

Política e Cinema: Hollywood e o Estado norte-americano na construção de representações da URSS e do Comunismo nos filmes *Missão a Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951).

MICHELLY CRISTINA DA SILVA*

1. Resumo

O presente texto baseia-se na pesquisa de mestrado em desenvolvimento pela aluna, que, por sua vez, pretende realizar uma análise comparativa de dois filmes norte-americanos produzidos pelo estúdio Warner Brothers Inc., em Hollywood, avaliando como a realização destas produções respondeu às demandas de propaganda e pressões do governo americano por uma representação específica das personagens URSS e o Comunismo. Os dois filmes usados para este projeto são: *Missão a Moscou* (Mission to Moscow), dirigido em 1943 por Michael Curtiz e *Eu Fui Um Comunista Para o FBI* (I was a Communist for the FBI), produção de 1951 com direção de Gordon Douglas. Ao comparar duas películas realizadas, respectivamente, durante a Segunda Guerra Mundial e nos primeiros anos da Guerra Fria, queremos mostrar como a produção de tais filmes, bem como os elementos intrínsecos das duas obras, tais como argumento, roteiro, encenação e representação das personagens principais expressaram a dinâmica entre Hollywood e o Estado americano na construção de uma imagem específica e idealizada da União Soviética e sua população, por um lado, e do comunismo dentro dos Estados Unidos, por outro.

Ao longo desta pesquisa, que concebe a análise fílmica como uma possibilidade para o conhecimento do contexto sócio-político da época, pretendemos realizar dois principais exercícios de análise historiográfica. O primeiro trabalho é avaliar como operaram as mensagens de propaganda e ideologia presentes em *Missão a Moscou* e *Eu Fui Um Comunista para o FBI* e como contribuíram para este trabalho políticas públicas oficiais do governo norte-americano ao incitar e promover esta inserção. O segundo trabalho é discorrer sobre as estratégias de representação e produção de estereótipos que podem ser percebidas nestes dois filmes e como foram executadas a partir da noção de *impressão de realidade* que se pretendeu fixar.

* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).
Mestranda em História Social.

Com este texto, detalharemos a problemática que deu início à pesquisa, a metodologia empregada para execução da mesma, a literatura que até hoje trabalhou o tema de forma correlata e os avanços e possibilidades que o trabalho envolvendo fontes primárias e bibliografia até o presente momento nos permitiu.

2. Introdução

No dia 20 de outubro de 1947, em um interrogatório em Washington ao Comitê de Atividades Antiamericanas (*House of Un-American Activities Committee – HUAC*), a escritora Ayn Rand, uma espécie de especialista para este comitê em “questões soviéticas”, analisava o filme *Canção dos Acusados* (*Song of Russia*), rodado em 1944 com direção de Gregory Ratoff. Rand, que havia nascido em São Petersburgo em 1905 e emigrado para os Estados Unidos em 1926, tinha como função analisar estas e outras películas que, segundo sua interpretação, “funcionavam como propaganda subversiva”*. Em um cenário idílico e fantasiado, os russos de *Canção dos Acusados* mostram-se sempre alegres, risonhos e ditosos da harmoniosa convivência em comunidade que conseguiam administrar. Para Rand e os demais membros do HUAC, esta alegria poderia ser, no entanto, suspeita: “Mostrar essa gente sorrindo é um típico golpe de propaganda comunista” sentenciou Rand. Ao longo do testemunho, a questão sobre a felicidade dos russos retratada no filme ainda é objeto de averiguações:

John McDowell: Ninguém sorri na Rússia?

Ayn Rand: Se a pergunta é literal, a resposta é: quase ninguém.

John McDowell: Eles nunca sorriem?

Ayn Rand: Não assim. Se por acaso sorriem, é na intimidade e por acidente. Certamente não se trata de um ato social. Não sorriem em aprovação ao sistema (*Idem*: 85).

A história da produção de *Canção dos Acusados* mostra que o filme não foi encomendado por nenhum sindicato ou produzido por um estúdio independente, um possível indício de seu caráter subversivo segundo a lógica que confiava nestes espaços intensa atividade de comunistas. Foi realizado em 1944 pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), tendo como um de seus produtores o próprio Louis B. Mayer e o conhecido ator Robert Taylor no papel principal de maestro americano em uma viagem de apresentações pela Rússia. Segundo o mesmo ator, sua participação no filme havia sido

* Cf. Congresso Americano. Comitê de Atividades Antiamericanas, **Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry**. Washington: 1947, p.83. Disponível em <http://www.archive.org/details/hearingsregardin1947aunit>. Acesso em 13 de dezembro de 2010.

mediada por Lowell Mellett, membro da Secretaria de Informação da Guerra (*Office of War Information* – OWI), agência criada em 1942 e que tinha como uma de suas tarefas, junto à Hollywood, o incentivo a filmes, como *Canção dos Acusados*, que exprimissem o chamado “esforço de guerra” (*war effort*) (WINKLER, 1978: 8). Ironicamente, o mesmo filme que em 1947 figurava como claro exemplo da existência da propaganda comunista dentro de Hollywood funcionou, durante a Segunda Guerra Mundial, como a resposta de Hollywood às demandas do governo pela produção de filmes que trabalhassem a temática do conflito, sendo uma delas a retratação dos aliados –entre eles a Rússia – no *front*.

