

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

LUANA CASEMIRO PAVANI

**Narrativas de Guerra: Hollywood e a intensificação
do anticomunismo no Brasil (1947-1960)**

Mestrado em História

São Paulo
2025

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**Narrativas de Guerra: Hollywood e a intensificação
do anticomunismo no Brasil (1947-1960)**

Mestrado em História

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em História sob orientação da Prof^ª. Dra^a. Carla Reis Longhi.

São Paulo
2025

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Processo: 88887.103966/2025-00 (Modalidade I) e 88887.933228/2024-00 (Modalidade II).

This study was financed in part by the Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ). Process: 88887.103966/2025-00 (Modality I) and 88887.933228/2024-00 (Modality II).

Agradecimentos

Agradeço à professora Carla Reis Longhi pela paciência, pela atenção, por ter acreditado na minha pesquisa desde o início e por todo o apoio ao longo dos últimos anos. Foi um privilégio ter sido orientada por uma professora tão brilhante, inspiradora e gentil.

Ao professor Lauro Ávila Pereira, que, por sua excelência profissional, generosidade e ética pessoal, foi, sem dúvida, o melhor professor de História com quem tive a oportunidade de aprender. Sou profundamente grata por todo o amparo e incentivo.

Ao professor Luís Antonio Coelho Ferla, por ter aceitado fazer parte desta jornada. Agradeço pelas opiniões, pelas ótimas recomendações, pelo tempo que dedicou à participação na banca examinadora desde a qualificação e pelo entusiasmo ao longo de todo o processo.

Aos professores Ana Hutz, Álvaro Hashizume Allegrette, David Almstadter Mattar de Magalhães e Denise Bernuzzi de Sant'Anna, agradeço por terem feito parte da minha formação. Suas aulas e ensinamentos foram fundamentais para a construção deste trabalho. Foi uma honra aprender com cada um e poder contar com a sabedoria que compartilharam.

Ao Theo, pelo apoio incondicional, por ter acreditado em mim nos momentos decisivos e por ser uma presença tão positiva em minha vida.

Aos meus amigos Alice, Luiza, Renata, Laura, Carol, Diego, Cassiano, Chris, Jonas, Silvio, Laís e Breno, agradeço pelas risadas, pelos momentos de descontração e pela companhia diante dos desafios acadêmicos.

Aos meus colegas do Museu do Tribunal de Justiça de São Paulo, Hevlim, Anderson, Bruno, Paola, Aldo, Wesley, Tatiana e Elaine, que sempre me apoiaram, me ensinaram e contribuíram não apenas para minha formação profissional, mas também para o meu crescimento pessoal.

À minha família, que sempre confiou em mim, na minha vocação e no meu futuro, permitindo que eu seguisse meus sonhos com liberdade e segurança.

O cinema é a fraude mais bonita do mundo.
- Jean-Luc Godard.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar como, através da cinematografia estrangeira, as propagandas políticas ajudaram a intensificar o anticomunismo no Brasil. Considerando o recorte temporal estabelecido (1947-1960), buscou-se discutir o imaginário do “inimigo comunista” e a intensa relação entre a indústria cultural e a disseminação de discursos políticos. Para isso, utilizou-se uma variedade de fontes, incluindo obras audiovisuais e artigos de jornais e revistas, que desempenharam um papel crucial na sociopolítica brasileira e moldaram a opinião pública. Os filmes analisados são *Cortina de Ferro* (1948), *Traidor* (1949) e *Vampiros de Almas* (1956). Dessa maneira, esta dissertação está estruturada a fim de evidenciar a mobilização social brasileira e a hegemonia cultural norte-americana baseada no anticomunismo.

Palavras-chave: Estados Unidos, Cinema, Comunismo, Guerra Fria.

ABSTRACT

The objective of this paper is to analyze how, through foreign cinematography, political propaganda helped to intensify anti-communism in Brazil. Considering the time frame established (1947-1960), we sought to discuss the imaginary of the “communist enemy” and the intense relationship between the cultural industry and the spreading of political discourse. To do this, we used a variety of sources, including audiovisual works and articles from newspapers and magazines, which played a crucial role in Brazilian socio-politics and shaped public opinion. The films analyzed are *The Iron Curtain* (1948), *Conspirator* (1949) and *Invasion of The Body Snatchers* (1956). In this way, this dissertation is structured to highlight Brazilian social mobilization and North American cultural hegemony based on anti-communism.

Keywords: United States, Cinema, Communism, Cold War.

Lista de Figuras

Figura 1 - Cartaz do filme <i>Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	76
Figura 2 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	78
Figura 3 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	78
Figura 4 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	79
Figura 5 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	79
Figura 6 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	79
Figura 7 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	80
Figura 8 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	80
Figura 9 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	80
Figura 10 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	80
Figura 11 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	82
Figura 12 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	82
Figura 13 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	83
Figura 14 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	83
Figura 15 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	83
Figura 16 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	84
Figura 17 - Catedral de São Basílio	84
Figura 18 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	86
Figura 19 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	86
Figura 20 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	86
Figura 21 - Imagem de <i>A Cortina de Ferro (The Iron Curtain)</i> (1948)	87
Figura 22 - Páginas do jornal <i>A Scena Muda</i> que narra a história do filme <i>A Cortina de Ferro (1948)</i>	88
Figura 23 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	93
Figura 24 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	94
Figura 25 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	94
Figura 26 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	95
Figura 27 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	95
Figura 28 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	96
Figura 29 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	96
Figura 30 - Uniforme de Michael	97
Figura 31 - Uniformes utilizados pela SS	97

Figura 32 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	98
Figura 33 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	98
Figura 34 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	98
Figura 35 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	100
Figura 36 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	100
Figura 37 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	100
Figura 38 - Imagem de <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	101
Figura 39 - Cartaz do filme <i>Conspirador (Traidor)</i> (1949)	102
Figura 40 - Recorte do jornal <i>O Mundo</i> (1950) “Assim agem os comunistas”	104
Figura 41 - “Dulles Afirma que o Comunismo Internacional Entrou em Crise”	119
Figura 42 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	123
Figura 43 - Cartaz do filme <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956) ..	124
Figura 44 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	125
Figura 45 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	125
Figura 46 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	125
Figura 47 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	126
Figura 48 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	128
Figura 49 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	128
Figura 50 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	128
Figura 51 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	129
Figura 52 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	129
Figura 53 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	129
Figura 54 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	129
Figura 55 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	130
Figura 56 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	130
Figura 57 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	132
Figura 58 - Imagem de <i>Vampiros de Almas (Invasion of the Body Snatchers)</i> (1956)	132
Figura 59 - Pôster horizontal de divulgação do filme <i>Vampiros de Almas</i>	135
Figura 60 - Pôster vertical de divulgação do filme <i>Vampiros de Almas</i>	136

SUMÁRIO

Resumo	7
Lista de figuras	8
Introdução	11
1. A Fase Declaratória	21
1.1. Comunismo à brasileira	29
1.2. Políticas Projetadas	40
1.3. O Uso Político do Audiovisual	42
1.3.1. Implicações na Indústria Cultural	49
1.3.2. A Indústria Cinematográfica	52
2. O Anticomunismo Cinematográfico	64
2.1. A Cinematografia Pelas Páginas da Imprensa	66
2.1.1. Breves Considerações Sobre as Fontes Jornalísticas Escolhidas	70
2.2. Cortina de Ferro (1948)	74
2.3. Traidor (1949)	92
3. A Virada da Década	106
3.1. A Crise no Imaginário Brasileiro	110
3.2. Vampiros de Almas e a Nova Retórica Midiática	118
3.3. Modernização, Alinhamentos e Rupturas	140
4. Conclusão	147
5. Referências	153

INTRODUÇÃO

“Medicina, direito, negócios e engenharia são ocupações nobres e necessárias para manter a vida. Mas a poesia, beleza, romance e amor são as razões para ficarmos vivos.”

Assim que ouvi essas palavras pela primeira vez, ainda como estudante do ensino médio, soube que dedicaria minha vida à arte. As palavras de Robin Williams no filme *Sociedade dos Poetas Mortos* (Dir.: Peter Weir, 1989) foram decisivas para moldar minha visão de mundo e resultaram, indiretamente, na minha formação como cineasta e historiadora. Anos mais tarde, refletindo sobre como um simples filme de apenas duas horas foi capaz de influenciar todas as minhas escolhas profissionais, questionei: o que mais o cinema é capaz de fazer? E, sobretudo, quais são suas possibilidades e seus limites?

Embora eu quisesse responder a essas perguntas de forma clara e objetiva, percebi que as explicações para o fenômeno audiovisual são enigmáticas e de interpretação desafiadora. Portanto, tornou-se necessário dar vida a essa dissertação a fim de colaborar com as investigações acerca da linguagem cinematográfica tendo em vista que as discussões sobre o tema são quase tão antigas quanto o próprio cinema.

O debate acadêmico sobre o impacto cultural e sociopolítico do cinema iniciou-se quando, ainda no século XIX, diversos autores perceberam as reações humanas geradas ao presenciar, pela primeira vez, imagens em movimento. Em 1896, o romancista russo Máximo Gorky relatou sua experiência ao assistir às “fotografias animadas” dos irmãos Lumière¹. Segundo ele, durante a projeção dos filmes

uma vida se desenrola diante de você, uma vida desprovida de palavras e despojada do espectro de cores vitais: uma vida cinzenta, muda, desolada e sombria. A visão assusta, porque o que se move são sombras, nada mais que sombras. [...] Essa vida, cinzenta e silenciosa, acaba te perturbando e deprimindo. Parece transmitir um aviso, carregado de um significado vago mas sinistro, diante do qual o coração estremece. Você esquece onde está. Imaginações estranhas invadem a mente e a consciência começa a enfraquecer e ficar turva [...] Ainda não percebo a importância científica da

¹ Popularmente conhecidos como “pais do cinema”, Auguste e Louis Lumière foram responsáveis pela exibição do curta-metragem *A Chegada do Trem na Estação* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*) em 28 de dezembro de 1895 no Grand Café de Paris. O cinematógrafo, equipamento criado pelos irmãos franceses, era superior a outras invenções anteriores como, por exemplo, a do americano Thomas Edison e dos alemães Max e Emil Skladanowsky. Segundo Frantjesco Ballerini (2020, p. 17), o cinematógrafo era um “aparelho bem mais funcional e leve. Movido a manivela (sem eletricidade), usava rolos de 35mm perfurados, captando imagens a 16 quadros por segundo, revelando-as e projetando sobre uma parede branca”. Em cerca de dois anos, os filmes dos irmãos Lumière já tinham se popularizado ao redor do mundo e inspirado outras inúmeras produções em países como Estados Unidos, Inglaterra, Índia e Japão.

invenção de Lumière, mas não há dúvida de que a tem e provavelmente será útil para os propósitos gerais da ciência, ou seja, para melhorar a vida do homem e desenvolver o seu pensamento. (Oubiña, 2009)

Anos mais tarde, a utilidade do cinema mencionada por Gorky foi lembrada pelo psicólogo Hugo Münsterberg, que evidenciou em seu livro *The Photoplay: a Psychological Study* (1916), como os avanços tecnológicos fizeram com que o público começasse a dar preferência ao aprendizado imagético em vez do textual. Essa análise social foi reforçada por Walter Benjamin (2018, p. 192), que acreditava na adaptação da linguagem audiovisual às constantes mudanças da sociedade e em como ela é capaz de refletir “os perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo”.

Ou seja, ao longo das últimas décadas, a habilidade cinematográfica em comunicar e transmitir ideias resultou na compreensão das representações visuais como signos seguros da realidade, apesar de não serem (Chartier, 1991, p. 185). Este mal-entendido fez com que o cinema, em invés de ajudar, acabasse se tornando um meio de reforçar distorções e interpretações equivocadas.

O cinema é capaz de unir mensagens fortes, entretenimentos triviais e até mesmo propagandas governamentais que, de maneira discreta, conseguem explorar os sentimentos conscientes e inconscientes das massas, sem impor que isso seja feito (Nascimento, 2016, p. 30). De acordo com Vilém Flusser (2005, p. 9), a fraqueza da imaginação humana diante dessas imagens assistidas foi responsável por alienar o "homem em relação a seus próprios instrumentos [...] Imaginação torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstruir as dimensões abstraídas”.

Assim que produtores e grandes investidores identificaram essa capacidade de influência do cinema, iniciou-se um projeto estratégico para moldar o pensamento coletivo em conformidade com os interesses da classe dominante, através de propagandas nem sempre explícitas. Segundo Jean-Marie Domenach, as propagandas agem “sobre um substrato preexistente, seja na mitologia nacional (a Revolução Francesa, os mitos germânicos), seja simples complexo de ódios e de preconceitos tradicionais” (Domenach, 1955 *apud* Nascimento 2016). Consequentemente, na cinematografia “a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento que produz uma exigência interiorizada” (Chartier, 1991, p. 185) a um número exorbitante de pessoas. Além de uma

forma de arte, o cinema é também uma poderosa ferramenta de origem burguesa, que desempenha um papel significativo na indústria publicitária e na movimentação de capital ao redor do mundo. Isto é, o cinema pode ser uma arma perigosa se utilizado por movimentos políticos.

Dentre os inúmeros movimentos que poderíamos abordar nesta dissertação, optamos pelo anticomunismo, um pensamento ideológico de destaque durante a Guerra Fria. O recorte temporal estabelecido delimita-se entre os primeiros anos da guerra (1947-1960), momento em que os Estados Unidos lidavam com dois grandes impasses: o inimigo soviético representado pelos cidadãos da URSS, países aliados e espiões; e a fragilidade das instituições estadunidenses ligadas à decadência dos “bons valores” após a Segunda Guerra Mundial. (Silva, 2011, p. 11).

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 *apud* Silva, 2011)

Não se tratava apenas de uma desaprovação dos ideais comunistas, mas também de uma ferramenta de controle social baseada no medo e na manipulação. Os grupos anticomunistas foram criados, estruturados e institucionalizados a fim de marginalizar e silenciar inúmeras pessoas e manifestações políticas. Para Isabel Wilkerson (2020), indivíduos que possuem em comum um único traço estigmatizado, como os comunistas, são aglutinados, pois desumanizar o coletivo é mais fácil e eficiente do que desumanizar uma única pessoa.

Desumanize-se o grupo e estará feito o trabalho de desumanizar todos os indivíduos dentro dele. Desumanize-se o grupo e ele estará isolado das massas que ele pretende conferir superioridade, e todos estarão programados, mesmo alguns dos alvos da desumanização, a não mais crer no que os olhos vêem, a não mais confiar em seus próprios pensamentos. A desumanização cria uma distância não só entre o grupo interno e o grupo externo mas também entre os integrantes do grupo interno e sua própria humanidade. Ela converte todos os integrantes da hierarquia em escravos do pensamento de grupo. (Wilkerson, 2020, p. 48)

Por meio de estratégias como listas negras, audiências públicas e intimidações, consolidou-se um sistema hegemônico que, apesar de estabelecer uma concentração de

recursos e equilíbrio do seu poder estrutural, institucional e situacional (Ferreira, 2019), resultou no enfraquecimento dos princípios democráticos que os Estados Unidos afirmavam defender até então. Contudo, essa demagogia se estendeu ao audiovisual, em que a linguagem cinematográfica, composta por metáforas e mensagens subliminares, ajudou a manipular diversas pessoas e criar pânico coletivo sobre uma invasão comunista que não havia indícios concretos de acontecer. Segundo Carvalho e Rosa (2018 *apud* Ferreira, 2019), “a imagem produzida nos filmes conseguiu alcançar a sua maior efetividade tendo na disseminação do ódio a sua maior contribuição, influenciando, mudando ou reforçando atitudes e opiniões sociais”. Foram centenas de longas-metragens que disseminaram o anticomunismo e interferiram nas relações internacionais de diversos países, incluindo os da América Latina, pois, deve-se ressaltar, que este trabalho propõe uma abordagem comparativa entre a recepção dos filmes no Brasil em diferentes épocas.

Mas será que podemos utilizar o cinema em uma pesquisa histórica? Antes mesmo de começar a escrever este trabalho, esta era a pergunta que eu mais ouvia. Tradicionalmente, pesquisas científicas se baseiam em uma extensa gama de fontes textuais, pictóricas ou arqueológicas, deixando de lado as obras audiovisuais. Contudo, a partir da década de 1960, novas abordagens passaram a ser exploradas pela historiografia, ampliando significativamente os temas investigados e os tipos de fontes trabalhadas como, por exemplo, as imagens cinematográficas. De acordo com Peter Burke, esta “nova história”

começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. “Tudo tem uma história”, como escreveu certa ocasião o cientista J.B.S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado [...] Nos últimos trinta anos nos deparamos com várias histórias notáveis de tópicos que anteriormente não se havia pensado possuírem uma história, como, por exemplo, a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio. O que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma “construção cultural”, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço. (Burke, 1992, p. 2)

Tendo isso em vista, é importante destacar que documentos, de maneira geral, não são inócuos, são

antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que os produziram, mas

também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. (Goff, 2010, *apud* da Silva Davson, 2017)

Em suma, a fonte fílmica é um documento imprescindível para os estudos históricos, pois é capaz de moldar “imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas e tantos outros aspectos vinculados aos de determinada sociedade historicamente localizada” (Barros, 2012, p. 68). Segundo Elias Thomé Saliba (1993, p. 94), atualmente, a história “se origina menos da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar.” Portanto, os filmes, mesmo que não apresentem minuciosamente os fatos reais que aconteceram, eles nos ajudam, pelo menos, a compreender a percepção que seus criadores e espectadores tinham da realidade (Lagny, 2009, p. 102).

Por fazer os estudiosos repensarem a historicidade, “toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte para a pesquisa histórica [...] o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada” (Lagny, 2009, p. 115).

Um filme é sempre uma fonte de informações sobre a época em que foi feito. O roteiro, a direção, a edição, o processo de produção e o sistema de financiamento são elementos muito significativos da sociedade em que cada filme nasceu e foi consumido. E o sucesso ou fracasso de público de um filme nos diz muito sobre a opinião pública dominante na época em que foi produzido. (Jusdado, 2009, p. 13)

Dessa forma, podemos concluir que *sim*, é possível utilizar o cinema em projetos acadêmicos como este, que terá filmes como principais fontes históricas.

Durante o processo de pesquisa, inúmeros longa-metragens chamaram minha atenção. Foram realizadas, portanto, investigações prévias e análises cinematográficas iniciais para que a seleção dos filmes fosse a mais enxuta e precisa possível. O contexto de cada obra, a recepção do público, a popularidade e os temas abordados por cada um foram levados em consideração até identificarmos qual material se destacaria como testemunha do recorte temporal em questão. Como resultado, optamos por trabalhar com os filmes *Cortina de Ferro*

(1948), *Traidor* (1949) e *Vampiros de Almas* (1956), obras que abordaram a suposta vilania do sistema comunista e sua aproximação com as sociedades capitalistas do ocidente. *Cortina de Ferro* (*The Iron Curtain*) é um filme de suspense norte-americano lançado no Brasil em agosto de 1948. A obra, dirigida por William A. Wellman, conta a história do russo Igor Gouzenko, um especialista em decodificação, que chega a Ottawa com a missão de decifrar mensagens vindas de Moscou. Após presenciar a queda da Alemanha Nazista e o ataque das bombas atômicas estadunidenses no Japão, Igor passa a se questionar sobre a vida nos países socialistas. O fim da Segunda Guerra Mundial exigiu uma renovação das produções cinematográficas e *Cortina de Ferro* marcou o início da onda de filmes anticomunistas da Guerra Fria.

Uma abordagem política parecida acontece em *Traidor* (*Conspirator*), filme que chegou aos cinemas brasileiros em julho de 1950. Dirigida por Victor Saville, a obra, apesar de britânica, conta a história de Melinda Greyson (Elizabeth Taylor), uma jovem americana que se apaixona por Michael Curragh (Robert Taylor), um major do exército inglês. No decorrer da trama, Melinda e Michael se casam, mas a lua de mel é interrompida após o militar ser revelado como um espião comunista que possui uma única tarefa: assassinar sua esposa.

Os anos seguintes seriam marcados por mudanças nos conflitos políticos, novas técnicas cinematográficas e atualização nos temas abordados. Dentre os filmes produzidos nesta época, escolhemos analisar *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Trata-se de uma adaptação do livro *The Body Snatchers* (1954), de Jack Finney, que narra a história de uma pequena cidade americana invadida por alienígenas capazes de copiar a aparência e o comportamento humano, sugando a vida e a alma de cada cidadão. Como uma alegoria à ameaça comunista na sociedade estadunidense, os invasores sem rosto são difíceis de identificar e podem estar em qualquer lugar, explicitando as causas para os sentimentos paranoicos comuns da década de 1950.

Contudo, as obras audiovisuais em si não são suficientes para compreendermos “sobre os modos de produção, estruturas organizativas, situações de mercado, tomada de decisões dos executivos, relações de trabalho ou situações de mercado” (Valim, 2006, p. 39). Por essa razão, a pesquisa hemerográfica revelou-se de extrema importância. Começamos com a pesquisa e leitura de artigos e reportagens da grande imprensa (*O Globo* e *O Estado de São*

Paulo, por exemplo), que ofereceram as primeiras informações necessárias para traçar um perfil dos espectadores de cada filme e da equipe editorial de cada jornal. Posteriormente, decidimos ampliar as buscas em revistas (*A Scena Muda*, *Fundamentos* e *Cine Repórter*, por exemplo) para que pudéssemos comparar a maneira como os filmes foram recebidos por diferentes periódicos e como o descontentamento dos espectadores foi abordado. Por fim, os documentos presentes nos acervos e hemerotecas demonstraram, de maneira clara, o posicionamento político de cada jornal e revista, as batalhas políticas que rondavam os editoriais e a necessidade de criticar ou ignorar acontecimentos específicos.

Assim sendo, esta pesquisa se desenvolve a partir da pertinência cultural que a propaganda cinematográfica possui. Produzir estudos sobre os discursos transmitidos por meio do audiovisual é também estudar a origem ideológica, os objetivos políticos e as consequências resultantes dessa prática. Entretanto, sabe-se que, de forma geral, este tópico já foi abordado por outras dissertações e teses². Por isso, damos ênfase na perspectiva histórica utilizada e na delimitação do tema que aborda assuntos pouco explorados pela academia, tornando essa pesquisa singular e relevante. Consequentemente, este trabalho se diferencia pela seleção enxuta dos filmes analisados, o recorte temporal proposto e o foco exclusivo na indústria cinematográfica como difusora de ideologias. Investigamos, de forma mais detalhada e dedicada, as características e a linguagem de cada filme, os eventos políticos geralmente esquecidos quando a história é contada e, até mesmo, o modo específico que o *Soft Power* se expressou através do cinema.

O referencial teórico que norteia o tema e o desenvolvimento do projeto é a união entre as pesquisas de todos os assuntos abordados individualmente, tanto no que diz respeito à Guerra Fria, quanto no que se refere ao contexto histórico brasileiro e à importância do audiovisual na disseminação de ideologias. Dentre as leituras, destacamos: “Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933-1945)” de Wagner Pinheiro Pereira e “Era dos Extremos” de Eric Hobsbawm. Para o embasamento das considerações feitas acerca das fontes fílmicas e consequências que elas causam, é necessário trabalhar com os diversos conceitos e linhas teóricas, distintas entre si, que existem nesta área de estudo. Prezando pela variedade de perspectivas, foram lidas as

² Verificar: Moura (1984), Pereira (2004), Galdioli (2008) e Gonçalves (2016).

análises de Hugo Münsterberg (1916), Walter Benjamin (1985), Marcel Martin (1990), Roger Chartier (1991), Vilém Flusser (2005), entre outros.

De todo modo, a proposta desta dissertação é, de maneira geral, contribuir para os estudos da história através de uma perspectiva cinematográfica. Buscou-se, em específico, analisar o papel que a cinematografia estrangeira teve na intensificação do anticomunismo no Brasil durante os primeiros anos da Guerra Fria, visto que o temor das possíveis espionagens, invasões estrangeiras e ataques nucleares crescia à medida que as propagandas eram difundidas. Este trabalho também teve a finalidade de analisar as narrativas e a estética de cada obra selecionada, dando foco aos elementos cinematográficos como roteiro, fotografia, arte e montagem. Dessa forma, a intenção política por trás de cada escolha artística e os efeitos que provocaram foram princípios orientadores da análise. Por fim, também buscamos comparar as diferenças entre filmes produzidos nas décadas de 1940 e 1950, para que pudéssemos compreender a influência que as questões políticas de cada época tiveram na evolução da estética, da linguagem cinematográfica e na variação dos temas abordados pelas obras ao longo desses anos.

Para conseguir alcançar os objetivos desejados, a construção e o desenvolvimento do texto não seguem uma ordem cronológica totalmente linear. A prioridade foi dada à divisão dos temas em capítulos e subcapítulos que, em si, são cronologicamente coesos, porém, em determinados momentos, o encadeamento geral do trabalho exigiu a retomada de períodos anteriores para uma melhor contextualização. Por isso, um número significativo de datas foi incluído ao longo da dissertação para informar e orientar o leitor, garantindo a compreensão. Ademais, a distribuição dos temas entre os capítulos foi determinada de acordo com a relevância de cada assunto para a resolução da problemática central, permitindo que alguns tópicos fossem aprofundados e estudados com maior empenho, ainda que todos tenham sido tratados com cuidado e dedicação.

O primeiro capítulo, intitulado “A Fase Declaratória”, contextualiza a Guerra Fria, tanto em território nacional quanto internacional. Destacamos a percepção norte-americana sobre a guerra e o comunismo considerado, pelo Governo estadunidense, uma ameaça próxima e real. No entanto, enfatizamos a precariedade do Bloco Soviético naquele período e o extenso trabalho estratégico dos norte-americanos em difundir o imaginário do “inimigo soviético”, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Ao aproximar o tema do contexto

sócio-político brasileiro, elaboramos uma estrutura argumentativa que traça as origens do anticomunismo no país e demonstra a participação internacional nesse movimento apenas na metade do século XX. Apresentamos, também, o mecanismo de dominação conhecido como *Soft Power* e, através da análise de diversos autores, discutimos a forma como os meios de comunicação foram utilizados como armas metafóricas nessa guerra. Contudo, é válido ressaltar que a discussão completa sobre essas ferramentas de comunicação está além do escopo deste estudo. Portanto, as análises das obras audiovisuais, da indústria cinematográfica e das teorias acadêmicas acerca da linguagem fílmica foram privilegiadas.

No capítulo seguinte, “O Anticomunismo Cinematográfico”, aprofundamos o estudo por meio da análise dos filmes *Cortina de Ferro* (1948) e *Traidor* (1949). Seguindo a metodologia proposta pelo historiador Johnni Langer, discutimos tanto as características internas (dos filmes em si) quanto as externas (do contexto histórico e social), permitindo uma visão mais aprofundada das interações entre cinema, política e sociedade no Brasil durante a Guerra Fria. Na sequência, as considerações acerca dos filmes foram complementadas com o auxílio de fontes jornalísticas que, apesar de não serem isentas de parcialidades políticas, permitem uma compreensão aprofundada das consequências sociais de cada lançamento e da percepção pública sobre o comunismo cinematográfico. Apresentamos, por fim, uma discussão sobre a crítica especializada e os grupos científicos que controlavam institutos de pesquisa e editoriais a fim de propagandear ideologias fabricadas como verdades absolutas nos mais diversos setores da mídia.

Já o terceiro e último capítulo, “A Virada da Década” é dedicado às mudanças sociopolíticas que marcaram, tanto o Brasil quanto o cenário internacional, durante os anos 50. Investigamos a influência do Macarthismo nas perseguições políticas, o início da corrida espacial e a mudança significativa na postura dos Estados Unidos em relação à América Latina, com uma diminuição de esforços e investimentos na região, resultando no crescimento do antiamericanismo em diversos países. Ainda no início da década, a morte de Stalin possibilitou aberturas comerciais e a aproximação do bloco soviético com o Ocidente. No capítulo, também elaboramos uma análise do filme *Vampiros de Almas* (1956). Por último, o capítulo aborda o contexto político brasileiro após o suicídio de Getúlio Vargas, com destaque para o governo de Juscelino Kubitschek e a criação da *Operação Pan-Americana*. Esse projeto, apesar de anticomunista, tinha como prioridade promover o desenvolvimento

econômico dos países da América Latina com base nos ideais nacionalistas que buscavam a independência econômica do Brasil em relação aos Estados Unidos. A proposta encontrou resistência inicial por parte dos norte-americanos, sendo aceita somente em 1960, poucos anos antes do golpe militar de 1964.

1. A Fase Declaratória

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo acompanhou o desenvolvimento paulatino de duas grandes “esferas de influência”: a americana e a soviética. A URSS concentrava sua influência no Leste Europeu e Ásia, enquanto os Estados Unidos controlavam política e/ou militarmente grande parte dos países capitalistas. De acordo com o historiador John Lewis Gaddis,

graças a uma Constituição engenhosa, ao seu isolamento geográfico de possíveis rivais e a existência de magníficos recursos naturais, os americanos conseguiram construir um estado invulgarmente poderoso, facto que se tornou evidente durante a Segunda Guerra Mundial. Conseguiram-no, no entanto, limitando seriamente a capacidade do seu governo de controlar a vida cotidiana, fosse através da disseminação de ideais, da organização da economia ou da condução da política. Apesar da herança da escravidão, do quase extermínio dos Americanos indígenas e da persistente discriminação social, sexual e racial, em 1945 os cidadãos dos Estados Unidos podiam afirmar, com razão, viver na sociedade mais livre à face da terra. (Gaddis, 2008, p. 19)

Contudo, o clima vitorioso e a paz propagandeada não perdurariam muito tempo após 1945. Durante o conflito, o território americano não foi atacado e os Estados Unidos garantiram lucros altos a partir da demanda estrangeira, que se intensificava paralelamente com a destruição no território europeu. Como resultado, ao fim da guerra, os estadunidenses possuíam quase dois terços da produção industrial global (Hobsbawm, 1995, p. 203) e “concentravam sozinhos a quase totalidade da liquidez mundial” (Gaspar, 2015, p. 268). Em contrapartida, a União Soviética se restabelecia lentamente após a perda de 20 milhões de pessoas e a destruição de sua infraestrutura industrial³. Nesse contexto, Stalin desestimulou o processo de "sovietização" em países ocidentais (Munhoz, 2020, p. 41). Contudo,

dessa situação surgiu uma política de confronto dos dois lados. A URSS, consciente da precariedade e insegurança de sua posição, via-se diante do poder mundial dos EUA, conscientes da precariedade e insegurança da Europa Central e Ocidental e do futuro incerto de grande parte da Ásia. (Hobsbawm, 1995, p. 297)

³ Apesar de vencer a Guerra, a União Soviética, lidava com a extrema fragilidade na qual sua marinha e força aérea se encontravam, além da sua “infraestrutura econômica, urbana e com importantes áreas de mineração e agricultura completamente arrasadas” (Munhoz, 2020, p. 38). Dessa maneira, “em qualquer avaliação racional, a URSS não apresentava perigo imediato para quem estivesse fora do alcance das forças de ocupação do Exército Vermelho” (Hobsbawm, 1995, p. 297).

Naquele período, acreditava-se que, mesmo sem a possibilidade concreta de uma expansão, a conjuntura político-social instável resultava em um processo de erosão dos antigos valores, sendo que os novos ainda não haviam se consolidado (Munhoz, 2016, p. 462). Ou seja, "o futuro do capitalismo mundial e da sociedade liberal não estava de modo algum assegurado" (Hobsbawm, 1995, p. 333). As comunidades europeias, por exemplo, além de considerarem o Exército Vermelho como libertador após a vitória contra os Nazistas (Munhoz, 2020, p. 46), eram vistas pelos norte-americanos como sociedades destruídas e devastadas que logo perceberiam a fraqueza do sistema econômico no qual estavam inseridas.

Em um artigo escrito por Irwin Kahn ao *The Daily Pennsylvanian*, o autor afirma:

Que estamos perdendo a guerra é evidente. Sem um único tiro sendo disparado, o comunismo se espalhou por todo o continente europeu. Mesmo os nossos mais fortes aliados continentais - na França e Itália - grandes segmentos da população aderiram à Cruzada Vermelha [...] Por que, você pode perguntar, estamos perdendo? Não é uma pergunta que pode ser facilmente respondida. [...] Nossos argumentos estão falhando em convencer as massas de que o caminho do capitalismo e da livre iniciativa é o caminho para elas. [...] O que se deve ter em mente é que para convencer as pessoas de qualquer coisa é preciso mostrar (e fazer mais do que mostrar) como as pessoas, elas mesmas, pessoal e individualmente, se beneficiarão. Só assim podemos melhorar nossa posição bastante pobre na periferia política. (Kahn, 1952, p. 2)

Esse sentimento de derrota também se dava porque muitas colônias europeias na Ásia e na África viram a rápida industrialização da URSS como um exemplo concreto de que era possível romper com o modelo capitalista ocidental, transformando o bloco soviético em uma alternativa de organização econômica, e incentivando movimentos de independência em diversos países. Desde 1919, os bolcheviques já haviam institucionalizado uma política revolucionária com foco anticolonial e anti-imperialista, incluindo o que chamavam de "Questão Negra", isto é, "as questões relacionadas à libertação de homens e mulheres na África e na Diáspora" (Telepneva, 2022, p. 13). Embora essa política tenha sido suspensa durante a Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945 a URSS voltaria a demonstrar interesse ativo nas lutas de descolonização em regiões sob domínio europeu, o que poderia prejudicar as relações internacionais e a diplomacia estadunidense (Telepneva, 2022, p. 15).

No entanto, é importante destacar que, de acordo com o historiador Melvyn P. Leffler (1995, p. 27), os analistas militares norte-americanos tinham conhecimento da situação

precária do bloco soviético no pós-guerra e de sua incapacidade de iniciar qualquer tipo de expansão ou, até mesmo, de financiar movimentos revolucionários no exterior. Como aponta Deutscher, além da morte dos soldados, outros 31 milhões de homens voltaram para casa feridos e amputados, e “qualquer perito em estatística de população poderia ter contado o número de anos que a Rússia levaria para preencher essas lacunas em sua força humana de trabalho” (Horowitz, 1969, p. 15).

Mas, como indica Munhoz (2020, p. 39), ao fim da Segunda Guerra Mundial, as elites estadunidenses planejaram “remodelar o mundo à sua imagem” e delinearam a criação do “século americano”, do qual o comunismo não fazia parte. Portanto, se os soviéticos não provessem o perigo, o perigo teria que ser criado (Montagna, 1968, p. 38).

Segundo a antropóloga Mary Douglas (2013), padrões culturais, ritos religiosos e ações sociais desconhecidas por uma determinada sociedade podem ser vistos como ameaças, pois a incompreensão tende a ser associada diretamente ao perigo. No livro *O Poder em Cena*, Georges Balandier, argumenta que os “desviados” são considerados “agentes nefastos ou inimigos internos”, são expostos, condenados e “sacrificados” para mostrar “o que sucederia a uma sociedade em que as normas, interditos e códigos se dissolvessem: uma regressão até a selvageria” (Balandier, 1980, p. 31). Assim, os *reds*, termo pelo qual eram apelidados os membros do Partido Comunista, cidadãos da URSS e aliados, passaram a ser utilizados como ferramenta de medo em discursos políticos que buscavam o fortalecimento da influência externa americana e a disseminação do imaginário do “inimigo soviético”.

O inimigo é o próprio sistema comunista – implacável, incessante em sua corrida para a dominação mundial [...] Não é uma luta por supremacia de armas apenas. É também uma luta pela supremacia entre duas ideologias conflitantes: a liberdade sob Deus versus a tirania brutal e ateia. (Walker, 1993, p. 132)

Para Elias Canetti (2019, p. 11), trata-se de uma tática de extrema eficácia, pois “não existe nada que o homem mais tema do que ser tocado pelo desconhecido”. Segundo o autor, a única forma de se livrar do medo é unindo-se a uma massa, na qual há uma profunda necessidade de distinguir, de forma clara, as pessoas “boas” das “más”, um método de

classificação dualista, porém nunca “inteiramente conceitual” e nunca “totalmente pacífica” (Canetti, 2019, p. 331).

A massa, em estado de medo, quer permanecer *junta*. No auge do seu perigo ela se sente protegida apenas quando sente a proximidade dos outros. [...] Um animal que escapa e que se locomove numa direção própria está mais exposto do que os demais. Além disso, ele sente o perigo com maior intensidade porque está só: seu medo é muito maior. (Canetti, 2019, p. 345)

Considerando as estratégias supracitadas, as articulações políticas, então, começaram. Ainda em 1945, o conselheiro da embaixada estadunidense em Moscou, o diplomata George Frost Kennan, reforçava, através de discursos, a importância de conter o expansionismo soviético. Utilizando o codinome de “Mr. X”, Kennan publicou inúmeros artigos anticomunistas que influenciaram a criação de uma “Teoria da Contenção” (Coelho, 2010, p. 18), baseada no suposto perigo que a ideologia comunista representava ao mundo livre. Segundo essa teoria, “não era o poderio militar russo que ameaçava os EUA, mas sim sua estratégia de expansão de poder político, daí a ideia-força da contenção, qual seja: evitar o enfrentamento militar direto e fazer a contenção política de forma indireta” (Góes, 2019 *apud* Ramos, 2023 p. 74).

Dois anos mais tarde, em 12 de março de 1947, Harry S. Truman⁴ discursou antes de uma sessão conjunta do Congresso:

A gravidade da situação que o mundo enfrenta hoje exige a minha presença perante uma sessão conjunta do Congresso [...] Um dos objetivos principais da política externa dos Estados Unidos é a criação de condições nas quais nós e outras nações seremos capazes de desenvolver: um modo de vida livre de coerção [...] Para garantir o desenvolvimento pacífico das nações, livres de coerção, os Estados Unidos assumiram um papel de liderança no estabelecimento das Nações Unidas [...] não alcançaremos os nossos objetivos, a menos que estejamos dispostos a ajudar os povos livres a manterem as suas instituições livres e a sua integridade nacional contra movimentos agressivos que procuram impor-lhes regimes totalitários. Isto não é mais do que um reconhecimento franco de que os regimes totalitários impostos aos povos livres, através de agressão directa ou indirecta, minam os fundamentos da paz internacional e, portanto, a segurança dos Estados Unidos [...] O Governo dos Estados Unidos tem feito protestos frequentes contra a coerção e intimidação [...] No momento actual da história mundial, quase todas as nações devem escolher entre modos de vida alternativos. A escolha muitas vezes não é gratuita. Um modo de vida baseia-se 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 baseia-se

⁴ Presidente dos Estados Unidos entre os anos de 1945 e 1953.

na vontade de uma minoria imposta à força à maioria. Baseia-se no terror e na opressão, numa imprensa e rádio controladas; eleições fixas e a supressão das liberdades pessoais. [...] Os povos livres do mundo recorrem a nós em busca de apoio na manutenção das suas liberdades. Se vacilarmos na nossa liderança, poderemos pôr em perigo a paz do mundo – e certamente poremos em perigo o bem-estar da nossa própria nação. Grandes responsabilidades foram impostas a nós pelo rápido desenrolar dos acontecimentos. Estou confiante de que o Congresso enfrentará essas responsabilidades de frente. (Truman, 1947)

Neste mesmo dia, a Doutrina Truman⁵ foi estabelecida. Apoiada pela Teoria da Contenção de Kennan, o objetivo da Doutrina, na teoria, era “apoiar povos livres que tentam resistir a submissão por minorias armadas ou por pressões externas” (Valim, 2006, p. 104); em outras palavras, ajudar, no âmbito militar e econômico, a Turquia e a Grécia, que sofriam com guerras civis e forte presença de grupos comunistas, respectivamente. Mas, como bem nos lembra Anelise Coelho (2010, p. 72), a prioridade de Truman era promover o capitalismo pelo mundo.

Na prática, os estadunidenses temiam que a URSS se aproveitasse da proximidade geográfica e do poder de influência política que tinha na Eurásia para obter “vastos recursos de produtos *in natura*, tecnologia e trabalho capacitado” (Munhoz, 2020, p. 40). Portanto, apesar de não ter sido uma unanimidade, o projeto recebeu apoio de boa parte dos membros do Congresso, até mesmo da oposição partidária, que também temia a intervenção soviética nos interesses americanos (Munhoz, 2020, p. 167).

Tomando para si a responsabilidade de renunciar ao “auto-engrandecimento” nacional para salvar as nações vulneráveis ao totalitarismo, o presidente acreditava que os Estados Unidos estavam “diante da mais terrível responsabilidade que nenhuma nação jamais teve. Desde Darius I da Pérsia, Alexandre o Grande, Hadrian de Roma, Victória da Inglaterra, nenhuma nação ou grupo teve” responsabilidades semelhantes⁶ (Valim, 2006, p. 92).

⁵ Segundo alguns autores, trata-se de uma “mundialização da Doutrina Monroe”, enquanto outros acreditam ser uma “fusão dos desígnios presentes na doutrina Monroe e na *Open Door Policy*”. (Munhoz, 2020, p. 167)

⁶ Truman era conhecido por se inspirar em figuras históricas e impérios antigos. Durante seus 8 anos no poder, ele “estava convencido de que as provocações soviéticas representavam uma renovação do impulso imperialista que sempre foi dirigido por déspotas orientais. [...] Para ele, Stalin era não somente o herdeiro de Marx e Lênin, mas também de Genghis Khan, Tamerlane, Ivan o Terrível, e Pedro o Grande. [...] As representações estadunidenses sobre os soviéticos (como, por exemplo, o seu estatismo, a sua rígida unidade doutrinal, sua obsessão ideológica, seu conformismo social), frequentemente os descrevia como bárbaros que estariam à espreita preparados para a qualquer chance de infiltração pelas frestas das defesas do ‘Império’”. Considerando esse paralelo, “se os EUA eram Roma, obviamente os bárbaros seriam protagonizados pelos comunistas” (Valim, 2006, p. 91).

Em âmbito internacional, a Doutrina Truman foi responsável por guiar estrategicamente decisões políticas, reorientar a postura isolacionista americana existente até então (Ramos, 2023, p. 75) e criar seu “instrumento operacional”: o *Plano Marshall*⁷.

Implementado em abril de 1948, o plano foi considerado pelos soviéticos como um “ardil estadunidense para subordinar economicamente a Europa” (Munhoz, 2020, p. 168), pois tinha como objetivo reestruturar o setor financeiro do continente vizinho a partir dos próprios interesses (Munhoz, 2020, p. 47).

Segundo alguns historiadores corporativistas, o Plano Marshall foi muito mais um produto das necessidades internas do capitalismo dos EUA do que dos conflitos da Guerra Fria. Essa análise privilegia a influência da economia doméstica, das questões sociais e ideológicas na diplomacia. Assim, a política externa seria profundamente influenciada pela pressão dos grupos organizados internos. (Valim, 2006, p. 104)

A partir de então, foi instaurada uma “desconfiança de caráter ideológico a qualquer insatisfação social ou a qualquer manifestação de reivindicação trabalhista ou inconformismo político” (Valim, 2006, p. 104). O trabalho de repressão e vigilância não foi feito apenas pelo Estado, mas também pela imprensa, pela Igreja e por líderes políticos (Motta, 2001, p. 72). Em quatro anos de funcionamento, o Plano Marshall movimentou 12,5 bilhões de dólares e resultou em um crescimento de 35% na produção industrial europeia (Grogin, 2000, p. 118).

