais, procurando mostrar que a nação americana possuía um povo unido. Ainda que fosse formada por diversas raças e etnias, com diferentes classes sociais e credos religiosos, essa população trabalhava e combatia num clima de colaboração e fraternidade (Ibid: 518).

Sobre os aliados, era necessário simplificar o discurso. Os países aliados deveriam ser tratados sem distinção como “democráticos”. Deveriam ser representados lutando ao lado dos americanos. Ainda assim, em alguns filmes, a visão dos americanos guerreando e sendo vitoriosos solitariamente tenha também sido explorada. Além disso, sua representação deveria fugir das visões estereotipadas (Idem).

Como não podia deixar de ser, havia exceções, tratadas com alguma especificidade. O caso mais delicado era a União Soviética.

¹⁴ Em linhas gerais, Pereira cita os principais pontos do manual que deveriam ser observados pelos produtores: “1. Este filme ajudará a ganhar a guerra? 2. Qual informação de guerra procura ser clarificada, dramatizada ou interpretada? Se é um filme “escapista”, ele irá prejudicar o esforço de guerra, criando uma falsa imagem da América, dos seus aliados ou do mundo em que vivemos? 4. Ele usa a guerra meramente como base para ser um filme rentável, contribuindo em nada de real significado para o esforço da guerra e possivelmente reduzindo o efeito de outros filmes de maior importância? 5. Contribui em algo novo para nossa compreensão do conflito mundial e das várias forças envolvidas, ou é um assunto já adequadamente tratado? 6. Quando o filme alcançar sua máxima circulação na tela, refletirá as condições como elas são ou estará antiquado? 7. O filme fala a verdade ou as pessoas jovens de hoje terão razão de dizer que foram enganadas pela propaganda?” (Idem).

Nesse sentido, ainda que seu apoio fosse valorizado enquanto aliado, ao mesmo tempo, deveria ficar evidente a rejeição ao comunismo.

Em síntese, a aversão às ideologias fascistas deveria ser enfatizada como o grande cimento que unia as mais diversas nações, povos, culturas e suas visões de mundo (Idem).

Outro importante aspecto que deveria ser explorado dizia respeito aos esforços internos para movimentar a “máquina de guerra” americana, ou seja, aqueles que trabalhavam para que os fuzis, os tanques, os aviões e todo o material que fosse essencial chegassem às mãos dos soldados na frente de batalha.

Assim ficou conhecido o *front interno*. Iniciado junto com os programas de recuperação do *New Deal*, a economia americana se recuperava a passos largos com o advento da guerra (Ibid: 519).

Ainda que não houvesse uma alusão direta aos programas, os filmes deveriam mostrar que seus resultados tornavam a sociedade mais “igualitária”, menos injustas, principalmente para os excluídos historicamente, como as mulheres, os pobres e os negros. Mais uma vez, para que houvesse uma mobilização geral e, conseqüentemente, a vitória, era imprescindível mostrar um país de todos (Idem).

Assim, os filmes deveriam explorar o sentimento de solidariedade e de sofrimento, mas com resignação, pois a causa era justa, mostrando e incentivando a compra dos bônus de guerra, por exemplo, ou em atividades mais corriqueiras, como apresentar mulheres e homens, protagonistas ou coadjuvantes, andando pelas ruas usando fardamento militar.

Se, por um lado, a emergência da guerra trazia consigo as agruras do racionamento da falta de produtos, além de um clima de tensão, por outro lado, mexeu significativamente com o imaginário da população americana (Ibid: 526).

Seus valores e sua capacidade de sobreviver e lutar, cumprindo sua missão messiânica de povo escolhido, enfrentava mais do que nunca um teste derradeiro.

A guerra era encarada como uma prova, cujo êxito seria valorizar ainda mais a visão de sociedade dos americanos, ainda que causasse enormes transtornos e alterações à vida cotidiana (Idem).

Além do trabalho de realizadores importantes, como Frank Capra, conforme citamos, vale destacar o papel fundamental que Walt Disney e seu estúdio

desempenharam nesse sentido¹⁵. Segundo Pereira, seus personagens tornaram-se verdadeiros símbolos patrióticos americanos, a ponto da senha utilizada pelas tropas aliadas no desembarque na Normandia ter sido “Mickey Mouse” (Ibid: 427).

Disney também foi uma figura-chave na “Política da Boa Vizinhança”, criando novos personagens, “latino-americanos”, fazendo animações e viajando pela América Latina a fim de conquistar o apoio e as simpatias desses países¹⁶. Além disso, até o final da guerra, Disney teria realizado aproximadamente seis mil metros de filmes de treinamento e propaganda para o governo, a preço de custo (Idem). Em suma, Disney procurou em seus desenhos satirizar e ridicularizar os inimigos dos Estados Unidos.