Junto com *Canção dos Acusados*, outros dois filmes produzidos entre 1942 e 1945 foram alvos principais da HUAC como exemplos finais da promoção de propaganda comunista às audiências americanas. São eles: *Estrela do Norte* e *Missão a Moscou*.

Marcados como veículos suspeitos por onde comunistas haveriam disseminado “propostas não-democráticas”, segundo definição dada pelo próprio HUAC sobre indícios da atividade comunista em Hollywood, filmes com claro teor favorável e propagandístico com respeito à União Soviética – denominados posteriormente como “pró-soviéticos” –, produzidos pelos maiores estúdios de Hollywood e fomentados pelo próprio governo através do OWI figuraram, poucos anos depois, como “acidentes políticos”, agora revistos sob a perspectiva do anticomunismo mais uma vez crescente nos Estados Unidos depois do final da guerra.

Concomitante aos inquéritos e à perseguição ao comunismo na indústria de cinema, Hollywood havia recomeçado a produzir filmes anticomunistas, temática que já havia explorado desde a década de 1920. Ainda em 1948, a Twentieth Century Fox lançou *Cortina de Ferro* (*The Iron Curtain*), a partir da história de Igor Gouzenko, ex-criptógrafo da embaixada soviética no Canadá que havia desertado alegando possuir inúmeros documentos que comprovavam a existência de uma rede de espionagem soviética para roubar segredos atômicos nos Estados Unidos. O filme, realizado com ares de uma grande produção, foi o pontapé inicial para um número que chegou a seu auge em 1952, com lançamentos mensais de filmes com esta temática (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976: 64). Entre os inúmeros filmes produzidos dentro desta série de visão “anticomunista”, um dos mais recordados e curiosos é *Eu fui um*

Comunista para o FBI. Uma ficção de qualidade regular, o filme foi indicado aos prêmios da Academia na categoria de melhor documentário no ano de 1951. Como outras produções semelhantes, continha a negação do comunismo como ideário político e a dura condenação moral e exclusão social daqueles que eram membros do Partido Comunista dos Estados Unidos (*The Communist Party USA* - CPUSA).

Diferentes pela maneira como representaram a União Soviética e o comunismo, ou seja, de maneira favorável ou condenatória, os filmes pró-soviéticos e anticomunistas foram moldados na mesma lógica de inserção de uma ideologia e propaganda em uma obra dramática e ficcional. Na busca por uma definição de um termo que pudesse designá-los segundo esta penetração de política e ideologia em suas histórias, Jean-Patrick Lebel os caracteriza como “filmes de acção política ou, mais exactamente, de acção ideológica desembocando directamente sobre uma prática política definida, ou seja, filmes utilizados no campo de uma acção militante organizada, feitos para ela e cuja forma e oportunidade é pensada em função dela” (LEBEL, 1974: 317).

Segundo o mesmo autor, mesmo que não sejam classificados como filmes políticos que combatam a ideologia dominante presente em seu contexto, obras estas majoritária e historicamente associadas a expressões da *esquerda*, os filmes ideológicos também podem refletir e concordar com esta ideologia dominante, seja pelo fato das pessoas neles envolvidas serem simpáticas a ela, seja pela falta de espaço de ação dos movimentos de esquerda ou seja pela pressão direta do governo a fim de incentivar sua produção. Sob esta lógica, filmes identificados com a agenda política da *direita* também podem ser caracterizados como “filmes ideológicos” (*Idem*: 319). Dessa forma, os dois filmes que em nossa pesquisa analisamos, exemplos desta última categoria, caracterizam-se ainda como “filmes ideológicos”, na medida em que apresentam um ponto de vista político que vai ao encontro da política dominante onde foram produzidos.

No estudo desta pesquisa, estão sendo levados em conta, tanto os aspectos externos às obras, como as forças que trabalharam para criar este tipo de representações das personagens, passando pela produção, distribuição, contextualização na mídia e impacto de tais filmes; como a própria análise interna das mesmas, levando em conta os elementos que constituem o corpo do texto fílmico, isto é, argumento, roteiro,

encenação, seqüência de planos, direção, montagem final, etc. Destacamos, portanto, que em nossa leitura *Missão a Moscou* e *Eu fui um Comunista para o FBI* funcionam tanto como *instrumentos* da análise, na medida em que nos ajudam a compreender uma época, abrindo caminho para o estudo do contexto em que nasceram; mas também servem como *objetos*, quando imaginamos que o próprio processo de criação das películas pode nos ajudar a compreender os imaginários que os conceberam.