Ainda sob o mandato de Truman, outras táticas de defesa foram desenvolvidas. Em março de 1947 foi criado o *Programa de Lealdade dos Empregados*, que denunciou 2.500.000 trabalhadores por atividades supostamente comunistas (Valim, 2006, p. 114). No mesmo ano, o *National Security Act* foi assinado. Trata-se de um decreto que formalizou a criação da Força Aérea Estadunidense (USAF), a Agência Central de Inteligência (CIA) e estabeleceu o *National Security Council*⁸ (Coelho, 2010, p. 17). Por fim, foi desenvolvida a *Organização dos Estados Americanos (OEA)*⁹, definida pelos próprios criadores como uma

⁷ Conhecido oficialmente como *Programa de Recuperação Europeia*, foi desenvolvido por técnicos do Departamento de Estado a mando de George Frost Kennan e apresentado pelo Secretário de Estado, George Marshall.

⁸ O National Security Council é um órgão governamental focado na discussão de temas relacionados a segurança nacional estadunidense e a política externa do país a longo prazo (Coelho, 2010, p. 17).

⁹ Originalmente conhecida como *The Organization of American States (OAS)*.

organização que desenvolveram para alcançar (entre seus estados membros) uma ordem de paz e justiça, para promover a sua solidariedade, para reforçar a sua colaboração e para defender a sua soberania, a sua integridade territorial e a sua independência. (OAS, c2024)

De acordo com Coelho (2010, p. 19), a OEA possui alguns propósitos fundamentais, dentre eles: a “prevenção de dificuldades e atuação na resolução pacífica de conflitos entre membros; ação comum em caso de agressão a membros da organização; procura de soluções para problemas políticos, jurídicos e econômicos que surgissem entre os membros”. Atualmente, a OEA permanece em atividade.

Embora a ameaça de expansão comunista estivesse longe de se tornar real, o medo fabricado em torno desta suposta possibilidade afetava não só os Estados Unidos, mas também os países do Terceiro Mundo. Na União Soviética, a perspectiva era semelhante:

O líder soviético (Stálin) acreditava que no Terceiro Mundo poderia ser gerado um vasto campo de paz que confrontaria as políticas imperialistas. Acreditava ainda que era possível atrair para o campo soviético as elites não-comunistas de países não-desenvolvidos que encontrariam na URSS uma alternativa ao modelo de modernização capitalista. As lideranças soviéticas confiavam ainda na possibilidade de se promover nesses países alianças entre o proletariado e a burguesia de forma transformar revoluções anti-imperialistas em anticapitalistas, sem que necessariamente houvesse luta armada. (Munhoz, 2016, p. 463)

Desde o século XIX, a diplomacia entre os Estados Unidos e a América Latina faz parte de uma agenda política. Contudo, só após décadas os EUA passaram a se posicionar “oficialmente sobre as nações vizinhas e se tornaram figura ativa e presente na política externa regional” (Coelho, 2010, p. 6). Em 1947, foi firmado no Rio de Janeiro o *Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR)*, estabelecendo entre os “governos representados na Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz e da Segurança no Continente, a consolidação e o fortalecimento de suas relações de amizade e boa vizinhança” (MPMA, [s.d.]). Esse tratado serviu de estopim para que os norte-americanos tomassem para si a responsabilidade de controlar as atividades nucleares do hemisfério (Montagna, 1968, p.

30) e de proteger o continente contra o comunismo¹⁰, auxiliando no desenvolvimento social e econômico de cada país (Coelho, 2010, p. 14). Desse modo, ao fim da década de 40, a ofensiva do governo Truman baseava-se na “destruição de todas as forças políticas latino-americanas tidas como obstáculo à ampliação e ao aprofundamento de seu domínio continental” (Ramos, 2023, p. 79). E, apesar de a política de contenção afetar todo o continente, o Brasil se tornou uma das principais áreas de interesse estratégico do governo estadunidense.

Além da situação sócio-econômica brasileira desfavorável, Montagna (1968, p. 33) defende que a posição geográfica do país era de extrema relevância, pois forneceria pontes estratégicas para a união entre o continente americano e a massa continental afro-euro-asiática. Portanto, era necessário impedir o avanço do sistema comunista no Brasil, que vinha lidando com greves decorrentes da crise na indústria têxtil, manifestações agressivas dos militantes de esquerda e a crescente atuação do Partido Comunista Brasileiro desde o fim da Segunda Grande Guerra.

A chegada visível de Tio Sam ao Brasil aconteceu mesmo no início dos anos 40, em condições e com propósitos muito bem definidos. A presença econômica, menos visível, era bem anterior e certas manifestações culturais, como o cinema de Hollywood, já inculcavam valores e ampliavam mercados no Brasil. Mas a década de 40 é notável pela presença cultural maciça dos Estados Unidos, entendendo-se cultura no sentido amplo dos padrões de comportamento, da substância dos veículos de comunicação social, das expressões artísticas e dos modelos de conhecimento técnico e saber científico. (Moura, 1984, p. 8)

Naquele período, os Estados Unidos acreditavam que os partidos comunistas latinos eram apenas marionetes soviéticas, sem características próprias (Coelho, 2010, p. 13). Como veremos adiante, trata-se de uma análise equivocada, mas serviu como justificativa para que os estadunidenses considerassem qualquer conflito interno estrangeiro uma ameaça à

¹⁰ Salientamos, porém, que em muitos países latino-americanos, as propostas não foram bem aceitas, posto que, para lutar contra o comunismo, os Estados Unidos apoiaram o desmantelamento democrático e fortaleceram a tomada de poder por regimes autoritários (Coelho, 2010, p. 14).

segurança nacional¹¹ dos EUA (Munhoz, 2020, p. 39). Políticos e empresários¹² demonstravam preocupação acerca das forças internas comunistas, que poderiam ameaçar “o acesso dos EUA a espaços de interesses e de matérias primas estratégicos” (Ramos, 2023, p. 79), dificultando “sua hegemonia econômica e seu poder de exploração, consentida ou não, sobre os países do Terceiro Mundo” (Montagna, 1968, p. 31). Como aponta o relatório do NSC:

Além das ameaças hostis externas que podem ser projetadas contra a América Latina, os comunistas na América Latina têm a capacidade de enfraquecer gravemente qualquer esforço de guerra dos Estados Unidos, interferindo na origem e trânsito de materiais estratégicos, danificando instalações vitais e fomentando inquietação e instabilidade. Em caso de guerra, o principal impedimento à execução dessa capacidade é a capacidade das forças de segurança das nações latino-americanas de manter a segurança interna em apoio a seus governos. (Foreign Relations of The United States, 1950 *apud* Ramos, 2023, p. 79)

1.1. Comunismo à brasileira

Conforme mencionado anteriormente, o anticomunismo¹³ brasileiro não é novo e muito menos tem origem estrangeira. Já em 1849, era comum observar o termo “comunismo” sendo vulgarizado pelas elites nacionais que controlavam a imprensa e o Parlamento (Bandeira, 1967, p. 8). Anos mais tarde, logo após a Revolução Bolchevique de 1917, notícias de teor negativo sobre a ideologia comunista e o governo russo voltaram a ser frequentes, como é possível ler no seguinte trecho:

¹¹ A liderança da Segurança Nacional Americana era composta por civis que representavam a WASP (cidadãos brancos (white), anglo-saxões (anglo-saxon) e protestantes (protestant) “das melhores universidades, bancos e grande indústrias, formando assim um complexo do “intelligentia militar-industrial-universitária” (Montagna, 1968, p. 31).

¹² Entre os anos de 1952 e 1953 esses empresários criaram um grupo de estudos chamado *Council of Foreign Relations* (CFR) (da Silva, Schwarz, 2023, p. 266). Segundo Dreifuss (1986, p. 33), esse grupo tinha como objetivo “analisar, formular, acompanhar e avaliar iniciativas e diretrizes estratégicas (privadas ou públicas) indispensáveis para sustentar a crescente projeção do capitalismo norte-americano”. Dentre os integrantes, destacam-se: C. H. Haring (Universidade Harvard), Dana G. Munro (Universidade Princeton), Frank Tannenbaum (Universidade Columbia) e Henry C. Wallich (Universidade Yale) (da Silva, Schwarz, 2023, p. 267).

¹³ Pode ser definido como “uma postura de oposição sistemática ao comunismo ou aquilo que é a ele identificado, uma oposição que se adapta a diferentes realidades e se manifesta por meio de representações e práticas diversas [...] Trata-se de atividades como produção de propaganda, controle e ação policial, estratégias educacionais, pregações religiosas, organização de grupos de ativistas e de manifestações públicas, atuação no Legislativo, etc” (Rodeghero, 2002, p. 464).

Já não há absolutamente esperança de que a Rússia se salve. Para nós, essa esperança desapareceu há muitos dias, desde quando assignalamos o apodrecimento do colosso moscovita, cuja extensão territorial só é comparável á immensa degradação e baixeza em que caiu, arrastado pelos traidores, pelos covardes e pelos maximalistas, que não passam de uma associação de piratas e espiões (espiões contra a propria patria!) ao serviço da Allemanha. (*Diário de Minas*, 2/12/17, p. 2) (Motta, 2000, p. 20)

Curiosamente, nesse período, a ideologia ainda era vista como algo distante, que não atingia o continente americano. Os jornais destacavam a miséria russa e as selvagerias que abalavam outros países europeus, mas menções a atuações de grupos comunistas aqui no Brasil eram raras. Os brasileiros não precisariam se preocupar com a ameaça, pelo menos por enquanto (Motta, 2000, p. 22).

De acordo com Stanley Hilton (1991), o avanço de um movimento abrangente, que se nutria a partir da aversão de grande parte da população e, principalmente, dos militares ao comunismo, teve origem no levante de 1935, organizado pelo PCB com o apoio da União Soviética. Não se tratava de uma manifestação rebelde qualquer, mas sim uma tentativa comunista de assumir o poder por meio de um golpe de Estado.

Alguns autores, como João Café Filho, por exemplo, chegam a afirmar que o presidente Getúlio Vargas havia, mesmo que de forma indireta, incentivado o levante (Costa, 2015, p. 150). Outros, como José Nilo Tavares (1985, p. 74), não estão de acordo com essa interpretação, porém confirmam não haver “dúvidas quanto ao fato de que o governo soube utilizar o levante no sentido de fortalecer-se, quebrar a resistência oposicionista no Congresso e na sociedade civil, que não era fraca, e preparar o caminho para o golpe em gestação”.

Parece possível dizer que a atitude do governo brasileiro, no caso, não seria de pura “paranóia”: era, em parte, o fruto de mentes assombradas ainda pelo fantasma de 35 – o que não quer dizer que esse fantasma não viesse sendo cuidadosamente trabalhado, já desde 1935, com o fim de justificar uma política de repressão aos comunistas e outras expressões das classes subalternas do Brasil. (Rezende, 2007, p. 78)

Usado como desculpa ou não, o levante obteve repercussões significativas na mídia e a história continuou a ser utilizada, por anos, como chamariz de diversas reportagens que glorificavam os “mártires” que “morreram lutando contra os comunistas” (*O Globo*, 1947) e

que “não estavam prontos para esquecer o passado”. Dentre as palavras usadas para descrever os comunistas, destacamos: “piratas”, “desvairados”, “paranoicos”, “degenerados”, “dementes”, “bárbaros” e “selvagens” (Motta, 2002, p. 71). Ademais, fontes anticomunistas manipulavam e exageravam os fatos reais a fim de dar "origem não somente à construção de um imaginário, mas ao estabelecimento de uma celebração anticomunista ritualizada e sistemática” (Motta, 2000, p. 18). O periódico carioca *Maquis*, por exemplo, aumentou para sete os dias de “terror, sangue e saques” e noticiou a morte de 450 pessoas, apesar de as fontes oficiais declararem o número de, no máximo, cem vítimas (Motta, 2002, p. 111).

Dessa maneira, o imaginário anticomunista fabricado espalhou-se também através da arte visual¹⁴ e da literatura, onde até mesmo grupos progressistas passaram a disseminar ódio com o apoio das elites brasileiras (empresários, intelectuais e religiosos) e dos serviços especializados de países estrangeiros (Motta, 2000, p. 16).

Com um inimigo definido e declarado, apoio da população e do Estado, Getúlio Vargas outorgou em 1937 uma nova Constituição juntamente com o chamado “Plano Cohen”, documento desenvolvido pelo Estado-Maior do Exército que “desmascarava” um plano comunista de tomar o poder. Com a colaboração dos generais-ministros, Eurico Gaspar Dutra e Góis Monteiro, o Congresso retornou ao Estado de Guerra e, um mês depois, a ditadura do Estado Novo foi instaurada (Carvalho, 2006 *apud* Capiotti, 2023, p. 71).

A perseguição tornou-se, a partir de então, ainda mais severa. Enquanto milhares de pessoas eram presas e servidores públicos civis e militares eram exonerados de seus cargos por suspeita de serem comunistas, a “memória dos mortos durante a Intentona Comunista de 1935 começou a ser buscada e deu-se início a uma celebração em sua homenagem, tendo grande repercussão e se repetindo nas décadas seguintes” (Motta, 2000, p. 20).

Esse processo teve como ponto focal a institucionalização, pelos militares, de uma comemoração no aniversário da vitória sobre a Intentona. O ritual de rememoração dos mortos leais ao governo, repetido a cada ano no Rio de Janeiro, tornava seu “sacrifício” presente, renovava os votos anticomunistas dos militares e socializava as novas gerações nesse mesmo espírito. Desde então, o roteiro permanece basicamente o mesmo: formatura de tropas militares junto ao túmulo dos militares mortos em 1935; recepção das autoridades civis e militares; canto do hino nacional; aposição de flores aos pés do monumento; discursos e leitura da ordem do dia dos chefes militares;

¹⁴ Para verificar as análises iconográficas ler: Motta, Rodrigo Patto Sá. "A Intentona Comunista" ou a construção de uma legenda negra." *Tempo* 13 (2002): 189-207.

chamada nominal dos mortos, ao som de salvas de canhão. (Castro, 2002 *apud* Capiotti, 2023 p. 69)

Nesse período, o mundo todo já se encontrava em uma crise do liberalismo econômico e político, que levou diversos países, incluindo os mais industrializados, como Estados Unidos e Inglaterra, a adotar políticas protecionistas. Quanto aos Estados afetados e perdedores da Primeira Guerra Mundial, como Alemanha e Itália, é relevante destacar o surgimento de governos ditatoriais e a formulação de “políticas de conquista de mercados e fontes de matérias-primas por meios diplomático-comerciais ou militares” (D’Araujo; Moura, 1978, p. 57). Simultaneamente, os países da América Latina se tornaram “não apenas o palco de uma guerra comercial, como o campo de uma disputa política e ideológica” (D’Araujo; Moura, 1978, p. 58). O Brasil, que passava por um rápido processo de transição econômica, não ficou de fora.

Apesar de, em 1935, já existirem acordos entre Brasil e Estados Unidos¹⁵, Vargas não hesitou em firmar alianças econômicas com a Alemanha, mesmo se tratando de países com grandes rivalidades (Caes; Gomes Filho, 2017, p. 27). Em 1936, os governos brasileiro e alemão assinaram um tratado no qual o Brasil “reconheceu o sistema de cotas e aceitou o subsídio às exportações alemãs, formalizando um comércio bilateral” (Azevedo, 2010, p. 3).

No Brasil que o Estado Novo queria fazer acreditar que existisse não havia restrições sociais, luta de classes, protestos desesperados nem jangadeiros morrendo, havia o gigantismo de um país cujo território de proporções continentais era dono de uma natureza monumental e de recursos ilimitados, havia fonte de riqueza e recursos prontos para serem explorados pela indústria dos países capitalistas mais desenvolvidos, havia um repertório de monumentos que denotavam um modelo de nação, e havia uma história que exaltava o colonizador como detentor do fardo civilizador por um lado e heroizava mártires libertários por outro. (Zagni, 2008, p. 89)

Essa estratégia se baseava na intenção de fortalecer o sistema produtivo brasileiro, posto que a Segunda Guerra Mundial já era prevista e a dependência de produtos importados se tornaria um problema (Caes; Gomes Filho, 2017, p. 27). Contudo, após o início da guerra,

¹⁵ Como, por exemplo, o *Tratado Comercial Brasil-EUA*, que garantia a manutenção ou redução de tarifas para os itens do comércio (D’Araujo; Moura, 1978, p. 56).

foi necessário escolher um lado: o norte-americano, que iniciou um plano de ocupação em todo o continente.

O Brasil foi, de fato, o beneficiário de mais de 70% de todo o programa para a América Latina. Oficiais superiores brasileiros – o maior contingente de oficiais aliados – receberam treinamento em Fort Leavenworth e outros locais. Os Estados Unidos continuaram sendo o grande mercado do café, principal produto de exportação do Brasil, e de outros alimentos. E, embora incapazes de fornecer ao aliado todos os bens manufaturados e de capital de que ele precisava, em parte devido as restrições à navegação, os Estados Unidos fizeram empréstimos (notadamente o do Export-Import Bank para a construção da siderúrgica de Volta Redonda, no estado do Rio de Janeiro) e deram assistência técnica (por intermédio da missão Cooke em 1942, por exemplo), o que acelerou consideravelmente o desenvolvimento econômico – e especialmente o industrial do país” (Bethell; Roxborough *apud* Ferreira, 2019)

No entanto, a contradição entre lutar pela democracia mundial, vivendo internamente uma ditadura, deixou o Estado Novo e, conseqüentemente, Getúlio Vargas, instáveis. Segundo Francisco Luiz Corsi (1994, *apud* Ferreira, 2019), “isto, além de obrigar o alijamento dos setores mais identificados com o fascismo do governo, abriu espaço para o crescimento das oposições”.

Ao fim da Guerra, o governo ditatorial entrou em ruínas. Vargas decretou a anistia política, legalizou o Partido Comunista e retirou a censura à imprensa. No Brasil, a instabilidade política se tornou um impasse para os Estados Unidos, que, embora ainda tivesse interesse no mercado consumidor e na relevância cultural brasileira, não via mais o país como importante apoio estratégico nas negociações internacionais e acordos pós-guerra, tornando-o um de seus “aliados menores” (Moura, 2012). Nessa conjuntura, o próprio embaixador estadunidense no Brasil, Adolph Augustus Berle Jr., não media esforços para esconder seu interesse pela redemocratização. Adolph acreditava que a ameaça comunista no Brasil era tão real quanto nos Estados Unidos e, por se tratar de um país onde a pobreza, o analfabetismo e as condições sociais eram mais evidentes, o perigo podia ser ainda maior (*O Jornal* (RJ), 07/09/1946). Portanto, apoiava publicamente a saída de Vargas da presidência e criticava o afrouxamento das políticas anticomunistas (Ferreira, 2019, p. 50).

Após quinze anos no poder, Getúlio Vargas foi deposto no dia 29 de outubro de 1945, deixando, provisoriamente, o país no comando de José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal. Em circunstâncias instáveis, novas eleições ocorreram em dezembro de

1945¹⁶ com a participação de novos partidos políticos: o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), apoiador do ex-presidente; o Partido Social Democrático (PSD) de viés mais moderado¹⁷, a União Democrática Nacional (UDN), partido conservador e opositor a Vargas; e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), ligado aos ideais revolucionários russos (Caes; Gomes Filho, 2017, p. 28).

Antes das eleições, a vitória de Eduardo Gomes (UDN) era considerada certa, mas o candidato, apesar das tentativas, falhou em conseguir o apoio dos eleitores de esquerda. Inicialmente, Luís Carlos Prestes¹⁸ acreditava que os trabalhadores não eram simpáticos a nenhuma candidatura. Entretanto, em 15 de julho declarou seu apoio à permanência de Getúlio Vargas no poder, pois seria a melhor maneira de chegar “através da união nacional, à verdadeira democracia” (Brandi, [s.d.], p. 159).

Por sua vez, Vargas anunciou, um mês antes da votação, apoio ao candidato do PSD, Eurico Gaspar Dutra. O candidato não possuía o apoio do Ministério da Guerra, das Forças Armadas, dos trabalhadores e muito menos do presidente do PSD, que sugeriu sua retirada da campanha. Contudo, mesmo deposto, Vargas ainda mantinha sua relevância política e alta popularidade, principalmente entre os *queremistas*¹⁹ (Ferreira, 2019) e suas declarações foram capazes de mudar o rumo das eleições.

¹⁶ Segundo o capitão Penna Botto, presidente da *Cruzada Brasileira Anticomunista*, as eleições de dezembro de 1945, além de marcarem a volta das atividades democráticas, também escancaravam a falta de preparo dos brasileiros para o voto direto. Botto descreve os eleitores como “desorganizados, absolutamente ignorantes, enganados pela hábil e capciosa propaganda comunista.” Assim sendo, ele acreditava que o voto seria dado “para aqueles que não estavam em condições de votar.” Nesse período, 70% da população brasileira era analfabeta (de Araujo Fernandes, 2024, p. 70).

¹⁷ Tanto o PTB quanto o PSD foram criados em 1945 a partir da “frustração de um projeto de “partido único de massas”, que vinha sendo acalentado entre setores da cúpula do Estado Novo, mas que não conseguira superar dificuldades políticas, sobretudo as que diziam respeito às alianças entre lideranças regionais e lideranças sindicais”. Ambos emergiram “como a solução pragmática possível num contexto em que as presenças de um significativo partido de oposição (a UDN), e de uma forte esquerda organizada (o Partido Comunista, PCB) forçava a tomada imediata de decisões políticas” (Gomes, 2002, p. 2). Getúlio Vargas teve participação significativa na história do PTB e PSD, como fundador e senador eleito, respectivamente.

¹⁸ Foi um político comunista brasileiro, responsável por liderar a *Coluna Prestes* (1924-1927). Trabalhou e estudou na União Soviética até 1934 quando voltou ao Brasil para assumir a presidência da *Aliança Nacional Libertadora*. Em 1935, após o sétimo e último congresso da Internacional Comunista, realizado em Moscou, o Partido Comunista Brasileiro deu início ao movimento armado conhecido como “Intentona Comunista”, que culminaria, no ano seguinte, na prisão de Prestes e de sua companheira Olga Benário. Prestes permaneceu encarcerado por nove anos, sendo libertado apenas em 1945, com a assinatura do decreto de anistia, em meio ao processo de redemocratização e à corrida presidencial que marcou o fim do Estado Novo. Após inúmeras tentativas fracassadas de aproximação entre Prestes e o candidato Eduardo Gomes, o líder comunista declarou apoio à Getúlio Vargas, em nome da chamada “tese da união nacional” (de Abreu; Carneiro, [s.d]).

¹⁹ Apoiadores de Getúlio Vargas conhecidos por quererem sua permanência no poder ou sua candidatura nas futuras eleições.

Assim sendo, Dutra assumiu a presidência em 31 de janeiro de 1946 com 54% dos votos. Seu plano de governo era apresentado como reconciliador, no entanto, as medidas de redemocratização não se mostraram efetivas uma vez que havia um limite: o comunismo²⁰. Além do próprio presidente, outros membros do governo como o ministro da Guerra e os ministros das Relações Exteriores, Fontoura e Fernandes, possuíam agendas políticas abertamente antissoviéticas e anticomunistas (Moura, 2012, p. 235).

As expectativas de democratização do país sofreram duros golpes desde os primeiros momentos do governo Dutra. Objetivando o controle dos movimentos sociais, que se encontravam em um amplo processo de expansão desde o final da ditadura Vargas, já nos primeiros meses o governo eleito desencadeou uma intensa repressão político-social. (Munhoz, 2003, p. 2)

Segundo Francisco Weffort, nos primeiros dois meses de 1946, foram registradas sessenta greves lideradas por sindicatos e movimentos de trabalhadores, um número exorbitante se compararmos com as 12 greves realizadas em todo o ano anterior (de Azevedo, 1994, p. 85). Uma forma encontrada de conter esses opositores da administração Dutra foi a criação da Lei nº 9.070, em 15 de março de 1946, que permitiu a censura de manifestações e a repressão às intervenções sociais. Simultaneamente, jornais de todo o país passaram a vincular notícias associando o Partido Comunista às frequentes greves.

Nesse período, reportagens jornalísticas serviam como meio de propagação ideológica e colaboravam para a rejeição que boa parte da sociedade tinha pelo comunismo, algo extremamente positivo ao governo, que “além de associar diretamente a União Soviética ao Partido Comunista Brasileiro, ainda culpava aquele país pelo estado em que se encontravam suas relações bilaterais” (Rezende, 2007, p. 75). A propaganda era capaz de transformar “cada leitor em partícipe de uma luta de representações tão forte - e muitas vezes tão voraz - quanto os combates no campo de batalha” (Menezes, Lessa, 2009, p. 196), pois atingia o público “mais pelas emoções do que pela cognição, os jornais colaboravam para transformar cada leitor, de *per si*, em ator nos combates político- ideológicos então existentes” (Menezes, 2024, p. 23).

²⁰ Segundo a americana Central Intelligence Agency (CIA), Dutra planejava restaurar uma ditadura no Brasil, porque essa seria a maneira mais segura de conter o avanço comunista no país (Martins, 2021, p. 215).

Em periódicos publicados anos antes do início da Guerra Fria, o comunismo já era considerado a “fonte do opróbio e de miséria”, que “propende [...] para ruína da sociedade cristã, para anulação da liberdade e assim, para coação de todos os homens” (*Cruzeiro*, 1946).

Boa parte das preocupações dos anticomunistas voltava-se para a preservação da moral sexual e da estrutura familiar, que a pregação subversiva estaria colocando em risco. Neste caso, o foco das atenções apontava para a URSS, que além de ser a fonte de inspiração do comunismo mundial passara por uma revolução comportamental simultânea às transformações na estrutura social e econômicas [...] [os bolcheviques] Foram responsabilizados pela ocorrência de orgias, estupros, incestos e até mesmo pela “socialização de mulheres”. (Motta, 2000, p. 91)

Ainda em 1946, centenas de reportagens e artigos de teor antissoviético foram publicadas com o objetivo principal de conter a influência crescente do PCB na política e torná-lo ilegal. Tais reportagens serviram de apoio a duas denúncias feitas ao Superior Tribunal Eleitoral (STE), que oficializaram o pedido de cassação do Partido Comunista (de Azevedo, 1994, p. 90).

Contudo, tais esforços não acabariam bem. Nesse período, o PCB era considerado o maior partido político da América Latina com mais de duzentos mil filiados²¹ (Valim, 2006, p. 152) e, sem manifestações explícitas, a revolta de milhares de pessoas se tornaria cada vez mais difícil de controlar. Tal temor foi apresentado como realidade pelo Ministério da Justiça que, em 1946, alegou:

No combate ao comunismo, grandes são as dificuldades que se têm imposto à ação governamental, principalmente quando se consideram os métodos empregados pelos agitadores comunistas em suas atividades subterrâneas. [...] As medidas policiais empregadas processam-se diretamente nos locais de trabalho, nas entidades de classe nas sociedades ou agremiações nacionais ou estrangeiras, que sejam alvo da inflação comunista. (Relatório do Ministério da Justiça de 1946, p. 123)

²¹ Como aponta Mendes (2012, p. 120), os filiados financiavam duas editoras próprias do Partido Comunista que produziam, ao todo, 8 jornais diários: o *Tribuna Popular* do Distrito Federal, *Hoje* de São Paulo, *O momento* da Bahia, *Folha do Povo* de Pernambuco, *O Democrata* do Ceará e a *Tribuna Gaúcha* do Rio Grande do Sul, *O Estado* de Goiás e *Folha Capixaba* do Espírito Santo. Além dos próprios jornais, membros do partido também publicavam matérias nos periódicos *Momento Feminino*, *Terra Livre*, *Emancipação*, *Divulgação Marxista*, *Revista do Povo*, entre outros. Apesar de terem sido duramente combatidos pelo Governo Dutra, “este foi o período de maior influência dos comunistas entre os intelectuais brasileiros. O PCB adotou uma política cultural ampla e não sectária” (Buonicore, 2004). De acordo com o jornalista Pedro Pomar (2016, p. 31), “a preocupação do Partido Comunista do Brasil (então PCB) em combater a hegemonia burguesa no âmbito das realizações culturais e da comunicação social materializou-se num aparato de imprensa que colheu significativos êxitos nos campos político e cultural.”

Nesse contexto de bipolaridade nacional, em 1947, a Guerra Fria tem início afetando não só os EUA e a URSS, mas também países estrangeiros como o Brasil. Para o presidente Harry S. Truman, a política externa americana deveria estar voltada completamente ao combate ao comunismo, tornando-se necessário o apoio de todos os seus parceiros comerciais (Ferreira, 2019, p. 100), pois “a segurança dos EUA está em jogo em qualquer lugar onde o comunismo ameace impor-se aos povos livres, seja diretamente através de pressões externas [...] seja indiretamente apoiando as minorias armadas” (Montagna, 1986, p. 29-30).

Ainda que houvesse um claro interesse em “manipular a organização econômica, a política exterior, assim como a vida cultural do Brasil” (Moura, 1991 *apud* Rezende, 2007), Dutra manteve alianças com os Estados Unidos. Essa decisão foi considerada um “alinhamento sem recompensa” (Thorp, 2005 *apud* Mendes, p. 115), pois os EUA, que haviam prometido auxílio contra a inflação brasileira, não cumpriram o prometido. Agravando ainda mais a situação, o deputado Clarence Cannon, amigo íntimo de Truman e presidente da Comissão de Verbas da Câmara norte-americana declarou que, em uma futura guerra, apenas soldados estrangeiros seriam enviados para o “sacrifício” poupando, assim, jovens estadunidenses (*Voz Operária*, 10/09/1949).

Nesse contexto, as duas nações líderes enfrentavam-se por meio de “satélites”, de modo a evitar o embate direto entre as suas forças. Em paralelo, esse modelo não impedia a emergência de conflitos regionais, mas os conseguia manter sob controle de modo a evitar que se transformassem em guerras de dimensões mundiais (Munhoz; Rollo, 2014).

Todavia, é importante destacar que, segundo Munhoz (2020, p. 186), “os diferentes países associados a cada um dos blocos [EUA e URSS] possuíam interesses distintos e não atuavam de forma homogênea. Assim, aconteciam dissidências nas alianças concertadas e, de certo modo, até havia alguma possibilidade de autonomia dos parceiros menores”. Dessa maneira, mesmo sem a interferência norte-americana, as relações diplomáticas entre Brasil e a União Soviética acabaram ficando mais tensas.

Após os brasileiros se oporem aos russos em uma Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas, o escritor L. Slavin descreveu o presidente Dutra como um “adepto de Hitler” e líder de um regime “ligado não apenas ao hitlerismo e ao fascismo, mas também a todas as suas variedades modernas” (*Estadão*, 05/10/1947). Dias depois, foi oficializado o rompimento entre os dois países. Essa estratégia “coube como uma luva para justificar a repressão interna que se deu contra o Partido Comunista e seus simpatizantes” (Ferreira, 2019, p. 109). Em janeiro de 1948, em meio a um debate parlamentar, 169 deputados votaram a favor da cassação dos mandatos de todos os comunistas. O ex-tenente Juracy Magalhães descreveu o ocorrido:

Naquele dia, fui disposto a tudo. Se tivesse saído um tiro no plenário, teria havido uma carnificina. Os comunistas estavam todos armados, alguns deles com dois revólveres, e nós também estávamos todos armados. (Bohoslavsky, 2014, p. 62)

Esse posicionamento “afetou não somente o cenário político nacional, mas principalmente a economia, cuja abertura ao capital estrangeiro e a tendência cada vez mais alinhada ao liberalismo tornou-se marca de um plano econômico desenvolvimentista cada vez mais frágil” (Caes; Gomes Filho, 2017, p. 34) e vulnerável às interferências exteriores.

Henry Cabot Lodge Jr., diplomata estadunidense, era uma das figuras políticas que mais encorajava a criação pacífica de organizações anticomunistas em países estrangeiros. Entretanto, Cabot também defendia que, “caso os métodos indiretos sugeridos não surtisses o efeito desejado, os Estados Unidos deveriam demonstrar a sua força, resgatando a Doutrina Monroe, ainda que “discretamente” – por meio, por exemplo, do Congresso dos Estados Unidos ou de agentes privados” (da Silva, Schwarz, 2023, p. 268). Como resultado, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro entre os anos de 1946 e 1954, 13 entidades anticomunistas foram criadas (Valim, 2006, p. 168).

Mas é válido destacar que, por estarmos nos referindo a países com realidades diferentes, a recepção da sociedade às ideias anticomunistas também era distinta. No Brasil, por exemplo, acreditava-se que o comunismo não lutava apenas por uma revolução social e econômica, mas também

num sistema de crenças que concorria com a religião em termos de fornecer uma explicação para o mundo e uma escala de valores, ou seja, uma moral. A filosofia comunista se opunha aos postulados básicos do catolicismo: negava a existência de Deus e professava o materialismo ateu; propunha a luta de classes violenta em oposição ao amor e à caridade cristãs; pretendia substituir a moral cristã e destruir a instituição da família; defendia a igualdade absoluta contra as noções de hierarquia e ordem. (Motta, 2000, p. 38)

Para a população brasileira, majoritariamente católica, o comunismo “propunha a luta de classes violenta em oposição ao amor e à caridade cristãos”, o que resultaria, indubitavelmente, no desaparecimento da Igreja (Motta, 2000, p. 39). Dentro desse contexto, percebe-se também que o anticomunismo propagado pela Igreja entre as décadas de 1940 e 1950²², alcançava até mesmo os não-católicos, pois a influência do clero nacional “dava-lhe acesso privilegiado aos meios de comunicação de massa, como os jornais e o rádio” (Valim, 2006, p. 155). Os discursos reforçavam a posição comunista de negar a existência de Deus e as ordens estipuladas por ele, disseminando o ateísmo e promovendo o fim da família enquanto instituição social (Motta, 2000, p. 38).

A religião, entre diversos outros fatores, poderia ter impacto direto na interferência política planejada pelos Estados Unidos. Portanto, para compreender melhor a população brasileira, agências norte-americanas passaram a financiar pesquisas de opinião sobre o “nacionalismo, a popularidade dos líderes políticos, as leituras preferidas dos jovens universitários, quais os jornais mais lidos, entre outros” (Motta, 2016, p. 3) para que, assim, fosse possível desenvolver estratégias políticas específicas e eficazes.

Como resultado de uma atividade propagandista intensa durante a década de 1940, uma pesquisa de opinião realizada em março de 1955 nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo revelou que 58%²³ dos entrevistados consideravam o comunismo ruim para o povo (Motta, 2016, p. 6).

Os dados revelam que os discursos anticomunistas emitidos por grupos de direita e pela imprensa encontraram ressonância em parte expressiva da

²² Nesse período, muitas ações e pronunciamentos anticomunistas tiveram como inspiração a Encíclica *Divinis Redemptoris*, publicada pelo Papa Pio XII em março de 1937. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19370319_divini-redemptoris.html

²³ Apesar do número elevado, a porcentagem pode ser considerada baixa se compararmos com os 84% que acreditavam no perigo real do comunismo às vésperas do golpe militar em 1964. (Motta, 2016, p. 6)

sociedade, o que deve ser visto como uma relação complexa, de mútua determinação, e não como resultado de recepção passiva. (Motta , 2016, p. 8)

Apesar disso, Motta reforça a importância de analisar tais pesquisas com cautela,

de um lado, porque elas podem revelar apenas opiniões momentâneas dos entrevistados, cujas respostas, ademais, podem ser induzidas quando os questionários são mal elaborados. Além disso, em certas circunstâncias, o interesse de fazer uso político dos resultados gera manipulações e falsificações [...] a maioria dessas pesquisas era para uso interno, ou seja, para auxiliar o processo de formulação de políticas. (Motta, 2016, p. 3)

1.2. Políticas projetadas

Desde a independência, muitos estadunidenses acreditavam fazer parte da “nação escolhida”, descrita pelo Destino Manifesto²⁴ como responsável por “civilizar o mundo e difundir valores que devem ser vistos como universais” (Galdioli, 2008, p. 58), pois qualquer sociedade poderia “se tornar próspera, estável e democrática ao seguir o exemplo norte-americano, como se ele fosse o remédio universal para as doenças da humanidade” (Galdioli, 2008, p. 74).

Mantendo ainda mais sua singularidade, o poder de expansão norte-americano baseia-se na “habilidade para conseguir que outra pessoa faça alguma coisa que de outra forma não seria feita” (Dahl, 2001 *apud* Moreno, 2023), método conhecido como *soft power*. Em 2002, Joseph Ney popularizou o termo ao publicar o “O Paradoxo do Poder Americano”, livro que discorre sobre a vulnerabilidade dos Estados Unidos após o atentado de 11 de setembro de 2001²⁵. O *soft power* diz respeito à capacidade de “moldar as preferências dos outros” e se

²⁴ O termo “Destino Manifesto” foi utilizado pela primeira vez em 1845 pelo jornalista John L. O’Sullivan na revista *Democratic Review* ao defender a anexação do Texas pelos EUA. Segundo o autor, o país estaria “destinado a ser a grande nação do futuro”, uma responsabilidade inevitável e divinamente atribuída. A ideia de expansão inspirou tanto “missionários, agricultores e pioneiros que sonhavam apenas em transformar planícies e vales férteis em fazendas e pequenas cidades”, quanto “nacionalistas agressivos” que passaram a utilizar o Destino Manifesto como justificativa para expansão territorial e o genocídio indígena. (O’Sullivan, 1845)

²⁵ Mesmo sendo a maior potência militar do mundo, os norte-americanos não conseguiram evitar um ataque dentro de seu próprio território e precisaram colocar em prática métodos de se manter imponentes sem eliminar as ameaças estrangeiras (Martinelli, 2016, p. 67).

afasta da dominação pautada por disputas bélicas. Trata-se de uma atividade indireta, transnacional e não imediata que, em vez de influenciar, seduz (Martinelli, 2016, p. 69).

Um líder que valora seus atrativos políticos, culturais e democráticos será foco de admiração para outros Estados que tenderam a ver esse modelo como uma autoridade moral a ser seguida e copiada. Assim, eles não são obrigados a fazer o que não querem, são seduzidos a fazerem. Isso é muito mais vantajoso para a liderança de um hegemônico (Nye, 2004, p.6). O Estado que possuir maior poder atrativo ganhará essa disputa por legitimidade e credibilidade. A informação é fundamental para que se acredite em tal legitimidade e credibilidade, uma forma que um governo tem de passar todos esses aspectos são as relações diplomáticas entre Estados. (Nye, 2004 *apud* Martinelli, 2016, p. 77)

De acordo com Georges Balandier (1980), uma autoridade baseada apenas na força ou na violência descontrolada, além de ter pouca credibilidade, tende a enfrentar constantes ameaças. Portanto, nos bastidores de cada estrutura social, opera o que o autor chama de “teatocracia”, encabeçada por atores que governam o mundo real utilizando artifícios do imaginário que legitimam o poder através da produção de imagens, manipulação de símbolos e de sua estruturação em um contexto cerimonial. Este espetáculo visual criado “não é uma mera maneira oblíqua de reduzi-los a aparências e jogos ilusórios. É uma resultante, tudo concorre para isso - desde as relações sociais definidas pelo sistema de produção até as constituídas pelos valores e imaginário coletivos” (Balandier, 1980, p. 21). Em suma, o *poder simbólico* é capaz de intervir no curso dos acontecimentos e até mesmo criá-los a partir da produção e transmissão de formas simbólicas (Chaia, p. 153, 2011).

Para garantir o poder, as autoridades estadunidenses utilizavam a publicidade para conseguir associar o consumo desenfreado aos valores democráticos propagandeados, garantindo uma dominação econômica e social. No livro *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada* (1996), a historiadora Anna Cristina Camargo Figueiredo afirma que a publicidade se apropria de “imagens e valores, incorporadas por toda sociedade ou por determinada parcela dela, e adaptá-los às suas necessidades comerciais, reforçando as ou atribuindo-lhes novo significado” (p. 19). No Brasil, por exemplo, as propagandas estadunidenses chegaram em peso atribuindo aos produtos e serviços estrangeiros a capacidade de resolver conflitos, restaurar o equilíbrio e encontrar a “harmonia”. Para convencer o público a comprar, não adiantava apenas anunciar, era preciso “reforçar neles a simpatia por certas ideias e valores,

bem como seu apoio aos projetos políticos e econômicos sustentados fraternalmente pelo estado e pelo empresariado” que se beneficiaria com a venda de seus produtos em mercados externos (p. 155).

[...] **o próprio ato do consumo passava a constituir um direito democrático de escolha**, entendido como tomada de uma decisão pessoal num contexto de variedade e não como resultado de um processo de discussão instaurada a partir do conflito de interesses diferentes segmentos da sociedade. Da mesma forma, entendia-se que ao *construir* para si uma personalidade, ao adotar um "estilo" por meio do consumo, o indivíduo estava fazendo uso de sua liberdade de expressão - liberdade de exprimir não sua opinião, mas sua *pessoa*. Sendo assim, a partir de então, qualquer restrição ao ato do consumo era interpretada como afronta às liberdades individuais”. (Figueiredo, 1996, p. 131-132)

Considerando os pontos discutidos, salienta-se que todos os governos democráticos foram afetados pela “ascensão dos meios de comunicação de massa, dos especialistas em comunicação e pesquisas e de estratégias sofisticadas de comunicação” (Swanson, 1995 *apud* Chaia, 2011, p. 144). Contudo, durante a Guerra Fria, foi no cinema que as manipulações, encenações, propagandas e o próprio *soft power* encontraram sua maior efetividade.

As salas de cinema superaram sua função recreativa e se transformaram em palcos de mobilização social. Assim como em comícios políticos, cada filme reafirmava valores culturais e disseminava propagandas políticas nacionais por meio de abordagens temáticas hostis e narrativas cuidadosamente elaboradas. Logo, as sessões de cinema contribuíram, influenciaram, mudaram e reforçaram atitudes e opiniões sócio-políticas (Carvalho; Rosa, 2018 *apud* Moreno, 2023).

1.3. O uso político do audiovisual

No final do século XIX, o cinema, recém-inventado, se desenvolvia paulatinamente. Técnicas e narrativas simples eram suficientes para surpreender o público que presenciava, pela primeira vez, imagens em movimento. Hugo Münsterberg, psicólogo, filósofo e teórico pioneiro do cinema, expõe em seu livro, *The Photoplay: a Psychological Study*, que, apesar de inicialmente causar estranheza e fascínio, a duplicação irreal do mundo através do cinema foi capaz de unir o teatro, a fotografia, a literatura e a música (Münsterberg, 1916) em uma

nova linguagem que superava elementos do mundo exterior (o espaço, o tempo e a causalidade) e ajustava os acontecimentos às formas do mundo interior (a atenção, a memória, a imaginação e a emoção) (Aumont, 1995, p. 226). Conseqüentemente, a linguagem cinematográfica, ainda em desenvolvimento, já poderia ser caracterizada “pelas diversas maneiras possíveis de estruturar sua significação” (Guirado, [s.d.], p. 107).