Com o fim da guerra, os Estados Unidos tinham subido ao posto de única superpotência mundial. Com a Europa arrasada dos pontos de vista humano, material e econômico, os americanos tinham passado de 43% do controle da produção capitalista mundial antes da guerra para 60% ao final do conflito. Além disso, suas exportações teriam triplicado e o investimento de capitais no exterior quintuplicado (GEADA, 1976: 30).

Em 1947, segundo Epstein, a receita líquida dos estúdios totalizava 950 milhões de dólares. Tirando os custos de distribuição e publicidade, o lucro era obtido através de “ganhos de escala” de um sistema de produção industrial, uma verdadeira fábrica de filmes (EPSTEIN, 2088: 17).

Epstein lembra que, semelhante a uma linha de montagem, o uso de tecnologia, de equipes e de equipamentos de forma praticamente ininterrupta permitiu prazos extraordinários, de forma que um longa-metragem era feito em um mês e um “filme B” em uma semana (Idem).

¹⁵ “Conquanto não vestisse o uniforme, Disney também fez um grande número de filmes de treinamento em tempo de guerra e de propaganda civil. A luta contra o fascismo transformou-lhe o personagem de maus bofes, o Pato Donald, em patriótico pagador de impostos num desenho animado de curta metragem para o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, *Der Fuehrer's Face* (O Rosto do Fuehrer) (1943) (...) O governo confiava em Capra e em Disney também. Eles haviam demonstrado notável habilidade para infundir mitos sociais e sonhos de humor, sentimento e um sentido de preceitos morais e responsabilidades partilhadas. Ninguém em Hollywood estava melhor apetrechado do que eles para convencer o público do tempo de guerra que a América do Norte merecia que se lutasse por ela, que havia prazer, satisfações e recompensas à espera dos que seguissem os seus líderes.” (SKLAR, 1976: 250-251).

¹⁶ Os desenhos de longa-metragem, produzidos por Disney, mais representativos da política externa americana para os países latino-americanos nesse período foram “Alô amigos!” (*Saludos Amigos*, 1943) e “Você já foi a Bahia?” (*The Three Caballeros*, 1945). (PEREIRA, 2010: 427).

Assim, em 1947, o maior estúdio, a MGM, era capaz de lançar no circuito seis filmes simultaneamente. Havia também uma preocupação com o controle de qualidade dos filmes produzidos na medida em que os produtores controlavam a maioria dos roteiros e da edição dos filmes, respondendo ao diretor do estúdio que respondia diretamente ao dono (Idem).

O Plano Marshall (1948-1952), um programa de recuperação econômica para dezoito países, implantado por iniciativa dos Estados Unidos, permitiu que a posição dominante nos mercados internacionais se ampliasse ainda mais.

Os empréstimos e doações que faziam parte do plano acabaram por aprofundar a influência dos capitais americanos na economia e nos mercados europeus. À semelhança de outros setores da economia americana, a indústria cinematográfica também obteve ganhos (Idem).

Havia uma enorme quantidade de filmes que não puderam ser exportados para a Europa por conta da guerra. Com o fim das hostilidades, esses filmes podiam finalmente ser exibidos. Assim, países como a Itália e a Holanda receberam cerca de dois mil e seiscentos e mil e trezentos filmes americanos, respectivamente, no período de 1946 até 1949.

Seguindo a mesma lógica, a Inglaterra teria recebido, em 1949 e 1950, algo em torno de oitocentos filmes. É óbvio que esses países possuíam restrições financeiras internas graves (Idem). Como então eles teriam condições de arcar com os altos custos de importação e distribuição desses filmes?

Algo como um “Plano Marshall para o cinema” foi pensado e implantado nesse sentido. Essa idéia foi formulada pela *Motion Picture Export Association os America* (MPEAA), uma associação de produtoras americanas com grande poder de influência junto ao governo.

Essa entidade chegou ao ponto de negociar diretamente com os governos estrangeiros sem a interferência do Departamento de Estado, aqueles que planejavam e executavam a política externa dos Estados Unidos.

O primeiro presidente da MPEAA, Eric Johnston, teria sido um colaborador oficial dos presidentes Roosevelt, Truman e Eisenhower (Ibid: 31).

Assim, financiamentos foram oferecidos aos governos europeus para que, em todas as partes, os países pudessem circular as películas americanas.

Por exemplo, para a Alemanha, os Estados Unidos concederam, entre 1948 e 1953, algo em torno de cinco milhões de dólares com esse objetivo específico (Idem).

Para Geada, a motivação era clara: os empréstimos e as doações do Plano Marshall tinham por finalidade reconstruir as economias européias, assim como aumentar a resistência contra o fortalecimento dos partidos e grupos de esquerda.