O referencial teórico que norteia o tratamento do tema, bem como a condução da pesquisa são os estudos empreendidos pela história cultural, tanto no que concerne à questão da representação iconográfica nos filmes analisados, quanto no que se refere à problematização das relações entre as disciplinas de Cinema e História. Sobre o tema da história cultural relacionada ao estudo das representações, Jean-François Sirinelli nos dá uma explicação (para tal associação):

A história cultural é aquela que destina a si mesma o estudo das formas de representação do mundo no interior de um grupo humano cuja natureza pode variar (nacional ou regional, social ou política), das quais analisa a gestão, a expressão e a transmissão. De que modo os grupos humanos representam e se representam o mundo que os rodeia? Um mundo figurado ou sublimado [...], mas também um mundo codificado [...] e parcialmente dominado pelas crenças e pelos sistemas religiosos e profanos, incluindo os mitos [...] (SIRINELLI, 1992: 3 *Apud* FLAMARION; MALERBA, 2000: 22).

Em um mundo rodeado pelos signos, a história cultural tem mecanismos para dar conta dos “seus desvios [signos] em relação à coisa significada” e captar a “existência de relações regulando a relação do signo com a coisa”, já que, segundo Chartier, a história nos últimos tempos depreendeu “que é impossível qualificar os motivos, os objetos e as práticas culturais em termos imediatamente sociológicos e que sua distribuição e seus usos numa dada sociedade não se organizam necessariamente segundo divisões sociais prévias” (CHARTIER, 1992: 185). Assim, na representação, quando o signo não dá lugar necessariamente ao real, mas sim ao fantasioso ou deliberadamente modificado, uma análise de caráter exclusivamente sociológico não daria conta de captar estas modificações.

Para o estudo das relações entre as duas disciplinas o texto do historiador francês Marc Ferro, “O filme: uma contra-análise da sociedade” parece ser de citação obrigatória. Este trabalho fundamental apareceu pela primeira vez em 1973 na revista **Annales, Économies, Sociétés, Civilisations** (MORETTIN, 2007: 40) e chegou ao público brasileiro em 1976 com a edição portuguesa de **História: novos objetos**, de

organização de Pierre Nora e Jacques Le Goff. Ferro é considerado um dos pioneiros na discussão, pois foi um dos primeiros a considerar o filme como um *produto* da realidade, “uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas”. Valendo “por aquilo que testemunha” (FERRO, 1976: 203), o filme seria também ele um *testemunho*. Nesta visão, o filme é visto como um documento válido para o exercício historiográfico, na medida em que expressa a mediação de forças e correntes em um mundo de lutas. A ocorrência de certas películas, a propagação de uma imagem ou corrente específica dentro delas e a maneira como são interpeladas podem fornecer ao pesquisador indícios do contexto político, social e cultural que permitiu sua produção. Dessa forma, não apenas documentos oficiais produzidos pelo Estado, mas outras fontes escritas e também não-escritas, como advogou a “Nova História”, podem figurar como fontes históricas e agentes da História. Como avalia Marc Ferro:

O filme pode tornar-se um documento da pesquisa histórica, na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produziu um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. Esta definição é o ponto de partida que permite tirar o filme do terreno das evidências: ele passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento. (FERRO, 1992: 86)

Já o conceito de representação aqui empregado é entendido na perspectiva de Roger Chartier, como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, ou seja, o objeto não existe a não ser no signo que o representa. Sendo assim, conforme este autor,

as representações do mundo social assim constituídas, (...), são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990: 17).

3. *Missão a Moscou e Eu fui um Comunista ao FBI*: contexto histórico e produção dos filmes.

Sob o comando do democrata Franklin Delano Roosevelt, que esteve à frente da presidência dos EUA entre 1933 a 1945, o cinema foi intensamente valorizado como instrumento político. Peter Roffman e Jim Purdy apontam que, em meados da década de 1930, quando o governo Roosevelt começou a colocar em prática as medidas que