Assim como a fotografia e a pintura, por exemplo, a imagem fílmica recorre ao símbolo para substituir “um indivíduo, um objecto, um gesto, um acontecimento por um sinal” (Martin, 2005, p. 118) ou até mesmo para criar uma significação secundária através das metáforas provocando no espectador “um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela” (Martin, 2005, p. 28).

Contudo, apesar das ligações com outras artes, Münsterberg reforçava a importância de distinguir e expor as capacidades expressivas e os processos mentais exclusivos de percepção das obras audiovisuais (Pedro, 2011, p. 170), pois, de forma material, elas não existem. Na tela ou na película, há somente uma imitação dos mecanismos humanos que reproduzem, “automaticamente, sensações análogas às que afetam nossos órgãos dos sentidos (nossos olhos, no caso), mas faz isso sem o corretivo dos processos mentais: o filme tem a ver com o que é *materialmente visível* e não realmente com a esfera (humana) do *visual*” (Aumont, 1995, p. 226).

No cinema nada podemos tocar, nada podemos pegar em nossas mãos, como no caso das fotografias. No cinema alguns de nossos sentidos estão em estado de suspensão. Entramos em um túnel que irá desligar-nos de nossas relações imediatas com o mundo que nos cerca. Quando lá estamos, estamos fora do tempo e do espaço. Estamos em um lugar para entrar em imersão em algo que é absolutamente diferente do mundo do qual saímos e no qual vivemos. (Menezes, 1996, p. 86)

Ademais, diferentemente do teatro, por exemplo, onde a percepção do espectador se alinha à do mundo exterior, no cinema, a percepção adquirida através da câmera transcende as limitações do mundo natural (Pedro, 2011, p. 171). Já em relação à fotografia e à pintura, mencionadas anteriormente, Vilém Flusser (2005, p. 15) as define como artes “tradicionais”, pois há um ser humano (pintor ou desenhista) entre as imagens e seu significado, ou seja, a compreensão dos símbolos é fácil. Por outro lado, no cinema esse processo é menos evidente,

pois trata-se de uma imagem técnica²⁶ em que o “aparelho-operador” (diretor ou cinegrafista) não interrompe o elo entre imagem e significado.

Assim sendo, o cinema é capaz de sugerir ao espectador que, além do conteúdo aparente, há muito mais para ser interpretado e assimilado (Martin, 2005, p. 118) pois, assim como nossos olhos, a imagem cinematográfica é apresentada em perspectiva e profundidade. Portanto, “não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem” (Bernardet, 1990, p. 7).

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas, e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo [...] algo que apresenta consequências altamente perigosas. (Flusser, 2005, p. 9)

Apesar disso, Münsterberg explica que, quando assistimos a um filme, nossos olhos não são capazes de compreender um movimento real por si só. Trata-se, na verdade, de um processo mental baseado nos estímulos visuais das imagens em sequência (Pedro, 2011, p. 172). Tal processo mental está, segundo Benjamin (1985, p. 169), ligado às transformações do modo de vida da sociedade e, conseqüentemente, à forma como percebem e assimilam as imagens. Portanto, com o passar do tempo, as representações da realidade no cinema deixaram de eternizar eventos e começaram a substituir tais eventos por cenas (Flusser, 2005, p. 8).

De todo modo, ao tentar representar²⁷ a realidade, a imagem

entrepõem-se entre o mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombo. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. (Flusser, 2005, p. 09)

²⁶ Flusser (2005, p. 14) define imagens técnicas como a união entre imagem e mundo ligadas por uma cadeia ininterrupta de causa e efeito, como “se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito”, tendo como objetivo “emancipar a sociedade de pensar conceitualmente.”

²⁷ O termo *representar* permite ser traduzido como o ato de “criar ou recriar um determinado objeto, dando-lhe uma nova significação, um outro sentido” (Codato, 2010, p. 48).

Tais representações não se distanciam ou se opõem à realidade, posto que, para Roger Chartier (1991), a imagem e seu significado devem ser semelhantes para que possamos considerar o que nos é apresentado como a realidade. Dessa maneira, é seguro afirmar que, ao fim do processo mental de assimilação, perdemos a capacidade de decifrar imagens e tendemos a esquecer o propósito original delas: o de serem guias para compreender o mundo (Flusser, 2005, p. 9). Eventualmente, “vincular nossa compreensão a uma representação faz com que passemos a aceitá-la como uma verdade” (Codato, 2010, p. 48).

Levando em consideração a análise de Chartier (1991, p. 176), em que ele afirma não haver “prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações” é seguro estabelecer uma relação entre o cinema e a hipnose. De acordo com Felinto (1997, p. 5), o cinema era “capaz de escancarar as portas da imaginação da audiência e desestabilizar suas noções sobre a realidade, mas, além disso, como a fotografia, sugeria a existência de um misterioso mundo de sombras e duplos”. Como resultado, os efeitos hipnóticos do audiovisual, levam o público a reproduzir, para além da projeção, a experiência que tiveram na sessão de cinema, como “uma espécie de impregnação produtora de modelos de comportamento” (de Carvalho, 2015, p. 235).

Deve-se atentar, também, para outros mecanismos utilizados para atingir o mesmo resultado hipnótico: a generalização e os clichês. Através da primeira, um personagem pode ser capaz de representar a humanidade inteira, pois a generalização “se opera na consciência do espectador, a quem as ideias são sugeridas com uma força singular e uma precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si” (Martin, 2005, p. 28-29); Já com os clichês, Hollywood criou padrões de comportamentos e modos de vida considerados certos e/ou verdadeiros.

As cenas tantas vezes reproduzidas repetiam os comportamentos genuínos do galã, do vilão, da mocinha, do pobre e do rico, mostrando atos que são motivados por valores morais, e, de determinada maneira, que brincavam com a imaginação dos espectadores. Isso acontece não através de falas, mas sim por meio da repetição de histórias semelhantes inúmeras vezes (Cunha, 2017). Quando não há questionamento, é comum que o indivíduo adote facilmente os padrões apresentados nos filmes para o seu dia a dia. (Nassif, 2003, p. 46)

Ademais, de acordo com Münsterberg (1916), a conexão do público com os personagens ocorre de duas maneiras principais: podemos nos sensibilizar com suas questões psicológicas ou desenvolver nossas próprias reações emocionais e comportamentais em resposta às suas ações. Esta análise foi comprovada pelo estudo *Movies and Conduct*, realizado em 1933 pela Fundação Payne. Segundo a pesquisa, o audiovisual, de fato, tem consequências na vida das pessoas que o assistem, pois “os filmes mostram, com detalhes íntimos e com apelo sedutor, formas de vida das quais eles estão interessados”. Seja pela forma de se vestir, falar ou agir, pessoas ao redor do mundo tendem a copiar o que seus personagens fictícios preferidos fazem, pensam e defendem (Blummer, 1933, p. 195). Portanto, os filmes funcionam como transmissores de um *imaginário social* fabricado.

Segundo Márcia Reami Pechula (2007, p. 215), o imaginário “nos permite compreender as condutas das pessoas que aspiram certos ideais ou modelos, considerados dignos de serem seguidos” funcionando como um mecanismo de manifestação de poder.

O imaginário social é [...] uma das forças reguladoras da vida colectiva. As referencias simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem a mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. (cf. Gauchet 1977). O imaginário social é, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controlo da vida colectiva e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. (Baczko, 1985, p. 309)

Mas como o imaginário social propagado pelo cinema pode ser tão efetivo em termos sócio-políticos? Walter Benjamin (1985, p. 180) argumenta que a natureza coletiva do cinema o transforma em um poderoso “utensílio político”. Apesar dos espaços limitados em cada sessão, é importante lembrar que a interpretação das obras filmicas não é exercida exclusivamente por um único ou poucos espectadores, mas sim pelo coletivo, ou seja, “para a massa de indivíduos reunida no cinema, concentração ou contemplação da obra de arte estão fora de questão” (dos Santos Tomaim, 2004, p. 111). De acordo com a análise de Benjamin, essa característica evidencia o interesse de classe que, originalmente, a indústria cinematográfica tinha pelas massas. Para o filósofo, a participação do público limitava-se a especulações ambivalentes e concepções ilusórias, que são partes de um poderoso aparelho publicitário que visava a corrupção e a falsificação (Santucci, 2012, p. 184).

Por serem facilmente reproduzidas e distribuídas, as produções cinematográficas receberam inúmeros investimentos financeiros e passaram a seguir, a partir da década de 1930, moldes de realização que privilegiavam as preferências do público (de Carvalho, 2015). Com o intuito de alcançar o maior número de pessoas possível, os roteiros, a cinematografia e as atuações transformavam temas locais em temas cosmopolitas, favorecendo sincretismos culturais e a universalização de ideias (Merenciano, 2011, p. 2); em outras palavras, “o capital estimulou o caráter de mercadoria do conteúdo cinematográfico, incentivou a consciência corrupta das massas e favoreceu a utilização de suas técnicas por sistemas reacionários” (Gonçalves, 2008, p. 3).

O historiador Wagner Pinheiro Pereira (2004) aponta que, em qualquer conjuntura, a sedução da propaganda funciona. Entretanto, é nos momentos de instabilidade política e em governos que abusam da censura e do controle sobre os meios de comunicação que ela atinge seu potencial máximo de domínio ideológico:

O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir dos imaginários, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre o conjunto da vida coletiva. (Pereira, 2004, p. 2)

Segundo Baczko, esses períodos de crises políticas são marcados pela intensificação da

produção de imaginários sociais concorrentes e antagonistas, e em que as representações de uma nova legitimidade e de um futuro diferente proliferam e ganham difusão e agressividade. [...] **Quando uma colectividade se sente agredida pelo exterior** - por exemplo, uma comunidade de tipo tradicional agredida por um poder centralizado moderno de tipo burocrático-, **ela põe em marcha, como meio de autodefesa, todo o seu dispositivo imaginário, a fim de mobilizar as energias dos seus membros, unindo e guiando as suas acções.** (Baczko, 1985, p. 310)

Em suma, representar o imaginário social nas telas do cinema, “não é somente duplicá-lo, repeti-lo, reproduzi-lo, é também reconstituí-lo, retocá-lo, mudar-lhe”, seguindo determinados grupos e seus interesses” (Cardoso, 2004, *apud* Valim, 2006, p. 197), grupos esses que não recorriam a pura e simples manipulação ideológica pois buscavam “uma conjunção de grupos sociais [...] com base em uma “visão do mundo” compartilhada” (Valim,

2006, p. 34). Em uma análise sobre o conceito de “representação coletiva” presente nas obras de Chartier, o historiador Francismar de Carvalho aponta que

o poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais. (de Carvalho, 2005, p. 149)

Como bem nos lembra Bernardet (1990, p. 10), “a classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade” e ao utilizar o cinema,

as representações do mundo social assim constituídas, embora aspiram à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados [...] as suas escolhas e condutas. [...] 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, 1991, p. 17)

Dessa maneira, a representação “transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, num instrumento que produz uma exigência interiorizada, necessária exatamente onde faltar o possível recurso à força bruta” (Chartier, 1991, p. 185).

Contudo, toda obra, hollywoodiana ou não, transmite um conteúdo ideológico e pode ser assimilada de formas diferentes pelos espectadores, e, por isso, a relação entre cinema e ideologia não pode ser simplificada como uma lógica de causa e efeito desenvolvida exclusivamente por grupos dominantes. Apesar de levar “em conta a visão de seu público alvo, seu universo de referências, conhecimentos e expectativas” (Oliveira, 2006, p. 141), a imprevisibilidade e ambiguidade da linguagem cinematográfica podem escapar às intenções originais - seja pelo contexto sócio-político do público que consome os filmes ou um deslize narrativo que passou despercebido pela produção. Portanto, mesmo que a indústria

cinematográfica seja majoritariamente financiada pelas elites econômicas, é relevante lembrar que além de ser uma “arma” de difusão ideológica, o cinema também é um campo de disputa simbólica.

1.3.1. Implicações na Indústria Cultural

Embora não seja tarefa desta dissertação, antes de prosseguir com os estudos sobre o audiovisual, é importante discutir, de forma sucinta, a história e as características de alguns projetos norte-americanos criados para propagar os valores estadunidenses na América Latina através de outros meios de comunicação de massa.

Durante a Segunda Grande Guerra, revistas, livros e programas de rádio, por exemplo, já eram utilizados pela Alemanha como forma de aproximar países estrangeiros, como o Brasil, aos ideais Nazistas, mediante produções exclusivas para o público internacional. Notando a eficiência em disseminar discursos políticos desta maneira, lideranças norte-americanas optaram por alternativas similares.

Dentre os periódicos mais populares lançados no período da Guerra Fria, destaca-se a *Seleções*, versão brasileira da revista americana *Reader's Digest*, que chegou em território nacional em fevereiro de 1942 devido ao interesse do Governo norte-americano em propagandear²⁸, de maneira positiva, o estilo de vida estadunidense. Para que a publicidade fosse eficaz, a ideologia americana era disseminada cautelosamente para “trilhar os caminhos já conhecidos do leitor [brasileiro], evitando surpreendê-lo com temas que causassem impacto ou questionamentos” (Junqueira, 2000, p. 35) sem deixar de estabelecer e sustentar uma relação de dominação (Scherer, 2014, p. 10). De acordo com a equipe interna da revista, “editores de periódicos, grandes armazenistas, comerciantes e simples cidadãos” eram entrevistados e “os câmbios [...] os hábitos de leitura da população, e o preço normal dos bons jornais e revistas” eram calculados para que, a partir dessas estatísticas, cada exemplar fosse desenvolvido (Scherer, 2014, p. 14).

²⁸ De acordo com Scherer (2014, p. 16) anúncios, de forma geral, não eram publicados nas edições estadunidenses da revista, tratava-se de uma inovação encontrada apenas nas versões estrangeiras.

Difícil imaginar, mesmo hoje, uma publicação tão obviamente identificada com o que chamamos de *american way-of-life*. É difícil precisar exatamente como se deu essa passagem para o que se considera um processo de americanização da cultura brasileira. Foi uma combinação de Walt Disney com coca-cola, heróis de comics com filmes de Hollywood, anúncios publicitários com estrelas de Hollywood. (Citrinowicz 2000 *apud* Scherer, 2014)

Como resultado, a primeira edição da revista lançada no Brasil, que continha, em média, trinta artigos e anúncios (Scherer, 2014, p. 15), alcançou a marca de cento e cinquenta mil cópias vendidas, número que quintuplicou nas décadas seguintes (Junqueira, 2000, p. 40). De acordo com a historiadora Mary Anne (2000, p. 44), a revista *Seleções* “era considerada pelo público leitor, a publicação mais confiável e útil do país”.

Passando agora a considerar a literatura, destacamos *O papel do livro nas relações Interamericanas*, relatório elaborado pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos em 1943 que, após um estudo de seis meses, evidenciou algumas dificuldades enfrentadas nos processos de publicação, comércio e impressão de livros no México, Panamá, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai e Brasil (Morinaka, 2019, p. 709). Segundo a professora Eliza Mitiyo (2019), a divulgação de livros estadunidenses no Brasil, por exemplo, nem sempre foi bem recebida pelos leitores porque, além de considerarem a cultura americana inferior à europeia, o público latino demonstrava séria preocupação com a potencial manipulação política nos textos vindos dos Estados Unidos.

Para tentar reverter essa situação, executivos do mercado editorial passaram a baratear as *Overseas Editions*. Enquanto os livros nos EUA eram vendidos por US\$2,50 cada, as traduções custavam apenas US\$1,50, pois a “tendência era escolher a tradução por sua inteligibilidade e preço, optando-se pela versão mais barata” (Morinaka, 2019, p. 713). Como resultado, a quantidade de importações brasileiras dos Estados Unidos aumentou de 86,72 toneladas em 1943 para 256,18 toneladas no ano seguinte e 336 toneladas ao final da década (Morinaka, 2019, p. 698).

Já em relação aos projetos radiofônicos, destacamos o *Repórter Esso*, um programa criado e inicialmente transmitido apenas nos Estados Unidos que alcançou, em menos de dez

anos após sua criação, o número de sessenta emissoras em quatorze²⁹ países latinos estratégicos, incluindo o Brasil (Galdioli, 2008, p. 116).

Em seu livro *O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história* (2011), Luciano Klöckner retoma o interesse norte-americano sobre a América Latina após o Exército Alemão realizar grandes avanços na Europa Ocidental. Temendo a aproximação dos Estados latinos aos ideais Nazistas, o autor afirma que os EUA iniciaram, além da oferta de benefícios econômicos e culturais, a transmissão do noticiário em territórios estrangeiros. O programa, lançado no Brasil em 28 de agosto de 1941, contava com “uma síntese noticiosa de cinco minutos rigidamente cronometrados”, um “formato inovador do noticiário [que] não influenciou somente na área profissional, mas, também, nas disputas políticas, ideológicas e culturais da época” (Klöckner, 2004, p. 6). Foram milhares de dólares investidos nas transmissões radiofônicas, sendo o principal investidor a *Standard Oil*, empresa petrolífera fundada pela família Rockefeller no final do século XIX (Klöckner, 2004).

Em pouco tempo, o *Repórter Esso* tornou-se o “principal noticiário radiofônico brasileiro, com índices elevados de audiência e consolidando a sua hegemonia, de modo particular durante a Segunda Guerra Mundial” (Klöckner, 2004, p. 10), e o discurso brasileiro de neutralidade, que recusava enviar tropas ou retalhar qualquer país participante da guerra transformou-se, em menos de um ano, em declarações frequentes de solidariedade aos Estados Unidos (Klöckner, 2011, p. 39).

Todavia, é importante mencionar que o *Repórter Esso* trouxe à população brasileira uma suspeita constante sobre o que era noticiado, pois não se tratava apenas de informações divulgadas, mas também de propagandas político-ideológicas disfarçadas (Klöckner (2011). Para Galdioli (2008, p. 118), os Estados Unidos “souberam tirar proveito” do Governo brasileiro, vendendo “o consumismo estadunidense, com a veiculação de comerciais que estimulavam a compra de produtos que iam desde automóveis e eletrodomésticos à Coca-Cola e chicletes, disseminando entre os brasileiros a admiração pelo modo de vida americano”.

Salientamos, porém, que o desempenho dos radiojornais e das programações políticas especiais não chegavam aos pés do cinema, que, na segunda metade do século XX, já havia se tornado o meio de comunicação de massa mais acessível, manipulável e economicamente rentável do mundo.

²⁹ Sendo eles: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Honduras, Nicarágua, Panamá, Peru, Porto Rico, República Dominicana, Uruguai e Venezuela (Klöckner, 2004, p. 2).

1.3.2. A Indústria Cinematográfica

Apesar de já existirem indícios políticos nos curta-metragens feitos durante a Guerra Hispano-Americana (1898) e a Guerra dos Bôeres (1899-1902) (Pereira, 2004, p. 2), as primeiras décadas do audiovisual foram reduzidas, pela alta sociedade e acadêmicos mais renomados, a anos de meros espetáculos visuais acessíveis à população pobre.

Foi somente a partir da Primeira Guerra Mundial que os filmes foram levados às salas de cinema definidas e mais sofisticadas, os ingressos se tornaram mais caros e a narrativa cinematográfica foi desenvolvida, afastando-se, cada vez mais, das semelhanças com o teatro (da Silva Davson, 2017, p. 266). Marc Ferro (1992, p. 13) discorre que, a partir de então, o cinema tornou-se uma ferramenta importante da cultura de massas sendo, os soviéticos, uns dos primeiros a utilizá-lo com finalidade política.

Na Rússia, Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov foram alguns dos artistas que decidiram explorar, através da linguagem cinematográfica, o poder de manipulação imagética. Anos mais tarde, enquanto Lenin acreditava que o cinema era o “principal instrumento cultural do proletariado” (Pereira, 2004, p. 2), o presidente americano Franklin D. Roosevelt defendia que a indústria cinematográfica poderia ser “o instrumento de propaganda mais poderoso no mundo, se ela tentar ou não sê-lo” (2012, Pereira *apud* Nascimento, 2016). O governo de Roosevelt coincidiu com a ascensão de Estados totalitários ao redor do mundo e foi marcado pelo programa *New Deal*, responsável pela reforma da economia estadunidense e pela consolidação da indústria cinematográfica de Hollywood.

O governo encontrou no cinema uma forma de idealizar a liberdade, condenar o totalitarismo e vender um estilo de vida baseado no alto consumo de mercadorias, não só aos próprios cidadãos como também a todos aqueles que essas mensagens conseguissem alcançar, [...] o que incentivou empresários de cinema, políticos e economistas a realizar um projeto político de expansão internacional deste modelo de cinema com fins políticos, culturais e econômicos. A expansão do capital cinematográfico americano deve-se tanto a razões defensivas quanto ofensivas. (Pereira, 2012, p. 220)

Segundo a revista americana *Hollywood Quarterly*, entre os anos de 1942 e 1944, cerca de 375 filmes patrióticos foram lançados nos Estados Unidos (Gonçalves, 2016 *apud*

Nassif, 2023, p. 32). Ademais, documentos apontam o investimento do governo norte-americano em atividades de recreação e entretenimento de civis e soldados “oferecendo filmes de longa metragem e apresentações ao vivo de astros e estrelas em acampamentos estadunidenses e nas frentes de guerra” (Valim, 2006, p. 52).

É interessante notar que, nesta época

os filmes hollywoodianos passaram a celebrar respeitosamente o modo de vida russo, retratando a União Soviética como uma terra de contos de fadas, embora não mais repleta de assombrações e terror, mas com alegres canções folclóricas e um povo heroico, bondoso e bem maquiado, vivendo em paisagens límpidas de estúdio (Furhammar; Isaksson, 2001 *apud* Nassif, 2023, p. 34).

Para compreender a lógica norte-americana por trás desse posicionamento, é necessário relembrar a declaração de Harry Truman - até então senador do estado do Missouri - feita em 24 de junho de 1941 ao jornal *The New York Times*. Segundo ele, “se nós vemos que a Alemanha está vencendo nós devemos ajudar a Rússia, e se a Rússia estiver vencendo nós deveremos ajudar a Alemanha e, desta forma, então, deixar que as duas se matem tanto quanto possível” (Munhoz, 2020, p. 89)³⁰. Portanto, se durante a Segunda Guerra os esforços estavam voltados à Alemanha e ao governo de Hitler, “a atitude dos filmes hollywoodianos em relação a seu antigo inimigo [...] mudou drasticamente à medida que russos e comunistas substituíram os papéis anteriormente reservados aos nazistas. O inimigo vencido havia se tornado o aliado” (Gonçalves, 2016, p. 11).

Progressivamente, os filmes que mostravam os soviéticos de forma positiva foram considerados subversivos (Valim, 2006, p. 52), e a associação entre fascismo e comunismo tornou-se corriqueira (Munhoz, 2021, p. 173), pois o mundo passou a ser caracterizado como

³⁰ Historicamente, a construção da identidade nacional dos Estados Unidos sempre esteve ligada à figura de um inimigo externo. Segundo o autor Lucas Amaral Leite (2009), os EUA se definem como defensores dos ideais civilizatórios, da democracia e da liberdade. No entanto, essas características ganham sentido apenas dentro de uma estrutura discursiva que os legitima dessa maneira. Ao longo do tempo, a retórica norte-americana construiu uma narrativa simbólica maniqueísta, na qual o país representa o bem em combate constante contra ataques do mal. Durante o século XVIII o inimigo era o Império Britânico, na década de 1940, o nazismo, depois a ameaça passou a ser o comunismo e, mais recentemente, os grupos terroristas do Oriente Médio começaram a representar esse papel. Essa lógica pressupõe que todos os seres humanos aspiram por uma liberdade e autodeterminação que só os Estados Unidos podem oferecer. Ademais, como a ameaça nunca desaparece, apenas assume novas formas, a influência e o papel sócio-político do Governo norte-americano no cenário mundial perduram a gerações.

um “condomínio imperial” bipolar (Ramos, 2023, p. 73), no qual era necessário impedir o avanço da esquerda sobre, entre outras coisas, os meios de entretenimento e informação³¹.

Em mais de quarenta anos de guerra, nunca houve um conflito armado direto entre os Estados Unidos e a União Soviética. Dessa forma, seria necessário preparar psicologicamente soldados em potencial e conseguir mais apoiadores, moldar suas cabeças para seguirem determinada ideologia, temendo um determinado inimigo. Pois, segundo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (Coelho, 2010, p. 12).

O sistema de crenças que a maioria dos norte-americanos de classe média considerava sua herança — o tradicional compromisso com o individualismo competitivo na vida social, com o acento liberal nos direitos na vida política e com a iniciativa privada na vida econômica — foi adaptado às crises da Guerra Fria. Um patriotismo acrítico, muitas vezes, deu forma às interpretações do passado. (Whitfield, 1996, p. 53)

A partir de então, a indústria cinematográfica passou por um longo período de controle criativo e censura, marcado pela simplificação simbólica: “tudo o que fosse contra os interesses dos Estados Unidos era chamado, imediatamente, de comunismo” (Biagi, 2001, p. 81), pois em momentos de crises e guerras o “inimigo torna-se completamente mau, a própria causa é indiscutivelmente justa, e “todos” se unem em volta dos símbolos da unidade da nação”, na esperança de que, assim, tudo seja resolvido ou disfarçado (Valim, 2006, p. 101). Em outras palavras, qualquer governo, grupo ou personalidade desfavorável ou neutro à política norte-americana, “era considerado favorável à expansão do comunismo e por isso constituía ameaça à segurança nacional americana” (Montagna, 1986, p. 30).

Nessa conjuntura, o sentimento patriótico que rondava as produções estadunidenses cresceu e a técnica de combate mudou. Foi necessária uma intensa relação entre os estúdios cinematográficos e o Estado para representar a supremacia americana concreta e forte com cidadãos unidos e felizes, mesmo que em uma conjuntura de conflito.

O HUAC (Comitê de Atividades Antiamericanas), criado em 1938, foi a primeira forma de censura efetiva na indústria do entretenimento estadunidense. Segundo Rodeghero

³¹ Segundo o relatório sobre *A Infiltração Comunista nos Estados Unidos* publicado pela Câmara de Comércio dos Estados Unidos, os comunistas já possuíam total controle sobre a Associação dos Escritores Cinematográficos. (Valim, 2006, p. 112)

(2002, p. 469), tratava-se de um “comitê permanente encarregado de investigar propaganda e atividades consideradas subversivas e “não-americanas”.

O comitê abriu espaço para o crescente poder de influência do *Macarthismo*³² que, durante os primeiros anos da Guerra Fria, ganhou uma nova onda de interrogatórios - “*Are you now or have you ever been a member of the Communist Party?*”³³ - devido ao aumento das tensões entre USA e URSS, que incluíam ameaças nucleares. Durante uma palestra militar realizada em Washington, membros do comitê ressaltaram a importância de combater as propagandas pró-soviéticas proferidas pelos partidos de esquerda, posto que eles queriam “implantar idéias comunistas a uma audiência garantida de 100 milhões de crianças” (Valim, 2006, p. 54).

No ano de 1947, a HUAC ganhou notoriedade nacional após denunciar uma suposta infiltração comunista na indústria cinematográfica³⁴. A partir de março daquele ano, quarenta e um atores e cineastas foram intimados a depor sobre suas ações descritas como subversivas. Dentre os nomes, muitos “figuravam ali apenas por terem assinado uma petição, outros porque seu cônjuge o havia feito” (Camarotto, 2024, p. 30). Ao todo, dezenove foram acusados de comunismo por se recusarem a comparecer aos interrogatórios e outros dez perderam os empregos, foram presos por desacato ao Congresso e colocados na lista negra de Hollywood, conhecida como *Hollywood Ten*³⁵ (Valim, 2006, p. 112). De acordo com Alvah Bessie, um dos roteiristas perseguidos pela HUAC,

O que o Comitê queria era bastante simples: tudo o que queria era que nós dissessemos “Sim, eu sou”. Então eles poderiam falar, “Como dissemos, os Vermelhos estão infiltrados na indústria cinematográfica. Quem são os *outros?*” Ou, queriam que dissessemos, “Não, não somos”, então eles convocariam uma testemunha que iria atestar que mentimos, e falso testemunho implica em cinco anos de reclusão, enquanto que desacato implica no máximo um; e ninguém na história, tanto quanto pudemos verificar, havia sido preso por esse crime – até aquele momento. A verdade, que nunca veio à tona apesar de nossos custosos esforços para torná-la pública, era esta: o Comitê não estava nem um pouco interessado em nada do que tínhamos para dizer. Estava interessado em intimidar – e controlar – a

³² A origem e significado do termo serão discutidos no capítulo 3.

³³ “Você é ou já foi membro do Partido Comunista?”

³⁴ Uma pesquisa Gallup realizada em novembro de 1947, revelou que 80% da população estadunidense tinha conhecimento sobre as atividades do comitê e 37% aprovavam a forma como as investigações e interrogatórios foram realizadas. (White, 2016, p. 11)

³⁵ As dez testemunhas “hostis” eram: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Eduardo Dmytryk, Anel Lardner, Jr., John Howard Lawson, Alberto Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott, e Dalton Trumbo.

indústria cinematográfica, e conseguiu. Não estava interessado na verdade, mas até hoje encontramos milhões de americanos que simplesmente não podem ser convencidos de que um comitê do nosso Congresso (ou, nesse caso, qualquer administração ou autoridade eleita), possa falar de uma maneira e agir de outra. (Bessie, 1965 *apud* Camarotto, 2024)

Na virada da década, esta lista negra cresceu de dez para quase trezentos nomes. As sessões da HUAC se transformaram em “verdadeiros espetáculos” televisionados e “faziam o cidadão médio estadunidense acreditar que o seu país estava prestes a ser invadido por forças comunistas” (Munhoz, 2021, p. 185), mesmo que, naquela época, o Partido Comunista tivesse sido severamente reduzido (Ceplair, 2023).

No entanto, as “listas negras” não eram oficiais. De acordo com Rebeca Leite Camarotto (2024, p. 24), as agências e comitês responsáveis por nomear os “vermelhos” negavam a existência dessas listas devido ao risco de serem contestadas com base em sua inconstitucionalidade. Contudo, o simples fato de ser convocado por essas organizações era capaz de causar problemas sérios aos indivíduos, que acabavam sofrendo com o desprezo da sociedade e o rompimento de relações familiares e conjugais.

Portanto, não surpreende que as investigações tenham resultado no exílio de grandes artistas como Charles Chaplin e Joseph Losey, além de provocar demissões e, até mesmo, suicídio de diversos atores e cineastas (Viana, 2012, p. 53). Todavia, como bem nos lembra Larry Ceplair (2023), além dos comunistas, os liberais também temiam as censuras e demissões, pois os executivos que criaram e policiavam a lista negra não eram ideologicamente anticomunistas, mas buscavam repreender todas as ideias progressistas para evitar boicotes do governo, da Legião Americana e da Igreja.

Dentre os executivos, destaca-se Warner, presidente da Warner Brothers, que testemunhou ao HUAC em 24 de outubro. Segundo ele, apesar de demitir diversos comunistas ao longo de uma década, quatorze ainda trabalhavam na indústria cinematográfica. Curiosamente, após incriminar tais trabalhadores, foi comprovado que três deles nunca sequer foram membros do Partido Comunista. Walt Disney também denunciou a ameaça comunista em Hollywood, afirmando que os grupos de esquerda não pouparam esforços ao tentar recrutar e interferir no trabalho de seus cartunistas (Ceplair, 2023). De acordo com Valim (2006, p. 54), além dos executivos, políticos “de alto escalão”, como

Ronald Reagan e Richard Nixon, também colaboraram com as campanhas anticomunistas e as perseguições.

Ao longo de duas décadas, a HUAC tornou-se uma “arma vulnerável em Hollywood” (Ceplair, 2023), sendo responsável por incentivar a produção de filmes antisoviéticos³⁶ e disseminar a cartilha anticomunista em países estrangeiros como, por exemplo, no Brasil através do DOPS (Valim, 2006, p. 140). Segundo o livro *The Great Fear* (1979), aproximadamente duzentas e cinquenta pessoas foram acusadas e cem colocadas sob suspeita (Andersen, 2016). Ao todo, foram realizadas cerca de 230 audiências, nas quais mais de três mil pessoas testemunharam (Rodeghero, 2002, p. 469).

Como posteriormente ficou comprovado, muitas provas foram forjadas a partir de falsas delações obtidas com promessas de que seriam retiradas as acusações contra o denunciado que, a temer pela sua sorte, incriminava inocentes sem qualquer evidência factível. Igualmente, por intermédio da cooperação ou subserviência dos veículos de comunicação de massa, foi edificada a falsa imagem de que a sociedade estadunidense estava ameaçada pelo comunismo. (Munhoz, 2021, p. 174)

Ironizando a censura do HUAC, um ex-membro do Partido Comunista dos Estados Unidos, afirmou que “quase todo mundo em Hollywood, exceto Mickey Mouse e Branca de Neve, foi apontado como comunista em um momento ou outro” (Rickey, 2018, p. 88). Segundo as associações de produtores, essa “caça às bruxas” nunca acabou porque, segundo eles, ela nunca existiu (Andersen, 2016). Entretanto, a HUAC continua sendo uma organização ativa, atuando por meio do Comitê Judiciário da Câmara sob o nome *Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos*.

Além da HUAC, no livro *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, escrito por David L. Robb, Klingo e Phillips, é mencionada outra forma de censura, na qual a CIA e outras instituições militares agiam “para garantir que os *filmmakers* não tentassem introduzir inovações não roteirizadas que iam contra as diretrizes do Pentágono” (Lawrence, 2005).

Agentes do FBI também participaram da caça às bruxas através da *American Business Consultants Inc.*, entidade que tornou público o nome de inúmeros “extremistas subversivos”

³⁶ Como, por exemplo, o filme *Big Jim Mccain* (1952), que descreve a caça da HUAC aos comunistas no Havaí.

à população “preocupada com a *segurança da nação*”. Segundo o diretor do FBI, John Edgar Hoover, “os Estados Unidos tinham em sua população um comunista para cada grupo de 1.814 pessoas, o que podia ser considerado alarmante porque [...] a proporção na União Soviética em 1917, ano da Revolução de Lenin, era um para 2.777” (Valim, 2006, p. 113)

Houve também a nova política da *Motion Pictures Association of American*, anunciada pelo empresário e presidente da associação, Eric Johnston. Segundo ele, não seria empregado “conscientemente, um comunista ou um membro de qualquer partido ou grupo que advogue a derrubada do governo dos Estados Unidos, por força ou por métodos ilegais e inconstitucionais” (Andersen, 2016).

Tendo apresentado os fatores supracitados, é necessário discutir que, no início dos anos 1950, o número de produções de alta qualidade caiu consideravelmente em Hollywood, uma vez que os estúdios cinematográficos desenvolveram uma linha de produção rápida e barata lançando no mercado, interno e externo, uma quantidade significativa de “filmes B”³⁷, que capitalizavam os medos e as tensões daquele período (Valim, 2006, p. 50). De acordo com Phillips, “a ideia era que, se empresas estivessem produzindo filmes anticomunistas suficientes, então elas não eram membros do *American Communist Party* e estavam, portanto, a salvo de inquéritos ou perseguições da lista negra” (Phillips, 2015, p. 5).

Outra mudança significativa foi na forma como o “inimigo soviético” passou a ser retratado a partir da década de 1950. Seguindo a retórica anticomunista³⁸, os personagens russos foram metaforicamente³⁹ substituídos por monstros sobrenaturais, invasores estrangeiros e doenças contagiosas (Hunt, 1987, p. 156).

³⁷ Durante a chamada *Era de Ouro* (1930-1940), Hollywood encontrou nas exibições duplas, uma forma de atrair o público aos cinemas após a Grande Depressão. Os filmes A, com mais orçamento e prestígio, “representavam uma visão idealizada da identidade nacional americana que reflete e reforça os valores e ideais do capitalismo, incluindo a crença na liberdade individual, na igualdade de oportunidades e no sucesso através do trabalho duro” (Nassif, 2023, p. 38). Geralmente, eles eram pareados com os filmes B, de baixa qualidade e com pouco orçamento para “grandes estrelas, cenários extravagantes, figurinos, efeitos especiais ou mesmo refilmagens múltiplas” (Jacobson, 2021). A quantidade de filmes era tão grande que produtoras famosas como a Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. (MGM), tinham estúdios separados para produzir seus filmes B (Britannica, [s.d.]). Segundo um artigo do *The New York Times* de 20 de março de 1977, após a popularização da TV nos Estados Unidos, os estúdios cinematográficos “cortaram seus cronogramas de produção em favor de filmes A”. Consequentemente, “o filme B, como grande parte do resto da América, mudou-se para o interior”, sendo menosprezado pelo público Nova-Iorquino e Californiano.

³⁸ Como, por exemplo, a afirmação de J. Howard McGrath, procurador da administração Truman: “*Cada comunista carrega consigo os germes da morte da sociedade*” (Valim, 2006, p. 59).

³⁹ De acordo com Marcel Martin (1990, p. 118), metáfora é a “justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir” pois, para o espectador, quanto “menos visível, menos fabricado e menos artificial” for a mensagem, mais compreensível ela será.

Segundo Robb (2004), os longa-metragens estadunidenses eram construídos a partir da fórmula “herói” vs. “vilão”, “bem” vs. “mal”, além do próprio *American Way of Life*⁴⁰, que

[...] se embasa num discurso democrático, liberal, de segurança nacional, entre outros. A proliferação deste discurso precisa chegar aos seus receptores, e estar imbuído de todos os argumentos a que tem como propósito. Mais do que compreendido, é preciso que ele seja reconhecido. Aliás, esse discurso pode, em alguns casos, nem ser compreendido, mas acabar sendo reconhecido. (Valdez, 2011, p. 3)

Sendo assim, a dinâmica cultural norte-americana costumava apresentar diversas histórias baseadas nessa perspectiva maniqueísta, que influenciou diversas manifestações políticas relevantes não só nos Estados Unidos, mas também em países estrangeiros. Contudo, de acordo com Frances Stonor Saunders, a lembrança do fascismo ainda atormentava o público europeu, que considerava os filmes anticomunistas pouco atrativos e de ódio insensato, características que não incomodavam os espectadores latinos (Valim, 2006, p. 62).

Portanto, foram criados planos de operações, como o *Plano Básico de Operações contra o Comunismo na América Latina* e o *Plano Básico de Operações para o Brasil*, que previam métodos de levar as propagandas anticomunistas à população do sul do continente. Segundo Schwarz, o objetivo dos planos era

convencer estudantes, professores, trabalhadores rurais e urbanos, empresários, integrantes de partidos políticos, membros da Igreja e das Forças Armadas, entre outros grupos importantes da sociedade, de que o comunismo possuiria uma “natureza fraudulenta, conspirativa e subversiva” que serviria aos propósitos supostamente intervencionistas da União Soviética. Os planos previam também o apoio a tendências, grupos ou ações que se adequassem aos objetivos do governo norte-americano na América Latina. Destaque era dado ao apoio à criação e ao desenvolvimento de sindicatos e lideranças sindicais “responsáveis”. (Schwarz, 2023, p. 278)

O *Plano Básico de Operações para o Brasil*, por exemplo, contava com o apoio de oficiais norte-americanos na destruição do Partido Comunista Brasileiro pois, mesmo com o

⁴⁰ O termo passou a ser utilizado em 1941 quando os Estados Unidos ingressou oficialmente na Segunda Guerra Mundial. Com o objetivo de promover os valores e ideais norte-americanos, o *American Way of Life* “passou a ser visto como um modelo de sucesso e prosperidade, caracterizado pelo consumismo, a abundância, a mobilidade social e a individualidade. Nesse período, a cultura popular americana, como a música, o cinema e a televisão, se espalharam pelo mundo e influenciaram profundamente a forma como as pessoas se vestiam, se comportavam e pensavam”. (Nassif, 2023, p. 48)

registro cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral em 1947, seus militantes “vinham intensificando a exploração de temas que fomentavam sentimentos “antiamericanos”, a “expansão do estatismo” e a “criação de dissensão social”” (Schwarz, 2023, p. 280).

E, para financiar essas propagandas estadunidenses em países sul-americanos, grandes produtoras audiovisuais, como a Paramount, a MGM, a 20th Century Fox e a Warner Bros, uniram-se na criação da *Motion Picture Export Association* (MPEA), um cartel focado na exportação e distribuição de filmes norte-americanos. A organização tinha como objetivo maximizar os lucros e estabelecer “políticas comuns em relação à fixação de preços, às cotas de importação e às condições de distribuição”. Por meio de parcerias público-privadas, a MPEA estipulou acordos com governos estrangeiros que permitiam estratégias de marketing agressivas, “a criação de festivais de cinema, o patrocínio de programas de televisão e a distribuição de brindes promocionais”. E, apesar de impulsionar a hegemonia cultural dos Estados Unidos, suas atividades foram suspensas em 1975, depois que o Estado denunciou as frequentes violações das leis antitruste (Nassif, 2023, p. 21).

Por fim, além dos mecanismos de divulgação política criados após 1947, um órgão governamental idealizado pelo magnata Nelson Rockefeller ainda durante a Segunda Guerra Mundial merece destaque. Trata-se da *Coordination of Inter-american Affairs* (OCIAA), uma agência estabelecida pelo Conselho de Defesa Nacional dos Estados, simultânea à política da boa vizinhança, determinada por Franklin Roosevelt (Valdez, 2011, p. 1). A OCIAA contribuiu significativamente para a divulgação de propaganda pró-americana e projetos culturais anticomunistas no exterior pois Rockefeller acreditava que a invasão norte-americana não poderia ser baseada apenas na economia, visto que a americanização dos pensamentos e comportamentos da sociedade, através dos meios de comunicação, também era necessária. Isto é, a dominação “se dá apenas na medida em que o receptor do discurso de alguma forma o legitima” (Valdez, 2011, p. 3).

Eram promovidos desde bens de consumo de massa como refrigerantes, cigarros e indumentária, criando hábitos para o seu consumo; até valores e costumes, como o uso corrente de expressões no idioma inglês e comportamentos padronizados que denotavam e definiam um novo modelo de alta cultura destinado às classes médias e altas, enquanto os hábitos culturais nacionais e tradicionais passavam a denotar as classes de menor poder aquisitivo. (Zagni, 2008, p. 74)

O OCIAA possuía múltiplas divisões: o Departamento de Relações Culturais, responsável pela educação e arte; o Departamento de Saúde, pela formação de enfermeiros e pelo controle de doenças como a malária; o Departamento Comercial e Financeiro, focado em projetos de desenvolvimento⁴¹; e o Departamento de Comunicações, responsável pela imprensa, rádio e cinema, uma das subdivisões mais bem-sucedidas (Valdez, 2011, p. 5).