Entretanto, quando a cooptação se tornava mais difícil, teria sido utilizada alguma dose de coerção¹⁷ (Idem).

Para Janet Wasko, a política externa americana atuou freqüentemente no sentido de apoiar a indústria de cinema, principalmente, pressionando para romper barreiras às exportações nos mercados estrangeiros (WASKO, 2007: 38). Os filmes tinham um objetivo político e ideológico claro: atuar de forma persuasiva nas mentes e corações dessa população.

Se existem evidências de que a indústria cinematográfica americana trabalhou para influenciar decisões políticas, também é possível afirmar que a política, em particular, o governo americano, atuou para influenciar os rumos da indústria, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto de mercado. Um exemplo dessa influência é a pressão junto a outros países no sentido de baixar as resistências à entrada de filmes. Nesse sentido, não é diferente do suporte feito às demais indústrias exportadoras americanas nos mercados mundiais.

Historicamente, segundo Wasko, esse suporte estatal foi particularmente incrementado com a aprovação em 1918 da Lei Webb-Pomerene. Segundo essa lei, se as empresas do ramo cinematográfico competiam acirradamente no mercado interno, a nível internacional, elas podiam colaborar mutuamente, ampliando sua força competitiva frente aos concorrentes estrangeiros. Assim, as grandes empresas, as chamadas *majors*, se organizaram, formando no início a MPEA e, posteriormente, a MPAA (Ibid: 39).

¹⁷ “Os nossos filmes ocupam cerca de 60% do tempo de projeção dos países estrangeiros. Se qualquer destes países nos quer impor restrições, vou ver o respectivo Ministro das Finanças e faço-lhes notar, sem ameaças, muito simplesmente, que os nossos filmes mantém abertas mais da metade das salas. Isto significa postos de trabalho e, por consequência, um apoio apreciável para a economia do país em questão, seja ele qual for. Lembro ainda, ao Ministro das Finanças, o peso das taxas sobre as receitas das salas. E, se o Ministro se recusar a ouvir estes argumentos, eu posso ainda dispor de outros recursos apropriados.” (HUNNEBELLE apud GEADA, 1976: 31).

Essas associações eram, na verdade, um poderoso cartel que atuava na operação das exportações para as grandes empresas. Suas principais atividades eram definir para cada país os patamares de preços e as condições comerciais, além de vigiar e pressionar os países receptores quanto às práticas protecionistas. Nesse sentido, agia em conjunto com outros órgãos governamentais, como o Departamento de Estado e o escritório do U.S. Trade Representative (Idem).

Assim, chegamos a um ponto crítico. Considerando o processo histórico apresentado ao longo dessa pesquisa, como é possível articular o cinema enquanto instrumento de poder e enquanto indústria cultural inserida no sistema capitalista interestatal com as teorias da Economia Política Internacional? É visando esse esforço de análise que dedicaremos o último ponto, concluindo, portanto, nossa pesquisa.

3 - Concluindo: a Economia Política Internacional “vai ao cinema”

Entendemos que a análise apresentada até o momento vai ao encontro do pensamento da intelectual inglesa Susan Strange (1988) acerca do que ela definiu como o “poder estrutural” de um Estado (STRANGE, 1988: 25). Considerada uma das fundadoras do estudo da Economia Política Internacional, em seu livro “States and markets”, Strange articula cultura, política e economia ao afirmar que o poder de Estado dentro do sistema interestatal depende de quatro fontes fundamentais: o controle sobre a segurança; o controle sobre a produção; o controle sobre o crédito; e, finalmente, o controle sobre conhecimento, crenças e idéias¹⁸. Ainda que distintas, as fontes do poder estrutural se relacionam mutuamente.

Resumidamente, o poder estrutural confere capacidade de decidir o que e como deve ser feito, assim como definir as bases em que os Estados, as corporações e as pessoas se relacionam uns com os outros. Strange afirma que não é possível ter poder

¹⁸ “Since the mid-1970s or a little earlier, some writers about the politics of international economic relations have added what could be (and often are) called North-South issues. These include the amount and conditions on which aid – development assistance, so-called – in the form of grants or concessional loans are made available by rich countries to poor ones; the means by which volatile commodity prices could be stabilized and possibly raised; the means by which technology can be acquired by governments and enterprises in poor countries from governments and enterprises in rich ones; the ways in which new and insecure states can insulate themselves from the pervasive dominance of Western ideas and values purveyed by wealthy and powerful Western media – films, television, radio, newspapers and wire services, not to mention advertising. Even though the South – the poor, developing countries – has not had much success on any of these issues, they have been added to the formal agenda of international economic relations.” (STRANGE, 1988: 13).

político sem o poder de comprar, de comandar a produção e de mobilizar o capital. Da mesma forma, não é possível possuir poder econômico sem o consentimento da autoridade política ou sem a segurança física e legal, que somente pode ser suprida pela autoridade política.