caracterizaram o *New Deal*, a indústria cinematográfica americana já dava sinais de recuperação da crise da “Grande Depressão”, provocada pela quebra da Bolsa de Nova York, em 1929 (ROFFMAN; PURDY, 1981: 76). Segundo Wagner Pereira, esta recuperação esteve em parte associada à utilização de temas de forte apelo emocional no começo dos anos 1930, como filmes com diversas histórias de sexo, diálogos “picantes”, violência e ação que atraíram um público considerável para vê-las. Os filmes que continham estas temáticas foram, entretanto, coibidos rapidamente por setores conservadores da sociedade americana, como a *Legião da Decência*, criada em 1933 pela Igreja Católica (PEREIRA, 2003: 97). Quando, em 1934, um código auto-censurador, o chamado Código de Produção (também conhecido como Código Hays) foi criado, os estúdios se deram conta de que poderiam encontrar ainda maiores oportunidades de lucro e prestígio se apoiassem a cultura norte-americana tradicional, tornando-se, eles próprios, guardiões dessa cultura (SKYLAR, 1978: 23). Nessa conjuntura primeira de aproximação, o cinema hollywoodiano, em consonância com as políticas públicas levadas a cabo pelo governo, começou a produzir filmes cujos roteiros tentavam disseminar a confiança e o otimismo na recuperação econômica dos Estados Unidos.

Já na década de 1940, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, a aproximação entre o Estado e o cinema se fortaleceu e também aumentou o número de filmes de propaganda. A produção cinematográfica neste período voltou-se, inúmeras vezes, para filmes que exaltavam “a luta e a coragem” dos soldados no *front*, a bravura e o determinismo daqueles que haviam ficado no *front* interno, a união das Nações Aliadas na luta contra o Eixo e a condenação dos inimigos na guerra. Em números, este apoio dado pela indústria cinematográfica às ações do governo no confronto se traduziu ao montante de, entre 1942 a 1944, 375 filmes com claros propósitos patrióticos (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1974: 59). O governo, por sua vez, tratou de fomentar estas produções limitando a relativa autonomia de Hollywood de se “auto-policar” quando criara o Código Hays. Dez dias após o ataque a Pearl Harbor, o próprio presidente Roosevelt indicou o *new dealer* Lowell Mellett para servir como contato entre o governo e a indústria cinematográfica, aconselhando Hollywood a dar apoio ao chamado “esforço de guerra”.

A relação entre Hollywood e o governo assumiu uma dimensão mais formal e burocrática em 1942, com a criação em 13 de junho deste ano da Secretaria de Informação da Guerra, que teve sob sua alçada várias agências de informação do governo. Presidida por Elmer Davies, dentre as várias funções do OWI estavam a de aumentar o entendimento público sobre a guerra no *front* interno e no exterior, coordenar as atividades de informação do governo e servir de contato com a imprensa, o rádio e o cinema (WINKLER, 1978: 34). Dentre estas agências sob responsabilidade do OWI estava o Birô de Cinema (*Bureau of Motion Pictures – BMP*), que ficava situado dentro da filial nacional da OWI e que, por sua vez, tinha três objetivos principais: produzir filmes informativos e de propaganda da guerra, curtas-metragens em geral, revisar e coordenar as atividades de filmagem de várias outras agências do governo e agir como um contato com a indústria cinematográfica. Este último objetivo envolvia assegurar a distribuição de filmes do governo e acompanhar os estúdios em seus esforços de guerra (PEREIRA, 2003: 108). Por suas competências, o Birô de Cinema funcionou como o braço final do governo na parceria com a indústria cinematográfica na produção de filmes propagandísticos.

Ainda no seu primeiro ano de funcionamento, o Birô do Cinema produziu um documento para que pudesse melhor orientar os estúdios de Hollywood na realização de obras patrióticas. O chamado **Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica** (“*Government Information Manual for the Motion Picture Industry*”)* dava instruções à Hollywood e àqueles responsáveis pela elaboração das histórias, entre outras coisas, de como retratar os soldados americanos, o *front* interno, orientava quem eram os inimigos e aliados (os “irmãos-na-batalha”) e acima de tudo explicava como deveria ser feita sua caracterização. As explicações eram complementadas por excertos de transcrições de discursos do presidente Roosevelt, salientando o caráter oficial que as instruções tinham.

É neste contexto bélico que a produção do filme *Missão a Moscou* deve ser compreendida. Além da pressão exercida pelo Birô de Cinema, sua realização estava garantida por contar a história de um ex-diplomata, o ex-embaixador Joseph Davies, e que ainda mantinha boas relações com o presidente Roosevelt. Ainda podemos

* Cf. **Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica** (“*Government Information Manual for the Motion Picture Industry*”. Disponível em <http://bl-libg-doghill.ads.iu.edu/gpd-web/historical/gimmpi/gimmpi.pdf>. Acesso em 21 de janeiro de 2011.