Os objetivos da agência consistiam em difundir, na América Latina, informações sobre os Estados Unidos e descredibilizar as propagandas do Eixo. No Brasil, por exemplo, seus representantes

[...] tinham que se preocupar constantemente com a opinião pública no Brasil e fazer o máximo para não ofender nem o governo nem o povo brasileiro. [...] persuadir o público, agradar a plateia, e evitar qualquer sinal de arrogância ou prepotência estadunidense. [...] Enfim, a missão um tanto quanto delicada do Office foi apresentar/vender o American Way of Life como algo superior e desejável, que valia a pena ser defendido a todo custo, sem ferir as sensibilidades dos brasileiros em uma época de crescente nacionalismo. (Prefácio, Barbara Weinstein, 2017, p. 17)

Segundo Valdez (2011, p. 3), a “produção da amizade interamericana” foi a solução para unir países que viviam realidades “consideravelmente díspares”. Todavia, apesar de os filmes mostrarem um apoio mútuo entre as nações, a leitura de correspondências diplomáticas, como o *Basic Plan*, deixa evidente como a cultura brasileira era considerada estranha e desconhecida pelos estadunidenses. Este relatório, não só continha as estratégias de ação da Divisão de Comunicações do OCIAA, mas também tinha como objetivo

perceber a cultura dos *latin americans*, para que se pudesse alcançar um entendimento básico da personalidade dos mesmos para facilitar a abordagem, e isso foi feito por meio de um mecanismo de traçar linhas básicas culturais, impelindo padrões de comportamento suficientes para que esse grupo se sentisse capaz de entender costumes primeiramente entendidos como tão diferentes dos seus, mas em um segundo momento aproxima-los ao marcar pontos em comum entre os dois povos. (Valdez, 2011, p. 6)

Estúdios e produtoras audiovisuais norte-americanas costumavam receber instruções do escritório sobre como seus filmes deveriam representar personagens e enredos latino-americanos para que, apesar da intensa propaganda pró-Estados Unidos, o público não se

⁴¹ Segundo relatórios, a OCIAA financiou a construção de algumas rodovias brasileiras (Valdez, 2011, p. 5)

ofendesse. Um documento produzido pelo OCIAA em agosto de 1943 ilustra essa tática afirmando que “se, por exemplo, um garoto latino-americano, ou um com um nome distintamente latino-americano, pudesse ser incluído, digamos, em um grupo de soldados americanos lutando na guerra, tal indicação seria útil” (Zagni, 2008, p. 77). No início da década de 1940, a agência concretizou uma parceria com Walt Disney para a criação e distribuição de dois desenhos que propagandeariam a solidariedade entre os países americanos. A equipe de Disney, que vinha sofrendo com problemas econômicos e acusações frequentes de Nazismo, se beneficiou de mais de cem mil dólares vindos direto do governo Roosevelt para custear toda a produção (Zagni, 2008, p. 79).

Apesar de, inicialmente, o público nacional possuir uma resistência significativa à cultura americana, o governo brasileiro, que se beneficiava da aliança com os EUA, passou a colocar em prática “medidas coercitivas a qualquer tipo de crítica que fosse feita à política estadunidense” (Zagni, 2008, p. 73).

Segundo Rodrigo Medina Zagni, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁴² atuava de acordo com os interesses políticos americanos e passou a funcionar como uma extensão do OCIAA no Brasil proibindo qualquer crítica aos EUA e “promovendo desde um intenso controle à imprensa e sua conversão para a exaltação dos valores estadunidenses, até a elaboração de cartilhas escolares e a implementação da obrigatoriedade do ensino do idioma inglês nas escolas⁴³” (Zagni, 2008, p. 74). Filmes educacionais, por exemplo, também eram distribuídos em massa por organizações não comerciais, como a Embaixada Estadunidense, o Ministério da Educação e Saúde Pública e o Ministério da Agricultura (Valim, 2006, p. 78).

Outra maneira de corroborar com a “Missão Americana”, foi através do financiamento de exposições audiovisuais. Como aponta Afrânio Mendes Catani, o governo brasileiro cobria a “diferença entre o câmbio oficial (que mantinha o dólar artificialmente fixado em Cr\$18,80) e o câmbio livre, em que o dólar alcançava (em meados da década de 1950) a cotação de aproximadamente Cr\$100,00” (Catani, 1987 *apud* Valim, 2006, p. 62).

⁴² Criado em 1939, o DIP foi um órgão governamental responsável pela fiscalização e censura dos meios de comunicação.

⁴³ Foi neste momento em que o Latim, principal língua estrangeira ensinada nas escolas brasileiras até então, perdeu espaço na grade curricular obrigatória para que o número de aulas de inglês crescesse cada vez mais (Silva, 2020, p. 18). Anos mais tarde, a Reforma Capanema, implementada em 1942, reestruturou legalmente o ensino do inglês exigindo, a partir de então, um trabalho intensivo de leitura, escrita, compreensão oral e comunicação. Dentre os objetivos da reforma, destaca-se a necessidade de garantir que a população brasileira conhecesse a civilização estrangeira e tivesse a capacidade de “compreender tradições e ideais de outros povos” (Polidório, 2014, p. 341).

Para ampliar ainda mais os resultados dessa exportação cultural, foi criado o *Motion Picture Section's Plan* que incentivou grandes produtoras e distribuidoras audiovisuais a investirem quantidades significativas de dinheiro na promoção, através de viagens, das mais famosas estrelas de Hollywood em território brasileiro (Galdioli, 2008, p. 110). Em 1942, por exemplo, o filme ‘The Great Dictator’ de Charlie Chaplin foi utilizado como ferramenta de propaganda anti-Nazista pelo escritório. Segundo o *Memorandum* CO-No. 1029, de 7 de maio, escrito ao coordenador do OCIAA, a primeira exibição do filme em São Paulo contaria com a presença de atrizes como Lana Turner e Tyrone Power, além dos famosos cineastas John Ford, Orson Welles e Walt Disney (Zagni, 2008, p. 78).

Entre os anos de 1940 e 1946, foram registrados mais de cento e quarenta milhões de dólares investidos no OCIAA e na política da Boa Vizinhança, número que, segundo a jornalista britânica Stonor Saunders, se multiplicou durante a Guerra Fria graças ao bombardeamento de “dezenas de milhões de dólares” realizado pela CIA (de Sousa Junior, 2018, p. 70). Ainda que tenha sido extinto em maio de 1946, um ano antes do início da Guerra Fria, algumas atividades prosperaram até 1949 e inspiraram novas medidas políticas como: a *Educação dos Estados Unidos (Lei Smith-Mundt) (1948)*, a *Campaign of Truth (1950)*, a *Lei de Intercâmbio de Informações (1961)*, o Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee (1948) e o Senate Internal Security Subcommittee (1951), comandados pelos senadores Joseph McCarthy e Pat McCarran, respectivamente. Em suma, tais acordos se fizeram tão efetivos que logo nos três primeiros anos da guerra, dos 1.278 filmes importados pelo Brasil, 924 eram estadunidenses (*Cine Repórter*, 24/06/1950).

2. O Anticomunismo Cinematográfico

Como vimos no capítulo anterior, assim que a Guerra Fria teve início, o Governo norte-americano julgou enfrentar “um perigo diferente de qualquer perigo que já existiu” (Brands, 1994 *apud* Ovesny, 2021, p. 8), e tal crença foi amplamente disseminada pelo cinema. Para compreender melhor essas mensagens e a forma como elas foram transmitidas, optamos por analisar filmes que se tornaram clássicos do cinema e que ajudaram a consolidar

ideias presentes em nossas relações internacionais até os dias de hoje. Como aponta Alejandro Crespo Jurdado (2009, p. 13),

um filme é sempre uma fonte de informações sobre a época em que foi feito. O roteiro, a direção, a edição, o processo de produção e o sistema de financiamento são elementos muito significativos da sociedade em que cada filme nasceu e foi consumido. E o sucesso ou fracasso de público de um filme nos diz muito sobre a opinião pública dominante na época em que foi produzido.

Isto posto, analisaremos, nesse momento, dois filmes do início imediato da Guerra Fria e, no capítulo seguinte, um produzido em meados da década de 1950, com o conflito já em pleno andamento. A escolha de momentos distintos, apesar do contexto próximo, se faz pela constatação das mudanças ocorridas na narrativa e estética fílmica nos dois momentos, fruto das severas e notáveis reconfigurações no contexto histórico.

Marc Ferro (1992) acreditava que a mensagem ideológica de um filme pode ser explicitada através do estudo de seus elementos principais: a imagem, o som, o texto e a crítica, porque a câmera é capaz de revelar “lapsos que buscava esconder”, expondo à sociedade informações previamente ocultas. Portanto, a análise e comparação desses elementos são fundamentais para que possamos compreender a influência que as questões políticas de cada época tiveram na evolução da estética, da linguagem cinematográfica e na variação nos temas abordados pelas obras ao longo desses anos.

Apesar de os filmes serem ficcionais, não são isentos de parcialidades políticas e exigem análises internas e externas mais complexas, ou seja, compreender suas composições de linguagem e seu contexto histórico significa “compreender não somente a obra como também a realidade que representa” (Ferro, 1992, p. 203). Em vista disso, para podermos estudar os filmes de maneira correta, optamos pela proposta metodológica do historiador Johnni Langer (2004), que baseia-se na divisão entre análise interna e externa. Segundo ele, a interna se constitui a partir do estudo dos “[...] elementos estéticos: estilo artístico de cada obra, caráter subjetivo, [...] linguagem Cinematográfica (planos, enquadramentos, iluminação, movimentos de câmara), [...] emoção vs. razão (conteúdo intelectual ou resolução de problemas e tomada de decisão apelando ao lado emocional), [...] análise do cartaz e da propaganda do filme ou da sua veiculação pelos meios de comunicação social [...]

estereótipos já veiculados nos cartazes, ou em cenas específicas do filme, [...] personagens que direta e claramente transmitam ideologias específicas” (Rocha, 2016, p. 57)⁴⁴.

Essa análise permitirá que pensemos como a escolha de planos, cenários e composições visuais ajudam a construir um discurso ideológico, reforçando a polarização política e direcionando o público a uma interpretação fabricada sobre eventos retratados. Em específico, as características do material promocional analisado, também irão colaborar para que possamos compreender a maneira como os filmes foram, previamente, vendidos ao público e os personagens, por sua vez, serão fontes para desvendarmos os estereótipos, os costumes e até mesmo as personalidades das pessoas que viviam na época descrita.

Por fim, a análise externa consiste na “identificação da cronologia da obra (períodos de produção e lançamento), [...] verificação e comparação da versão da película com outras versões (caso seja aplicável), [...] verificação das origens do argumento (se a obra foi baseada em BD, livros, teatro etc.), [...] alterações realizadas pela censura de Estado (se aplicável), [...] custos de produção, fontes financiadoras, [...] biografia dos produtores, realizadores, argumentistas” (Rocha, 2016, p. 58).

Com essa investigação, será possível compreender melhor alguns aspectos do contexto histórico de cada produção, bem como as reações dos Estados através das censuras e interferências econômicas. Um dos roteiros trabalhados, por exemplo, utilizou relatórios policiais verídicos como base para seu desenvolvimento, possibilitando a verificação da autenticidade da história apresentada. Outro filme, inspirado em um livro, teve seu desfecho alterado antes mesmo de chegar ao público. A decisão foi tomada pela equipe e reflete possíveis pressões políticas por trás da tentativa de alcançar sucesso comercial e atingir os objetivos sociais desejados. Sobretudo, as análises biográficas também demonstram-se cruciais, posto que inúmeros profissionais envolvidos nestas produções filmicas possuíam ligações políticas que podem ter influenciado, direta ou indiretamente, no desenvolvimento narrativo e estético das obras.

Contudo, mesmo com todas as informações que a análise cinematográfica é capaz de nos oferecer, ela não é suficiente para que possamos explorar, de forma detalhada, a influência que os filmes exerceram na época em que foram produzidos e esclarecer se foram, de fato,

⁴⁴ Citamos aqui a dissertação escrita por Júlia Margarida Almeida Rocha (2016) devido a maneira sintética e simples de apresentar a proposta metodológica de Johnni Langer. Para ter acesso ao texto original escrito por Langer, verificar: Langer, Johnni. Metodologia para Análise de Estereótipos em Filmes Históricos, in Revista História Hoje.São. nº 5. São Paulo: 2004.

capazes de impactar as pessoas que os assistiram. Para isso, a pesquisa hemerográfica também se torna necessária, possibilitando o acesso às informações sobre as circunstâncias em que os filmes foram produzidos e distribuídos, a forma como o público reagiu a eles e quais as consequências políticas de cada lançamento. Dessa maneira, iremos analisar, nas seções seguintes, a linguagem de artigos e reportagens jornalísticas de alguns periódicos brasileiros para que, finalmente, possamos comentar sobre os filmes de maneira aprofundada.

2.1. A Cinematografia Pelas Páginas da Imprensa

Segundo um artigo publicado pelas historiadoras Heloísa Cruz e Maria do Rosário Peixoto (2007), desde o século XIX, a imprensa tem sido fundamental na formação da percepção imediata que os leitores têm da realidade e dos acontecimentos ao seu redor, pois o jornal é capaz de delimitar o mundo, constituindo e mobilizando uma leitura específica dos fatos. Como um “fetiche ritual” da sociedade contemporânea, o jornal se popularizou e permeou o dia a dia das pessoas, tornando-se elemento essencial da existência em um mundo sintetizado pela “explosão das comunicações” (Menezes, Lessa, 2009 *apud* Menezes, 2024, p. 22).

Como bem nos lembra Roger Silverstone (2002), é impossível escapar da influência da mídia, pois ela atua, de maneira mais significativa, no mundo “mundano”. Através da apresentação de referências, ela molda o cotidiano e mantém um senso comum fabricado por meio da exploração e distorção da linguagem. Para o autor, “passamos a depender da mídia [...] para fins de entretenimento e informação, de conforto e segurança, para ver algum sentido nas continuidades da experiência e também, de quando em quando, para as intensidades da experiência”. A conexão, direta e pessoal que o leitor tem com o texto é suficientemente significativa para concretizar a influência da linguagem jornalística (Lopes, 2007, p. 33).

Há muito tempo se sabe que a linguagem não é apenas designativa, mas principalmente produtora de realidade. A mídia é, como a velha retórica, uma técnica política de linguagem, apenas potencializada ao modo de uma *antropotécnica* política - quer dizer, de uma técnica formadora ou interventora na consciência humana - para requalificar a vida social, desde

costumes e atitudes até crenças religiosas, em função da tecnologia e do mercado. (Sodré, 2009, p. 25)

Mas como estas condutas são postas em prática? De acordo com Bernard C. Cohen, “o mundo parece diferente a pessoas diferentes, dependendo do mapa que lhes é desenhado pelos redatores, editores e diretores do jornal que lêem” (Cohen, 1963 *apud* Lopes, 2007). Ou seja, cada periódico consegue “transferir a seus receptores listas hierarquizadas dos temas e problemas de maior destaque para a sociedade” (Lopes, 2007, p. 30), ação conhecida como *agenda-setting*. De acordo com Eugene F. Shaw (1979), o termo caracteriza a compreensão social de que a interpretação da realidade é fornecida pelos meios de comunicação de massa, como um empréstimo. Trata-se de “uma lista daquilo sobre o que é necessário ter uma opinião e discutir”, pois, apesar de não determinar o que as pessoas devem pensar, diz sobre qual assunto devem pensar (Lopes, 2007, p. 30).

“Se um cão morde um homem, é fato normal; mas quando um homem morde um cão, eis a notícia” (Klöckner, 2011, p. 33). Através desse clássico exemplo é possível compreender, de forma clara, que um fato só se torna notícia porque alguém assim determinou. Quando não há interesse, não é publicado ou é minimizado, uma “ação de manipulação de informação” que, muitas vezes, fica oculta “sob o manto mistificador da suposta ‘objetividade jornalística’” (Nogueira, 2009). Apesar dos esforços em tentar parecer neutra, “a forma como as notícias são transmitidas, a estrutura de localização das matérias nos jornais [...] tudo leva a uma construção que destaca apenas aquilo que interessa que o leitor ou ouvinte perceba” (Nogueira, 2009, p. 33).

Não é mais tão fácil perceber que se trata de propaganda e que há pessoas tentando convencer outras a se comportarem de determinada maneira. As ideias difundidas nem sempre deixam transparecer sua origem nem os objetivos a que se destinam. Por trás delas, contudo, existem sempre certos grupos que precisam do apoio e participação de outros para a realização de seus intentos e, com esse objetivo, procuram persuadi-los a agir numa certa direção. E eles conseguem, muitas vezes, controlar todos os meios e formas de comunicação, manipulando o conteúdo das mensagens, deixando passar algumas informações e censurando outras, de tal forma que só é possível ver e ouvir aquilo que lhes interessa. (Garcia, 1989 *apud* Nogueira, 2009)

Para Silverstone (2002), é imprescindível tratar a mídia como um processo. Segundo o autor, isso nos faz entender que ela está ligada não só à política, mas também à economia. Estudos recentes classificam as notícias jornalísticas como meras “mercadorias” (Klöckner, 2011, p. 33), sujeitas às variações da sócio-política e às manipulações dos grupos que as patrocinam (Nogueira, 2009, p. 24).

As publicações periódicas foram criadas para serem vendidas e gerar lucro. Nesse propósito, veiculavam o que era rentável no momento, procurando 'suprir a lacuna' do mercado e atender as expectativas e interesses de grupos, segmentando públicos, conformando-os com modelos em voga; e, na maioria das vezes, a serviço da reprodução do sistema. (Martins, 2001 *apud* Flores, 2023, p. 13)

Se dentro do cenário atual notamos que o poder de influência midiática é fragmentado pelo amplo acesso e utilização das redes sociais, durante as décadas de 1940 e 1950 quem exercia um controle quase absoluto sobre a circulação de informações era a mídia impressa. Embora o rádio e a televisão tivessem um importante papel na comunicação com as massas, os jornais e as revistas se apoiavam em artigos e análises feitos por intelectuais, muitas vezes associados a grupos de pesquisa e partidos políticos, para transmitir legitimidade e transformar verdades fabricadas em senso comum. Apesar das ligações com editoriais, instituições e partidos políticos, para Marcelo A. Camurça (1998, p. 74), os intelectuais eram vistos pela sociedade como mediadores entre o “mundo exterior” e os “de dentro”, se distanciando do fanatismo e apresentando "características de normalidades” às ideias transmitidas.

Ao fim do século XIX, intelectuais brasileiros, que antes ficavam “numa redoma (“torre de marfim”)” excluídos e alheios aos problemas nacionais, tornaram-se participativos e adquiriram visões críticas frente à realidade sócio-política do país (Gomes, 2009 p. 2). Isso demonstra que, além dos periódicos obterem vantagem ao trabalhar com esses intelectuais, utilizando seu prestígio e conhecimento como base para o controle ideológico que desejavam exercer, os próprios intelectuais também se beneficiavam dessa aliança.

Segundo Cleber Ferreira dos Santos (2021, p. 4), os intelectuais, “se valem de instituições públicas ou privadas para desenvolverem suas pesquisas e colocar em circulação suas representações”. Ou seja, sua conexão com grupos midiáticos garantia a recorrente

publicação de textos, participação em debates e possibilitava uma atividade política “que no seu cotidiano seria impossível a não ser a custa de um sacrifício de tempo e dinheiro” (Bourdieu, 1989, *apud* Camurça, 1998, p. 69). Essa relação bilateral conferia, até mesmo "ao escritor ou a filósofo mais desprovido de obras publicadas e de notoriedade, um autoridade que o permitia se impor num diálogo com os intelectuais mais importantes" (Verdés-Leroux. 1981 *apud* Camurça, 1998, p. 70).

Dentro desse contexto, é sabido que o modelo liberal contemporâneo favorece os grandes meios de comunicação e permite maior influência do setor privado em suas produções, porém, não podemos ignorar que os editoriais pequenos e independentes também podem carregar agendas ideológicas e práticas narrativas parciais (Sodré, 2009, p. 18).

Na década de 1930, o movimento comunista brasileiro, por exemplo, passou a se organizar em torno de uma “política cultural” caracterizada pelo "dirigismo do marxismo-leninismo em todos os campos da criação intelectual” (Camurça, 1998, p. 74). Ao todo, eram oito jornais diários, inúmeros seminários, uma agência de notícias (Interpress), uma revista voltada para o campo cultural (Revista Literatura), duas editoras e um serviço de cinejornal (Liberdade Filme) (Camurça, 1998 p. 74). Para dar conta da alta produção de conteúdo, o movimento contou com a participação de Astrojildo Pereira, Paulo Leminski, Candido Portinari, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado, entre outros (Roxo, Sacramento, 2012, p. 13).

Segundo o jornalista Otávio de Faria, o movimento revolucionário teria se tornado uma epidemia no Brasil e “muitos daqueles que se proclamam seus seguidores, em verdade, estavam acompanhando a ‘moda’” (Camurça, 1998, p. 72). Contudo, independentemente do motivo pelo qual esses intelectuais se aproximaram dos ideais comunistas, “poucas formações partidárias no mundo podem exhibir um portfólio tão expressivo de personalidades relevantes da vida espiritual de seu país” (Roxo, Sacramento, 2012 p. 13)

De todo modo, é evidente que a conexão entre comunicadores e intelectuais trata-se de uma articulação complexa, porém indispensável na contribuição jornalística às estruturas de poder e no exercício de influência social.

2.1.1. Breves Considerações Sobre as Fontes Jornalísticas Escolhidas

Um dos objetivos desta dissertação é investigar como os periódicos brasileiros, publicados durante as décadas de 1940 e 1950, lidaram com os lançamentos cinematográficos estrangeiros em território nacional. Para isso, devemos considerar a política editorial de cada jornal e revista. Segundo Nogueira (2009, p. 25), o editor de um jornal, por exemplo, “representa o grupo mantenedor do mesmo e é sobre ele que recai a responsabilidade de controlar a opinião” escrita e publicada, pois o editor trabalha ao mesmo tempo como um agente cultural e um empresário.

A escolha dos periódicos neste trabalho foi baseada no alto alcance populacional que possuíam na época em que foram publicados e em suas vertentes políticas, das quais fizemos questão de trabalhar com as mais distintas possíveis. Ademais, foram levadas em consideração as diferenças entre a exclusividade temática, rigor científico e a abordagem aprofundada das revistas especializadas em relação ao amplo alcance, às associações políticas e à cobertura generalizada das informações presentes na grande imprensa. Dentre as fontes, destacamos as revistas *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna* (SP), *A Scena Muda* (RJ) e *CineReporter* (RJ), dirigidas a profissionais e fãs de arte ao redor do país que se interessavam por assuntos culturais e reflexões acerca da linguagem audiovisual, dando prioridade aos debates técnicos e as atualizações sobre o mundo artístico; já entre os jornais, destacamos *O Globo* (RJ) e *O Estado de S. Paulo* (SP), voltados para as classes média e alta, que não demonstravam interesse direto pelo cinema, mas sim por temas como negócios e economia. Dessa maneira, as coberturas jornalísticas eram construídas de acordo com o perfil desses leitores específicos, favorecendo informações políticas e, ao mesmo tempo, reforçando narrativas previamente construídas pela linha editorial de cada jornal.

A Scena Muda, foi a revista sobre arte cinematográfica mais duradoura do Brasil. Publicada pela primeira vez em 31 de março de 1921 pela Companhia Editora Americana, ela “sinalizava o avanço da sétima arte e o favoritismo do público para com o gênero” (Lima, 2017, p. 24). A revista contava com a participação de colaboradores intelectualizados e publicistas que deixavam suas opiniões explícitas, um jornalismo conhecido como “polêmico, missionário e pessoal” (Adamatti, 2008, p. 244). Entretanto, de acordo com Elaine de Oliveira Queiroz (1981, p. 10), essas opiniões não se estendiam aos conflitos sócio-políticos

brasileiros, posto que a “indefinição ideológica, ausência de valores próprios e reais” caracterizavam o editorial. A revista circulava tanto em território nacional quanto em outros países da América Latina, demonstrando clara preferência e apoio ao cinema estadunidense e ao *Star System*.

Como propulsora de uma veiculação dos artistas internacionais de cinema, a revista *A Scena Muda* foi parte de um nicho editorial calcado em redimensionar tais artistas, mostrando ilustrações, bastidores e curiosidades sobre tais, fazendo parte, portanto, de uma realização que atuava na criação de estrelas na produção crescente de filmes que ocorriam no estrangeiro, sobretudo em Hollywood. (Dias, 2018 *apud* Vinicus, de Aquino Gomes, Oliveira, 2021, p. 94)

Em contrapartida, *Cine Repórter* não hesitava em firmar posição a favor do cinema brasileiro. Lançada em 23 de junho de 1934 por Antenor Teixeira, a revista se destacava por trabalhar, sobretudo, com profissionais do cinema nacional, como diretores, produtores e exibidores. Diferentemente de outros semanários, o *Cine Repórter* trazia em artigos, entrevistas e críticas, perspectivas sobre políticas públicas para o “cinema brasileiro, reivindicações da classe cinematográfica, notícias sobre atores e personalidades do cinema nacional e questões trabalhistas dos profissionais de cinema”. É válido destacar que parte do seu posicionamento “imparcial e independente” estava ligado às frequentes perseguições que a revista sofreu durante o Estado Novo por não ter se sujeitado ao poder estatal daquele período (BN Digital Brasil, 2014). De acordo com a matéria publicada na capa na edição de 27 de fevereiro de 1960, o *Cine Repórter* “nasceu para um público certo e é a ele que se dirige, servindo-o, esclarecendo-o, informando-o”.

Outra revista escolhida foi a *Fundamentos*, fundada por Monteiro Lobato e distribuída pela editora Brasiliense a partir de junho de 1948 (Unesp, 2020). Situa-se ao lado de diversas outras revistas ligadas ao Partido Comunista Brasileiro, realizando uma “blitz” ideológica no “combate à cultura cosmopolita burguesa, formalista; na defesa do realismo socialista; do ‘mundo da paz’ e na luta contra o imperialismo” (Rubim, 1998 *apud* dos Santos, 2013). A revista possuía um “Conselho de Redação” composto por personalidades renomadas, como Candido Portinari, Graciliano Ramos, Oscar Niemeyer e Sérgio Buarque de Holanda, que comentavam sobre os mais variados temas, como literatura, ciências, música, artes plásticas,

política, educação e economia (Unesp, 2020). Assim como o *Cine Repórter*, *Fundamentos* destacava-se de outras revistas por se preocupar “com o mercado interno, com os conteúdos que as obras veiculavam e seu papel na “conscientização” do espectador brasileiro” (dos Santos, 2013, p. 8). De acordo com o editorial *Imprensa Livre*, publicado em janeiro de 1950,

[...] a imprensa brasileira, na sua maior parte, dominada como é por interesses privados a serviço das forças mais reacionárias, é incapaz de refletir outra coisa que a expressão de tais forças. [...] Da mesma forma que o operário é obrigado a produzir o que o patrão lhe exige, assim também o intelectual é forçado a escrever aquilo que lhe impõem os proprietários dos órgãos de publicidade. *Fundamentos* representa assim, para os intelectuais progressistas do Brasil, uma válvula de escape através da qual poderão se exprimir livremente [...]”. (Unesp, 2020)

Passando a considerar os jornais, *O Globo* tornou-se um exemplo de imprensa conservadora, voltada à universalização do liberalismo e a um “virulento anticomunismo” (Arêas, 2012, p. 63). O periódico foi lançado em 29 de julho de 1925 pela família Marinho com a participação de jornalistas renomados da época (Magnolo, Pereira, 2016, p. 6) e com a aliança política com partidos como a UDN, “na defesa da internacionalização da economia brasileira e na oposição às políticas de caráter “nacionalista” ou nacional-estatistas” (Arêas, 2012, p. 66). Apesar da tentativa de se apresentar como defensor dos interesses do povo brasileiro, não há dúvidas sobre a visão da classe dominante que era difundida em suas reportagens (Magnolo, Pereira, 2016, p. 12). De acordo com João Braga Arêas (2012), apesar de a Constituição brasileira criminalizar a participação de capital estrangeiro nos meios de comunicação, o jornal tinha fortes ligações com a multinacional estadunidense Time-Life que enviou cerca seis milhões de dólares à empresa, quase dez vezes o patrimônio declarado da *Globo*. Por isso,

O Globo apontou a raiz dos problemas nacionais – o Estado – e apresentou a solução: as privatizações e o neoliberalismo em geral. Sustentou que a “iniciativa privada”, liberada dos entraves burocráticos e protecionistas, geraria dinamismo econômico, “modernizaria” o país e resolveria os problemas sociais. Nesse sentido, o jornal sustentou que os interesses do capital coincidiam com as demandas de toda a sociedade. (Arêas, 2012, p. 328)

Seguindo uma vertente jornalística similar, *O Estado de São Paulo* foi criado em 1875 por um grupo de cafeicultores que relutavam “diante de riscos efetivos de transformações sociopolíticas mais profundas” e se mantinham fiéis “ao sabor das circunstâncias” (Luca, 2015 *apud* Guilherme, 2018). O jornal fazia questão de exercer uma atividade política sem filiações partidárias e como consequência, moldou um grupo político independente composto por diretores e colaboradores do editorial (Capelato, Prado, 1980, p. 33), que se caracterizava pela luta a favor de ideias liberais e contra perigos que colocavam seus projetos políticos em risco (Capelato, Prado, 1980, p. 45).

A grande imprensa sabe que a melhor forma de vencer um debate é não debater, e usa essa máxima até as últimas consequências. Não há debate nas páginas do Estadão, mas sim um monólogo de narrativa única, no qual a ideologia neoliberal é apresentada como “única possível”. (Guilherme, 2018, p. 221)

Em suma, assim que foram lançados no Brasil, os três filmes analisados ao longo desta dissertação sofreram represálias de manifestantes enfurecidos, e esses eventos foram reportados pelos periódicos de todo o país, disponibilizando inúmeras informações sobre como ocorreram tais manifestações e evidenciando o posicionamento político de cada editorial. Como veremos a seguir, a cobertura da imprensa teve impacto direto no crescimento e queda da reputação de inúmeros filmes que foram analisados e criticados semanalmente, seja por apoiar/depreciar seus argumentos ou até mesmo por escolher apresentá-los ou não ao público.

2.2. Cortina de Ferro⁴⁵ (1948)

Major Semyon Kulin: "As a man, I'm called a sadist, but what of governments that pile dead upon dead and justify murder as a means to an end?"⁴⁶

Em outubro de 1948, jornais de todo o país passaram a noticiar as manifestações agressivas que ocorreram contra a exibição do filme *Cortina de Ferro* (1948). Esses eventos, que incluíam incêndios intencionais e ataques de substâncias químicas às salas de projeção, foram recorrentes e se espalharam por diversos estados brasileiros, tornando o debate acerca da temática do filme cada vez mais complexo e nos levando a questionar: quais fatores levaram o público a reagir dessa maneira?

Dirigido por William A. Wellman, *Cortina de Ferro* conta a história real do russo Igor Gouzenko (Dana Andrews⁴⁷), um especialista em decodificação que, em 1943, chega a Ottawa com a missão de decifrar mensagens secretas para o Governo Soviético.

Segundo um memorando confidencial de abril de 1947, escrito a Sol Siegel⁴⁸ e Martin Berkeley⁴⁹, o produtor hollywoodiano Darryl F. Zanuck assume o anseio por um filme sobre comunismo, seguindo o formato semidocumental. Em sua perspectiva, o lançamento do longa seria um serviço público à população, ao invés de uma mera declaração política (Manning, 2015, p. 199) e a escalção de William A. Wellman para dirigi-lo ajudaria a reforçar tal intenção.

⁴⁵ Ficha técnica - Título (EN): The Iron Curtain; Ano de produção: 1948; Língua: Inglês; País: Estados Unidos; Gênero: Suspense; Duração: 87 minutos; Box Office: 2 milhões USD; Direção: William A. Wellman; Produção: Son C. Siegel; Estúdio: Twentieth Century Fox Film Corp; Distribuição: 20th Century Fox Film Corporation; Estreia (Brasil): 2 de agosto de 1948; Roteiro: Milton Krims e Igor Gouzenko; Cinematografia: Charles G. Clarke; Música: Alfred Newman; Edição: Louis Loeffler; Elenco principal: Dana Andrews, Gene Tierney, June Havoc, Berry Kroeger e Edna Best.

⁴⁶ “Como homem, sou chamado de sádico, mas o que dizer de governos que empilham mortos sobre mortos e justificam o assassinato como um meio para atingir um fim?”

⁴⁷ Dana Andrews já havia interpretado um personagem russo no filme *The North Star* (Dir. Lewis Milestone, 1943). Coincidentemente, trata-se também de uma obra patriótica. Apesar de, inicialmente, o filme apresentar os nazistas como vilões, durante a Guerra Fria ocorreu uma reedição para que os soviéticos ocupassem esse lugar.

⁴⁸ Produtor cinematográfico estadunidense conhecido pelos filmes *A Letter to Three Coins* (1949) e *Three Coin in the Fountain* (1954).

⁴⁹ Roteirista estadunidense conhecido pelo filme *Green Grass of Wyoming* (1948) e pela peça de teatro *Seen bit Nor Heard* (1938).

Reconhecido tanto pela crítica quanto pelo público, Wellman foi diretor do primeiro longa-metragem⁵⁰ a ganhar a categoria de Melhor Filme no The Academy Awards em 1929. Contudo, foi o seu passado como piloto combatente durante a Primeira Guerra Mundial que o destacou para a direção de seu 40º filme, *Cortina de Ferro*. Apesar de Wellman negar fazer filmes políticos, o cineasta Bertrand Tavernier afirmou que a obra “não foi um trabalho imposto pelo estúdio; pelo contrário, refletiu fielmente os princípios” do diretor (Manning, 2015, p. 199). E, embora baseado em uma história real, a equipe do filme não mediu esforços para adaptar e dramatizar a narrativa, o que, somado à colaboração de atores hollywoodianos famosos, garantiu uma grande repercussão imediata da obra, não só nos Estados Unidos, como também no exterior.

Antes mesmo de ser lançado, o longa já havia sido alvo de críticas e protestos por parte de membros do National Council of American–Soviet Friendship (NCASF). Segundo uma publicação da revista *TIME* em 17 de maio de 1948:

Grupos da frente vermelha fizeram o que puderam para obstruir as filmagens em Ottawa. Agora que o filme está terminado, eles estão protestando volumosamente para Hollywood e a imprensa, murmurando sobre processos por difamação, ameaçando boicotar o Teatro Roxy de Manhattan por um ano se o filme for exibido lá. (*TIME*, 17/05/1948)

⁵⁰ *Asas*, originalmente lançado em 1929 como *Wings*.

Figura 1 - Cartaz do filme *Cortina de Ferro*



Fonte: IMDB

O pôster utilizado para a divulgação do filme em território americano, já deixava explícita, por meio de expressões estéticas, a propaganda anticomunista que seria difundida pela narrativa. Contornado por jornais, o que reforça a veracidade dos fatos apresentados, Dana Andrews possui um semblante sério, sobrancelhas arqueadas e metade do rosto dominado por uma sombra que intensifica o caráter enigmático de seu personagem. Entretanto, é a diferença entre as figuras femininas que chama a atenção. Enquanto Gene Tierney (à esquerda) possui uma aparência inocente e amigável, a antagonista, June Havoc (à direita) é encoberta pela mesma sombra misteriosa de Dana, que destaca sua feição antipática e intimidadora, características frequentemente atribuídas aos soviéticos.

Meses antes da estreia, os executivos da 20th Century Fox respondiam ao House Committee on Un-American Activities (HUAC), e o roteiro escrito por Milton Krims⁵¹ foi divulgado ilegalmente ao jornal soviético *Pravda*⁵². Após a leitura e análise da história, os editores do periódico denunciaram os “gângsters americanos” que iriam receber em troca uma “desgraça que não esperavam” (Platte, 2022, p. 1). Tal declaração resultou em uma reação imediata do produtor Darryl F. Zanuck, que tinha consciência das consequências que o filme provocaria. Segundo ele, a ameaça do jornal soviético “mostra que eles estão petrificados e morrendo de medo do filme e do fato de que ele irá expô-los ao mundo” (Manning, 2015, p. 200).

Por fim, nem mesmo todas as adversidades no período de pré-produção foram suficientes para impedir o lançamento do filme, que foi exibido em cerca de 500 salas de cinema por todo o território norte-americano.

O longa começa com um prólogo, responsável por informar ao espectador a presença de mensagens e documentos oficiais que foram usados durante os julgamentos realizados em 1946:

História baseada no relatório de 27 de junho de 1946 e nas provas apresentadas em tribunais canadenses, que levaram à prisão de dez agentes secretos da URSS. As mensagens e os documentos citados e mostrados são exatamente os mesmos que foram usados como provas durante o julgamento dos agentes acusados. Todos foram autenticados pela Polícia Federal Canadense.(1min30s)

A montagem do filme intercala as interpretações do mundo fictício com as manchetes e arquivos do mundo real. Junto com um *voice-over* narrando a história de forma detalhada, essa tática, a fim de convencer o espectador da veracidade dos fatos apresentados, era uma das principais características do *docudrama*, um subgênero *noir* que ganhou popularidade na década de 1940 (Lounsbery, 2012).

⁵¹ Roteirista e romancista estadunidense conhecido pelos filme *Crossed Swords* (1954) e *Speed* (1936).

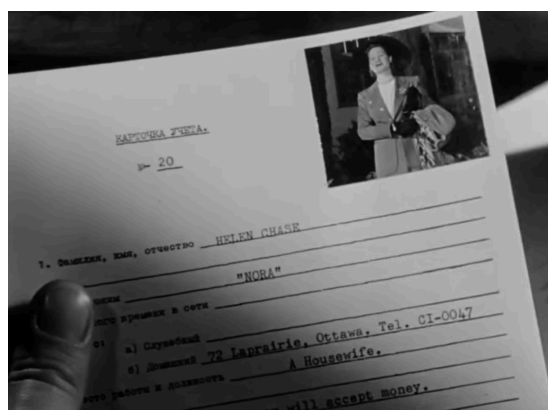
⁵² O jornal *Pravda* foi o periódico russo mais importante durante o período pós-revolução chegando a ser distribuído em 40 cidades soviéticas (Egorov, 2019). Embora outros países tenham adotado o mesmo nome para jornais locais, o *Pravda* original foi privatizado e continua circulando na Rússia.

Figura 2 (1h25min18sec)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 3 (20min41sec)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

A história começa com Igor se familiarizando com o novo trabalho e a nova identidade. Segundo o chefe da polícia secreta, o Coronel Ranov (Stefan Schnabel), ordens rigorosas precisavam ser seguidas para manter a segurança e a privacidade dos espões e informações ali presentes. Igor é orientado a adotar um novo nome, local de nascimento e profissão, além de garantir que, após análise, todos os papéis deveriam ser queimados.

As sequências encenadas na embaixada soviética são os primeiros exemplos de como o filme se propõe a persuadir o público através de elementos cinematográficos. Todos os cômodos da locação possuem quadros da figura vigilante de Stalin e músicas⁵³ altas que, segundo os personagens, funcionam como mecanismo de defesa contra o vazamento de informações. Apesar de parecerem sutis, esses símbolos narrativos são capazes de dar força ao estereótipo frio e desconfiado que o governo soviético possuía, além de demonstrar a presença e o poder sobre a vida de seus seguidores, mesmo em países estrangeiros.

Coronel Ilya Ranov: Nunca se esqueça de que, mesmo em solo estrangeiro, ainda é cidadão soviético. E um soldado.

Igor Gouzenko: Nunca poderia esquecer isso, Camarada Ranov. (04min20s)

⁵³ Compostas pelos soviéticos Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Aram Khachaturian e Nikolai Myaskovsky, essas canções foram utilizadas como trilha sonora do filme sem a autorização dos artistas. Com medo de serem perseguidos pelo Governo Stalinista por propaganda anti-comunista, os compositores entraram em uma batalha judicial contra o estúdio *20th Century-Fox*, mas perderam.

Figura 4 (46min29s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 5 (7min20s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 6 (2min47s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

No decorrer do filme, John Grubb (Berry Kroeger) é apresentado. Trata-se de um agente canadense que, através da *Associação dos Amigos da Rússia Soviética*, transforma cidadãos comuns em espões. É importante notar como figuras de autoridade como John Grubb são filmadas de maneira especial. Segundo Igor, os canadenses “não são politicamente educados. Não têm lideranças para ajudá-los a pensar” (27min03s). Portanto, em momentos de tensão e demonstração de poder, os líderes soviéticos são mostrados sempre à frente de seus adversários, com olhar intimidador e em estado de triunfo. Ademais, o enquadramento conhecido como *Plano Contra-Plongée* colabora com o engrandecimento proposto, pois, estando acima de seus observadores, cada personagem reforça sua vilania e capacidade de coerção.

Figura 7 (1h17min53s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 8 (1h10min50s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 9 (35min38s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 10 (35min36s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Os elementos supracitados são evidentes no decorrer do filme, quando Grubb interroga Harold Preston Norman (Nicholas Joy), cientista do Partido Soviético que passou a trabalhar com energia atômica para os governos britânico e estadunidense. Apesar das aparências e das supostas alianças diplomáticas, Grubb reforça, de forma intimidadora, que “os interesses do capitalismo e do comunismo nunca poderão ser os mesmos” (35min57s). Ao longo da conversa, ele tenta coagir Harold, que, diante de um dilema moral, entrega os documentos ultrassecretos à Embaixada Soviética.

Harold: [a bomba nuclear] é uma força tão potente quanto a natureza! Fora de controle, destruiria o mundo.

Grubb: Exatamente, por isso todos precisam tê-la. Não entende? Assim, eles [norte-americanos] não ousariam usa-la. Pense nisso Dr. Norman. Você e seus colegas podem contribuir para a paz mundial. A paz e um novo e livre mundo, construído por gente descente. Não pode se recusar Dr. Norman. Estará contribuindo para a segurança da humanidade.(36min33s)

O argumento utilizado por Grubb retoma uma reflexão feita pelo físico dinamarquês Niels Bohr três anos antes do lançamento do filme. Bohr afirmava que “nenhum tipo de controle será eficaz sem o livre acesso à totalidade das informações científicas e sem a possibilidade de supervisão internacional de todos os empreendimentos que, salvo se regulamentados, poderiam se converter numa fonte de catástrofe” (Bohr, 2008).

De volta ao filme, uma nova demonstração de poder comunista ocorre quando um grupo de estudos é apresentado. Entre discussões sobre filosofia e táticas comunistas, acadêmicos e políticos, como o deputado de Montreal, Leonard Leitz (Mauritz Hugo), trabalham para unir novos membros à causa soviética.

Leonard Leitz: Para alguns, o marxismo é apenas apenas uma brincadeira para aliviar suas frustrações. Para outros, é um tipo de culto da moda. Nós os conhecemos bem. Em suma, são inconstantes e covardes. Há também os *fazedores* que falam pouco e demonstram o fanatismo dos autênticos. Entendem perfeitamente o conflito de classes e estão prontos para fazer todos os sacrifícios por ela. Infelizmente, não há muitos *fazedores* (19min 18s).

Pouco após a ida de Igor ao Canadá, chega a vez de sua esposa grávida, Anna (Gene Tierney), mudar-se para o país também. Conforme mencionado anteriormente, as mulheres russas são representadas de formas distintas. Nina Karanova (June Havoc), a secretária comunista, é a personificação do perigo e da perversidade do movimento que, supostamente, busca corromper cidadãos éticos. Exemplo disso é o momento em que Karanova leva Igor ao seu apartamento após uma longa noite juntos. Enquanto conversam, o enquadramento foca nas pernas de Karanova, que, minutos depois, tenta seduzir e colocar Igor contra sua esposa:

Igor: Minha mulher é muito bonita.