Para Strange, a cultura faz parte do poder estrutural de um Estado, com seu sistema de representações, crenças, idéias e valores, estabelecendo normas de conduta e padrões de pensamento, que são fundamentais na mediação das relações entre indivíduos, instituições e Estados (Ibid: 26).

Entendido como manifestação cultural e indústria relevante de um país, do nosso ponto de vista, houve a crença de que o cinema deveria ir ao encontro dos interesses políticos e econômicos desses países, contribuindo assim para a formação do seu poder estrutural.

A indústria cinematográfica americana nasceu por uma iniciativa privada, mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, o Estado norte-americano utilizou sua indústria cinematográfica no sentido de criar, alterar e estimular um sentido de pertencimento coletivo.

Nos Estados Unidos, o “povo” representado nos filmes do período da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial apresenta variadas etnias, resistindo às intempéries e a guerra porque é unido e, portanto, forte e resistente.

A propaganda procurou estimular sentimentos de união e fraternidade em uma população extremamente heterogênea do ponto de vista étnico. Além disso, as instituições ganham força, deixando em segundo plano uma idéia cara ao pensamento americano, o *self made man*.

Deve-se atentar também que, seguindo a lógica do capitalismo do período, conforme nos fala Rudolf Hilferding¹⁹ (1985), as indústrias de cinema também estabeleceram posições, disputaram e conquistaram outros mercados. Mais uma vez, o poder do Estado se mostrou fundamental, não apenas investindo diretamente do ponto de vista econômico, mas também atuando no sentido de cooptar e/ou coagir outros governos pela abertura de seus mercados.

¹⁹ Hilferding, no livro “O capital financeiro” de 1910, afirma que a lógica da expansão capitalista havia sofrido uma transformação significativa. Em resumo, o capital se concentra e possui uma “bandeira”. Trata-se de um capital nacional, representado por empresas, bancos e indústrias nacionais, que, ao mesmo tempo, expandiram-se para fora de seus países de origem e se internacionalizaram.

Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que a força do capitalismo americano, assim como o desfecho e as conseqüências da Primeira Guerra Mundial, que alçaram os Estados Unidos à posição de primeira economia mundial, tenham sido fundamentais para dar ao cinema americano uma “vantagem competitiva” na disputa pelos mercados internacionais.

Em seu estudo sobre a relação guerra e cinema, Paul Virilio (1993) parte de uma tese interessante: a partir da Segunda Guerra Mundial, a conquista do ponto de vista “imaterial” se torna tão ou mais importante que a supremacia bélica ou o domínio econômico²⁰.

Por fim, deve-se ressaltar que, não apenas no pensamento da época, como também pela historiografia sobre o conflito, a Segunda Guerra Mundial foi uma “guerra total”, ou seja, em que a estrutura e os recursos da nação, fossem humanos, materiais, financeiros, militares, econômicos e culturais, em sua totalidade, foram utilizados com um objetivo específico: enfrentar e derrotar os inimigos, vencer a guerra.

Nesse sentido, reforça a hipótese central que esse estudo procurou mostrar, ou seja, que, na construção do poder do Estado americano, houve de fato a crença e o esforço no uso do cinema como instrumento fundamental para a consolidação do poder desses países, tanto internamente quanto a nível internacional.

6 - Referências

BOBBIO, Norbert; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. Dicionário de Política. 5ª ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

EPSTEIN, Edward Jay. O grande filme: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus, 2008.

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

GEADA, Eduardo. O imperialismo e o fascismo no cinema. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

²⁰ “(...) a guerra consiste menos em obter vitórias materiais (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a idéia de que o verdadeiro filme de guerra não deve necessariamente mostrar cenas de guerra em si ou de batalhas. O cinema entra pra categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica e psicológica.” (VIRILIO, 1993: 15).

GONÇALVES, Williams. *Relações Internacionais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HILFERDING, Rudolf. *O capital financeiro*. São Paulo: Nova Cultura, 1985.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009, p. 99-127.

LENS, Sidney. *A fabricação do império americano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, cinema e mercado*. v. 4, São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. *O poder das imagens*. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

POGGI, Gianfranco. *A evolução do Estado moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (coord.), et al. *Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

SILVA, Guilherme A.; GONÇALVES, Williams. *Dicionário de Relações Internacionais*. Barueri: Manole, 2005.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

STRANGE, Susan. *States and Markets*. 2nd. Edition. London: Pinter Press, 1994.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

WASKO, Janet. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 4, p. 17-26.

_____. Por que Hollywood é global?. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, v. 4, p. 31-50.