argumentar que o filme continha também a promessa de boa audiência para o estúdio que comprasse os direitos do livro de mesmo nome escrito pelo embaixador, dada a venda expressiva que as memórias tiveram desde o momento de sua publicação. Comprados os direitos para uma adaptação pelo valor de U\$ 25 mil por Jack Warner, *Missão a Moscou* baseou-se nos relatos de título homônimo do ex-embaixador Joseph E. Davies durante sua estadia na União Soviética entre os anos de 1936 a 1938. Esta produção data de 1943 e conta com a direção do já renomado Michael Curtiz, responsável por êxitos como *Casablanca*, e *A Canção da Vitória* (*Yankee Doodle Dandy*), ambos filmados no ano anterior. O livro de Davies, lançado em dezembro uma semana após o ataque de Pearl Harbor, havia se convertido em um *best seller* e vendido mais de 700 mil exemplares (BLACK; KOPPEL, 1990: 190). O personagem principal foi oferecido a Walter Houston, ator que já havia participado de *Estrela do Norte*, outra produção pró-soviética, como médico de um vilarejo russo. Na história, viajamos junto com a família Davies a uma nação aliada, mas “exótica” e “desconhecida”. Tais descobertas e aprendizagens configuram uma chamada “primeira parte” do filme, que trata de, quase como um documentário, apresentar à audiência os avanços conseguidos nos últimos anos naquele país. Com o uso do narrador em *off*, com voz da personagem de Joseph Davies, conhecemos o sistema industrial, os transportes, a cultura e o consumo russos. Muitos dos valores soviéticos são apresentados como valores que se aproximariam àqueles cultivados pelos norte-americanos, como o consumo de bens de luxo; uma versão oriental do *self-made-man*, mostrando que russos com empenho e habilidade em seus trabalhos conseguiriam a prosperidade; e a crença na diplomacia acima do conflito na busca por resoluções.

A missão diplomática termina, no entanto, em uma atmosfera de incertezas e o perigo que a proximidade da guerra trazia para a Rússia devido à sua posição estratégica. Com a volta do embaixador aos Estados Unidos, inicia-se o que denominamos “segunda parte da película”, correspondente aos anos de 1938 a 1941, quando Davies, convencido da “honestidade” da população soviética e de sua importância estratégica na esperança de vitória contra o Nazismo, começa sua “cruzada” dentro dos Estados Unidos, almejando dois objetivos centrais: apresentar suas impressões da União Soviética para os americanos e ao mesmo tempo questionar a posição isolacionista mantida pelo congresso. Lançado em 1943 e com um quadro

internacional já diferente, o filme sugere, no entanto, uma mensagem de otimismo e patriotismo aos novos tempos lançando-se ao futuro e sentenciando que a vitória só seria possível se uma união total entre os Aliados ocorresse.

Pode-se dizer que *Missão a Moscou*, dentro dos filmes pró-soviéticos, é uma das produções que mais ganhou a atenção dos historiadores, presumivelmente pelos fatos envolvendo sua produção (ou seu fomento) e pela reinterpretação de certos acontecimentos do período, como expurgos russos de 1936-38, as razões do tratado de não-agressão entre URSS e Alemanha em 1939 e a invasão da Finlândia pela Rússia no mesmo ano – todos acontecimentos históricos tratados no filme, mas a partir de uma visão muito original e discutida pela bibliografia. Talvez também se possa creditar o número expressivo de análises do filme à natureza da história em comparação aos demais filmes do gênero, menos um melodrama que enfatizou a doçura e redenção russa, mas uma exposição tomando como empréstimo técnicas documentais sobre a “desconhecida” Rússia para as audiências. Outros autores salientam que este é o filme que mais claramente mostra o esforço do governo federal em sua promoção (RADOSH; RADOSH, 2004: 359). Muitas são as evidências de que o presidente Franklin D. Roosevelt esteve diretamente envolvido no fomento de sua produção, sem contar com a própria intromissão de Joseph Davies, que pode ser vista em várias fotos tiradas do *backstage*, acompanhando quase que diariamente as filmagens.

Era [*Missão a Moscou*] a mais extrema tentativa de Hollywood de intensificar o suporte aos aliados que os americanos menos gostavam. Ao invés de concentrá-lo na vida dentro da União Soviética, o que o filme mostrou foi sua própria versão dos famosos expurgos na Rússia de Stalin. [...] Hollywood iria apresentar um filme que alegava que não apenas os indiciados nos julgamentos eram culpados, mas que os expurgos eram, em si, justos. (Idem, 360)

Embora se possa falar de um incentivo de Roosevelt à produção, já que este “interesse” é hoje atestado na documentação existente, tal fato foi recuperado, poucos anos após, pelo próprio HUAC, que, ao qualificar *Missão a Moscou* como propaganda “subversiva” e tentar relacionar sua produção com a figura do ex-presidente, forçava uma interpretação pouco convincente sobre uma conspiração stalinista de tomada do poder desde o alto governo americano, já que o próprio presidente seria um comunista (CULBERT, 1980: 13).