Karanova: Mais bonita que eu?

Igor: A beleza dela é do tipo calma, suave e quente.

Karanova: E a minha?

Igor: a sua beleza é uma coisa esculpida em granito. Sem corpo e alma. (11min42s)

Figura 11 (09min30s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 12 (10min21s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Em contrapartida, Anna, que no decorrer do filme demonstrará simpatia ao capitalismo, é apresentada desde o início como uma personagem amável e simpática. Assim que chega ao Canadá, Anna é levada até seu novo lar e não contém a felicidade por estar em um apartamento grande com diversos móveis. O movimento de *travelling* situa o espectador na cena. Vemos duas poltronas, um abajur e um telefone, objetos simples, mas que surpreenderam a jovem soviética, o que sugere as “formas de sofrimento como fome, miséria, tortura e escravidão” que muitos americanos ligavam à imagem do comunismo (Motta, 2000, p. 72). Assim como neste momento, a *mise-en-scène*⁵⁴ organiza, em outras cenas, os personagens rodeados pela luxúria e em último plano do quadro. Essa técnica, somada à utilização do *Plano Geral* como enquadramento, sugere a abundância de recursos que rondam aqueles fora da União Soviética.

⁵⁴ *Mise-en-scène* "é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise-en-scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo" (Júnior, 2013, p. 07)

Figura 13 (24min56s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 14 (1h02min9s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 15 (41min20s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

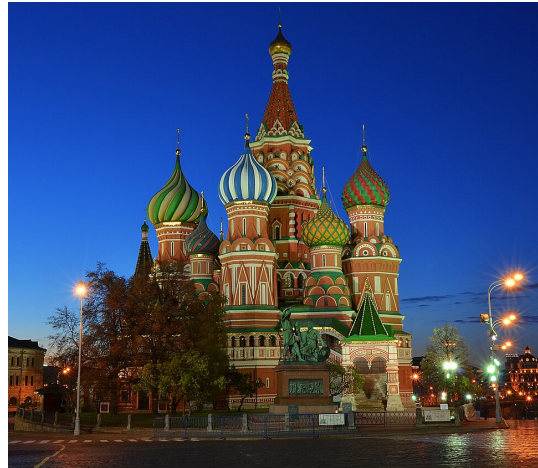
As cenas seguintes mostram o casal passeando pelas ruas canadenses. Entretanto, o encanto em seus olhos se transforma em tristeza quando se deparam com uma Igreja. É interessante notar que a religião já havia sido mencionada de forma misteriosa minutos antes. De acordo com o personagem Vinikov, tenente da embaixada soviética, todos os papéis e gavetas deveriam ser fechados com o selo “Ultrassegredo” representado por uma Igreja (Figura 16). O desenho do selo se assemelha ao formato da Catedral de São Basílio (Figura 17), localizada na Praça Vermelha em Moscou, uma região que separa o Kremlin do bairro histórico de Kitai-gorod.

Figura 16 (7min30s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 17 - Catedral de São Basílio



Fonte: Sergey Korovkin

Estas referências podem estar ligadas às discordâncias frequentes entre a Igreja Católica e o Serviço Secreto Soviético. Os embates, que se estenderam durante o período da Guerra Fria, tiveram início em 1929, quando o Papa Pio XI fundou o Rossicum, um colégio preparatório russo para padres em território soviético. Em 1972, a KGB denunciou a organização como uma “escola para espiões” em que os alunos recebiam treinamento político e eram ensinadas “especialidades civis para estabelecer uma identidade de fachada” com o objetivo de subverter a população soviética majoritariamente ortodoxa (Bateman, 2019)⁵⁵.

O filme segue mostrando manchetes de jornais que anunciam a “primeira bomba atômica lançada no Japão” (40min49s) e, conseqüentemente, o fim da Segunda Guerra Mundial. No entanto, enquanto a população canadense celebra a paz, o Partido Comunista no país se demonstra cada vez mais determinado e temível.

Ranov: Não pode haver equívocos acerca das nossas relações com os antigos aliados capitalistas. Os nossos interesses, nunca poderão coincidir. Os nossos papeis e objetivos são diferentes. Não temos espaço para o sentimento burguês. Apenas incansável realismo. A luta de classes vai continuar até quando esta decadente democracia plutocrática estiver completamente destruída quanto o nacional socialismo. Por isso, vocês, os representantes da União Soviética no Canadá, irã, como sempre, manter-se vigilantes, desconfiados e distantes. (41min25s)

⁵⁵ O medo soviético sobre a Santa Fé, não se limitou a esse exemplo específico. Na verdade, com o passar dos anos, as preocupações se transformaram em histeria materializada na *Operação Estudantes* de 1956, na *conferência de Varsóvia* realizada pela KGB em 1975, entre outros esforços diplomáticos. (Bateman, 2019)

Presente em uma das reuniões do Partido, Anna se decepciona com o discurso apresentado e declara a Igor seus descontentamentos e novas crenças sobre o mundo. Segundo a jovem, antes de chegar ao Canadá, acreditava que os capitalistas eram os inimigos, mas passou a perceber que os soviéticos estavam agindo como tal, visto que “nenhum ser humano jamais deveria ser forçado a viver com medo” (45min 13s). Neste momento, a expressão de confusão e tristeza é nítida no rosto de Igor, que já sabia das inovações atômicas nos laboratórios do Canadá e dos EUA. Em cenas anteriores, Igor havia sido chamado para transcrever uma mensagem secreta sobre o assunto:

Urgente. Para o diretor. O Professor relatou que o diretor do Comitê de Pesquisa Química, Stacy, lhe contou sobre a nova fábrica em construção. A fábrica vai produzir urânio. Como resultado experiências que estão sendo realizadas, descobriu-se que o urânio poder ser usado para encher bombas. Os americanos desenvolveram um vasto trabalho de pesquisa, tendo investido neste negócio 660 milhões de dólares. (30min38s)

Vale notar que, apesar da letalidade da bomba ser indiscutível, John Grubb tenta reverter a situação afirmando que a União Soviética poderia garantir a paz mundial se soubesse as informações secretas sobre a bomba atômica norte-americana, criando “uma oportunidade para as pessoas de bem construírem um novo mundo livre [...]” (37min08s).

Os sentimentos de medo, instabilidade e desconfiança são reforçados através de elementos técnicos e visuais. O filme não possui cores, porém o aumento do contraste entre os tons pretos e brancos feitos durante a edição, colabora com o trabalho de iluminação, pensado em tornar a atmosfera sombria e insegura remetendo aos antigos filmes de terror expressionistas, que enfatizam “a frieza em um contexto em que as pessoas sempre são apanhadas em armadilhas, em teias de paranoia e medo, incapazes de distinguir o culpado do inocente” (Valim, 2006, p. 245). Essa técnica realça a dinâmica dos atores com a ambientação desenvolvida, propositalmente, para evocar sentimentos de clausura e tensão.

Figura 18 (18min43s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 19 (51min02s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Figura 20 (1h24min59s)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

Ainda transtornado com as novas opiniões da esposa, Igor é surpreendido novamente por Major Kulin (Eduard Franz) que afirma dormir com “rostos de mortos” em seus olhos e ter sangue em ambas as mãos (47min47s).

Major Kulin: Meu pai já foi um grande revolucionário marxista. Hoje, ele ganha a vida dizendo o que lhe mandam dizer.

Igor: Kulin, você sabe mais do que eu. Acha que vai haver outra guerra?

Major Kulin: A guerra é a parte de um processo que leva a agitação geral pelo mundo a fora. Isso vai resultar na implantação do comunismo mundial.

Igor: **Não pode haver outra guerra. Nunca mais. Ouça, Kulin, deve haver outro modo. Diga a verdade.**

Major Kulin: **A verdade? O que é isso? Eu sabia quando era um rapazinho. Você não a conhece, nunca conhecerá, nasceu muito tarde [...]** (51min44s)

Nas semanas seguintes, Kulin é transferido de volta à Rússia. A partir de então, a postura de Igor muda, decidindo roubar documentos secretos da embaixada soviética com a intenção de denunciar o esquema de espionagem ao Governo Canadense. Inicialmente, seu plano falha por não conseguir contato com o Ministro da Justiça e nem com os jornalistas independentes e livres.

O impasse só é solucionado quando policiais canadenses invadem a casa de Igor em meio a um confronto com Ranov. Após ameaças e tentativas de persuasão das lideranças soviéticas, Igor entrega aos policiais diversos arquivos, passaportes e telegramas confidenciais que levam os agentes russos a um dos julgamentos “mais surpreendentes em 3.300 anos de espionagem registrada” (FOX).

Por fim, os Gouzenkos passaram a viver “escondidos sob constante proteção da Real Polícia Montada do Canadá. No entanto, não perderam a fé no futuro. Sabem que a verdadeira segurança para eles próprios e seus filhos está na sobrevivência do modo de vida democrático” (1h26min20s). Assim como em suas outras obras, o diretor William A. Wellman optou por dar um ar claustrofóbico a todas as cenas estreladas por Igor e sua família, optando por cenas abertas apenas ao final da história, quando os personagens estão livres do comunismo.

Figura 21 (1h26min)



Fonte: Cortina de Ferro (1948)

O fim da Segunda Guerra Mundial exigiu uma renovação das produções cinematográficas, e *Cortina de Ferro*, apesar de prematuro, marcou o início da onda de filmes anticomunistas da Guerra Fria (Tomoff, 2015, p. 21). Segundo o jornal *The New York Times*, no momento em que todos acreditavam que a moderação pudesse ser alcançada, “Hollywood disparou seu primeiro tiro na “guerra fria” contra a Rússia” (*TNYT*, 13/05/1948). Além de ser proibido em alguns países por sua temática controversa, a obra também foi responsável por gerar desconforto à equipe técnica e aos atores, que foram vítimas de correspondências ofensivas e ameaças de morte.

Assim que chegou ao Brasil, o filme foi aclamado pela revista *A Scena Muda*, que dedicou duas páginas completas de sua edição número 42 para divulgar, sem críticas, a narrativa aos seus leitores.

Figura 22 - Páginas do jornal *A Scena Muda*



Fonte: Revista A Scena Muda (Edição n° 42)

Contudo, apesar das tentativas de promover o cinema americano, as polêmicas em torno do filme não tardaram a continuar. No dia 21 de outubro de 1948, *O Globo* relatou “a vingança dos agentes vermelhos contra as poltronas dos cinemas que exibem um filme anticomunista”. De acordo com o artigo publicado, o filme era:

um libelo contra **o regime de escravização** imperante na Rússia. Nesse modo, viram os agentes vermelhos com grande pesar, que não lhe era possível cumprir as ordens de Moscou nesta capital. Mas não se deram por vencidos e resolveram vingar-se de qualquer maneira. Assim que estão cortando, **perversamente**, a golpes de navalha, as poltronas do cinema que exibem a película anticomunista (...) diante disso, a polícia resolveu reprimir, energicamente, tais atentados realizando uma fiscalização mais severa já tendo sido efetuadas várias prisões desses **masoquistas defensores da “cortina de ferro” de Stalin**.

No dia seguinte, a manifestação voltou a aparecer no jornal mas, desta vez, em uma matéria na capa:

[...] no último daqueles cinemas, cortaram a golpe de navalhas poltronas e sofás. A **ação vandalítica** desses **elementos inconsequentes** foi reprimida pela intervenção da Polícia Política que esta tomando precauções para que os referidos atos não se repitam. Para que se tenha uma ideia do trabalho dos **extremistas**, somente na segunda-feira, primeiro dia da exibição, oito poltronas foram inutilizadas, [...] no mesmo cinema, na terça- feira, foram cortadas a golpes de gilete mais três e ontem duas. Terça-feria, no entanto, foi colhido em flagrante o comunista na sua pratica criminosa. (*O Globo*, 22/10/1948)

Se observarmos edições anteriores do mesmo jornal, notamos o anticomunismo explícito e intencional que permeava seu editorial. No dia 7 de outubro de 1948, *O Globo* desenvolveu um artigo de trinta e um parágrafos para expor “os tenebrosos segredos do Partido Comunista do Brasil”. Dentre eles, destacamos o seguinte trecho:

O Partido Comunista Brasileiro, como de qualquer outro país, não tem medo de frases feitas. Pouco se lhe importa que digam: os comunistas pregam **ideologias exóticas**, **ideias anticristãs** e são **inimigos da civilização Ocidental**. O que esse partido receia é que se saiba a história do comunismo e que se conheçam suas **táticas vergonhosas**, suas **mazelas morais** e as lutas que o enfraquecem internamente. [...] São tão antigas quanto à humanidade, as ideias comunistas. Os princípios de melhor distribuição das riquezas entre os povos, a concepção de uma repartida mais justa, mas equitativa dos produtos de primordial necessidade, datam das épocas mais distantes [...] nenhum líder comunista no mundo crê atualmente nesse paraíso e evitam descrevê-lo as massas.

Já no dia 13 do mesmo mês, o jornal declararia que:

Os comunistas tudo fazem para gerar a **anarquia**, a **confusão**, a **miséria social**, em suma as condições que ensejem o caldo de cultura necessária ao engorda da **hidra vermelha**. não perdem ensejo para **atacar os países amigos, descendo intrigas** com uma **desventura criminosa**. Dentro da mesma linha de conduta, investem furiosamente contra o capital estrangeiro, procurando impedir que o maior fluxo dos mesmos venha a impulsionar o progresso do país a concorrer para uma elevação do padrão de vida de nossas populações, [...] trata esse de um assunto que deve ser discutido serenamente, tendo-se em vista exclusivamente os interesses do Brasil. No entanto, os comunistas procuram transformá-lo num pretexto para **agitações demagógicas**, usando como habilidade tática na infiltração e envolvimento. (*O Globo*, 13/10/1948)

Cabe mencionar que, neste período, jornais de maior repercussão como este se apoiavam no discurso que o próprio Governo brasileiro perpetuava: antirevolucionário, antibolchevique e anticomunista. Segundo a pesquisadora Bethania Mariani (1996) havia uma insistência, por parte da imprensa, em associar o comunismo à perda dos valores sociais e à degradação da sociedade brasileira. A autora afirma que, para referir-se ao movimento é necessário levar em conta sua função política, entretanto, os periódicos o utilizavam como correspondente a qualquer “desordem moral, econômica, política, jurídica”, sinônimo de barbárie e loucura. Era comum ler, portanto, reportagens que substituíam o termo *comunista*, por termos pejorativos como *agitadores*, *dragãozinhos de esquerda*, *elementos de agitação esquerdista* e *inimigos da tranquilidade*, a fim de retomar o imaginário coletivo de horror à “animalização da criatura humana” (Mariani, 1996, p. 141) e conseguir, de maneira efetiva, transmitir mensagens ideológicas completas com o uso de poucas palavras.

A ousadia em se opor às influências imperialistas e capitalistas cabia aos poucos periódicos de caráter progressista. Como vimos na seção anterior, apesar de o *Cine Repórter*, por exemplo, não se posicionar como uma mídia comunista, a revista se esforçava para afastar-se da dominação estadunidense, o que pode ter colaborado para que, além da escrita cautelosa, um espaço também fosse dedicado a expor as opiniões dos manifestantes:

Quiseram impedir a exibição do filme.

A polícia interveio com energia garantindo a projeção da película, tendo sido preso um elemento comunista, que se encontrava distribuindo boletins, concitando o povo a não assistir a película, sob a alegação de o mesmo ser “anti-comunista e indigno de ser visto pelos verdadeiros democratas”. (*Cine Repórter*, 16/10/1948)

Nos anos seguintes, o filme continuou a gerar polêmica. Em 1º de janeiro de 1949, chegou ao Brasil a informação de que o vice-ministro russo, Vassili Schcherbina, declarou repúdio à produção do longa-metragem e garantiu que a União Soviética iria “castigar e expor os esforços belicistas do campo imperialista” (*Cine Repórter*, 01/01/1949).

Em fevereiro do mesmo ano, uma carta escrita pelo presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras e Cinematográficas do Rio de Janeiro veio a público. De acordo com o texto, os protestos durante a reexibição de *Cortina de Ferro* foram descritos como “ruidosas manifestações de cérebros doentios, gritando, achincalhando, proferindo obscenidades [...]” (*O Globo*, 09/02/1949). Meses depois, o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi envolvido no combate às manifestações, prendendo e interrogando dezenas de suspeitos comunistas que foram acusados de depredar salas de cinema e causar tumulto:

Minutos antes de terminar a sessão das 20 horas, elementos ainda não identificados atiraram, contra a tela do cinema “Ritz” ovos cheios de tinta preta a fim de prejudicar a exibição da película “Atrás da Cortina de Ferro”, de propaganda anticomunista. Alguns espectadores tentaram sair da sala de exibição, quando vários estampidos ecoaram no recinto e forte cheiro de gás sulfídrico invadiu o ambiente. Assustados, pediram aos brados que se acendessem as luzes. Houve assim um ligeiro tumulto. Imediatamente a gerência solicitou o auxílio do delegado de plantão da Polícia Política que em buscas efetuadas encontrou um punhal [...] determinou aquela autoridade que fossem encaminhados ao DOPS três indivíduos que, pela aparência, pareciam ter sido os autores da represália contra a película anticomunista. Os detidos estão sendo interrogados. (*Estado de São Paulo*, 13/09/1949)

Segundo um artigo publicado pela revista *Fundamentos* em fevereiro de 1950, esses eram os resultados

da feroz repressão que afastou de Hollywood seus vultos mais consequentes, progressistas e avançados. Pode-se dizer que jamais o cinema Ianque desceu a tão baixo o nível. [...] São os filmes provocativos, caluniosos, como “Cortina de Ferro” [...] que colocam em termos falsos sérios problemas - pretendendo atribuir a traumas psíquicos e complexos culposos a onda de crimes que assola o paraíso norte-americano [...] Diante dos novos rumos do cinema ianque, pior do que nunca, as camadas mais esclarecidas do público compete a evitar duas atitudes perigosas, quais sejam: a de se encarar o cinema com diversão apenas, simples passatempo, abandonando qualquer vigilância e com isso dando ouvidos a cantos de sereia cuidadosamente camufladas muitas vezes - ou então, a atitude pedante do amor à arte pela arte, pondo cinema numa torre de marfim e tudo perdendo se a técnica for boa, se o ritmo estiver bastante “funcional”, “orgânico”, “cinema com C maiúsculo”, e outras condições igualmente sem importância alguma em face de temas tendenciosos, que pervertem, deturpam, solapam consciências e

desviam a atenção dos graves problemas de nosso tempo. [...] Quando o filme é reacionário pelo seu assunto, nada mais existe nele. Por outro lado finalmente, aos elementos progressistas que frequentam cinema, cabe esclarecer o grande público, explicar, apontar as armadilhas que a Hollywood atual arma aos espectadores desprevenidos. De modo algum se concebe a subestimação do valor do cinema como guerra de propaganda e preparação ideológica, mobilizado que foi pela Wall Street para cooperar nos seus propósitos de colonização, predomínio e atraso.

Cortina de Ferro recorre a dispositivos narrativos, estéticos e técnicos próprios do *docudrama*. Não só dramatiza uma parte real e fundamental do movimento anticomunista como também reforça o imaginário maniqueísta que existia naquela época, expondo a opressão que o sistema soviético exercia sobre seus seguidores e o perigo que representava para aqueles que se opunham. Abusando de elementos marcantes do gênero *noir*, como os altos contrastes na fotografia, as ambientações urbanas e até mesmo a presença de uma *femme fatale*, a linguagem utilizada pelo filme aproxima o espectador da história ao colocá-lo como testemunha dos crimes cometidos pela embaixada soviética e seus espiões, adquirindo forma como uma verdadeira denúncia contra a ameaça vermelha.

Através da análise dos jornais e das revistas, pudemos atestar o histórico do anticomunismo no Brasil. A fim de atender uma determinada agenda ideológica presente no cenário nacional há décadas, a grande imprensa se articulou para apresentar tanto a obra, quanto às manifestações contra ela ao público, legitimando a violência policial e criminalizando as revoltas. O filme, portanto, marcou o início da trajetória do cinema como ferramenta essencial e efetiva no ambiente político da Guerra Fria.

2.3. Traidor (1949) ⁵⁶

*Coronel Hammerbrook: In my not particularly humble opinion, it doesn't matter why or for whom they do it. Doesn't matter in the least. A traitor's a traitor.*⁵⁷

⁵⁶ Ficha técnica - Título (EN): Conspirator; Ano de produção: 1949; Língua: Inglês; País: Inglaterra; Gênero: Suspense; Duração: 87 minutos; Box Office: 1,5 milhões USD; Direção: Victor Saville; Produção: Arthur Hornblow Jr.; Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Estreia (Brasil): 29 de junho de 1950; Roteiro: Sally Benson e Humphrey Slater; Cinematografia: Freddie Young; Música: John Wooldridge; Edição: Frank Clarke; Elenco principal: Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Robert Fleming, Harold Warrender e Honor Blackman.

⁵⁷ “Em minha opinião não muito humilde, não importa o por que ou para quem eles fazem isso. Não tem a menor importância. Um traidor é um traidor.”

Situado na Inglaterra pós-guerra, o filme, dirigido por Victor Saville, é baseado no livro homônimo de Humphrey Slater, que conta a história de Melinda Greyson (Elizabeth Taylor), uma jovem americana que se apaixona por Michael Curragh (Robert Taylor), um major do exército britânico.

Adaptado para o cinema por Sally Benson⁵⁸, o longa começa com Melinda e sua prima Joyce (Honor Blackman) presentes no baile anual dos fuzileiros britânicos. Em meio ao tédio de estar desacompanhada e rodeada por casais felizes, Melinda é surpreendida pelos encantos de Michael.

O longa segue o modelo cinematográfico frequentemente encontrado nas obras de Alfred Hitchcock. Trata-se de uma mescla entre os gêneros romance e espionagem, ambos populares na década de 1940. Portanto, apesar de ainda não haver indícios concretos para que a jovem apaixonada desconfie de algo, o roteiro do filme mostra ao espectador, desde o início, de forma singela, que nem tudo é o que parece. Exemplo disso é o momento em que a menção do nome de Michael coincide com a queda de um raio (Figura 18) e assusta Melinda, uma pista sobre o que acontecerá ao longo da história. Em outras ocasiões, ainda no começo do filme, Michael não demonstra receio em cancelar encontros e se aborrece com as perguntas da moça sobre sua juventude: “Por que está tão interessada? Eu não estou me preocupando com sua infância” (12min19s).

Figura 23 (7min8s)



Fonte: Traidor (1949)

⁵⁸ Roteirista e romancista estadunidense conhecida por escrever o livro *Meet Me in St. Louis* (1942) e o filme *Little Women* (1949).

No entanto, em cenas seguintes, a verdadeira identidade de Michael é revelada ao espectador: um membro do Partido Comunista responsável por repassar informações do Estado-Maior Britânico aos comandantes soviéticos. Sempre preocupado e vigilante, olhando por cima dos ombros para garantir que ninguém o siga, Michael se disfarça com um chapéu e óculos escuros ao ir, pela primeira vez em cena, a uma casa isolada e discreta, ponto de encontro dos comunistas disfarçados. Michael declara ter cumprido uma missão solicitada a ele, um resumo codificado de conversas de generais britânicos.

Figura 24 (15min02s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 25 (15min42s)



Fonte: Traidor (1949)

A partir de então, a construção de estereótipos ganha força. Durante uma viagem ao país de Gales, Melinda conhece os primos de Michael e Jessica (Marjorie Fielding), sua tia. Durante uma conversa, ela explica ter perdido os cabelos após pegar tifo durante uma viagem à Malásia. Para Valim (2006, p. 212), essa cena sugere que a tia teria sido a responsável por passar os ideais comunistas ao sobrinho, pois, naquela época, o Sudeste Asiático era visto como um “possível foco de ideologias exóticas”. Pouco tempo mais tarde o Presidente Eisenhower discursou sobre a famosa “Teoria dos Dominós”, cujo alvo era, exatamente, aquela região. No entanto, convém mencionar que, em 1949, ano de lançamento do filme, a Malásia ainda estava sob domínio do Império Britânico, o que tornava comum a passagem de cidadãos ingleses pelo país.

Apesar de ficar encantada com a simpática família e a luxuosa residência, Melinda passa a ter medo quando um coelho é encontrado com a perna quebrada devido a uma

armadilha criada por Michael, que agiu com indiferença e insensibilidade. Chorando, Melinda declara: “eu estou tentando decidir se realmente te amo ou se estou apenas obcecada por você.” (31min 49s). Esta cena reverbera a retórica anticomunista da época que afirmava ser necessário ficar atento à forma como as pessoas tratavam os animais, pois a crueldade contra eles era uma das principais características dos comunistas (Phillips, 2015).

Percebe-se, então, que a história retrata, através de recursos visuais, a dicotomia entre o socialismo e o capitalismo, representados pelo vilão e a mocinha, respectivamente. Essa é a técnica utilizada, aliás, em todo o filme.

Melinda Greyson, foi interpretada por Elizabeth Taylor, de apenas dezesseis anos. Elizabeth era famosa por dar vida a jovens ingênuas e inexperientes, características que se perpetuaram em *Traidor*. Melinda possui uma voz sutil que, mesmo em momentos de tensão, mantém seu tom baixo e suave. Sua aparência é natural, com penteados modernos e maquiagem leve. O figurino, majoritariamente branco, ressalta a feminilidade, a nobreza e a fragilidade da personagem (Heller, 2022, p. 280). Somado a isso, Elizabeth abusa de gestos delicados, dando a Melinda um ar infantilizado de uma criança incapaz de se proteger contra o mal.

Figura 26 (46min38s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 27 (06min46s)



Fonte: Traidor (1949)

Mais detalhes são apresentados de maneira clara ao observador através da fotografia que utiliza *Close-ups* e Planos Médios para dar ênfase nos sentimentos da personagem e na sua relação com o ambiente, respectivamente. Melinda apresenta sempre um semblante

submisso, com músculos faciais relaxados e olhar deslumbrado evidente. Essa técnica é constantemente aplicada para que haja maior identificação do espectador com a personagem, pois gera uma relação mais íntima entre os dois.

Figura 28 (4min52s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 29 (12min4s)



Fonte: Traidor (1949)

Em contrapartida, Michael Curragh, interpretado por Robert Taylor⁵⁹, é caracterizado através de atributos físicos e morais estereotipados, como trajes militares imponentes e ternos elegantes. Sempre em tons escuros, suas vestimentas demonstram o poder e a capacidade de coerção do personagem, ao mesmo tempo em que indicam um inimigo a ser combatido⁶⁰.

Não podemos deixar de observar que o uniforme militar de Michael se assemelha aos uniformes utilizados pela organização paramilitar Schutzstaffel (SS) durante a Segunda Guerra Mundial. Essa similaridade levou os espectadores britânicos, que anos antes haviam lutado contra os Nazistas, a relembrem seus antigos inimigos e antipatias.

⁵⁹ Para os críticos de cinema, Robert Taylor era um “direitista raivoso” (Rosenbaum, 2023), tornando sua interpretação irônica posto “sua simpatia na vida real com o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara” (De Welles, 2016). Como aponta o autor John Sbardellati (2017), Taylor celebrava o *American Way of Life* e lutava “contra uma onda crescente de comunismo, fascismo e crenças semelhantes que buscam por meios subversivos minar e mudar esse modo de vida” (p. 80). Em 1944, o ator ajudou a fundar a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, uma organização política com o objetivo de proteger a indústria cinematográfica dos avanços comunistas e fascistas.

⁶⁰ Segundo Eva Heller (2022, p. 278), a utilização dos tons escuros versus os tons claros, representam “a batalha do bem contra o mal em muitas variantes. O dia contra a noite; anjos contra demônios.”

Figura 30 (4min38s) - Uniforme de Michael



Fonte: Traidor (1949)

Figura 31 - Uniformes utilizados pela SS



Fonte: Bundesarchiv, Bild 183-H15390 / CC-BY-SA 3.0

Taylor é enquadrado repetidamente de forma isolada. Os cabelos penteados para trás e as sobrancelhas sempre arqueadas transmitem em seu semblante sério, a frieza e o perigo dos soviéticos. Esta era uma técnica propositalmente utilizada pelos cineastas americanos, pois, segundo a escritora Any Rand, especialista em “questões soviéticas” do Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), mostrar socialistas felizes e sorridentes era considerado “um típico golpe de propaganda comunista” (Michelly, 2011, p. 2). Pois, diferente dos fascistas considerados tolos, “os comunistas nos EUA eram geralmente associados à espões astutos, dissimulados e repletos de truques” (Valim, 2006, p. 117).

O perigo iminente que Michael representa é visto pela primeira vez quando, já casados, Melinda descobre a técnica usada pelos espões para transportar informações discretamente através das cédulas de dinheiro. Desse modo, o segredo de Michael é revelado.

Michael: Você vai entender, Melinda. Na verdade, eu não espero mudar toda sua visão política
Melinda: Eu não tenho nenhuma visão política
Michael: Não precisamos decidir nada agora, eu posso te convencer
Melinda: Um traidor... (54min38s)

Enquanto Michael apaga as provas incendiando o dinheiro encontrado por Melinda (Figura 32), ele reforça: “basta lembrar que você é minha esposa. Apenas confie em mim. Não comente com ninguém. Deve me prometer isso. Não me importa se você prometerá ou não. Veja, Melinda, ninguém acreditaria em você. Ninguém” (54min56s).

Figura 32 (55min20s)



Fonte: Traidor (1949)

Após a discussão, a jovem foge de casa com o objetivo de expor a verdade à sua prima Joyce, porém a tentativa não é bem sucedida. Quando retorna, Melinda é surpreendida por Michael, que aparece seguindo outro estereótipo descrito por Phillips (2015): o comunista que se esconde nos cantos, exibindo sombras grandes e assustadoras.

Figura 33 (57min03s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 34 (57min10s)



Fonte: Traidor (1949)

No decorrer do filme, as discordâncias políticas entre os personagens encadeiam embates físicos, mas Melinda continua a exigir que Michael deixe o Partido Comunista. Contudo, essa não é uma opção. Segundo os companheiros de Michael, um casamento demonstrava uma atitude indisciplinada que precisava de uma reparação urgente.

Alek: Talvez você tenha esquecido que ainda estamos em uma guerra – uma guerra fria.

Michael Curragh: Eu não esqueci

Alek: Bom. Então não preciso lembrá-lo de que as guerras devem ser travadas com crueldade e auto-sacrifício.

Michael Curragh: Sempre estive pronto para fazer sacrifícios.

Alek: Mas você deve saber que nenhuma consideração pessoal ou inconveniente doméstico deve atrapalhar. Como Major, você sabe que sempre há vítimas na guerra. Michael Curragh: Vítimas? O que você está sugerindo?

Personagem 1: Aqui estão as ordens de Radek, Major. **A Agência determina que sua esposa seja eliminada.**

Michael Curragh: Então eu me retiro do partido, está me ouvindo? Eu me retiro do partido.

Alek: Você jurou dedicar sua vida ao partido e à luta. Ninguém se demite, Major, você sabe disso. Você jurou ser regido por uma disciplina férrea, seguir ordens onde quer que elas o levassem. Nunca se questiona o partido, camarada. Nunca se questiona. Nunca questione.

Personagem 1: Sim Major, você é quem vai liquidá-la. (1h2min47s)

Apesar de, inicialmente, negar a ordem, Michael decide demonstrar sua fidelidade à causa soviética ao atirar contra Melinda durante uma caça a pássaros. A tentativa de assassinato falha, mas gera consequências negativas ao casal. As suaves melodias românticas que, até então, compunham a trilha sonora do filme, transformam-se em batidas fortes que acompanham o ritmo acelerado do suspense encenado. Melinda deixa de amar o marido e passa a temê-lo. Enquanto isso, Michael descobre que o esconderijo usado para realizar as reuniões com seus camaradas está vazio, sem rastros do que costumava ser discutido lá. O Partido havia desistido dele e declarado sua morte em arquivos oficiais. Abandonado pela esposa e pelos aliados políticos, Michael comete suicídio.

Por fim, o capitão Hugh Ladholme (Robert Flemyng), que minutos antes da morte de Michael queria prendê-lo, revela que, além do coronel, a inteligência militar britânica já sabia há algum tempo da verdadeira identidade de Michael, mas não fez nada para impedi-lo, o que poderia prejudicar a imagem do Exército. Por isso, Hugh pede a Melinda que deixe o mundo acreditar que o suicídio ocorreu por motivações exclusivamente passionais.

Considerando o desenvolvimento dos personagens, poderíamos concluir a derrota metafórica do socialismo. O filme sugere, no entanto, o poder e a influência que Michael permanece tendo sobre Melinda mesmo no pós-morte. Durante todo o longa, a *mise-en-scène* organiza o personagem masculino em sobreposição ao feminino.

Figura 35 (59min24s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 36 (10min24s)



Fonte: Traidor (1949)

Figura 37 (32min12s)



Fonte: Traidor (1949)

A disposição dos personagens nas cenas sugere que, uma vez envolvida com um soviético, a jovem, apesar de não ter um posicionamento político declarado, estava manchada pela causa socialista. Um exemplo disso, acontece ao fim do filme quando Melinda concorda em esconder e mentir sobre os motivos que levaram Michael à morte. Ela chora ao lado da escada enquanto os segredos do falso major britânico são esquecidos e perdoados.

Figura 38 (1h26min47)



Fonte: Traidor (1949)

Na época em que o filme foi lançado, o público temia o disfarce dos espíões. A Guerra Fria caracterizava-se como um conflito mais psicológico do que físico, onde o medo era explorado para fazer a população acreditar que os comunistas poderiam estar presentes em todas as situações sociais como, por exemplo, em um casamento. Poucos anos mais tarde, Joseph McCarthy utilizaria deste discurso para perpetuar o anticomunismo e para evidenciar a vulnerabilidade na qual todos os estadunidenses se encontravam. Vulnerabilidade essa, referenciada no filme através da personagem Melinda, uma jovem honesta, patriota e sonhadora que teve sua vida destruída ao confiar em quem não devia.

Apesar da dificuldade em decifrar os comunistas ser frequente na vida real e no filme, o pôster de divulgação do longa deixou claro quem era o inimigo. Nele, Melinda aparece de frente e olhando nos olhos do espectador, sua figura elegante e relaxada contrasta com seu destino: “O homem que ela ama era um traidor, destinado a matá-la”. Em contrapartida, Michael se debruça contra a parede, com uma sombra misteriosa que tampa seus olhos, ele esconde algo do público que o assiste, virado de costas e com uma expressão amedrontada.

Figura 39 - Cartaz do filme Traidor (1949)



Fonte: IMDB

Embora os esforços da produtora estadunidense Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) em criar um sucesso cinematográfico europeu, a participação dos melhores cineastas e mais famosas estrelas de cinema não foi o suficiente para contornar as controvérsias que rondaram a produção e a ambiguidade dos temas abordados, resultando em um fracasso comercial⁶¹ e em uma perda de \$804.000 para produtora.

⁶¹ O fracasso comercial mencionado diz respeito apenas a Inglaterra, país alvo dos produtores do filme. Desde 1947, o Tesouro britânico impunha uma taxa de 75% sobre o lucro obtido pelos cinemas ingleses sobre as projeções estrangeiras, o que diminuiu a exibição destes filmes e aumentou a concorrência entre as produções inglesas e americanas (*Cine Repórter*, 23/10/1947).

Apesar de ter sido proibido em alguns territórios⁶², assim que foi lançado no Brasil, o filme estampou a capa e ocupou seis páginas da *A Scena Muda*, a revista cinematográfica mais famosa da época. Foram inúmeras matérias e artigos críticos que elogiavam as habilidades dos atores e a direção de Victor Saville, que “não vacila em nenhum instante” (*O Liberal*, 29/01/1951).

Contudo, em julho de 1950, os protestos contra a exibição do longa começaram. Ativistas foram acusados de vandalizar telas de projeção, explodir bombas e jogar aos céus panfletos de propaganda comunista:

[...] a certa altura da exibição do filme *O Traidor*, foram jogados ovos com tinta contra a tela e algumas bombas explodiram, ao mesmo tempo que para o ar eram lançados panfletos de propaganda comunista. Houve pânico e por pouco não se verificaram cenas de que resultaram feridos, pois foi grande o atropelo. A polícia efetuou algumas prisões. (*Cine Repórter*, 08/07/1950)

Um mês após as manifestações sobre o filme, a revista *Fundamentos* publicou um artigo de três páginas refletindo sobre a influência de Hollywood na Guerra Fria. O texto afirma que

Quando o mundo estava empolgado com as gigantescas vitórias do Exército Vermelho e do povo soviético, Hollywood, para antever às exigências do público, atirou-se à produção de películas que se referissem à URSS e às suas lutas. A preocupação de ganhar dinheiro, levar a terceira indústria ianque a tocar até mesmo em assuntos delicados. [...] Não era evidentemente a primeira vez que Wall Street exercia pressão sobre Hollywood, publicamente através do Comitê parlamentar para investigação das chamadas atividades antiamericanas, e nos bastidores por meio de sanções econômicas. (*Fundamentos*, Julho-Agosto/1950)

Enquanto jornais de esquerda classificavam o filme como “uma provocação nazista contra a União Soviética” (*Voz Operária*, 01/07/1950), periódicos liberais, de grande alcance, ridicularizavam as reações revoltosas. Em 28 de julho de 1950, o caderno *O Mundo* publicou uma história em quadrinhos criticando severamente esses eventos. Segundo o cartoon, “a exibição desse filme, no Brasil, foi mais uma lição para aqueles que ainda se mantinham

⁶² Devido a pressão das embaixadas soviética, o longa foi censurado na Índia e na Finlândia (IMDb).

indiferentes à ameaça concreta que o comunismo apresenta para as liberdades humanas.” Apesar de propagar a paz, o jornal afirma que a quebra de vidros representava, “em pequeníssima escala, as atitudes comunistas no resto do mundo”.

Figura 40 - Recorte do jornal *O Mundo* (1950)

HISTORIAS DA VIDA REAL "ASSIM AGEM OS COMUNISTAS"

1 O cinema é um grande veículo de idéias, um extraordinário divulgador de teses. Foi feito, há pouco tempo, nos Estados Unidos, um filme sobre os métodos de ação dos comunistas. Robert Taylor e Elizabeth Taylor interpretam um casal romântico, em que ele, como comunista convicto, não tem liberdade de se casar com a mulher que ama. Sua esposa tem de ser escolhida pelo partido, na mais lesumana e incompreensível das atitudes, em que um assunto de âmbito absolutamente pessoal transforma-se em matéria partidária.

2 A exibição desse filme, no Brasil, foi mais uma lição para aqueles que ainda se mantinham indiferentes à ameaça concreta que o comunismo representa para as liberdades humanas. Ali estava um exemplo das atividades de um partido obediente à Rússia, um partido que fala muito em paz, mas cujas ações são violentas e provocadoras. A invasão da Coreia, a revolução na China e as muitas desordens provocadas pelos comunistas em todo o mundo põem em evidência seus propósitos de agitação permanente.

3 Em seu hábito de ir uma ou mais vezes por semana ao cinema, o carioca foi ver o filme dos dois Taylor, formando filas diante da bilheteria. Os comunistas, porém, não estavam gostando de ver suas intenções desmascaradas de modo tão patente. De outras vezes jogaram feições de cheio insuportável no meio do salão, a fim de tumultuar o ambiente e obrigar os espectadores a abandonar o cinema. Já fizeram comícios em portas de casas de espetáculo que exibiam filmes contra seus ideais de destruição.

4 Desta vez, porém, foram mais longe. Alguns comunistas reuniram-se perto do cinema, com ares de conspiração, justificando até o título original do filme, que é "Conspirator". Ninguém podia prever o que pretendiam aqueles homens, que iam até à parte mais iluminada da entrada, olhavam os cartazes contemplavam as pessoas que entravam. Depois, voltavam para a sombra, que lhes é mais propícia e sob cujo abrigo costumam agir com mais desenvoltura.

5 De repente, os comunistas atacaram. Jogaram pedras na bilheteria, atiraram bombas — dessas que têm sido o suplício da população nestes últimos trinta dias — na parte fronteiriça ao cinema. Os vidros foram partidos, a bilheteria saiu ferida. Era uma repetição, em pequeníssima escala, das atitudes comunistas no resto do mundo, no grave momento que atravessamos. Intolerantes, como fanáticos que são, provocaram instantes de grande desordem, em pleno centro da cidade. Assim agem os comunistas.

G. EBRUN - R.P.

Fonte: *O Mundo*, 28 de julho de 1950.

Com bombas de gás e poltronas esfaqueadas, há uma enorme semelhança entre os atos contra o *Traidor* e *Cortina de Ferro*. Embora não existam provas, isso sugere a participação da União Soviética em tais episódios através de instruções vindas da *Cominform* (*Communist Information Bureau*) (Valim, 2006, 83).

É importante salientar, que o modo como esses filmes foram recebidos pelos manifestantes, evidencia que os mesmos não estavam simplesmente discordando de mensagens presentes nessas produções. Os protestos estavam fundamentados em uma posição muito mais complexa: resistência. (Valim, 2006, p. 83)

Segundo um artigo publicado na revista *Fundamentos* em fevereiro de 1950, “as forças de reação contam com os filmes norte-americanos para caluniar o movimento progressista mundial”, dessa forma, “enquanto Hollywood não se reabilita, os que lutam pelo progresso e pela paz continuarão, sem dúvida, a boicotar os filmes de provocação”.

O *Traidor* é uma obra de extrema relevância para compreender o contexto histórico e as estratégias culturais da Guerra Fria por meio de uma nova abordagem. Além de inovar apresentando o continente europeu como um lugar ameaçado e tomado pela presença discreta dos espões russos, o roteiro acrescenta anseios reais da população, como, por exemplo, a dificuldade em reconhecer o inimigo e o perigo que ele representava às famílias tradicionais, com o objetivo de desenvolver a angústia e o medo do público ao longo do filme.

A história se concentra no âmbito político e militar inglês, permitindo uma compreensão mais ampla sobre a realidade do país e quais eram os principais desafios enfrentados por lá. Porém, a análise externa do filme, que levou em conta o estudo da imprensa brasileira, nos permitiu evidenciar, mais uma vez, a cultura como área de disputa sócio-política. A cobertura jornalística, defendeu, criticou e expressou, através de reportagens e charges, estereótipos que o próprio longa já havia utilizado. Consequentemente, cada exibição do filme resultou em um novo confronto político, tanto nas salas de cinema quanto nas páginas dos jornais.

3. A Virada da Década

Em 1949, a corrida armamentista teve início, a Alemanha foi dividida, as democracias populares do Leste Europeu foram consolidadas, a Guerra Civil Chinesa teve seu fim após a Revolução (Vizentini, 1995 *apud* da Costa, 2017) e as tentativas de reconstruir as economias europeias foram frustradas, somando um prejuízo de cerca de 9 bilhões de dólares ao governo norte-americano (Munhoz, 2021, p. 46). Ademais, o sucesso do *Projeto Manhattan* e do ataque atômico ao Japão, fizeram com que a União Soviética investisse recursos ilimitados na construção de sua própria arma nuclear, testada com sucesso em 29 de agosto do mesmo ano. Esses eventos foram responsáveis por deixar o cenário da Guerra Fria ainda mais hostil.