Com o término do conflito e os primeiros anos da Guerra Fria, a propaganda ideológica nos filmes hollywoodianos paulatinamente passou a seguir o embate

ideológico que se estabeleceu entre os Estados Unidos e a União Soviética. Na cena política interna, o combate ao comunismo e ao seu partido – o CPUSA – se revigora dentro do território americano. Nesse ínterim, o comunismo passa, na visão dos anticomunistas, de um problema político a uma ameaça real ao americanismo (SCHRECKER, 1998: pp.119-120). Como lembra Alexandre Valim, no final dos anos 1940 e começo da década seguinte os Estados Unidos vivenciaram uma das maiores afluências anticomunistas de sua história. Instigados pelas especulações e acusações de Joseph McCarthy, que no Senado acusava membros de dentro do governo de atividade subversiva e gozava nesta época de grande prestígio nacional, grande parte dos americanos se voltou para a eliminação de seu comunismo doméstico (VALIM, 2006: 50). Para Ruman Gubern, neste período nos Estados Unidos coexistiam pelo menos duas grandes preocupações sobre a URSS. A primeira buscava defender a nação de um inimigo declarado, o comunismo, que era representado pela União Soviética, seus países satélites e espiões. A segunda foi menos popular e orientada menos para a defesa nacional do que para evitar a decadência das instituições e dos padrões morais estadunidenses. Nessa última linha, o comunismo foi relacionado com a depreciação moral e como sinal da falência das instituições ou de seus métodos coercitivos, pois estava permitindo que idéias exteriores e alienígenas à realidade americana ali crescessem e se difundissem (GUBERN, 1991: 37).

Do Congresso são criados comitês para investigar supostos comunistas e a atividade “subversiva”. Dentre as comissões que se seguiram, o comitê chefiado pelo republicano J. Parnell Thomas consegue investigar a atividade subversiva que existiria dentro de Hollywood, sendo feliz numa questão que líderes de anteriores comitês, como John Ranking e Martin Dies não haviam tido sucesso. O argumento usado pelo comitê para justificar as investigações era de que forças subversivas teriam usado Hollywood (devido à sua influência para os americanos) para disseminar propostas não democráticas, segundo exposto na introdução da transcrição **Depoimentos Sobre a Infiltração Comunista na Indústria Cinematográfica** (“*Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry*”)*. A justificação baseava-se no fato de que, durante a Segunda Guerra, vários profissionais identificados com a esquerda norte-americana haviam trabalhado em Hollywood, principalmente no

* Cf. **Hearings regarding the communist infiltration of the motion picture industry**. p.2.

desenvolvimento de roteiros, infiltrando a propaganda comunista dentro de grandes produções. A efetividade da ação é contestada por historiadores que relativizam a influência que roteiristas pudessem ter no resultado final de uma obra fílmica, um processo em essência coletivo (NAVASKY, 1980: 78).

A resposta de Hollywood parece ter sido dupla. Por um lado, algumas estrelas reuniram-se em torno do grupo denominado “Comitê pela Primeira Emenda”, encabeçado por atores como Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Gene Kelly, John Huston, e Jane Wyatt para apoiar as chamadas “testemunhas não-amigáveis”, que se recusavam a responder se já haviam sido membros do Partido Comunista; por outro, uma série de demissões iniciou-se, seguida pela criação de “listas negras” e retomada de filmes anticomunistas. Quando as “listas negras” se tornaram freqüentes e a produção de filmes anticomunistas comuns no conjunto de filmes produzidos por Hollywood, o Comitê pela Primeira Emenda praticamente deixou de existir (FERREIRA, 1989: 129).

Segundo Furhammar e Isaksson apontam, contudo, pode parecer simplista uma análise que atribua somente à perseguição realizada pelo HUAC a realização de filmes anticomunistas. Para os autores, “(...). A nova evolução era um sintoma de histeria política que Hollywood obviamente teria tentado explorar ainda que o Comitê não tivesse escolhido o pessoal do cinema para iniciar suas investigações” (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1974: 64). Dessa forma, lembramos que em nossa análise consideramos essencial a influência das políticas públicas visando um certo cinema de propaganda, mas devemos levar em conta, da mesma forma, que a realização destes filmes, pró-soviéticos ou anticomunistas, pode ter sido viável porque os donos dos estúdios, produtores ou diretores tivessem uma singela identificação com as “causas nacionais” em questão.

O segundo filme que aqui propomos analisar, *Eu Fui Um Comunista Para o FBI*, já reflete as forças em conflito do período da Guerra Fria. Também baseado em uma história real, agora somos apresentados ao caso do funcionário da Agência de Empregos da Pensilvânia, Matt Cvetic, que, como o título já demonstra, passou-se por uma célula do partido comunista em Pittsburgh a serviço do FBI de 1943 até 1950. A produção parte dos relatos que este homem deu ao jornal *Saturday Evening Post*, comentando em detalhes sua experiência como agente duplo. Este semanário onde a história teve primeiro lugar constituiu-se como uma das revistas americanas que se caracterizavam como espaços