Governantes norte-americanos estimavam que a URSS não conseguiria desenvolver a tecnologia nuclear necessária para a construção da bomba antes de 1954. Portanto, “para os patriotas de Washington, só poderia haver uma explicação: a espionagem” (Ferreira, 1989, p. 77). A suspeita estava correta.

Em abril de 1950, o presidente Truman assinou o *NSC-68*, um documento ultrassecreto do Conselho de Segurança Nacional dos Estados Unidos. O projeto foi desenvolvido por Paul Nitze através do Grupo de Revisão da Política de Defesa do Estado, com o objetivo de aumentar o orçamento e as ofensivas contra Moscou. Para Nitze, a intenção por trás do “projeto fundamental do Kremlin” era

“a subversão completa ou a destruição à força da máquina governamental e da estrutura da sociedade” [...] O propósito implacável do Estado escravagista [URSS], [é] eliminar o desafio da liberdade” por toda a parte. “A compulsão” do Kremlin “exige um poder total sobre todos os homens” no próprio Estado escravagista, e “uma autoridade absoluta sobre o resto do mundo”. A força maléfica é “inescapavelmente militante”, de modo que nenhum arranjo ou acordo pacífico é sequer pensável. (Chomsky, 2003 *apud* Coelho, 2010, p. 21)

Como afirma Coelho (2010, p. 21), o *NSC-68* considerava a existência da URSS uma agressão e a razão pela qual o mundo estava dividido em dois polos: “de um lado, o mal absoluto; no outro, a sublimidade”. A sociedade americana passou, então, a ser bombardeada por notícias aterrorizantes sobre o expansionismo comunista e, entre 1947 e 1954, foram

exibidos 50 filmes anticomunistas nas salas de cinema americanas⁶³. Além disso, escolas de todo o país passaram a ensinar táticas de defesa contra um possível atentado nuclear:

Pela primeira vez na história, as crianças começaram a aprender a ocultar-se debaixo das carteiras, com os olhos bem fechados e a cabeça coberta pelos braços; a ficar imóveis, de costas para as janelas e com o rosto apertado contra as paredes; a estender-se no solo, com o corpo coberto com pedaços de pano. (Valim, 2006, p. 116)

Um exemplo bem conhecido é o curta-metragem *Duck and Cover*, financiado pela Administração Federal de Defesa Civil dos EUA e exibido ao público infantil ao longo de toda a década. A história começa com a animação de uma tartaruga chamada Bert que se abaixava e se protegia das ameaças de um macaco. Em seguida, são mostradas crianças reais se protegendo debaixo das carteiras escolares, imitando o comportamento da tartaruga, enquanto o narrador alerta:

Se você não estiver pronto ou não souber o que fazer, [a bomba atômica] pode te machucar de jeitos diferentes. Ela pode te derrubar violentamente ou te jogar contra uma árvore ou uma parede. É uma explosão tão grande que pode destruir prédios, derrubar placas e quebrar vidros por toda a cidade, mas se você se abaixar e se proteger como Bert, vai estar mais protegido. [...] A luz da bomba atômica pode causar uma queimadura pior que a do sol, especialmente quando você não estiver protegido. (2m25s)

Outros exemplos são apresentados, como o de uma família que consegue sobreviver ao ataque durante um piquenique porque cobriram suas cabeças com uma toalha e um jornal “até que não houvesse mais perigo”.

Enquanto o filme reforça que sentir medo é necessário, enfatizando que, mesmo em “domingos, feriados e períodos de férias, devemos estar preparados todos os dias, a qualquer hora, para agir corretamente caso a bomba atômica exploda”, ele também busca sustentar a imagem forte e protetora do governo norte-americano, como se não houvesse uma ameaça grande o suficiente para derrotar ou até mesmo abalar a estrutura nacional estadunidense. Bo Jacobs (2010, p. 34) observa que, ao contrário dos filmes sobre Hiroshima e Nagasaki, por exemplo, que mostravam as cidades totalmente destruídas e irreconhecíveis, as produções

⁶³ Um aumento significativo se compararmos com os 30 filmes anticomunistas produzidos entre 1918 e 1939 (Valim, 2006, p. 54).

voltadas ao público americano evitavam qualquer imagem de devastação. Em vez disso, mostravam que “a recuperação social deveria ocorrer após um ataque nuclear de forma natural e controlada”, sem mudanças violentas no dia a dia da sociedade. No entanto, esse tipo de propaganda evidencia o despreparo da população diante de um possível desastre nuclear.

Aumentando ainda mais a instabilidade dentro do país, a Guerra da Coreia (1950-1953) escancarou a fragilidade militar americana e suas relações internacionais. Sem a vantagem nuclear, os Estados Unidos enfrentaram dificuldades em manter suas Forças Armadas e o *Macarthismo*⁶⁴ ganhou mais força.

Em decorrência, muitos servidores públicos, professores e pesquisadores foram constrangidos, expostos à execração pública ou sumariamente demitidos por intermédio de ações que violavam os seus direitos constitucionais. Em paralelo, houve a drástica redução de recursos para o financiamento de pesquisas de conteúdo crítico, principalmente associadas às humanidades, ao mesmo tempo em que aquelas vinculadas, de forma direta ou indireta, ao desenvolvimento de tecnologias bélicas foram irrigadas com recursos provenientes tanto de fontes governamentais quanto do grande capital privado. (Munhoz, 2021, p. 173)

O senador Joseph McCarthy tinha como objetivo ampliar seus próprios medos a uma escala nacional, se referindo aos comunistas como “comunistas ateus” para que fossem vistos, não só como inimigos políticos, mas também como inimigos morais (Ovesny, 2021, p. 26). Em um discurso feito em fevereiro de 1950, McCarthy afirmou ter o nome de 205 funcionários do Departamento de Estado que, segundo ele, seriam membros do Partido Comunista. Contudo, apenas quatro homens foram denunciados, e três deles nunca trabalharam no Departamento (Valim, 2006, p. 120). Entre escândalos e mentiras, McCarthy foi capaz de inventar uma “mentira múltipla, isto é, a mentira com tantas particularidades, com tantas partes intercambiáveis e em mutação, tantas engrenagens minúsculas e barras de ligação que a razão se esgota no esforço para combatê-la” (Valim, 2006, p. 121).

No auge das perseguições, a *McCarran Internal Security Act*, lei que autorizava a criação de campos de concentração para comunistas, foi promulgada (Munhoz, 2021, p. 175).

⁶⁴ Historicamente, o termo *Macarthismo* tem sido utilizado para descrever o ato de denunciar comunistas sem provas e/ou através de métodos desleais. O nome se deu após o senador republicano Joseph Raymond McCarthy, iniciar sua participação nas investigações e ganhar popularidade meio a histeria em massa.

Ao todo foram criados 5 campos⁶⁵ com capacidade para receber, em média, vinte e seis mil e quinhentas pessoas. De acordo com Hobsbawm (1995, p. 184), nesse período, a atmosfera norte-americana beirava a histeria, e essa condição era incentivada por governantes que precisavam do “anticomunismo apocalíptico” para conseguir votos no Congresso, ou em eleições presidenciais e parlamentares. O historiador Richard Hofstadter (2012) descreve esse mesmo evento como uma “paranoia política” que tem pouco a ver com qualquer ameaça real. Segundo o autor, enquanto os paranoicos clínicos temem ataques pessoais, os paranoicos políticos acreditavam que todo o território dos Estados Unidos estava sob a mira de uma arma. Em uma análise sobre o texto de Hofstadter, o autor Fraser A. Sherman afirma que

o pensamento paranoico também é uma forma de lidar com derrotas e reveses inaceitáveis. Depois que Mao derrotou os nacionalistas na China, a subversão comunista nos Estados Unidos foi uma maneira de explicar como “perdemos” a China para o inimigo. O senador Joe McCarthy argumentou que “as leis da probabilidade” eram contrárias à inépcia de nossos líderes, portanto, “como podemos explicar nossa situação atual a menos que acreditemos que os homens do alto escalão de nosso governo estão se unindo para nos levar ao desastre?” (Sherman, 2014, p. 4)

O comunismo já assustava os norte-americanos desde a década de 1910 quando os bolcheviques derrubaram o Império Russo (Sherman, 2014, p. 44), no entanto, o nível de repressão ideológica nunca havia alcançado proporções tão intensas quanto durante o apogeu do *Macarthismo*, responsável por violar a democracia, invadir a privacidade de milhares de pessoas, censurar os meios de comunicação, restringir a liberdade acadêmica e tirar o emprego de centenas de docentes e pesquisadores universitários (Chomsky, 1997 *apud*, Munhoz, 2021). Ao todo, 12 mil pessoas foram demitidas, centenas foram presas e duas morreram (Schrecker, 1986 *apud* Munhoz, 2021, p. 186).

Aos poucos, a democracia estadunidense “se tornou refém dos interesses do que posteriormente veio a ser conhecido como complexo militar-industrial e das grandes corporações midiáticas” (Munhoz, 2021, p. 173). O chefe de Departamento de Estado do governo Eisenhower, John Foster Dulles, determinou que “qualquer avanço comunista, por menor que fosse, seria respondido com armas nucleares”. Conhecida como “Retaliação

⁶⁵ Localizados em Allenwood, na Pensilvânia; El Reno, no Oklahoma; Florence e Wickenburg no Arizona; e Tule Lake, na Califórnia. (Valim, 2006, p. 117)

Maciça”, essa medida foi necessária para diminuir gastos e impostos, além de colaborar para a relevância da Central Intelligence Agency (CIA), responsável pelas espionagens em países estrangeiros (Biagi, 2008, p. 90).

Nesse mesmo período, houve um renascimento religioso nos Estados Unidos pois, como afirmava Eisenhower, “sem Deus, não pode haver forma americana de governo, tampouco um modo de viver americano”, sendo o reconhecimento de Deus, a expressão básica do *Americanismo*⁶⁶. O evangelista Billy Graham, por exemplo, ficou conhecido em todo o território norte-americano através de seus sermões, onde defendia a “América Cristã” contra a “Rússia Infiel”. Segundo ele, apenas os valores tradicionais estadunidenses poderiam conter “a religião de Satã”, o comunismo. Portanto, eles eram fundamentais para “criar vigor e consciência moral, trazer de volta a santidade às nossas casas (...), e fortalecer as muralhas da liberdade” (Valim, 2006, p. 95).

De acordo com Stuart Samuels (1988, p. 263), o contexto sócio-político impôs o conformismo como um escape para os sentimentos de confusão e medo, fazendo com que a população americana temesse o *Outro*, um perigo externo e desconhecido que “ameaçava o estilo de vida confortável que a sociedade desfrutava” (Dos Santos; Carvalho, 2010, p. 119).

3.1. A Crise no Imaginário Brasileiro

Enquanto a população norte-americana temia o ataque nuclear e a infiltração silenciosa de inimigos, os países estrangeiros aliados aos Estados Unidos não possuíam a confiança necessária para fortalecer o combate ao comunismo da forma esperada (Hobsbawm, 1995, p. 237). Os norte-americanos eram considerados “suspeitos” e “previsivelmente, podiam pôr os interesses da supremacia americana no mundo acima de tudo mais — incluindo os interesses dos seus aliados” (Costa, 2017, p. 6). Para Joseph McCarthy, os Estados Unidos não se encontravam em uma posição de impotência apenas porque a União Soviética, seu único inimigo potencialmente poderoso, havia enviado homens para invadir seu território. Para ele, essa condição era resultado das ações traidoras de nações que, apesar de terem sido “tão bem tratadas”, passaram a agir contra os interesses norte-americanos (McCarthy, 1950).

⁶⁶ Segundo Rodeghero (2002, p 467), o *Americanismo* é uma “ideologia nacional” com traços antigos: “o individualismo, a crença na iniciativa privada, a defesa das liberdades políticas, um patriotismo acrítico, a valorização da religião, e a confiança nas autoridades e nas instituições.”

No entanto, ao analisar a política externa brasileira da década de 1950, percebemos como certos acontecimentos contribuíram para o desgaste da relação entre o Brasil e os Estados Unidos.

Em dezembro de 1950, foi criada a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos (CMBEU), fruto do discurso feito por Truman no ano anterior, no qual ele apresentou os quatro objetivos principais da política externa de seu governo. O último deles ficou conhecido como *Programa do Ponto Quatro* que sugeria oferecer uma cooperação técnica para países que possuíam matérias-primas a serem exploradas e onde a ameaça comunista era iminente (Battochio, 2005, p. 8).

Tanto Truman quanto seus aliados políticos sabiam da vulnerabilidade que muitos desses países enfrentavam e, conseqüentemente, da facilidade que potências mundiais teriam em influenciar ou dominar essas populações descritas pelo Presidente como “subdesenvolvidas”. Em um contexto de Guerra Fria, a narrativa propagada girava em torno das nações que “sacrificaram suas liberdades apenas para aprender, para sua tristeza, que a mentira e a zombaria, a pobreza e a tirania são suas recompensas” (Truman, 1949), uma clara associação entre subdesenvolvimento e comunismo.

Mais da metade da população mundial vive em condições próximas à miséria. Sua alimentação é inadequada. São vítimas de doenças. Sua vida econômica é primitiva e estagnada. Sua pobreza é uma desvantagem e uma ameaça tanto para eles quanto para áreas mais prósperas. [...] Acredito que devemos disponibilizar aos povos amantes da paz os benefícios do nosso acervo de conhecimento técnico, a fim de ajudá-los a concretizar suas aspirações por uma vida melhor. E, em cooperação com outras nações, devemos promover o investimento de capital em áreas que precisam de desenvolvimento. [...] Somente a democracia pode fornecer a força vitalizante para incitar os povos do mundo à ação triunfante, não apenas contra seus opressores humanos, mas também contra seus antigos inimigos: a fome, a miséria e o desespero. (Truman, 1949)

Ao proferir o discurso e estabelecer o *Programa do Ponto Quatro*, Truman estava moldando o futuro do debate anticomunista, definindo quais pautas passariam a ser discutidas nos países considerados estratégicos e reforçando o modelo capitalista estadunidense como o único caminho possível para o desenvolvimento. O Brasil foi o primeiro país a assinar um acordo e estabelecer uma comissão mista (Gomes, 2022, p. 122).

Quando iniciou suas atividades, a CMBEU visava, em teoria, melhorar setores da infraestrutura brasileira para que uma industrialização fosse possível a partir de empréstimos públicos e financiamentos do Export-Import Bank of the United States (Eximbank) e do Banco Internacional de Reconstrução e Desenvolvimento, a principal agência do Banco Mundial (Battochio, 2005, p. 10). No entanto, segundo a economista Carolina Rosa Battochio (2005), na prática, os projetos brasileiros só eram aprovados se não ameaçassem as empresas estrangeiras ou filiais norte-americanas no Brasil. Ou seja, mesmo que uma ideia nacionalista rondasse o desenvolvimento do CMBEU, o Brasil se tornou refém de recursos providos por instituições contrárias ao nacionalismo. Sendo assim, a falta de autonomia financeira levou o Governo brasileiro a adiar a implementação de inúmeros projetos.

Embora os estadunidenses precisassem de acesso aos materiais estratégicos, como manganês e minério de ferro, as fragilidades na infraestrutura brasileira foram apontadas como impedimentos para o fluxo dessas mercadorias. Como resultado, em menos de três anos a comissão mista foi abandonada pelo Governo norte-americano, sem que a maior parte dos investimentos fosse disponibilizada e algumas expectativas brasileiras fossem alcançadas (Gomes, 2022, p. 138).

Tornando as circunstâncias ainda mais desafiadoras, em junho de 1951, o presidente Truman sancionou a *Emenda Kem*, uma adição à Constituição americana que tinha como objetivo bloquear a exportação de materiais “estratégicos” ou possivelmente militares, saídos do “mundo livre” com destino ao bloco soviético, penalizando economicamente os países que insistissem nesse fornecimento. Poucos meses depois, esse projeto foi substituído oficialmente pela *Lei Battle* (Lei de Controle da Assistência de Defesa Mútua), que, além de manter as punições, apresentava regras mais explícitas em relação aos termos específicos do embargo. Consequentemente, surgiram atritos entre o Governo estadunidense e o Governo brasileiro, que poderia ter suas relações com a Polônia e Tchecoslováquia prejudicadas⁶⁷ (Caterina, 2019, p. 72-73). Segundo Simone Fernandes (2014, p. 86), foi nesse período que “grupos brasileiros e funcionários norte-americanos deixaram de cooperar uns com os outros na luta contra o comunismo”.

⁶⁷ No início da década, a Polônia era uma grande consumidora de cimento e algodão brasileiro, enquanto a Tchecoslováquia havia assinado, em maio de 1950, um Ajuste de Compensação de Mercadorias com o Brasil, que garantia trocas comerciais e um convênio interbancário entre o Banco do Brasil e o Banco Nacional Tchecoslovaco (Caterina, 2019, p. 72).

Anos mais tarde, o desinteresse do governo norte-americano em apoiar o desenvolvimento econômico brasileiro ficou ainda mais evidente. Em 1954, os Estados Unidos decidiram buscar novos fornecedores de café, resultando na diminuição das reservas em moeda forte brasileira (Caterina, 2019, p. 102). Em agosto daquele ano, foram vendidas apenas 145.000 sacas (14 milhões de dólares), enquanto no mesmo mês do ano anterior, o número havia chegado a 860.000 sacas (66 milhões de dólares) (Skidmore, 1969, p. 173).

Desde então, passou a crescer, entre alguns setores da população brasileira, um profundo sentimento antiamericano que, apesar de nunca ter levado os dois países a um embate direto, chegou a ser materializado em discursos reivindicatórios e “atitudes hostis” contra os “inimigos da nação” (Moreira, 1998). Durante a Guerra da Coreia, por exemplo, os EUA receberam o apoio da ONU ao solicitar o envio de soldados brasileiros para combater o avanço comunista dos norte-coreanos e chineses pelo mundo. Em troca, haveria a possibilidade de um auxílio econômico ao Brasil. Todavia, o oferecido não foi o suficiente e nenhuma tropa foi enviada (Costa, 2017, p. 6). Em fevereiro daquele ano, manifestantes também expressaram suas opiniões através de pichações nos muros da cidade do Rio de Janeiro: “Nenhum soldado para a Coreia” (Biagi, 2008, p. 118).

Dentro desse contexto, uma questão fundamental a ser abordada é o crescimento do movimento nacionalista no Brasil. Apesar dos conceitos “nação”, “nacionalismo” e “nacionalista” terem sido utilizados como rótulos para descrever realidades distintas entre si (Moreira 1998), Skidmore (1969, p. 143), argumenta que o nacionalismo era um sentimento capaz de dar, não apenas um senso de comunidade a diversas classes e setores, mas também de unir intelectuais marxistas e chefes políticos tradicionais do interior brasileiro que suspeitavam dos investimentos estrangeiros em diversos campos industriais.

Um exemplo bem conhecido de pensamento nacionalista é o desenvolvido pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) criado com o objetivo de difundir projetos econômicos, sociais e culturais que propunham tirar o Brasil de sua condição subdesenvolvida e igualá-lo aos países de “Primeiro Mundo” (de Santana, 2014 p. 70) através da formulação de um “novo modelo de homem” autônomo e sem “dependentismo” estrangeiro (dos Santos, 2021 p. 4).

O ISEB era contra uma rejeição ao estrangeiro ou ao capitalismo (Bresser, 2004, p. 59), pois setores do grupo defendiam que “a formação do Estado nacional se fazia,

necessariamente, por intermédio de uma aliança, dialética ou contraditória, mas sem dúvida alguma, de uma aliança entre capital e trabalho” (Bresser, 2004, p. 52). Apesar do tema não ser unânime nem mesmo entre os próprios isebianos, o professor do ISEB, Nelson Werneck Sodré, discorreu sobre a visão nacionalista em uma entrevista ao jornal *Diário de Notícias*:

O capital não é estrangeiro pela procedência do exterior. É estrangeiro quando, aqui investido, carrega para o exterior não apenas lucros, em muitos casos legítimos, em termos econômicos e financeiros, mas capitais. [...] O Brasil abre os seus mercados ao capital que entra e se fixa; ele se torna brasileiro, ainda que os investidores sejam estrangeiros. [...] O que não é possível permitir mais é que capitais investidos aqui sejam rêexportados, na totalidade, a curto prazo, e comecem a ser motivo de saída de lucros que não são proporcionais por eles, mas por capital nacional levantado no mercado interno de capitais, e por trabalho nacional [...] O nacionalismo não acredita no capital estrangeiro como mola fundamental do desenvolvimento, e isso está ficando cada vez mais claro até para os analfabetos. O que pode nos levar ao desenvolvimento são o capital nacional e principalmente o trabalho nacional, empregados na mesma exploração dos recursos com que a natureza tão prodigamente nos dotou e de que vimos sendo espoliados há tantos anos [...] Os nacionalistas defendem a ideia de mais amplas relações comerciais, e relações comerciais com todo mundo e não apenas com determinadas áreas, deixando outras, muito importantes, para serem objeto de troca de intermediários, exercida justamente pelos que nos pregam o isolamento. O antinacionalismo é que é isolacionista, no sentido de que está satisfeito com a situação e acha que não é preciso ampliar mercados e muito menos conquistar novos mercados. [...] Os nacionalistas não apenas querem comerciar com quem convenha, querem viver bem com todos os povos, sem interferir nos seus problemas, sem aceitar interferências nos nossos. [...] Queremos a paz com todos os povos, que nos deixem em paz principalmente. (Diário de Notícias, 05/07/1959)

Contudo, apesar da questão econômica, é importante observar que o ISEB acreditava no desenvolvimento brasileiro a partir da articulação entre política e consciência nacional (Longhi, 2019, p. 36). No livro *Formação e Problema da Cultura Brasileira*, um dos fundadores do grupo, Roland Corbisier, alega que “um povo economicamente colonial ou dependente também será dependente e colonial do ponto de vista da cultura”. Ou seja, a possibilidade de autonomia e independência “só ocorreria se a dicotomia cultural fosse ultrapassada, o que significava dizer que todos os setores sociais, incluindo as camadas populares, deveriam desenvolver a capacidade de produção própria e autêntica” (Longhi, 2019, p. 38). Em linhas gerais, apesar das divergências e conflitos internos, o ISEB defendia o fim da alienação e subordinação do povo brasileiro e pretendia que o Brasil fosse “tão nacionalista quanto são os países desenvolvidos” (Bresser, 2004 p. 59).

Em contraste com os isebianos, a vertente econômica do nacionalismo criticava a participação de capital estrangeiro no processo de industrialização e desenvolvimento do país pois ligavam essa atividade à lógica do imperialismo (Kunhavalik, 2012, p. 147). A partir desse raciocínio, o Governo deveria investir em setores básicos da economia, como a produção de energia e a indústria pesada, e interferir em empresas estrangeiras que prejudicassem os interesses nacionais. Dessa forma, seria possível evitar que o desenvolvimento fosse feito à custa da “miséria do povo” e garantir a soberania nacional para que o país não ficasse vulnerável aos interesses imperialistas (Moreira, 1998).

O grupo possuía um posicionamento reformista e radical, formulado a partir das reflexões de políticos de esquerda (PTB e PCB) e intelectuais como Caio Prado Júnior e Elias Chaves Neto. Entretanto, os nacionalistas não eram unânimes quanto a uma filiação político-partidária. A preocupação que tinham com os efeitos do capitalismo internacional no país e as consequências desse sistema nas camadas populares, lhes atribuía a fama de “vermelhos”, mas isso não significava que todos pertenciam ou simpatizavam com partidos políticos específicos, pois alguns nacionalistas não tinham qualquer intenção de implantar um regime socialista ou comunista no país (Moreira, 1998).

No mesmo período em que a ideologia nacionalista tentava convencer distintos setores da sociedade a apoiarem as mudanças no Brasil, a morte de Stalin na Rússia trouxe uma transformação no cenário internacional. A descrença em um período sem guerras foi substituída pelo conceito da “coexistência pacífica”, no qual os blocos capitalistas e socialistas poderiam competir sem intervenção militar. Khrushchov, novo líder soviético, atacou o “culto à personalidade” de Stalin e expôs os assassinatos cometidos durante os anos anteriores, oficializando a *desestalinização* da política soviética, antes conhecida pelo isolamento econômico e cultural (Caterina, 2019, p. 118).

A partir de então, a URSS passou a desenvolver programas de auxílio econômico a países emergentes, favorecendo comércios internos e proporcionando créditos para que, gradualmente, eles se distanciassem do imperialismo ocidental (Caterina, 2019). Ademais, as novas propostas comerciais da URSS transformavam o café e o cacau brasileiros em elementos de destaque. Segundo o tcheco-brasileiro Frederico Steiniger, a União Soviética “estaria disposta a pagar pelos produtos brasileiros um preço superior às cotações internacionais, enquanto oferecia seus itens no mesmo nível que o mercado internacional”

pois, agora, não se tratava mais de um interesse “ideológico”, na busca por “prestígio internacional” mas, sim, de um interesse político (Caterina, 2019, p. 110). Como consequência, setores da população e parte do Governo brasileiro, ainda que não compactuassem com os ideais comunistas, deixaram, aos poucos, de ver a União Soviética como inimiga.

No entanto, isso não significava que outros grupos sociais, como os militares e a classe média conservadora, pensariam da mesma forma. Pelo contrário, esses grupos passaram a se organizar politicamente para manter e difundir a ideologia política que sempre defenderam. Segundo José Pedro Kunhavalik (2012), apesar dos atritos diplomáticos entre Brasil e Estados Unidos durante a década de 50, a cooperação militar dos países não foi interrompida em momento algum. Em 1952, por exemplo, foi estabelecido um novo acordo militar que visava defender o hemisfério contra o comunismo. Curiosamente, esse acordo não foi estabelecido pelo ministro da Guerra, o nacionalista Newton Estillac Leal, mas sim pelo chanceler João Neves da Fontoura e pelo chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, Góes Monteiro (Kunhavalik, 2012, p. 93).

Situação parecida aconteceu com a Escola Superior de Guerra (ESG), um instituto criado com base no *National War College*⁶⁸, por militares brasileiros enviados aos Estados Unidos a fim de conhecer as instituições militares norte-americanas e reconhecer a superioridade militar e bélica do país (Fernandes, 2009, p. 841). Em 1954, a ESG participou de uma pesquisa sobre a infiltração comunista na sociedade brasileira que revelou a existência de oficiais de esquerda nas Forças Armadas e em outras organizações militares. No mesmo ano, a escola passaria a ter um novo regulamento que dividia o ensino em quatro setores específicos: Assuntos Políticos, Econômicos, Psicossociais e Militares (Kunhavalik, 2012, p. 107).

Considerando a comunidade militar brasileira, não podemos ignorar a parcela expressiva de antinacionalistas neste grupo. Segundo Antonio Carlos Peixoto (1980, p. 80), esses militares acreditavam que desenvolvimento “significava atrair o capital estrangeiro, reforçar os laços com os Estados Unidos, enquanto se mantinha a classe operária afastada do processo político”. Getúlio Vargas, que cumpria seu último mandato presidencial neste período, já havia rompido laços com as Forças Armadas anos antes, quando a imagem de “pai

⁶⁸ Nation War College é um centro de estudos político-estratégico estadunidense criado em 1946.

dos pobres” e “amigo dos operários” começou a ser vinculada ao presidente. Contudo, foi apenas na década de 50, após a incorporação do projeto nacionalista como política de Estado, que uma conspiração militar tomou forma com a ajuda de setores conservadores de civis ligados à UDN (Carvalho, 2005, p. 167). Como consequência, nos anos seguintes seria criada a Cruzada Anticomunista Brasileira⁶⁹ e o “Memorial dos coronéis” assinado por 82 oficiais concentrados no Estado-Maior do Exército e na ESG. De acordo com Carvalho (2005, p. 168), pessoas ligadas aos signatários admitiram que o memorial tinha como objetivo atingir o Ministro do Trabalho, João Goulart⁷⁰, e pretendia incentivar generais a adotarem uma postura anti-Vargas.

Além dos militares, o contexto político nacional levou a classe média conservadora a se posicionar contra o nacionalismo e a procurar apoio em políticos como Carlos Lacerda, para evitar a temida "luta de classes". De acordo com Lacerda, o nacionalismo não passava de um instrumento de subversão que Getúlio Vargas utilizava para manter políticos corruptos no poder (Skidmore, 1969, p. 145). Diferentemente do período do Estado Novo, durante o segundo mandato de Getúlio Vargas, a população brasileira estava dividida entre getulistas e antigetulistas. Vargas não "poderia mais contar com o apoio espontâneo de seus “filhos” politicamente desorganizados” (Skidmore, 1969, p. 174), pois a estrutura de classes da sociedade brasileira tornou-se mais definida e o governo passou a ser atacado, tanto pela união civil-militar quanto pela imprensa (Caterina, 2019, p. 105).

Ademais, acreditava-se que a existência de duas posições políticas dentro do Governo (conservadora e nacionalista) obrigava a administração de Vargas a focar suas atividades na conciliação entre esses grupos conflitantes, o que impactava diretamente na política econômica daquele período (Gomes, 2022, p. 118). Dessa maneira, convém mencionar que, essas circunstâncias colaboraram para que, ao longo de quatro anos, o governo fosse acusado de ser formado “por agentes furiosos dos monopólios de Wall Street” (Brandi, [s.d.], p. 265), percepção que só mudaria após o falecimento de Vargas.

A carta-testamento e o próprio suicídio do presidente geraram uma onda de simpatia que envolveu o país. Multidões enfurecidas atearam fogo em caminhões de entrega de jornais

⁶⁹ Criada pelo almirante Pena Boto com o apoio de setores da Igreja, ex-integralistas, membros de grupos sindicais e escolas de samba (Carvalho, 2005, p. 167).

⁷⁰ Goulart defendia o projeto de aumento de 100% do salário mínimo e, segundo os militares, era conivente com a presença de comunistas nas Forças Armadas e no país (Carvalho, 2005, p. 168).

opositores ao governo e manifestações violentas foram realizadas em frente ao edifício da Embaixada dos Estados Unidos. “Através de seu ato final de sacrifício, Getúlio neutralizou as vantagens políticas e psicológicas que seus oponentes haviam acumulado” (Skidmore, 1969, p. 180).

Como parte do contexto delicado em que a política brasileira se encontrava, as eleições seguintes, ocorridas em outubro de 1955, foram marcadas por importantes alianças políticas e pela movimentação de grupos sociais. A disputa entre Ademar de Barros (PSP), Juarez Távora (UDN) e Juscelino Kubitschek (PSD), resultou na vitória do pessedista graças ao apoio do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

3.2. Vampiros de Almas e a Nova Retórica Midiática

Se na década de 1940 a grande imprensa brasileira defendia fielmente os produtos, a política e a mídia estadunidense, os anos seguintes foram marcados por um posicionamento remodelado, com mais autonomia em relação aos EUA e sem fazer do anticomunismo a principal prioridade da política de Estado. De acordo com Eliene Gomes da Silva (2009), embora as diretrizes anticomunistas ainda estivesse na “ordem do dia” do novo governo, havia um esforço em mostrar o comunismo como um problema superado, substituindo o velho discurso pelo novo: o da modernidade e do desenvolvimento. Por isso, ao assumir a presidência em 1956, Juscelino Kubitschek reforçou publicamente que o comunismo não era um perigo no Brasil, pois se tratava do maior país católico do mundo (*Jornal do Brasil*, 15/01/1956).

A estratégia do governo era evitar dar nome aos inimigos, dando preferência ao silêncio como forma de atribuir sentidos. O anticomunismo permanecia, mas ganhava uma nova “roupagem” mais sutil e discreta, já que desde 1935 o imaginário coletivo sobre o comunismo havia sido tão consolidado que o discurso explícito já não era mais necessário.

A naturalização do interdiscurso nos remete àquilo que Tânia Navarro (1994: 49), citando Castoriadis (1995), chamou de “imaginário instituinte”, que bloqueia a possibilidade de se pensar o heterogêneo, criando a noção de “evidente”, “natural”. O outro passa a ser visto enquanto cópia imperfeita no domínio da identidade coletiva. Durante os anos Kubitschek percebe-se a

manutenção e naturalização desse imaginário instituinte. O fato de o PCB ter sido mantido na ilegalidade no governo Kubitschek confirma e reforça os sistemas instituídos. Para Orlandi trata-se da institucionalização do sentido dominante; ou seja, o sentido oficial de onde decorre a legitimidade (Orlandi, 1992 *apud* Navarro, 1994: 50). (da Silva, 2009, p. 82)

Nessa conjuntura, já não havia mais a necessidade de alarmar a população com uma possível ameaça comunista. O importante era convencer de que o problema havia sido resolvido e, portanto, o espaço para que o tema fosse discutido se tornou cada vez mais limitado.

Essa tendência pode ser confirmada através da análise de jornais publicados na época. Em junho de 1956, uma fala de John Foster Dulles sobre as fraquezas e derrotas da URSS ocupou a capa de *O Estado de São Paulo*.

Figura 41 - “Dulles Afirma que o Comunismo Internacional Entrou em Crise”



Fonte: *O Estado de São Paulo* (28/06/1956)

Dias antes, *O Globo* (26/06/1956) havia colocado em destaque uma matéria sobre os “Prenúncios de Desagregação Comunista Fora da União Soviética”, seguida por outra que anunciava “O Fim da Cortina de Ferro”. O mesmo jornal voltaria a escrever artigos sobre o

tema em dezembro de 1956, defendendo, mais uma vez, que “o comunismo como tal não é uma grave ameaça. [...] A grande maioria dos latino-americanos não tem confiança no comunismo como doutrina internacional e não está interessada em seus dogmas econômicos ou sociais”.

No mesmo momento, *O Jornal (RJ)*, afirmou que

o comunismo cansou o povo soviético. Cansou-se da violência e da exploração do trabalho humano típicos desse regime político. Há todos os sinais de que, mais dias menos dias, os russos surpreenderão o mundo expulsando do governo os seus desalmados explorados [...] O comunismo está muito mais perto do fim do que super mesmo os seus piores inimigos. (*O Jornal (RJ)*, 23/12/1956)

Essa abordagem dificilmente teria encontrado espaço nos periódicos conservadores da década anterior, porém, em 1956, as transformações geopolíticas mundiais e a reformulação do discurso político interno brasileiro permitiram uma mudança de tom. Em contrapartida, nos Estados Unidos, o anticomunismo continuava relevante e perturbador. O tema ainda era explorado no audiovisual como uma estratégia simbólica de convencimento, como ocorreu, por exemplo, em *Vampiros de Almas*⁷¹, filme que representa o medo da dominação comunista por meio de metáforas alienígenas, reforçando a persistência da ameaça. Essa diferença de perspectiva ajuda a explicar por que o longa, embora feito nos moldes bem-sucedidos de Hollywood, sofreu resistência do público e da crítica brasileira.

No filme, membros de uma comunidade fictícia norte-americana enfrentam o desafio de identificar alienígenas fisicamente idênticos aos humanos. Adaptado do romance *The Body Snatchers* (1954), de Jack Finney, o longa narra a história de Santa Mira, uma cidade invadida por alienígenas capazes de sugar a vida e alma de cada cidadão. Os extraterrestres desejam uma sociedade igualitária, onde todos pensam e agem da mesma forma. Como uma alegoria à ameaça comunista na sociedade americana, os invasores sem rosto são difíceis de reconhecer e podem estar em qualquer lugar, explicitando as causas dos sentimentos paranoicos que marcaram a década de 1950.

⁷¹ Ficha técnica - Título (EN): *Invasion of the Body Snatchers*; Ano de produção: 1956; Língua: Inglês; País: Estados Unidos; Gênero: Ficção Científica, Horror, Suspense; Duração: 80 minutos; Box Office: 3 milhões USD; Direção: Don Siegel; Produção: Walter Wanger; Estúdio: Walter Wanger Productions; Distribuição: Allied Artists Pictures; Estreia (Brasil): 14 de julho de 1958; Roteiro: Daniel Mainwaring, Richard Collins e Sam Peckinpah; Cinematografia: Ellsworth Fredericks; Música: Carmen Dragon; Edição: Robert S. Eisen; Elenco principal: Kevin McCarthy, Dana Wynter, Larry Gates, King Donovan e Carolyn Jones.

O filme começa em um pronto-socorro com policiais e psiquiatras contendo os gritos de Miles Bennell (Kevin McCarthy⁷²), um médico aparentemente louco. Assim que Miles começa a contar sua história às autoridades, voltamos no tempo e acompanhamos, em *flashback*, o que realmente aconteceu.

Dias antes dos problemas começarem, Miles havia retornado a Santa Mira, a pequena e tradicional cidade da Califórnia onde nasceu. A caminho do consultório médico, uma criança é avistada correndo pela rua. Mas o que parecia ser uma mera indisciplina, se desenrola de forma suspeita quando o jovem afirma que estava fugindo de uma criatura que fingia ser sua mãe. Momentos depois, a criança é misteriosamente curada sem a ajuda de Miles. Contudo, essa melhora surpreendente também foi relatada por outros pacientes com sintomas semelhantes.

Miles segue viagem ao lado de Becky (Dana Wynter), uma antiga paixão. A moça conta que sua prima Wilma (Virginia Christine), assim como outros cidadãos de Santa Mira, acredita que um de seus parentes é um impostor.

Miles: Ele é seu tio Ira, com certeza.

Wilma: Ele não é.

Miles: O que ele tem de diferente?

Wilma: Esse é o ponto, **não existe nenhuma diferença que se possa notar**, ele parece, soa, se comporta e faz lembrar o tio Ira.

Miles: Então ele é seu tio Ira. Não vê? Não importa como se sinta, ele é.

Wilma: Mas não é, está faltando alguma coisa. Ele tem sido um pai para mim desde que eu era um bebê, sempre que ele falava comigo havia um olhar especial em seus olhos e esse olhar sumiu.

Miles: E quanto à memória? Deve haver certos detalhes dos quais somente você e ele poderiam saber.

Wilma: Sim, existem. Eu conversei com ele sobre isso. Ele lembra de tudo até o último detalhe, assim como tio Ira lembraria. Mas, Miles, **não existem emoções, nenhuma, apenas finge que tem, as palavras, os gestos, o tom da voz, tudo mais é o mesmo, mas não o sentimento.**” (11min2s)

Sem saber o que fazer, Miles recorre ao Dr. Dan Kauffman (Larry Gates) e ao Dr. Ed Pursey (Everett Glass), psiquiatras que acreditam na hipótese de uma “epidemia de histeria coletiva” ter tomado conta da cidade em apenas duas semanas. Kauffman afirma que tudo começou no céu e a partir das preocupações com os acontecimentos mundiais. Nesse

⁷² Como o resto do elenco, McCarthy não possuía grande relevância em Hollywood. Na época em que o filme foi lançado, ele era reconhecido por sua atuação excessiva que, apesar de desagradar muitos diretores de elenco, era a característica necessária para interpretar de Miles Bennell.

momento, o filme incorpora o medo das invasões estrangeiras (humanas ou extraterrestres) e os estigmas que rondavam a psicologia nos Estados Unidos durante a década de 50.

Assim como nos foi apresentado na história, na vida real, a Síndrome de Capgras⁷³ assustava a população americana (Mann, p. 59 *apud* Ovesny, 2021, p. 20). Segundo pesquisadores, a característica principal desta síndrome é

um erro de identificação delirante de si próprio e/ou de outras pessoas. Neste processo, o paciente descreve que indivíduos intimamente relacionados com ele foram substituídos por duplos ou sócias, “homônimos”, que assumem os papéis das pessoas que personificam e se comportam de maneira idêntica. (Fagote; Peres; Strelau, 2019, p. 47).

Até mesmo quem não estava familiarizado com o termo da doença conhecia os “relatos de lavagem cerebral comunista durante a Guerra da Coreia que resultou na expatriação de 150 dos 3.600 prisioneiros de guerra dos EUA” (Mann, 2004, p. 59).

No decorrer do filme, Miles e Becky passam a compreender melhor o que estão enfrentando. O amigo do casal, Jack (King Donovan), encontra um corpo morto idêntico ao dele.

Becky: **O rosto dele, Miles. É vago.**

Jack: Como a primeira impressão que é feita em uma moeda. Não está terminada.

Miles: Você está certo. **Tudo está lá, mas sem os detalhes, sem linhas, sem características.** Não é um homem morto. Você tem uma almofada de carimbo em casa?

Jack: Tem uma em minha mesa. Por quê?

Miles: Eu gostaria de pegar as impressões digitais do corpo. (20min47s)

Contudo, não há qualquer linha em seus dedos, tornando-o “inacabado” e sem identidade própria. Segundo Ulonska (2011), essa é uma tática do filme utilizada para demonstrar um dos supostos princípios comunistas: a perda da individualidade.

⁷³ Essa síndrome foi a inspiração de Jack Finney para escrever o livro *The Body Snatchers* (1954) (Mann, p. 59 *apud* Ovesny, p. 20).

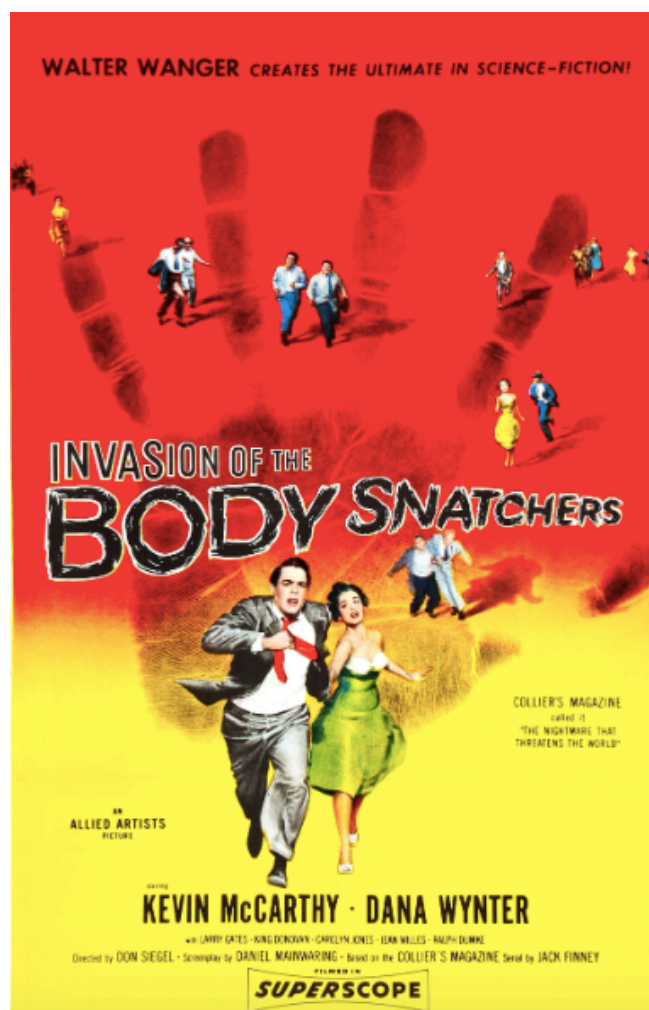
Figura 42 (20min57s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Este detalhe ganhou destaque no pôster de divulgação do filme, onde as digitais de uma enorme mão ocupam quase toda a imagem. Nele, também é possível perceber os personagens principais, posicionados na parte inferior do quadro, fugindo amedrontados de uma ameaça vinda de cima, região ocupada pela vibrante cor vermelha. Coincidentemente, o vermelho é a cor que representa, não só o marxismo-leninismo, como também o perigo iminente (Heller, 2014, p. 160).