por excelência de divulgação de textos anticomunistas, tendo publicado, durante as décadas de 1940 e 1950, artigos de congressistas, figuras públicas, jornalistas e acadêmicos sobre o “perigo vermelho” (*red scare*) (GLADCHUK, 2007: 53). Hoje um clássico do cinema B, o filme acompanha o sofrimento de Cvetic para sustentar sua posição como agente duplo dentro do partido. Por conta das suas atividades “suspeitas”, a personagem sofre um intenso processo de marginalização por seus familiares e amigos. No longa, elementos estéticos de outros gêneros estão presentes, como o *noir*, através da loura comunista *femme fatale* e das cenas de suspense e perseguição. Sua redenção só ocorre quando consegue “desmascarar” a organização corrupta que resulta ser o Partido Comunista em Pittsburgh.

Daniel Leab, autor que estudou em forma de biografia a vida de Matt Cvetic, salientando seus anos como agente duplo, centrou seu estudo no “homem” Cvetic, para assim salientar as mudanças e novas interpretações que o filme de Douglas deu ao trabalho de Cvetic como agente duplo. Este “real Matt Cvetic” ou sua verdadeira história, na visão de Leab, contrapõe-se à fama ganhada pela história seriada divulgada pelo periódico e pela *pop fame* que foi gerada em torno do excêntrico filme, hoje um clássico exemplo do gênero B. Assim, o filme é por vezes citado – não obstante o estudo aproxima-se algumas vezes de um relato biográfico, mas os comentários do autor sobre a produção já aparecem na introdução de seu livro:

Warner Brothers, um importante estúdio de Hollywood, trouxe às telas a história de Matt Cvetic em *Eu Fui Um Comunista Para o FBI*, o mais lúrido e grudento melodrama, descrito por ter “a forma e o estilo de filmes de sindicatos de gângster”; a produção enfeitou, distorceu, e diluiu a história de Cvetic, mas, por outro lado, também aumentou sua fama. (LEAB, 2000: 2-3)

Além do texto de Leab, contamos com o livro de Nora Sayre para outros argumentos relacionados ao filme. Sayre estuda os filmes produzidos durante a Guerra Fria, desde o endurecimento da campanha anticomunista, no começo dos anos 1950, até as produções, segundo ela, “marcadas por um anticomunismo menos político que cômico”. Segundo a autora, o radicalismo na perseguição a atividades “subversivas” arrefeceu acompanhando a própria queda do senador McCarthy, em meados da mesma década (SAYRE, 1978: 59). Assim, embora a realidade política americana, pela Guerra Fria, ainda incitasse o anticomunismo para as décadas seguintes, os anos 1950 são caracterizados pelo aumento da histeria na sociedade.

A atualidade de grande parte da bibliografia por nós reunida, muitas das produções datadas já na última década, mostra a validade da pesquisa ainda em dias atuais. O tema da representação é recorrente, mesmo porque aquilo que se representa pode ganhar

reinterpretações ao longo do tempo – sendo possível hoje, aos olhos contemporâneos, notar as incongruências, distorções e alterações dos dois filmes – sobretudo em um instrumento de grande força ideológica como o cinema.

4. Por uma história cultural das relações entre cinema norte-americano e o Estado. Primeiras observações dos filmes com respeito à análise feita.

À primeira vista, os filmes que configuram tanto nossos objetos como nossos instrumentos de trabalho são aproximados pelas diferenças de representação da personagem principal. Pró-soviéticos e anticomunistas, *Missão a Moscou* e *Eu Fui Um Comunista Para o FBI* têm uma visão, respectivamente, positiva e idealizadora da União Soviética e condenatória do comunismo, principalmente para a “depreciação” que este acarretaria para as instituições americanas pilares da democracia. Outro ponto de conflito refere-se às forças que idealizaram a produção de ambas. Estamos classificando as duas películas como “filmes ideológicos” na medida em que dialogam com a política dominante do contexto de sua criação, mas no caso de *Missão a Moscou*, no entanto, a aproximação entre Estado e cinema é mais clarividente, porque burocratizada através de secretarias criadas especialmente para promover esta união. Já no filme de Douglas, podemos dizer que os inquéritos e depoimentos da HUAC incitaram fortemente a produção de filmes anticomunistas, além da criação das “listas negras” pelos próprios estúdios e pelo ostracismo que vários artistas talentosos vivenciaram devido a uma delação ou simples suspeita de pertencimento ao Partido Comunista. A forma estabelecida para esta aproximação, no entanto, deu-se de forma indireta e vista mais como uma conseqüência do que como uma interferência direta, como no primeiro caso. Por outro lado, seja pela grande ocorrência de tais filmes anticomunistas, de forma mais ou menos fortalecida, desde o começo da Guerra Fria até os seus últimos e emblemáticos anos, com expressões hoje antológicas do cinema hollywoodiano como os filmes do boxeador Rocky Balboa e do militar em busca de redenção John Rambo; seja pela força com que as “listas negras” atingiram os artistas, as perguntas sobre a filiação ao partido comunista feitas pelos congressistas que encabeçavam a HUAC também evidenciam a força que certas ações do governo podem ter na indústria do entretenimento. Dessa forma, mesmo que indiretamente, a relação entre cinema e Estado, durante a Guerra Fria, também está estabelecida.

Por via antagônica, é possível também aproximá-los por suas semelhanças, mesmo que expoentes de épocas e necessidades distintas. Os dois filmes baseiam-se em histórias reais e que foram anteriormente publicadas em formatos impressos, ganhando com isso considerável notoriedade dos respectivos casos. Outra característica que os aproximam é a montagem dos personagens, que chega de maneira caricaturesca a representar russos e comunistas, no esforço rápido – e por isso pouco acurado – de representar russos e comunistas. Enquanto *Missão a Moscou* derrapa na explicação de fatos históricos envolvendo os julgamentos stalinistas de 1936 e 1938 e episódios das relações exteriores da União Soviética – em uma clara tentativa de recontá-los à sua maneira, *Eu fui um comunista para o FBI* apresenta os comunistas como mercenários, chantagistas e criminosos. A deturpação das obras fez com que o espectador médio rapidamente identificasse estas “falhas” e os filmes fossem questionados em resenhas, artigos de jornais e análises teóricas posteriores – mais um aspecto que por consequência os aproxima: a falha no intento de fazer com que certa mensagem seja captada pela maioria da audiência, prejudicados pela própria propaganda neles contida.

Por fim, estas aproximações primeiras somente foram possíveis devido ao trabalho feito em comunhão de análise fílmica com o contexto sócio-cultural dos anos 1940 e 1950. A descoberta de fontes primárias feitas nos últimos meses ajudou-nos a estabelecer que uma aproximação entre os interesses do cinema e do Estado, mesmo no caso da nação símbolo da “democracia” também foi verificada e os dois filmes aqui brevemente discutidos expressam, em última instância, este ambiente de cooperação.

5. Filmes

Missão a Moscou. Mission to Moscow. Direção de Michael Curtiz. Roteiro de Howard Koch. USA. Produzido por Jack L. Warner. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 123 min, p&b, áudio em inglês com legendas em espanhol. AVI. 1943.

Eu Fui Um Comunista Para o FBI. I was a Communist for the FBI. Direção de Gordon Douglas. Roteiro de Crane Wilbur. USA. Produzido por Bryan Foy. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 83 min, p&b, áudio em inglês com legendas em português. DVD. 1951.

6. Bibliografia

Livros

BLACK, Gregory; KOPPEL, Clayton. **Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CULBERT, David. **Mission to Moscow**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.

DAVIES, Joseph E. **Mission to Moscow**. Nova York: Simon and Schuster, 1941.

FERREIRA, Argemiro. **Caça às bruxas. Macarthismo: uma tragédia americana**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?". LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Trad. Terezinha Rodrigues. Rio de Janeiro: Francisco Alvares, 1976.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

GUBERN, Ruman. **La caza de brujas en Hollywood**. Barcelona: Anagrama, 1991.

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.

MORETTIN, Eduardo *et alli.* (org.) **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2007.

NAVASKY, Victor S. **Naming names**. Nova York: Viking, 1980.

ROFFMAN, Peter; PURDY, Jim. **The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

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

SCHRECKER, Ellen. **Many are the crimes**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

SIRINELLI, Jean- François. **Histoire des droites en France**. Vol II. Paris: Gallimard, 1992. p. 3 *Apud*. FLAMARION, Ciro; MALERBA, Jurandir. (orgs). **Representações: contribuição em um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

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

WINKLER, Allan M. **The politics of propaganda. The Office of War Information, 1942-1945.** New Haven: Yale University Press, 1978.

Artigos

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. **Estudos Avançados.** Vol. 5, No. 11, 1992. pp. 173-191.

RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. “A great historic mistake: the making of ‘Mission to Moscow’”. **Film History.** Vol. 16, No.4, 2004. pp. 358-377.

Teses

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

VALIM, Alexandre B. **Imagens vigiadas: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954.** Niterói, 2006. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

Fontes primárias

Depoimentos de artistas de Hollywood nas audiências de 1947 no Comitê de Atividades Antiamericanas, em Washington (DC):

“Hearings regarding the communist infiltration of the motion picture industry”:

<http://www.archive.org/details/hearingsregardin1947aunit>

Manual de Informação do Governo para a Indústria Cinematográfica – elaborado pelo Birô de Cinema, subsecção da Secretaria de Informação da Guerra.

“Government Information Manual for the Motion Picture Industry”

<http://www.libraries.iub.edu/index.php?pageId=3301>