Figura 43 - Cartaz do filme Vampiros de Almas (1956)



Fonte: IMDB

Nesse momento, acordes mais intensos surgem em uma melodia misteriosa, reforçando o perigo representado pelo desconhecido. A partir de então, há uma virada narrativa e, conseqüentemente, estética, trazendo ao longa uma trilha sonora mais expressiva e elementos visuais do estilo *noir*. Em preto e branco, a fotografia de Ellsworth Fredericks⁷⁴ passa a utilizar uma iluminação *low key*, marcada por altos contrastes entre as cores e as sombras. Esse recurso visual, além de aumentar o suspense das cenas, também expõe o medo dos personagens diante do desconhecido. Segundo A. C. Gomes de Mattos (2001, p. 46), essa estética fotográfica sugere a “clausura psicológica e física” dos personagens e produzem

⁷⁴ Fotógrafo estadunidense conhecido por ser o diretor de fotografia oficial do presidente Franklin D. Roosevelt.

“esquemas inusitados” e favoráveis à criação de um clima de paranoia, delírio e ameaça constante.

Figura 44 (34min)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 45 (26min44s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 46 (24min42s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

A atmosfera sombria do filme continua quando Miles, após ver o pai de Becky agindo de forma estranha, decide investigar e encontra um corpo semelhante ao da amada escondido no porão. Nesse instante, ele corre para salvar Becky que está inconsciente e não responde quando chamada. Para o crítico de cinema Robert Cumbow, “o uso do sono no filme como um ato de submissão voluntária aos invasores pode facilmente ser visto como um lembrete metafórico para os Estados Unidos e seus cidadãos para estarem sempre vigilantes, sempre 'acordados', contra a subversão comunista” (Cumbow, 1974 *apud* Kennedy, 2022).

Em cenas seguintes, os personagens principais encontram casulos misteriosos, os *pods*⁷⁵ (Figura 45), que mais tarde se transformariam e os substituiriam. Apesar de não compreendê-los, Miles declara que eles são fantasticamente poderosos e malignos.

Figura 47 (44min19s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Então, a perseguição começa. Com medo e sem saber em quem confiar, Miles e Becky fogem de policiais e médicos, uma referência aos comunistas que, supostamente, assumiam vários aspectos da vida americana de forma secreta, posto que qualquer pessoa poderia fazer parte da conspiração soviética (Ovesny, 2021, p. 15). Ou seja, ainda que tudo parecesse normal, o perigo intrínseco existia e poderia estar mais perto do que aparentava.

Os agentes comunistas utilizam todos os meios, desde a chantagem e a coação psicológica até o uso de tóxicos e frequentemente do apelo sexual, pregando ou praticando o amor livre. O inimigo é indefinido, serve-se do mimetismo e adapta-se a qualquer ambiente, utilizando todos os meios lícitos ou ilícitos, para atingir seus objetivos. Mascara-se em padre ou professor, aluno ou camponês, de vigilante defensor da democracia ou de intelectual avançado. (Montagna, 1968, p. 38)

No dia seguinte, o casal percebe que o que aconteceu em Santa Mira, irá se espalhar pelo mundo. “Primeiro nossa cidade, depois todas as outras, é uma doença maligna se espalhando por todo o país” (57min45s). A escolha de cidades tradicionais do interior como

⁷⁵ Nos anos 50, o termo “*pods*” era usado para se referir a pessoas emocional e criativamente mortas. (IMDb)

cenário principal de filmes de terror era uma tática excelente utilizada pelas produtoras audiovisuais para aproximar as narrativas da população geral. Essa estratégia também era útil para dar ênfase ao conceito de nação e a percepção de “nós contra eles”, colocando cidadãos vulneráveis contra as invasões estrangeiras hipotéticas. Segundo o artigo *Human Artifice and the Science Fiction Film* de J.P. Telotte, a invasão apresentada no filme trata-se de uma representação do medo que a sociedade tinha de ser dominada e não conseguir perceber até que fosse tarde demais (Telotte, 1983 *apud* Ovesny, 2021, p. 13).

No espírito especulativo da ficção científica, *Invasion of the Body Snatchers* iniciou um confronto imaginado pelo controle hegemônico entre a população homogênea de Santa Mira, caracterizada por uma gestão patriarcal estável, uma ética de trabalho protestante e amor cortês, e uma população de outsiders simplórios caracterizada por sua preguiça, engano, equidade de gênero e procriação desenfreada. (Mann, 2004, p. 50)

Após horas fugindo dos *Pods*, o casal é encontrado no consultório de Miles e confrontado por Kauffman já transformado.

Dr. Dan Kauffman: A pouco menos de um mês Santa Mira era como qualquer outra cidade, gente com um monte de problema, então lá dos céus veio a solução: sementes caídas do espaço há anos se desenvolveram numa fazenda, das sementes vieram os frutos que tem o poder de se reproduzir de modo exatamente igual a qualquer outra forma de vida. (59min16s)
Miles Bennell: Sem emoções, então não tem sentimentos? Só o extinto de sobrevivência? Não podem amar ou ser amados, não é?
Dr. Dan Kauffman: Diz isso como se fosse algo terrível, acredite-me, não é... amor, desejo, ambição, fé, sem isso a vida é tão simples, acredite-me. (1h0min29s)

Convém notar que há momentos em que os *Pods* demonstram raiva e agressividade diante de situações que fogem do seu controle como quando, por exemplo, Wilma descobre que Becky está dormindo na casa de Miles, o que dificultaria seus planos de substituí-la (Figura 47) ou quando os *Pods* se frustram com a resistência de Miles durante uma luta corporal (Figura 48). Isso indica que, apesar do longo discurso narrativo de que a transformação eliminaria qualquer sentimento humano, as emoções negativas resistiriam pois estariam de acordo com o estilo de vida do inimigo, aparecendo pontualmente durante o filme para reforçar a maldade e a ameaça que os vilões representavam à humanidade.

Figura 48 (39min02s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 49 (1h04min01s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Após um confronto inicial no consultório médico, Miles e Becky conseguem derrotar, temporariamente, os inimigos com o uso de sedativos e decidem arriscar uma fuga atravessando uma rua repleta de *pods*. Apesar de Miles alertar que a única forma de não serem percebidos seria ocultando qualquer expressão de “interesse ou entusiasmo”, Becky se assusta e grita ao ver um cachorro quase ser atropelado (Figura 50). A preocupação de Becky revela a todos que o casal ainda não havia sido transformado.

Figura 50 (1h05min44s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Nesse momento, percebemos as várias maneiras como os personagens reagem ao “diferente”. A mesma personagem que se preocupou com a segurança de um animal havia, na cena anterior, apunhalado um policial pelas costas com um sedativo, sem hesitar. Essa contradição evidencia a desumanização dos comunistas e soviéticos durante a Guerra Fria.

De acordo com o psicólogo Nick Haslam (2006, p. 260), essa desumanização se caracteriza como “mecanicista”, quando um grupo-alvo tem suas características fundamentais comparadas às de robôs e tudo o que lhes fazia humanos, como a capacidade de sentir emoções, é considerado inexistente. Nesse sentido, a falta de humanidade dos inimigos comunistas cria, entre os capitalistas, a falsa sensação de legitimidade para agressões físicas e repressões morais sem qualquer culpa.

Ao longo do filme, algumas cenas chamam atenção pela grande quantidade de personagens ocupando a tela, mesmo em planos gerais. Acredita-se que essa seja uma maneira de ilustrar, através da linguagem não-verbal, a sensação de sufocamento e desespero dos personagens que se sentem enclausurados e sem rota de fuga. Os enquadramentos escolhidos colocam o público dentro dessa atmosfera: os personagens presenciam uma cena clara e ensolarada (Figura 51) enquanto são perseguidos e estão presos em um consultório médico (Figura 52). Algo similar acontece quando os *pods* se espalham por uma floresta aberta (Figura 53), mas Miles e Becky precisam se esconder em uma mina abandonada (Figura 54), reforçando o sentimento claustrofóbico e de desamparo constante.

Figura 51 (56min59s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 52 (58min02s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 53 (1h16min54s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

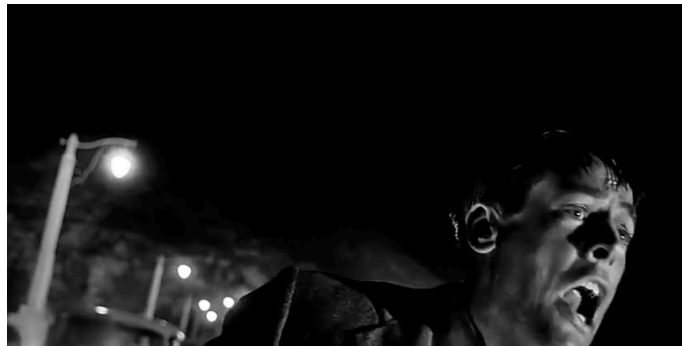
Figura 54 (1h14min30)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Mesmo negando viver sem sentimentos, Becky adormece e é substituída por um *pod*. Fraco, Miles foge para outra cidade na tentativa de avisar as pessoas sobre o perigo que estava chegando, mas todos o ignoram. A montagem da cena é frenética, com cortes rápidos e enquadramentos em *Dutch angle* (Figura 54), uma técnica que inclina levemente a câmera para representar instabilidade. Aqui, ela é utilizada para evidenciar o quanto o personagem está desesperado, instável e psicologicamente abalado com a ameaça invisível que, discretamente, tomou conta de sua cidade natal.

Figura 55 (1h20min17s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Correndo entre os carros em uma avenida e rodeado pelas luzes intensas dos faróis, ele quebra a quarta parede (Figura 55), identifica o espectador e alerta: "Seus tolos, vocês estão em perigo, será que não veem? estão atrás de vocês, estão atrás de todos nós, de nossas mulheres, de nossos filhos, de todo mundo. Estão aqui. Você é o próximo" (1h17min55s).

Figura 56 (1h18min05)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Ao olhar para a câmera, Miles relembra o espectador de que, assim como na história, as ameaças reais também poderiam estar disfarçadas, posto que elas não tinham características físicas diferentes e eram difíceis de identificar. O filme termina sem que a verdadeira aparência dos *pods* seja revelada, impulsionando a paranoia coletiva da época e a ideia de que o perigo está justamente em não saber quem é o inimigo.

O comunismo está sempre de tocaia, os seus agentes infiltram-se em todos os lugares, nas escolas, nos lares, nas igrejas, sindicatos, associações, do rádio, televisão, nos jornais, nos livros, na revistas, bem como nos partidos políticos. [...] Por isso, é preciso combatê-lo também sem tréguas nem fronteiras, onde quer que ele surja o possa surgir [...]. (Montagna, 1968, p. 38)

Com o fim do *flashback*, o epílogo do filme nos leva de volta ao pronto-socorro inicial, onde, agora, os psiquiatras e policiais acreditam em Miles. No entanto, as cenas de início e conclusão da história (prólogo e epílogo), foram adicionadas tardiamente à edição final. Após uma exibição teste do longa, a *Allied Artists Pictures* achou que Miles gritando para a audiência seria sombrio demais. Apesar de demonstrar perfeitamente a briga entre o cidadão americano que luta pela liberdade frente à multidão alienada e conformista, segundo o diretor Don Siegel, “o final original teria aumentado o medo psicológico da nação” (Siegel, p.185 *apud* Ovesny, p. 27). Portanto, foi necessário finalizar o filme com uma perspectiva positiva, onde era possível ver Miles convencendo outras pessoas de que a ameaça era real e ainda podia ser controlada. Filmadas meses após as demais, essas novas cenas serviram como estopim para uma carta furiosa de Ted Haworth, designer de produção, direcionada a Steve Boidy, chefe da *Allied Artists*. Na carta, Ted afirma que a produtora estaria arruinando o filme (IMDb).

Figura 57 - Prólogo (1min59s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Figura 58 - Epílogo (1h20min3s)



Fonte: Vampiros de Almas (1956)

Segundo Looock (2012), *Vampiros de Almas*, pode ser classificado como um filme B de baixo orçamento, custando apenas \$416.911 mas arrecadando \$1.200.000. Atualmente, o filme é considerado um clássico de ficção científica sendo classificado pelo *American Film Institute* como o 9º melhor filme do gênero e o 47º filme americano mais emocionante de todos os tempos. Contudo, o sucesso da produção também foi marcado por polêmicas políticas, pois muito se discute sobre os temas abordados e as ideias defendidas pelo longa.

Apesar da fama anticomunista, Don Siegel afirmava que tal interpretação sobre o filme surgiu após os críticos perpetuarem a ideia. Segundo ele:

As pessoas são vagens. Muitos dos meus colegas são, certamente, vagens. Eles não têm sentimentos. Eles existem, respiram, dormem. Ser uma vagem significa que você não tem paixão, raiva e a centelha deixou você [...] Claro, há um motivo muito forte para se tornar uma vagem. Essas vagens, ao livrar da dor, problemas de saúde e distúrbios mentais, estão, em certo sentido, fazendo o bem. Contudo, deixa o mundo muito maçante, mas que, por sinal, é o mundo que vive dentro da maioria de nós. É o mesmo que as pessoas agradecerem a entrada no exército ou na prisão. Ocorre uma arregimentação, uma ausência de tomadas de decisões a partir de sua própria mente. As pessoas estão se tornando vegetais. Eu não sei qual é a resposta, exceto a consciência disso. É isso que faz um filme como *Invasion of the Body Snatchers* importante. (Whitehead, 2012 *apud* Viana, 2012, p. 56)

Ademais, o produtor supervisor, Walter Mirisch, afirmou que o filme era apenas um *thriller* e não um filme político: “nem Walter Wanger, nem Don Siegel, que o dirigiu, nem Dan Mainwaring⁷⁶, que escreveu o roteiro, nem o autor original, Jack Finney, nem eu o vimos

⁷⁶ Um dos roteiristas do filme, conhecido por estar presente na lista negra de Hollywood e ajudar diversos escritores que também foram perseguidos pelo governo.

como algo além de um thriller, puro e simples”. Ainda acrescentou que “as pessoas começaram a ler significados em imagens que nunca foram intencionadas”. Jack Finney confirmou que não era “um romance da guerra fria nem uma metáfora de nada” (Mirisch, 2008 *apud* Ovesny, 2012, p. 16).

Contudo, LeGacy (1978) aponta que, mesmo que os autores não tenham motivações políticas, a audiência sempre tende a colocar sua própria interpretação em livros e filmes, pois há uma diferença entre o que se quer transmitir e o que é interpretado. A intenção do emissor é importante para compreender a comunicação, “mas o campo ideológico é mais amplo do que a própria intencionalidade” (Valim, 2006, p. 38).

Outra diretriz fundamental é a percepção de que os momentos de codificação da mensagem pelos meios de comunicação e os de sua decodificação pela audiência não são necessariamente equivalentes. Uma mensagem codificada pelo emissor com um determinado significado pode ser decodificada em sentido diferente ou oposto pelo receptor. Mas apesar dessa apropriação diferenciada, um tipo de leitura particular tende a predominar. Isso porque, a vida social é organizada de maneira hierárquica a partir de significados dominantes ou preferenciais dos discursos. Assim, pode-se ordenar, classificar e decodificar um evento de diversas formas, embora exista um padrão de leitura preferencial que está inscrito em toda a ordem institucional, política e ideológica. (Barbosa, 1999, p. 10)

Dessa forma, é válido destacar que a maneira como o público reagiu à história em 1950 foi diferente da forma como o *remake* foi visto em 1970, por exemplo. A conjuntura político-social na qual um filme é lançado, tem grande impacto na forma como ele é recebido (LeGacy, 1978 *apud* Ovesny, 2012, p. 15), porque “todo significado é um significado-dentro-de-um-contexto e, enquanto as estruturas mudam, velhas formas podem expressar funções novas, e funções velhas podem achar sua expressão em novas formas” (Thompson, 2001, p. 243). De acordo com Chartier (1990, p. 103), embora a tentativa em “fixar o sentido” e “enunciar a interpretação correta”, a recepção sempre será caracterizada pela invenção, pelo deslocamento e pela distorção, pois os filmes

são investidos de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou expectativas dos públicos que delas se apoderam. (Chartier, 1990, p. 103)

Portanto, intencionalmente ou não, a obra repercutiu pelo mundo como uma propaganda anticomunista norte-americana⁷⁷.

Assim que chegou nas telas dos cinemas brasileiros, a invasão alienígena em *Vampiros de Almas* foi questionada e exposta por periódicos de todas as vertentes políticas. Mas é importante destacar que o discurso anticomunista em si não foi discutido. O que se viu foi uma crítica à estética e à narrativa do filme, sem qualquer menção às metáforas políticas presentes na história.

Em 1 de outubro de 1956, o jornal *O Globo* apresentou o filme como curioso, mas “cujas possibilidades não foram inteiramente aproveitadas”.

O diretor Don Siegel, [...] não teve, infelizmente, um “script” à altura do do original de Jack Finney [...]. Desprezando a trama psicológica. Daniel Mainwaring apenas aflora o tema básico para compor um história rotineira muito próxima, pelas características de construção, dos filmes de “gangsters”. [...] Os atores principais, Kevin McCarthy e Dana Winter, embora bem conduzidos, não podem fazer mais do que apresentam em virtude do andamento dado à história, que pouco facilita a interpretação dos atores. (*O Globo*, 01/10/1956)

Outra crítica, repleta de termos negativos, o carioca *A Cruz - Orgão Parochia de S. João Baptista*, um jornal conservador e voltado ao público católico, afirma que o filme possui um

argumento **absurdo, pseudo-científico que chega à estupidez**. [...] **A impressão do espectador é penosa**, pelo horror provocado pela imaginação mórbida de seus autores. **Filme ridículo, inaceitável** para um público inteligente e de bom gosto. (*A Cruz*, 07/10/1956)

⁷⁷ Embora a interpretação mais aceita entre os pesquisadores seja a de que *Vampiros de Almas* é um filme anticomunista, o sociólogo Nildo Viana, em seu artigo *Quem são os Invasores? A crítica ao macartismo em “Vampiros de Almas”* (2012), apresenta uma leitura diferente. O autor defende que o filme seria, na verdade, uma crítica ao próprio Macartismo, que naquele período promovia perseguições e alimentava a histeria coletiva na sociedade americana. Ele reforça seu argumento lembrando que, naquele período, a caça às bruxas dentro da indústria cinematográfica era intensa e qualquer cineasta poderia se tornar a próxima vítima. Richard Collins, um dos roteiristas do filme, sequer foi creditado na versão final da obra porque havia sido membro do Partido Comunista Americano e alvo direto das investigações de Joseph McCarthy. Já o outro roteirista, Daniel Mainwaring, também estava na lista negra e havia trabalhado com Joseph Losey, um famoso diretor de cinema expulso dos Estados Unidos por conta de seus filmes considerados politicamente subversivos. Diante disso, Viana argumenta que é improvável que o longa fosse anticomunista ou antimarxista. Para ele, a obra deve ser compreendida apenas como uma narrativa anticonformista.

As avaliações pessimistas continuaram no *Jornal do Brasil (RJ)*, que destacou a qualidade da cinematografia que, para o desagrado do autor, foi vítima de um “verdadeiro atentado” dos laboratórios de Hollywood. Segundo ele, a fotografia foi

transformada num borrão branco, sem quaisquer contrastes, agravado pelo fato de a projeção estar sendo feita por um dos sistemas “panorâmicos” em uso, o de que tanto se gaba a nova produção norte-americana. **É um desrespeito ao público** - quem se apressou a levá-lo adiante deve publicamente ser chamado a responsabilidade - outro autêntico ato de lesa-arte. A Allied Artist, pelo bom nome que desfruta na indústria cinematográfica norte-americana, por intermédio de quem a representa no Brasil, [...] deve, por todos os modos, evitar repetição de fato tão desagradável. (*Jornal do Brasil (RJ)*, 19/10/1956)

Nesse período, jornais abusavam de recursos visuais para chamar a atenção dos leitores para matérias específicas ou anúncios publicitários. No caso de *Vampiros de Almas*, o apelo visual se dava por meio de cartazes chamativos produzidos pela distribuidora, que ocupavam de forma recorrente os espaços pagos dos periódicos. Foram desenvolvidos dois modelos principais com fotos dos personagens correndo assustados e frases de efeito que aterrorizavam os leitores: “Ninguém ousava dizer o que os vampiros faziam às suas vítimas” (Figura 59); “Esta noite você poderá ser a próxima vítima **deles**” (Figura 60).

Figura 59 - Pôster horizontal de divulgação do filme *Vampiros de Almas*



Fonte: *Diário Carioca* (11/10/1956)

Figura 60 - Pôster vertical de divulgação do filme Vampiros de Almas



Fonte: *Diário da Noite* (11/10/56)

Curiosamente, o jornal *Diário da Noite* optou por posicionar o pôster de divulgação do filme ao lado de uma matéria que discutia o “medo subconsciente e mórbido da destruição da humanidade pelas bombas atômicas”, tema que exerceu grande influência durante a criação do longa. Segundo o artigo,

existe uma força estranha quebrando o conceito de disciplina no mundo de hoje, principalmente em relação ao respeito que todos devemos a vida de nossos semelhantes. A energia atômica que deveria ficar estritamente reservada ao uso pacífico em bem da humanidade, está sendo concentrada em veículos condutores de velocidade supersônica. Como foguetes dirigidos, telecomandados, torpedos, aviões sem piloto, etc, sob o pretexto de defesa contra uma eventual repressão inimiga. E quando assim falamos, queremos nos referir as três potências em jogo: Estados Unidos, Inglaterra e Rússia. Cujas carreiras nesse perigoso campo nuclear se alarga dia dia. Os norte americanos, cuja riqueza lhes permite qualquer despesa para criação de um potencial em todas as atividades, já organizaram um sistema de radar [...] que evitará o perigo de um projétil ser desviado de sua trajetória prevista, sendo destruído por um controle em conexão com o referido sistema. Aí estão os veículos de velocidade supersônica em cena, dotados com pequenas bombas [...] Esses torpedos [...] são de fabricação russa. [...] Vemos assim, que a Rússia não permanece na estática nuclear. [...] As três potências

atingiram, pois, os segredos da velocidade supersônica e de força nuclear. (*Diário da Noite*, 11/10/1956)

No mesmo dia, o crítico de cinema Ely Azeredo publicou uma longa crítica ao filme no jornal *Tribuna da Imprensa* (11/10/1956), reforçando as falhas e defeitos da obra, mas, desta vez, através de um ponto de vista técnico. Segundo ele, *Vampiros de Almas*

é um dos filmes mais estranhos dos últimos tempos. [...] Não sou doutor em demonologia mas creio que o produtor Walter Wanger malbaratou em grande parte uma história originalíssima de “vampirismo”, quando o falecido Val Lewton, um Fritz Lang ou Richard Aldrich teriam produzido o magnífico filme de horror (no mínimo) ou uma parábola fantástica sobre a desumanização do homem moderno. O **imbecilíssimo “screenplay”** extraído da obra de Jack Finney só toca ali geralmente esse terreno, quando o herói observa que muita gente se petrifica aos poucos, abdicando conscientemente deste ideal ou daquele sentimento, sem temer até que ponto pode levar tal metamorfose. Após perder a história nas mãos de um adaptador incompetente, Wanger confiou a direção a Don Siegel, cuja a direção para o macabro e o “suspense” se evidenciara numa estreia criadora de esperanças só parcial e esporadicamente confirmadas [...] **Siegel tropeça a todo momento nas falhas do argumento**, embora procure correr para soltá-las, e, apesar de orientar razoavelmente **os atores - alguns sem qualidade para o nível eficiente que apresentam -, não consegue diminuir o ridículo de certos diálogos e situações. A cenas de massa da última parte e o final apressado deixam péssima impressão.** A melhor cena é o desespero de Miles na estrada, quase atropelado pelos carros que lhe negam carona - o que recebeu da direção um tratamento semi-onírico e, da fotografia (Elis-wortg Fredricks), da montagem e do laboratório, um excelente acabamento. Para concluir: Walter Wagner só não produziu um bom filme porque negligenciou o problema de adaptação e pretendeu explorar a nova “coqueluche” de “ficção científica” do público americano. A **vaga e efêmera tentativa de motivação “científica”** (formas vegetais que erravam pelo espaço, talvez atraídas ou transformadas pelas experiências atômicas) **é ridícula ante as possibilidades oníricas da história.** [...] É lamentável que, apesar de tantos sinais de boas intenções, Wanger tenha desprezado a imaginação e entregue a solução do filme ao FBI.

Anos mais tarde, o filme ainda era tópico relevante. Segundo o jornal *Correio Paulistano*, publicado em 13 de agosto de 1958, Wanger e Siegel, “desta vez não lograram tão bom resultado, desperdiçando uma história de ricas possibilidades no terreno da ciência-ficção e da desumanização do homem moderno”, transformando o filme em uma narrativa de “vampirismo”. Já em 1959, as alegorias presentes no filme eram expostas nas reportagens. Segundo o jornal *Correio da Manhã* (15/5/1959), *Vampiros de Almas* “focaliza, no plano político-social, a despersonalização das massas através da força e da propaganda como a que

se operou no regime soviético, onde a concentração de “robots humanos” é a maior de toda a história”.

Para concluir esta seção, precisamos discutir brevemente a resistência que o público brasileiro tinha às obras de ficção científica em meados dos anos 50. Pesquisas recentes sugerem que as narrativas distópicas surgiram e se estabeleceram primeiro em países como Inglaterra, França e Estados Unidos, impactados pela Revolução Industrial do século XIX (de Oliveira Suppia, 2007). Na Europa, esse período ficou conhecido como *Belle Époque*, momento em que a prosperidade econômica, fruto da industrialização e da exploração colonialista, permitiu que o desenvolvimento científico e tecnológico adentrasse as discussões filosóficas, políticas e religiosas da época. Entretanto, apesar de o Brasil importar diversos elementos culturais do exterior, o passado nacional era completamente diferente do europeu.

Naquele tempo, livros como *O Jequitinhonha* (1868), de Joaquim Felício dos Santos e *O Doutor Benignus* (1875), do romancista Augusto Emílio Zaluar, já apareciam como os precursores do gênero de ficção científica no Brasil (Leonardo, 2007, p. 40). Contudo, Fernanda Libério Pereira (2019, p. 16) afirma que o histórico colonial recente do Brasil, que conquistara sua independência apenas em 1822, o colocava distante dos avanços científicos e tecnológicos presentes na Europa.

a prática colonialista portuguesa era predatória e não demonstrava qualquer intenção de investir na produção ou transmissão de conhecimento por meio de instituições educativas [...] os primeiros institutos técnicos e iniciativas de pesquisa começaram a surgir no Brasil somente após a transferência da coroa portuguesa, em 1808, com maiores investimentos no reinado de D. Pedro II. (Pereira, 2019, p. 17)

Por esse motivo, a riqueza artística e cultural só começou a florescer no Brasil na virada do século e trouxe consigo a ficção científica. A Ciência Gótica e a Literatura de Distopia foram as vertentes do gênero que mais despertaram interesse no público brasileiro, simultaneamente fascinado e amedrontado pelo progresso e a ciência (da Silva, 2008, p. 266). Outro fator relevante foi o discurso científico que atendeu, de maneira oportuna e conveniente, à construção de políticas eugenistas que surgiam em todo o território latino-americano.

Embora as contribuições científicas latino-americanas desse período fossem pequenas em comparação com o resto do mundo, os cientistas desses países estavam em sintonia com o que fazia na Europa e a adoção da eugenia é um sinal da aprovação generalizada da ciência como prova de modernidade cultural. Os textos criados nesse espírito não se revelam como imitações de modelos literários imperialistas que mostravam sociedades imaginárias baseadas em tecnologias inviáveis, mas em obras que descreviam o presente com a autoridade do discurso científico e almejavam o futuro brilhante que viria com certeza. São textos utópicos que acontecem em lugares remotos ou tempos distantes, descrevendo sociedades inexistentes em detalhes [...] A eugenia dessas obras, porém, vem embalada numa versão mais soft, [...] em que havia espaço para a reforma das deformações humanas, algo que entusiasmava os brasileiros, já que ofereciam soluções científicas viáveis para os “problemas” nacionais. (Haag, 2011 *apud* Vollbrecht, 2019, p. 28)

Em relação ao audiovisual, Alfredo Luiz Suppia (2007) argumenta que só é possível falar sobre o gênero a partir do advento do cinema sonoro (1920-1930) e levando em consideração os recursos espirituais⁷⁸ que, na maioria das vezes, eram associados ao *sci-fi*. As décadas seguintes seriam marcadas pela utilização do imaginário ou “iconografia” da ficção científica em comédias e chanchadas, como é o caso de *Simão, O Caolho* (1952) que conta a história de um corretor que ganha um olho artificial capaz de torná-lo invisível; e do filme *Nadando em Dinheiro* (1953), uma comédia sobre um cientista louco que possui um robô radiocontrolado (de Oliveira Suppia, 2007, p. 95).

Foi apenas nos anos 60 que mudanças significativas aconteceram graças à criação da Sociedade Brasileira de Ficção Científica, fundada por Jeronymo Monteiro em 1964 e a filmografia de José Mojica Marins que passou a expressar afinidade pelo gênero.

Ao analisar o cenário da ficção científica no Brasil, a professora Elizabeth Ginway (2005), discorre sobre a dificuldade que países desenvolvidos tiveram em aceitar a universalidade do gênero. Segundo a autora, muitos estudiosos acreditavam não ser capaz de existir uma autenticidade na produção de obras *sci-fi* em países do terceiro mundo.

A ficção científica brasileira, eu creio, tem sofrido duplamente, primeiro por suas associações com “arte baixa” e ficção popular, e segundo, por ser um gênero imaginativo em um país que dá um alto valor ao realismo literário. [...] Por essas razões, a ficção científica poderia ser considerada “inautêntica”, ou seja, não representativa da cultura brasileira. Como um

⁷⁸ O autor utiliza como exemplo *O Jovem Tataravô* (1936) do cineasta Luiz de Barros. O filme conta a história de um homem do século XIX que volta à vida por conta de um ritual espírita realizado pelo tataraneto no século XX. Suppia (2007, p. 90) justifica que essa história pode ser considerada como uma obra *sci-fi* porque “na literatura do século XIX, geralmente associada à ficção científica, viagens interplanetárias ou intertemporais foram por vezes realizadas com recursos do Espiritismo”.

gênero que cresceu a partir das sociedades industrializadas, talvez ele seja melhor visto como o que Roberto Schwarz chamou de “idéias fora do lugar”. (Ginway, 2005 *apud* de Oliveira Suppia, 2007)

Dificultando ainda mais o crescimento do gênero no Brasil, durante muitos anos, os temas abordados pelos filmes de ficção científica eram reconhecidos e interpretados como assuntos “estrangeiros”, ligados, principalmente, aos Estados Unidos.

No cinema, sempre que os alienígenas penetravam na atmosfera terrestre, o local de pouso obrigatório tinha que ser os EUA. Os astronautas que exploravam o espaço também sempre eram de nacionalidade americana, e quando os ETs travavam um primeiro contato com um terráqueo, o idioma emanado de suas bocas era sempre o inglês. Os EUA eram o sinônimo de planeta Terra. (Garcia, 2007, p. 2)

Levando em conta os fatores expostos, não é de se estranhar que a familiaridade do público brasileiro com a ficção científica demorou anos para ser estabelecida e que este lento processo de adaptação possa ter contribuído, de maneira negativa, para a recepção de filmes do gênero, como *Vampiros de Almas*, por exemplo.

3.3. Modernização, Alinhamentos e Rupturas

O Brasil pós-Vargas foi caracterizado pela transição. Juscelino Kubitschek assumiu a presidência estabelecendo o nacional-desenvolvimentismo como nova política econômica do país, “uma combinação entre Estado, empresa privada nacional e capital estrangeiro para a promoção do desenvolvimento” (Galerani, 2010, p. 106). O plano recebeu apoio do ISEB pois aprofundava o projeto de industrialização capitalista que o Instituto defendia. Um dos membros mais famosos do grupo, Guerreiro Ramos, chegou a defender o desenvolvimento sob bases capitalistas afirmando que os órgãos de segurança deveriam “garantir o governo contra as pressões que ameacem ou neutralizem as suas atividades como propulsor do desenvolvimento” (Moreira, 1998).

Contudo, nem todos os brasileiros pensavam da mesma maneira. Os nacionalistas econômicos, por exemplo, apesar de apoiarem o nacional-desenvolvimentismo, eram mais

críticos em relação ao imperialismo e ao impacto que essa prática poderia ter no projeto de industrialização nacional. Para o grupo, era necessário exercer uma fiscalização rigorosa sobre a entrada de recursos estrangeiros no país, dando preferência aos empréstimos de governo a governo em vez dos investimentos diretos de capital privado do exterior. Essa vertente nacionalista, elaborada pela esquerda brasileira, teve uma grande importância nos debates parlamentares sobre a reforma agrária, a reforma eleitoral e “sobre o papel *colonizador* do capital estrangeiro” (Moreira, 1998). Outros grupos, eram aqueles apelidados pelos isebianos de “setores arcaicos”. Eram latifundiários e membros da classe média tradicional que não tinham interesse na industrialização brasileira e no desenvolvimento do mercado interno porque seus lucros estavam ligados à economia de tipo agroexportadora (Kunhavalik, 2012, p. 145).

Dentro desse contexto, propomos discutir, nas páginas que se seguem, as consequências dessas controvérsias dando destaque à relação conturbada entre Brasil e Estados Unidos durante esse período.

Logo nos primeiros anos de governo, os políticos do Governo JK começaram a defender a tese de que, para garantir a segurança da América Latina, era necessário o desenvolvimento econômico da região. Nas reuniões do Conselho Interamericano de Representantes Presidenciais de 1956 e 1957, e na Conferência Econômica de 1957, o governo reivindicou a criação de “uma agência latino-americana para financiar com capital público norte-americano a industrialização latino-americana” e “evitar as bruscas oscilações a que estavam submetidos os preços das matérias-primas exportadas pela América Latina” (Galerani, 2010, p. 106). Entretanto, por conta dos objetivos emancipatórios, as propostas brasileiras não agradaram os políticos estadunidenses.

O mandato de JK aconteceu simultaneamente ao processo de reeleição de Dwight D. Eisenhower e a política de coexistência pacífica entre EUA e URSS, que substituiu a competição militar pela econômico-tecnológica e resultou no enfraquecimento da legitimidade bélica americana entre os países latinos (Galerani, 2010, p. 107). A partir de 1956, Eisenhower se demonstrou, cada vez mais, comprometido com os interesses privados norte-americanos, pretendendo fazer com que a América Latina adotasse o livre comércio e criasse um ambiente adequado para investimentos futuros (Young, 2023, p. 24). Portanto, a

parceria desenvolvimentista proposta pelo Governo brasileiro foi duramente criticada e contrariada pelo Presidente americano (Senna, 2022, p. 9).

O Governo JK nunca deixou, de fato, de pedir dinheiro aos Estados Unidos (Wrobel, 1993, p. 192). Contudo, a instabilidade entre os dois Estados exigiu que políticos ampliassem e intensificassem suas relações com alguns países e empresas europeias (Senna, 2022, p. 9) como parte de um programa para atrair investimentos e um acentuado fluxo de capital estrangeiro para o cumprimento do *Plano de Metas*. Este projeto de modernização foi “a pedra angular para ações racionalizadas do Estado” a fim de reverter os impasses econômicos e industriais que o país estava sujeito (Young, 2023, p. 75). O plano,

não visava ao planejamento global, mas concentrava-se em certos setores-chave da economia brasileira, tanto públicos como privados, que englobavam cerca de 1/4 da produção nacional. Uma vez identificados esses setores, foram elaborados estudos das tendências recentes da demanda e da oferta do setor, e projetou-se, por extrapolação, a composição provável da demanda nos próximos anos, na qual também se considerou o impacto do próprio Programa de Metas. (Lafer, 2002, *apud* Young, 2023)

Como resultado, a economia brasileira se desenvolveu significativamente e uma moderna infraestrutura industrial foi estabelecida (Wrobel, 1993, p. 192).

Entretanto, o ponto de virada, segundo Paulo F. Vizentini, se deu após a criação da *Operação Pan-Americana* (OPA) em 1958 (Caterina, 2019, p. 99). Com o objetivo de fortalecer várias nações latino-americanas, o projeto também previa encorajar o investimento norte-americano na região “com uma perspectiva multilateral que envolvesse todos, ou quase todos, os países latino-americanos” (de AR Pereira, 2011, p. 4). Inicialmente, os Estados Unidos mostraram-se desinteressados pela Operação pois não tinham a exata compreensão de que, tanto o Brasil quanto outros países latinos, estavam insatisfeitos com a política externa norte-americana (de AR Pereira, 2011, p. 2).

Após dez anos de intensa interferência política e dominação corporativa, toda a década de 50 foi marcada pelo crescimento gradativo do antiamericanismo. O ápice deste movimento se deu em 1958, quando o, até então, vice-presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon teve seu carro apedrejado no Peru enquanto se dirigia à Universidade de San Marcos para realizar uma palestra (Moreira, 1998). Publicamente, os burocratas estadunidenses responsabilizaram

os comunistas pelas agressões, entretanto, iniciaram uma reavaliação de seus procedimentos e investimentos na região (de AR Pereira, 2011, p. 3). Um mês após os ataques contra Nixon, Juscelino enviou uma carta ao presidente americano alertando ter chegado a hora de “emprendermos uma completa revisão (...) para o desenvolvimento dos ideais pan-americanos em todas suas implicações” (de AR Pereira, 2011, p. 4). Os Estados Unidos, entretanto, suspeitavam que a OPA “fosse, na realidade, um conchavo entre os dois maiores países do continente, para atenuar as consequências do incidente Nixon e salvar a face do pan-americanismo”. Portanto, em uma resposta vaga, Eisenhower solicitou detalhes da sugestão brasileira e reforçou ser necessário “ações corretivas” frente aos comunistas. (de AR Pereira, 2011, p. 4)

Ainda que o tema não fosse tão discutido quanto antes, o anticomunismo presente na fala de Eisenhower também fazia parte da agenda externa do Governo brasileiro. O crescimento do antiamericanismo na América Latina e o medo de que esse sentimento pudesse fortalecer movimentos de esquerda, fizeram com que, em 20 de junho de 1958, Juscelino Kubitschek, em busca de alinhamento político e diplomático, se pronunciasse associando o subdesenvolvimento à ameaça comunista e enfatizando a luta entre o comunismo e a democracia cristã. Em setembro do mesmo ano, durante a décima terceira assembleia geral da Organização das Nações Unidas (ONU), o ministro das Relações Exteriores, Francisco Negrão de Lima, reforçou a declaração do presidente ao vincular os comunistas à insegurança internacional:

A experiência de treze anos de existência dessa Organização tornou patente que o subdesenvolvimento é a grande e verdadeira ameaça à segurança coletiva, visto que ele constitui sempre o instrumento das agitações de massa e dos ressentimentos nacionais contra os povos mais afortunados. Esse estado de insatisfação vem conduzindo algumas nações a ingressarem no perigoso caminho da adoção de ideologias contrárias à sua própria formação política e cultural, na ilusória esperança de encontrarem nas mesmas uma resposta adequada a seus problemas. (A Palavra do Brasil nas Nações Unidas, 1946-1995 *apud* AR Pereira, 2011)

Entretanto, a proposta brasileira foi recusada mais uma vez e 1958 foi o ano em que a situação econômica do Brasil se agravou consideravelmente. A construção de Brasília, o desempenho negativo das estatais de transporte e as compras dos excedentes de café causaram

um “desequilíbrio crônico nas contas públicas brasileiras” (Caterina, 2019, p. 154). A situação só foi mudar, de fato, em 1959 quando o fim da Revolução Cubana preocupou grande parte dos países capitalistas, pois, agora, não havia como negar a existência de uma ameaça socialista dentro do continente americano.

No início de 1960, o presidente Eisenhower, mostrando sinais de flexibilização, visitou o Brasil e não só aceitou a proposta da OPA, como também propôs a diminuição dos antagonismos na relação bilateral entre os dois países. No mesmo ano, o Governo estadunidense anunciou a criação de um fundo de US\$600 milhões para projetos latino-americanos de desenvolvimento social (Galerani, 2010, p. 110). Ademais, na reunião do Comitê dos 21, na cidade de Bogotá, “as principais propostas brasileiras foram aprovadas, contemplando os objetivos de desenvolvimento econômico numa perspectiva de longo prazo e o estabelecimento de metas quantitativas”. Conhecida como Ata de Bogotá, a ata final da reunião é considerada o auge da Operação Pan-Americana e um prelúdio para projetos como a Associação Latino-Americana de Livre Comércio (1960) e a Aliança para o Progresso (1961) (Galerani, 2010, p. 111).

A Aliança para o Progresso ganhou destaque por criar a Agência de Desenvolvimento Interamericana (AID), responsável por administrar programas socioeconômicos voltados à redução dos índices de pobreza e, conseqüentemente, à contenção do comunismo no sul do continente. No contexto militar, o treinamento de oficiais latino-americanos foi reestruturado com o objetivo de tornar os programas de formação militar a principal estratégia da contrainsurgência (Fernandes, 2009, p. 836).

A partir destas circunstâncias, uma pesquisa do IBOPE realizada após o mandato de JK, revelou que 80% da população pesquisada na cidade do Rio de Janeiro acreditava que o presidente havia, de fato, acelerado o desenvolvimento do país (Moreira, 1998). Os nacionalistas econômicos, no entanto, se tornaram críticos do “entreguismo juscelinista” ao Governo norte-americano e propuseram uma plataforma política que se comprometia com as camadas populares e seguia um viés reformista e anti-imperialista. Ao fim do Governo JK, essa perspectiva ganhou maior expressão dentro no movimento nacionalista, passando a disputar espaço com o projeto de nacional-desenvolvimento até então hegemônico (Kunhavalik, 2012, p. 148). Contudo, essa e outras estratégias demoraram demais para se concretizar.

Apesar das eventuais críticas, levou anos para que os nacionalistas percebessem que o desenvolvimento de JK estava sendo ligado, erroneamente, ao nacionalismo. Somente após a derrota de Marechal Lott nas eleições de 1960, o movimento se sentiu profundamente abalado (Moreira, 1998). Segundo Caliu Chade,

Em nenhum período governamental, os monopólios econômicos estrangeiros penetraram no Brasil, tão fundamentalmente como fizeram entre 1956 e 1960; em nenhum período encontraram tantas facilidades e tantos privilégios a estimular essa penetração. Isso agravado [...] pelo fato de que tal penetração afetou extraordinariamente os setores básicos da economia nacional. (Chade, 1960, p. 91)

Desse modo, a década de 1960 começou com uma mudança de perspectiva e reorganização dos projetos nacionais, liderados primeiro por Jânio Quadros e, posteriormente, João Goulart. A sociedade voltou a se dividir em torno dos debates sobre desenvolvimento, soberania e política internacional, pois, enquanto setores conservadores temiam as reformas de base, outros grupos de artistas, intelectuais e movimentos sociais, viam na cultura um espaço de expressão política e disputas simbólicas (Napolitano, 2014, p. 424). Nesse período, a Agência Nacional passou a reformular os *cinējornais*⁷⁹, utilizando-os para fortalecer a imagem de Jango e promover uma identidade trabalhista no país (Maia; Albernaz; Mitsue, 2018). Paralelamente, o Cinema Novo emergia como um movimento cinematográfico inovador do audiovisual nacional. Seus filmes eram uma resposta à “situação colonial” brasileira, recusando a “fantasia desenvolvimentista que criara uma pequena ilha de modernidade no país”, enquanto se debruçava sobre “os graves problemas da realidade nacional, no campo e na cidade, mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto” (do Socorro Carvalho, 2006, p. 296).

A imprensa, por sua vez, tentava lidar com essas novas disputas culturais e ideológicas, construindo, em suas matérias, narrativas que dessem sentido a essas mudanças. A maior parte dos jornais de grande circulação manteve-se alinhada aos interesses norte-americanos, criticando o “estatismo” na economia e atribuindo às restrições ao capital estrangeiro a

⁷⁹ Os cinejornais eram notícias em formato de curta-metragem exibidas ao público nas salas de cinema. Produzidos por iniciativas estatais ou privadas, eram utilizados pelos governos para divulgar suas agendas e reforçar a imagem presidencial. Antes de Jango recorrer a esse recurso, tanto Getúlio Vargas quanto Juscelino Kubitschek já haviam utilizado a mesma estratégia.

desaceleração do processo de industrialização. À medida que o conflito político se aprofundava, “os empresários da empresa abdicaram de sua crença na liberdade individual e aceitaram a centralização do poder nas mãos dos militares como única alternativa para impedir a “subversão”, ou a ascensão dos grupos de esquerda ao comando do país” (Abreu, 2002). Jornais como *Correio da Manhã*, por exemplo, defenderam abertamente a saída de Goulart da presidência, publicando matérias com os títulos “Basta!” e “Fora!” nas capas das edições dos dias 31 de março e 1 de abril de 1964, respectivamente. Foram poucos os jornais contrários a esse posicionamento. O *Última Hora*, por exemplo, permaneceu alinhado às reformas de base e às reivindicações dos sindicatos e dos movimentos de esquerda (Abreu, 2002).

De modo geral, a política externa brasileira sempre se manteve alinhada aos Estados Unidos por razões ideológicas, políticas ou econômicas. No entanto, o golpe de março de 1964 redefiniu essa relação ao estabelecer um alinhamento total com Washington, inaugurando o regime militar e reinserindo o país no quadro de instabilidade internacional característico da Guerra Fria (Souto Maior, 2001, p. 58).

4. Conclusão

Após uma extensa investigação do trajeto de desenvolvimento do cinema e do anticomunismo, passamos agora a expor os resultados.

Começamos retomando os pensamentos de Georges Balandier (1999, p. 134) sobre a representação filmica de eventos históricos. Segundo o autor, um grande acontecimento

surpreende, agarra, apela à emoção mais que à reflexão; o acontecimento é dado a viver antes de ser dado a pensar. Ele “fala” pelas imagens mais que pelos comentários que acompanham [...] O acontecimento tratado pelos *media* torna-se matriz, onde se dá forma aos mitos do presente, e a cena efêmera onde a ação representada arrasta consigo um ensinamento.

As características imagéticas do cinema, de fato, colaboraram para que, em cerca de vinte anos, os filmes conseguissem alcançar, numericamente, um público que a literatura e a arte demoraram séculos para atingir. De acordo com Kemp (2011, *apud* de Carvalho, 2015) a falta de diálogo nos filmes “mudos” proporcionou a criação de uma linguagem universal que alcançava tanto as elites dos *Grand Cafés* de Paris, quanto os trabalhadores mais pobres, os estrangeiros e os analfabetos. O impacto cultural foi tão grande que, mesmo “quando os filmes falados entraram em cena, o hábito de ir ao cinema já estava firmemente arraigado para ser desencorajado por barreiras de linguagem”.

Ao longo desta pesquisa, notamos que os filmes, nas diversas épocas em que foram produzidos, tinham como público-alvo justamente o “homem médio”, cidadãos comuns que buscavam “o divertimento, o mito, a moral e, conseqüentemente, a identificação com aquilo que vê” (Merenciano, 2011, p. 3). No entanto, não podemos ignorar que os personagens não são os únicos instrumentos utilizados pelo audiovisual para atrair o público. De acordo com o psicanalista francês Félix Guattari, os diversos códigos cinematográficos “se emaranham sem que nenhum jamais consiga a preeminência sobre os demais, sem constituir “substância” significante; passa-se, num vaivém contínuo, de códigos perceptivos a códigos denotativos, musicais, conotativos, retóricos, tecnológicos, econômicos, sociológicos, etc” (Guattari, 1980 *apud* de Carvalho, 2015). Dessa forma, o envolvimento do espectador com a obra cinematográfica não se trata de uma mera experiência, mas também de uma maneira inconsciente de adquirir conhecimento e compactuar com ideologias.

Partindo desse princípio, os objetivos propostos por esta dissertação foram cumpridos. Inicialmente, o que se confirmou foi a utilização do cinema como ferramenta política pelo governo dos Estados Unidos. A partir dos mandatos de Franklin D. Roosevelt e Harry S. Truman, os filmes de Hollywood passaram a fazer parte de um projeto sistemático de influência, sustentado por severas fiscalizações e investimentos governamentais, visando fortalecer as propagandas anticomunistas e difundir os valores norte-americanos de liberdade, igualdade e progresso. Era uma postura estratégica que contava com a colaboração de grandes estúdios de cinema que, por medo de sofrerem censuras e boicotes, aceitavam promover os interesses dos EUA, o que resultou na demissão de funcionários suspeitos e no desenvolvimento de filmes que abordavam a causa soviética de maneira injuriosa e hostil.

A pesquisa nos levou a comprovar, também, a iniciativa norte-americana de moldar as percepções internacionais. Por ser um conflito global, o anticomunismo estadunidense não seria o suficiente, tornando-se necessário impulsionar o imaginário do “perigo soviético” para além das fronteiras. Nesse contexto, o Brasil foi considerado um território estratégico onde seria possível reforçar a narrativa anticomunista tanto em âmbito governamental quanto na esfera pública. O alinhamento entre o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA) foi um exemplo de articulação bem-sucedida que resultou na importação de produtos culturais e na internalização de ideologias políticas estadunidenses. Percebemos, entretanto, que a relação entre os dois países durante a Guerra Fria não era equilibrada. Enquanto os Estados Unidos alcançaram seus objetivos supervalorizando o *American Way of Life* e mantendo a população brasileira cada vez mais assustada diante da suposta invasão comunista, os benefícios e auxílios econômicos acordados entre Washington e o presidente Dutra não se concretizaram.

De todo modo, assim como ocorreu em território norte-americano, no Brasil o cinema também foi um dos principais meios de intensificar o pensamento anticomunista. Retomamos aqui a análise de Sidnei J. Munhoz (2016), ao afirmar que, na maioria das vezes, o cidadão comum não percebia e/ou não compreendia a Guerra Fria, por isso, a imagem que tinha do conflito estava ligada aos estereótipos difundidos pela grande imprensa. Os três filmes analisados neste trabalho, apesar de abordarem histórias distintas, revelaram padrões de execução e comportamento daqueles que os produziram. Dentre as principais semelhanças, destacamos as ações traiçoeiras, intimidadoras e não confiáveis dos personagens soviéticos

em contraste com os heróicos, honestos e gentis personagens americanos. Ademais, nos três longas é notável a presença de cenas e diálogos explícitos que, com a ajuda de planos de câmera estratégicos, das trilhas sonoras dramáticas e cinematografias cuidadosamente executadas, enfatizavam o estilo de vida ocidental, oposto à tirania do regime soviético representado.

Essas características, abordadas mais a fundo no desenvolvimento do texto, nos levam a compreender que, de fato, existia uma intensa atividade propagandística em cada obra pois, como bem nos lembra Martin (1990, p. 24), “a história representada em um filme, nunca é neutra [...] sempre há uma mediação e objetivo por trás”.

Nos filmes *Cortina de Ferro* e *Traidor*, ambos lançados na década de 1940, semelhanças na narrativa chamam a atenção, como, por exemplo, o estereótipo acerca do Partido Comunista e o controle rígido sobre seus membros, que agiam movidos pelo medo ou por obediência cega. O partido é representado como uma força perigosa, capaz de se infiltrar em espaços profissionais e domésticos que, em tese, deveriam oferecer segurança à população ocidental. Apesar da ameaça constante, os dois filmes adotam uma perspectiva otimista ao sugerirem o fracasso ideológico do comunismo. Ainda assim, essa derrota é acompanhada pelo destino trágico daqueles que simpatizam com a causa: prisão ou morte. Ou seja, o final semelhante de ambas as histórias funciona como uma lição moral para o espectador. Contudo, há uma diferença significativa entre os filmes no que diz respeito aos valores morais dos personagens masculinos, ambos traidores. Em *Cortina de Ferro*, o traidor é retratado como herói por ter denunciado os antigos colegas e contribuído para a proteção dos direitos democráticos na América. Porém, em *Traidor*, o espião é visto como desonesto e antiético por ter permanecido fiel à causa comunista que ia contra as crenças ocidentais.

Já em *Vampiros de Almas*, a ideia de que qualquer pessoa poderia ser um comunista disfarçado retorna com ainda mais força. Se, em *Traidor*, o inimigo era o marido infiltrado dentro de casa, no filme de 1956 todos são inimigos em potencial: médicos, policiais, vizinhos e familiares. O longa intensifica a ideia de que a influência comunista é silenciosa, gradual e praticamente invisível, tornando o combate ainda mais difícil e reforçando a paranoia já existente na sociedade, pois, mesmo sabendo que uma invasão era possível, a população só perceberia quando fosse tarde demais. Enquanto nos filmes anteriores os comunistas tinham nome e rosto, aqui o perigo era coletivo, o que poderia prejudicar toda a nação.

Como mencionamos no segundo capítulo, além das análises filmicas, procuramos verificar o impacto das obras na sociedade brasileira e, para isso, contamos com a ajuda de certos jornais e revistas para alcançar esse objetivo. A partir das informações adquiridas em arquivos e centros documentais, foi possível compreender que, apesar das divergências e abordagens distintas entre os periódicos, parte significativa da imprensa atuava, direta ou indiretamente, em sintonia com a indústria cinematográfica na consolidação do imaginário anticomunista, construindo ou reproduzindo discursos e direcionando pensamentos políticos ao público consumidor. Durante o período de exibição dos dois primeiros filmes analisados, *Cortina de Ferro* e *Traidor*, jornais de grande circulação, simpáticos ao americanismo, publicaram artigos e reportagens legitimando a violência estatal perante aqueles que manifestavam contra as mensagens transmitidas pelos longas. As críticas evidenciam o alinhamento ideológico que certos periódicos tinham com os discursos culturais e políticos dominantes, reverberando as tensões ideológicas da década de 1940. No entanto, as críticas e opiniões sobre *Vampiros de Almas*, lançado na segunda metade da década de 1950, apresentaram um tom diferente, indicando que a grande imprensa havia incorporado o nacionalismo em ascensão e, assim como o governo, procurava limitar o discurso anticomunista. O objetivo era impedir o público brasileiro de enxergar o comunismo como uma possibilidade, limitando o espaço para discuti-lo. Dessa maneira, buscava-se um afastamento gradual de uma ideologia considerada ultrapassada, abrindo caminho para novas propostas mais compatíveis a agenda do governo e o novo projeto nacional.

Em suma, os jornais e as revistas funcionavam como importantes indicadores das transformações sociais e políticas do país, permitindo que, mesmo décadas depois, possamos compreender as tensões existentes naquele período. A análise dessas fontes possibilitou observar a Guerra Fria através de diferentes olhares e interpretações, tomando como base objetos específicos que participaram da construção das narrativas do conflito.

É importante lembrar, também, que o cinema não é uma mera cópia da realidade, mas sim, uma “rasgadura no tecido da realidade; [o filme] abre uma porta para um mundo de fantasmas, duplos, ilusões e fenômenos extremos” (Felinto, 1997, p. 13), ou seja, obras audiovisuais não surgem de maneira inesperada, o roteiro, a direção e a produção refletem os ideais de toda a sociedade que irá assisti-las, porque “a produção de um determinado filme

leva em conta a visão de seu público alvo, seu universo de referências, conhecimentos e expectativas” (Oliveira, 2006, p. 141).

O sujeito é antes de qualquer coisa a produção singular e múltipla relacionada com o mundo a sua volta, constituído que foi neste mesmo mundo. Assim também o cinema, com sua variação incessante de perspectivas, sua pequena multidão de personagens, cada um deles vasculhado pelo espectador, que com ele se identifica. O cinema é então um espelho do mundo, tão multifacetado quanto ele, irredutivelmente múltiplo e conflituoso. (de Carvalho, 2015)

Nesse contexto, acreditamos que os jornais e as revistas apresentados ao longo deste trabalho refletiram não só seus próprios ideais políticos, como também os sentimentos aflorados dos espectadores. Para Jacques Aumont (1995, p. 265),

na maioria das vezes, quando se fala de um filme, fala-se de uma lembrança do filme, lembrança já reelaborada, que foi objeto de uma reconstrução "posterior", que lhe proporciona sempre mais homogeneidade e coerência do que havia realmente na experiência da projeção.

Portanto, as lembranças usadas como fontes de argumento são vítimas da interferência, da simpatia ou do desprezo que o público adquiriu por determinada personagem ou por determinada trama narrativa. Inconscientemente, as opiniões sobre os filmes demonstram as opiniões que teríamos na vida real diante de uma pessoa ou uma situação conflituosa (Aumont, 1995, p. 265).

Por fim, durante a estruturação do projeto, nos comprometemos a comparar as diferenças entre filmes produzidos nas décadas de 1940 e 1950, levando em conta o contexto político e as variações estéticas de cada obra. Enquanto os filmes da década de 1940 eram caracterizados por um modelo clássico e documental, com personagens movidos pelo embate entre o bem e o mal, os anos 1950 trouxeram uma sofisticação nas metáforas visuais e narrativas, a partir do gênero de ficção científica, que dava seus primeiros passos rumo à exploração do medo da infiltração comunista.

O trabalho desenvolvido ao longo das últimas páginas evidencia que o cinema hollywoodiano retratou as tensões políticas da época e desempenhou um papel ativo na construção e propagação de uma mentalidade anticomunista ao redor do mundo. No Brasil,

sua influência ultrapassou os limites do entretenimento, integrando-se a uma dinâmica política que reforçava narrativas alinhadas aos interesses norte-americanos. Pelo fato de este estudo ter se limitado ao cinema anticomunista durante as décadas de 1940 e 1950, é importante que mais investigações sejam feitas sobre o mesmo tema, porém em outros períodos históricos e considerando outros meios de comunicação, pois as investigações sobre a relação entre cinema e ideologia demonstraram-se relevantes e complexas. Como vimos, trata-se de um mecanismo de construção e disseminação de discursos ideológicos que influenciam, a curto e a longo prazo, a estruturação de valores culturais, narrativas políticas e o cotidiano de sociedades inteiras.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (Benjamin, 1994, p. 224-225)

5. Referências

- ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)*. Diss. Universidade de São Paulo, 2008.
- ANDERSEN, Tom. *Na Lista Negra*. 2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/na-lista-negra/>. Acesso em: 26 de julho de 2024.
- ARÊAS, J. *Batalhas de O GLOBO (1989-2002): o neoliberalismo em questão*. Niterói:UFF, CEGICHF, 2012.
- Aumont, Jacques. *A estética do filme*. Papirus Editora, 1995.
- AZEVEDO, Mônica Velloso. *Relação Brasil-Alemanha (1937-1945): Evolução e Paradoxos*. Texto apresentado no Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro (2010).
- BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social*. In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- BALLERINI, Frantjesco. *História do cinema mundial*. Summus Editorial, 2020.
- BANDEIRA, Moniz; et al. *O ano vermelho: a Revolução Russa e seus reflexos no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BARBOSA, Marialva. *Dando voz ao público: a questão do gênero nos estudos de recepção*. XXIII Congresso da Intercom, Rio de Janeiro. 1999.
- BARROS, Fernando de Souza. *Einstein e as Conferências Pugwash*. Rio de Janeiro, Física na Escola, v. 6, n. 1, 2005.
- BATEMAN, Aaron. *Espionage and The Catholic Church From The Cold War to The Present*. War On The Rocks. 2019. Disponível em: <https://warontherocks.com/2019/06/espionage-and-the-catholic-church-from-the-cold-war-to-the-present/>. Acesso em: 03 de outubro de 2024.
- BATTOCHIO, Carolina Rosa. *Energia elétrica no Brasil: diplomacia Brasil-Estados Unidos e transição da propriedade privada para a propriedade pública (1951-1954)*. [sn], 2005.
- BANJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: Benjamin, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____, Walter and Flavio, R. Kothe. *Walter Benjamin*. Vol. 50 Editora Ática, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude, ROSSI, Clovis, e KNAPP, Wolfgang. *O que é Jornalismo, Editora, Cinema*. Col. Primeiro (1990).
- BIAGI, Orivaldo Leme. *O imaginário da Guerra Fria*. Revista de história regional, 2001.
- BLUMMER, Herberto. *Movies and Conduct*. New York: Macmillan & Company, 1933.
- BRANDI, Paulo. *Getúlio Vargas*. [s.d.] Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasil/dhbb/Getulio%20Vargas.pdf> Acesso em: 22 de julho de 2024.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *O conceito de desenvolvimento do ISEB discutido*. Dados 47 (2004): 49-84.
- BOHOSLAVSKY, Ernesto. *Os partidos de direita e o debate sobre as estratégias anticomunistas (Brasil e Chile, 1945-1950)*. Varia Historia 30 (2014): 51-66. Belo Horizonte.

- BOHR, N. Prólogo: ciência e civilização. In: *Um mundo ou nenhum: Relatório ao público sobre o pleno significado da bomba atômica*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- BUONICORE, Augusto. *Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950*. Revista Espaço Acadêmico 32 (2004): 2.
- BURKE, Peter. *A nova história, seu passado e seu futuro*. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP (1992).
- CAES, André Luiz, e FILHO, Robson Rodrigues Gomes. *De Vargas à Dutra: Aspectos Políticos e Econômicos do Brasil nas Décadas de 1930 e 1940*. RECTORA NACIONAL (2017): 17.
- CAMEROTTO, Rebeca Leite. *Tradução dos depoimentos dos Dez de Hollywood ao Comitê de Atividades Contra-Americanas*. Pimenta Cultural, 2024.
- CAMURÇA, Marcelo A. *Intelectualidade rebelde e militância política: adesão dos Intelectuais ao Partido Comunista Brasileiro (PCB)–1922-1960*. Locus: revista de história 4.1 (1998).
- CANELE, Dario, Oliveira Viana, e José Nilo Tavares. *Novembro de 1935: meio século depois*. (1985).
- CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- CARVALHO, José Murilo de. *Forças Armadas e Política no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CATERINA, Gianfranco. *Um grande oceano: Brasil e União Soviética atravessando a Guerra Fria (1947-1985)*. Tese (Doutorado em História), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 425f., 2019.
- CAPIOTTI, Douglas Michel. *A “intentona comunista” ontem e hoje: representações do anticomunismo no exército brasileiro*. Revista Aurora, 16.1 (2023): 61-78.
- CAPELATO, Maria Helena e PRADO, Maria Lígia. *O bravo matutino. Imprensa e ideologia: o jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1980.
- CEPLAIR, Larry. *A perseguição em Hollywood nos anos 1950 foi um ataque à liberdade de expressão*. 2023. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2023/05/a-perseguiacao-em-hollywood-nos-anos-1950-foi-um-ataque-a-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 16 de julho de 2024.
- CHAIA, Vera. *Lideranças políticas e cinema: a imagem do poder*. Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais, (2011).
- CHADE, Caliu. *A autocrítica do movimento nacionalista*. In Revista Brasiliense. São Paulo, n. 32, nov./dez. 1960, pp. 88-91.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1991.
- CODATO, Henrique. *Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis*. Verso e Reverso 24.55 (2010).
- COELHO, Anelise Suzane Fernandes. *Política externa dos Estados Unidos em relação à América Latina na administração de Harry s. Truman*. Relações Internacionais no Mundo Atual 2.14 (2010).
- COSTA, Homero de Oliveira. *A insurreição comunista de 1935: o caso de Natal (RN)*. Diss. [sn], 1991.
- CRESPO JUSDADO, Alejandro. *El cine y la industria de Hollywood durante la Guerra Fría 1946-1969*. Diss. Universidad Autónoma de Madrid, 2009.
- DA COSTA, Celiane Ferreira. *O posicionamento do Brasil na Guerra da Coréia (1950-1953)*. (2017).
- DA ROCHA POMAR, Pedro Estevam. *Nas páginas do Hoje: o diário paulista do PCB e sua vocação contra-hegemônica*. Perseu: História, Memória e Política, 12 (2016).
- DA SILVA, Alexander Meireles. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira*. Revista Online de Literatura e Linguística. Eutomia 1.02 (2008).

DA SILVA DAVSON, Felipe Pereira. *O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos*. História Unicap, v. 4, n. 8, p. 263-273, 2017.

DA SILVA, Vicente Gil; SCHWARZ, Laura Maria Loss. *A guerra secreta de Eisenhower na América Latina: O planejamento estratégico de uma ofensiva continental contra o comunismo e o nacionalismo (1953-1957)*. Revista Eletrônica da ANPHLAC, v. 23, n. 35, p. 259-288, 2023.

D'ARAUJO, Maria Celina; MOURA, Gerson. *O tratado comercial Brasil-EUA de 1935 e os interesses industriais brasileiros*. Revista de Ciência Política, v. 21, n. 1, p. 55-73, 1978.

DE ABREU, Alzira Alves. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Editora FGV, 2015.

DE ARAÚJO FERNANDES, Simone Freitas. *Os estereótipos De Gênero Na Publicidade Televisiva. Uma comparação Entre Spots publicitários Brasileiros e Portugueses*. 2014. Tese de Doutorado. Universidade do Minho (Portugal).

DE AR PEREIRA, Henrique Alonso. *Pan-Americanismo e Anticomunismo/A Operação Pan-Americana no Brasil e as origens da Aliança para o Progresso nos Estados Unidos*. (2011).

DE AZEVEDO, Débora Bithiah. *Democracia e exclusão: o comunismo como símbolo da desordem no governo Dutra (1946-1950)*. TEXTOS DE HISTÓRIA. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB. 2.4 (1994): 76-99.

DE CARVALHO, Francismar Alex Lopes. *O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier*. Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História 9.1 (2005): 143-165.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário. *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa*. Projeto História, São Paulo, n. 35, p. 253-270, dez. 2007.

DE OLIVEIRA SUPPIA, Alfredo Luiz Paes. *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Diss. [sn], 2007.

DEUTSCHER, Isaac. *Mitos da Guerra Fria*. In Horowitz, David (org.). *Revolução e Repressão*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969;

DOS SANTOS, Igor David. *O nacional no cinema: a revista Fundamentos e as críticas às primeiras produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950* (2013). Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364678600_ARQUIVO_TextoFINAL.pdf. Acesso em: 14 nov. 2024.

DOS SANTOS, Jaime César Pacheco Alves. *Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais*. Universitas: Arquitetura e Comunicação Social 7.1 (2010).

DOS SANTOS TOMAIM, Cássio. *Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade*. Estudos de Sociologia 9.16 (2004).

DOUGLAS, Mary. *Mary Douglas Collected Works: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Routledge, 2013.

DUCK AND COVER. Direção: Anthony Rizzo. Produção: Archer Productions. Estados Unidos: Federal Civil Defense Administration, 1951. 1 filme (9 min), son., color. Disponível em: [youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60](https://www.youtube.com/watch?v=IKqXu-5jw60). Acesso em: 2 mar. 2025.

FELINTO, Erick. *O Consultório do Dr. Mabuse: Hugo Münsterberg, Fritz Lang e o Cinema como Experiência Psíquica*. imaginário (1997): 15.

FERNANDES, Ananda Simões. *A reformulação da Doutrina de Segurança Nacional pela Escola Superior de Guerra no Brasil: a geopolítica de Golbery do Couto e Silva*. Antíteses 2.4 (2009): 831-856.

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

- FERREIRA, Clausinei. *Governo Dutra: arrocho salarial e os trabalhadores (1946-1950)*. Diss. Universidade de São Paulo, 2019.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo; CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964)*. 1996.
- FLORES, Christiane Manolio Valladão. *O caso Nenê Romano: mulheres, moralidade, prostituição e imprensa-São Paulo (1918-1923)*. (2023).
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Relume Dumará, 2005.
- GALDIOLI, Andreza da Silva. *A cultura norte-americana como um instrumento do soft power dos Estados Unidos: o caso do Brasil durante a política de boa vizinhança*, 2008.
- GALERANI, Kleber Antonio. *Política Externa do governo Juscelino Kubitschek: a Operação Pan-Americana*. Revista Interação 1.1 (2010).
- GARCIA, Estevão. *A PARTIR DE AGORA, VAMOS FALAR EM ESPANHOL*: Sobre a Mostra Sci-Fi Mexicano no Festival do Rio. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/84/artscifimexico.htm>>. Acesso em: 13 de nov. de 2024.
- GASPAR, Ricardo Carlos. *A trajetória da economia mundial: da recuperação do pós-guerra aos desafios contemporâneos*. Cad. Metrop., São Paulo, v. 17, n. 33, 2015.
- GOMES, Ângela de Castro. *Uma breve história do PTB. Rio de Janeiro: CPDOC, 2002. Trabalho apresentado na Palestra no I Curso de Formação e Capacitação Política, realizado na Sede do PTB*. São Paulo, 13.jul. 2002.
- GOMES, Fabrício Augusto Souza. *O Intelectual pensa o Brasil: o Nacional-Desenvolvimentismo na perspectiva do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)*. Anais do XXV Simpósio Nacional de História da ANPUH (2009).
- GOMES, Nathalia Candido Stutz. "A Comissão Mista Brasil-Estados Unidos para o Desenvolvimento Econômico (CMBEU)(1951-1953) à luz do Programa Ponto Quatro (1949) do governo Truman." *Carta Internacional* 17.1 (2022): e1195-e1195.
- GONÇALVES, Bernardo Bomfiglio Moreira Dalfollo. *A geração de soft power americano durante a Guerra Fria: a vilanização da URSS a partir de Hollywood*. Revista Novas Fronteiras 3.1, 2016.
- GONÇALVES, Renata. *Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade*. Existência e Arte, Revista Eletrônica do Grupo PET, Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei, Ano IV, Número IV, janeiro a dezembro de (2008).
- GROGIN, Robert C. *Natural Enemies: The United States and the Soviet Union in the Cold War, 1917-1991*. Lexington Books, 2000.
- GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. *A imprensa como ator político-ideológico: o caso do jornal O Estado de S. Paulo*. Dimensões 40 (2018): 199-223.
- HASLAM, Nick. *Dehumanization: An integrative review*. Personality and social psychology review 10.3 (2006): 252-264.
- HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. Editora Olhares, 2022.
- HILTON, Stanley. *Brazil and the soviet challenge, 1917 -1947*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- HUNT, Michael H. *Ideology and U.S. Foreign Policy*. New York: Yale University Press, 1987.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Editora Companhia das Letras, 1995.
- HOROWITZ, David. (org.) *Revolução e Repressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. Especialmente pág. 144.

- HOFSTADER, Richard. *The paranoid style in American politics*. Vintage, 2012.
- JÚNIOR, Luiz Carlos Oliveira. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Papirus Editora, 2014.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. *Ao sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)*. Diss. Universidade de São Paulo, 2000.
- KENNEDY, Hank. "They're Here Already!" *The Timeless Frights of Invasion of the Body Snatchers*. 2022. Disponível em: <https://tempestmag.org/2022/10/theyre-here-already/>. Acesso em: 31 de Janeiro de 2024.
- KLÖCKNER, Luciano. *O Repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história*. EDIPUCRS, 2011.
- _____. *O Repórter Esso e Getúlio Vargas*. Encontro Nacional da rede Alfredo de Carvalho 2 (2004).
- KUNHAVALIK, José Pedro. *Os militares e o conceito de nacionalismo: disputas retóricas na década de 1950 e início dos anos 1960*. (2012).
- LANGER, Johnni. *Metodologia para Análise de Estereótipos em Filmes Históricos*, in Revista História Hoje. São. nº 5. São Paulo: 2004.
- LAWRENCE, John Shelton. *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*. The Journal of American Culture, 2005.
- LEFFER, Melvyn. *National Security and US Foreign Policy*. In LEFFLER, Melvyn P.; PAINTER, David S. (orgs.). *Origins of the Cold War - An International History*. London/New York, Routledge, 1995.
- LEITE, Lucas Amaral Batista. *George W. Bush e a construção do inimigo na guerra ao terror*. Belo Horizonte, Brasil: Fronteira 8.16 (2009): 27-59.
- LEONARDO, Edivaldo Marcondes. *A ficção científica no Brasil nas décadas de 60 e 70 e Fausto Cunha*. Diss. [sn], 2007.
- LIMA, Edna Cunha, BARROS Helena de. *Imprimindo fotos em preto e branco a cores: O caso da Revista Scena Muda (1921-1955)*. (2017)
- LONGHI, Carla Reis. *Cultura e política no Brasil republicano: uma reflexão sobre as permanências autoritárias*. (2019).
- LOOK, Kathleen. *The return of the Pod People: remaking cultural anxieties in invasion of the body snatchers*. Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake|Remodel (2012): 122-144.
- LOPES, Poliana. *O Movimento Diretas Já e a Cobertura do Jornal Zero Hora: uma Análise a partir da Agenda-Setting*. Monografia de conclusão da especialização em História, Comunicação e Memória do Brasil Contemporâneo. RS: Universidade Feevale (2007).
- LOUNSBERY, Adam. *The Iron Curtain (May 12, 1948)*. 2012. Disponível em: <https://ocdviewer.com/2012/10/07/the-iron-curtain-may-12-1948/>. Acesso em: 5 de fevereiro de 2024.
- MAIA, Tatyana, Cássio Albernaz, e Cristiane Mitsue. *O trabalho de Jango em imagens: os cinejornais da Agência Nacional (1963-1964)*. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação 41.1 (2018): 119-135.
- MAGNOLO, Talita Souza; Pereira, Aline Andrade. *O papel desempenhado pelo jornal O Globo ao golpe de 64*. In: XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo. 2016.
- MANN, Katrina. "You're Next!": *Postwar Hegemony Besieged in "Invasion of the Body Snatchers"*. Cinema Journal (2004): 49-68.
- MANNING, Robert. *Re-examining the maladjusted text: post-war America, the Hollywood Left and the problem with Film Noir*. Diss. University of East Anglia, 2015.

- MARIANI, B.S.C. *O comunismo imaginário: práticas discursivas da imprensa sobre o PCB (1922-1989)*. Tese de Doutorado. Campinas, IEL/Unicamp, 1996.
- MARTIN, Marcel, Vasco Granja, and Lauro António. *A linguagem cinematográfica*. 1990.
- MARTINS, Enio Viterbo. *O governo de Eurico Gaspar Dutra e a transição de regime: entre o autoritarismo e as concepções democráticas*. (2021).
- MARTINELLI, Caio Barbosa. *O jogo tridimensional: o hard power, o soft power e a interdependência complexa, segundo Joseph Nye*. *Conjuntura Global* 5.1 (2016): 65-80.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- MENDES, Lilian Marta Grisolio. *Aliança e recompensa: a política de alinhamento do Governo Dutra nos primórdios da Guerra Fria no Brasil*. DOI10. 5216/o. v12i2. 18336. *OPIS* 12.2 (2012): 106-124.
- MENEZES, Lena Medeiros de. *Discursos anticomunistas de combate em uma imprensa internacionalmente interconectada (1917-1921)*. In: *Dimensões do Anticomunismo: novos estudos e perspectivas de análise*. São Luís: EDUFMA, 2024. p. 20–34.
- _____; Lessa, Mônica Leite. *Circuitos da informação na "Era da catástrofe"*. Notas sobre a imprensa escrita em tempos de guerra e revolução. In: FONSECA, Silvia Carla P. de Brito; CORRÊA, Maria Leticia. 200 anos de Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 187- 207.
- MERENCIANO, Levi Henrique. *Cinema hollywoodiano e cultura de massa—entre leitores, espectadores e expectativas*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada 9.1 (2011).
- MONTAGNA, Wilson. *A doutrina da segurança nacional*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História 6 (1986).
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. *Nacionalismos e reforma agrária nos anos 50*. *Revista brasileira de História* 18 (1998): 329-360.
- MORENO, Isadora Negrão. *O papel do cinema na formação da imagem dos Estados Unidos no cenário internacional: posicionamento durante o período da Guerra Fria*. (2023).
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *A "indústria" do anticomunismo*. *Anos 90* 9.15 (2001): 71-91.
- _____. *"A" Intentona Comunista" ou a construção de uma legenda negra*. *Tempo* 13 (2002): 189-207.
- _____. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. Vol. 180. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil: a penetração cultural norte-americana*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORINAKA, Eliza Mitiyo. *"Livros, trocas culturais e relações internacionais Brasil-Estados Unidos em um contexto de guerra (1941-1946)"*. *Varia Historia* 35.69 (2019): 691-722.
- _____, Pinheiro, L., & Bethell, L. (2012). *Relações exteriores do Brasil 1939-1950: mudanças na natureza das relações Brasil-Estados Unidos durante e após a Segunda Guerra Mundial*. Funag.
- MUNHOZ, Sidnei J. *A guerra fria no Brasil: Repressão política e resistência durante a primeira fase do conflito*. ANPUH XXII Simpósio Nacional de História, João Pessoa (2003).
- _____. *Guerra Fria História e Historiografia*. Editora Appris, 2020.
- _____. *Imperialismo e anti-imperialismo, comunismo e anticomunismo durante a Guerra Fria*. *Esboços: histórias em contextos globais* 23.36 (2016): 452-469.
- MUNHOZ, Sidnei José, José Henrique ROLLO. *Détente e détetes na época da Guerra Fria (décadas de 1960 e 1970)*. *Esboços: histórias em contextos globais* 21.32 (2014): 138-158.

- MÜNSTERBERG, Hugo. *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: A psychological study*. D. Appleton, 1916.
- NAPOLITANO, Marcos. *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964*. *História Unisinos* 18.3 (2014): 418-428.
- NASCIMENTO, Giceli Warmling do. *O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)*. MS thesis. Universidade Estadual de Maringá, 2016.
- NASSIF, Karine Porto. *Hegemonia cultural e Hollywood: como o cinema contribuiu para a identidade cultural norte-americana se popularizar ao redor do mundo*. (2023).
- NAVARETTE, Eduardo. *O cinema como fonte histórica: diferentes perspectivas teórico-metodológicas*. *Revista Urutágua, Maringá* 16 (2008).
- NOGUEIRA, Maristel Pereira. *O ANTICOMUNISMO NOS JORNAIS: CORREIO DO POVO, DIÁRIO DE NOTÍCIAS E ÚLTIMA HORA, UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE*. (2009)
- OLIVEIRA, B. J.: *Cinema e imaginário científico*. *História, Ciências, Saúde - Maguinhos*, v. 13 (suplemento), 2006.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. (1985).
- O'SULLIVAN, John L. "Annexation" in *The United States Magazine and Democratic Review*. Vol. xvii (July 1845).
- OUBIÑA, David. *Uma juguetería filosófica*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2009, pp.
- OVESNY, Patricia Lola. *Reflections of Fear: Mass Hysteria in Cold War Cinema 1946-1991*. MS thesis. University of Houston-Clear Lake, 2021.
- PECHULA, Márcia Reami. *A ciência nos meios de comunicação de massa: divulgação de conhecimento ou reforço do imaginário social?*. *Ciência & Educação* 13.02 (2007): 211-222.
- PEDRO, Teresa. *Técnicas Cinematográficas e Actos Mentais: "The Photoplay" de Hugo Münsterberg*. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 2 (2011): 165-183.
- PEIXOTO, Antonio Carlos. *O Clube Militar e os Confrontos no Seio das Forças Armadas (1945-1964)*. In: ROUQUIÉ, Alain (Coord.). *Os Partidos Militares no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- PEREIRA, Fernanda Libério. *A recepção da literatura traduzida de ficção científica no Brasil: Um recorte dos anos 1950 e 1960*. Diss. Universidade de São Paulo, 2019.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. *Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933-1945)*. *Anais do XVII Encontro Regional de História - O lugar da História*. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas 6, 2004.
- PHILLIPS, Megan. "Don't Believe Everything You See at the Movies: The Influence of Anti-Communist and Anti-Slavic Governmental Propaganda in Hollywood Cinema in the Decade Following WWII." *The Alexandrian* 4.1 (2015).
- PLATTE, N., (2022) "Mixed Motives: Soviet Symphonies and Propagandistic Duplicity in *The Iron Curtain (1948)*", *Music & Politics* 16(2): 2. doi: <https://doi.org/10.3998/mp.3109> (<https://doi.org/10.3998/mp.3109>)
- POLIDÓRIO, Valdomiro. "O ensino de língua inglesa no Brasil." *Travessias* 8.2 (2014): e10480-e10480.
- QUEIROZ, Eliane de Oliveira (1981). *A Scena Muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933)*. (Tese). São Paulo: Universidade de São Paulo (USP).
- RAMOS, Alexandre Fernandes. *Identidade de Defesa Sul-americana: perspectivas de alinhamentos estratégicos frente às novas ameaças no pós Guerra Fria*. (2023).
- REZENE, Renato Arruda de. *1947, o ano em que o Brasil foi mais realista que o rei: o fechamento do PCB e o rompimento das relações Brasil-União Soviética*. 2007.

- ROCHA, Júlia Margarida Almeida. "Cinema e Propaganda Militar: análise de longas metragens (de ficção, não animadas) durante o período da 2ª Guerra Fria (1979-1985)." (2016).
- RODEGHERO, Carla Simone. "Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria." *Revista Brasileira de História* 22 (2002).
- ROSENBAUM, Jonathan. *Conspirator* (1949). 2023. Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2023/05/conspirator-1949/>. Acesso em: 6 de fevereiro de 2024.
- ROXO, Marco; Sacramento, Igor (Ed.). *Intelectuais partidos: os comunistas e as mídias no Brasil*. Editora E-papers, 2012.
- SALIBA, Elias Thomé. "A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica." (1993).
- SANTUCCI, Isabella Cristina Stangherlin. "O Golem na Era da reprodutibilidade Técnica: Aparato cinematográfico, homem moderno e representação." *Anuário de Literatura* 17.1 (2012): 172-192.
- SAMUELS, Stuart. "The Age of Conspiracy and Conformity: Invasion of the Body Snatchers (1956)." *American History/ American Film*. Ed. John E O'Connor. New York: Continuum Press, 1988. 203-217.
- SBARDELLATI, John. *J. Edgar Hoover goes to the movies: the FBI and the origins of Hollywood's Cold War*. Cornell University Press, 2017.
- SCHERER, Charles. "A Revista Seleções do Reader's Digest ea disseminação da cultura e da ideologia norte-americana, no Brasil, no contexto da Segunda Guerra Mundial." *Revista Latino-Americana de História* 3.10 (2014): 7-22.
- SHERMAN, Fraser A. *Screen enemies of the American way: political paranoia about nazis, communists, saboteurs, terrorists and body snatching aliens in film and television*. McFarland, 2014.
- SENA, Luiz Henrique. "Relações Brasil e Estados Unidos: A Aliança para o Progresso na Tribuna da Imprensa e no jornal Novos Rumos (1960-1963)." *e-hum* 14.2 (2022): 7-21.
- SILVA, M. "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)." XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (2011).
- Silva, Millena Barbosa Bueno da. *LÍNGUA INGLESA COMO PRINCIPAL LÍNGUA ESTRANGEIRA ENSINADA NO BRASIL*. 2020. Bragança Paulista, 2020.
- SILVERSTONE, Roger. *Por que estudar a mídia?*. Sage, 2002.
- SKIDMORE, Thomas Elliott. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-1964)*, 1969.
- SKIDMORE, David. *The unilateralist temptation in American foreign policy*. Routledge, 2011.
- SODRÉ, Muniz. "Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede." *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. 2009.
- SOUTO MAIOR, Luiz AP. "Brasil-Estados Unidos: desafios de um relacionamento assimétrico." *Revista Brasileira de Política Internacional* 44 (2001): 55-68.
- TELEPNEVA, Natalia. "I Mediators of Liberation: Nikita Khrushchev, the Soviet Bureaucratic Elite, and the Cold War in Africa." (2022): 12-28.
- THOMPSON, Edward Palmer. *A miséria da teoria ou um planetário de erros - uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- TOMOFF, Kiril. *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958*. Cornell University Press, 2015.

TRUMAN, Harry S. Inaugural Address. *Gerhard Peters and John T. Woolley, The American Presidency Project. 1949*. Disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/229929>. Acesso em 19 de julho de 2025.

UNESP. *Fundamentos tinha viés cultural e orientação progressistas*. 2020. Disponível em: <https://www.cedem.unesp.br/#>. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

VALDEZ, VIRGÍNIA MARA HINOJOSA. *Brasil e Estados Unidos: a propaganda do Office of the Coordinator of Inter-American Affairs no Brasil (1940-1945)*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História-ANPUH. São Paulo, 2011."

VALIM, Alexandre Busko. *"Imagens vigiadas: uma história social do Cinema no alvorecer da guerra fria, 1945-1954"*, 2006.

VIANA, Nildo. *Quem são os Invasores? A crítica ao macartismo em "Vampiros de Almas"*. Revista Espaço Livre 7.14 (2012): 53-58.

VIANNA, Sérgio Besserman. *"As relações Brasil-EUA e a política econômica do segundo governo Vargas."* Revista Brasileira de Economia 40.3 (1986): 193-210.

VINÍCIUS, Victor, Suely Henrique de Aquino Gomes, e Rodrigo Cássio Oliveira. *"Olhares sobre o roteiro cinematográfico brasileiro nas revistas A scena muda, Cinearte e O fan."* Esferas 21 (2021): 92-107.

VOLLBRECHT, Simone Caldas. *"O som não se propaga no vácuo: o silêncio da crítica sobre a ficção científica no Brasil."* (2019).

WALKER, Martin. *The Cold War and the making of the modern world*. By Martin Walker. London: Fourth Estate, 1993.

WHITE, John. *Conferência Internacional de História da Guerra Fria*. 2016. Disponível em: <https://www.archives.gov/research/foreign-policy/cold-war/conference/white.html>. Acesso em: 3 de julho de 2024.

WHITFIELD, Stephen J. *The culture of the Cold War*. JHU Press, 1996.

WILKERSON, Isabel. *Casta: as origens de nosso mal-estar*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

YOUNG, Victor Augusto Ferraz. *Desenvolvimento econômico e financiamento externo: relações entre Brasil, Estados Unidos e FMI no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Diss. [sn], 2013.

ZAGNI, Rodrigo Medina. *"Imagens Projetadas do Império" O Cinema Hollywoodiano e a Construção de uma Identidade Americana Para a Política de Boa Vizinhança*. Brazilian Journal of Latin American Studies 7.12 (2008): 67-91.