

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

1

No *front* de uma guerra de imagens: o cinema americano no período inicial da Guerra Fria

RODRIGO MEDINA ZAGNI*

JULIA MACEDO RODRIGUES**

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar parte da produção cinematográfica norte-americana, inserida no complexo jogo de sua política externa e incumbida do propósito da difusão de argumentos de liderança intelectual e moral no período inicial da Guerra Fria, tendo como base a criação de personagens antagonistas que se relacionam com as ideias da bipolaridade então vigentes. Procurando determinar as funções políticas atribuídas à *Hollywood* entre 1947 e 1969, buscaremos compreender como EUA e URSS foram representados nessas produções, baseados na hipótese de que, durante o processo histórico da Guerra Fria, o cinema teve função a cumprir nas relações internacionais, tratando-se de instrumento articulado, desde estratégias para o *front* da cultura, para a cooptação de corações e mentes a propósitos hegemônicos, produzindo-se legitimidades para as práticas de dominação, em curso, na superestrutura política e na estrutura econômica.

Palavras chave: cinema; Guerra Fria; propaganda política; relações internacionais; ideologia.

Abstract: The present work aims to analyze part of the North American film production, inserted in the complex game of its foreign policy and charged with the purpose of spreading arguments of intellectual and moral leadership in the initial period of the Cold War, based on the creation of characters antagonists who relate to the ideas of bipolarity then in force. In order to determine the political functions attributed to Hollywood between 1947 and 1969, we will seek to understand how the USA and the USSR were represented in these productions, based on the hypothesis that, during the historical process of the Cold War, cinema had a role to play in international relations, it is an articulated instrument, from strategies for the front of culture, for the cooptation of hearts and minds for hegemonic purposes, producing legitimacy for the domination practices, in progress, in the political superstructure and in the economic structure.

** Universidade Federal de São Paulo; docente do Departamento de Relações Internacionais; doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo.

** Universidade Federal de São Paulo; bacharel em Relações Internacionais.

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



2

Keywords: Cinema; Cold War; advertising policy; international relations; ideology.

Após duas guerras mundiais, a Guerra Fria inscreveu a quase totalidade dos tensionamentos internacionais que ou tatearam a beligerância, ou bateram-se de fato nos campos de batalha, em guerras por procuração onde a hegemonia mundial alcançada ao cabo da Segunda Guerra foi posta à prova, envolvendo não apenas as complexas relações políticas e disputas econômicas, mas tendo ambos os blocos se empenhado em firmar seu repertório ideário também no plano da disputa geopolítica. O caminho para a vitória não passaria apenas pelo resultado ideal da guerra convencional – dobrar a vontade do inimigo -, mas plasmar no campo da cultura a moldura e os conteúdos de civilização afirmados válidos. Com isso, os tensionamentos entre o bloco oriental e ocidental extrapolaram o desenvolvimento de armas e tecnologias de guerra, entre outros meios convencionais, para a produção de sentidos e significados em itens de cultura visual, postos a circular e se enfrentarem num *front* de ideias.

Esta dimensão de enfrentamento será analisada a partir da produção cinematográfica norte-americana durante os períodos que compreendem a “confrontação” (1947 a 1962) e a “coexistência” (1963 a 1969) das potências imbricadas na guerra, de acordo com a divisão proposta por Cristina Pecequilo (2011:167), compreendendo os governos Truman, Eisenhower, Kennedy e Johnson. A primeira fase foi marcada por divergências entre EUA e URSS, o adensamento do dissenso e das pressões econômico-militares ocidentais pela contenção do comunismo internacional, momento em que se elaborou também uma “política de âmbito mundial” por parte dessas mesmas potências buscando expandir sua influência para o dito terceiro mundo (VIZENTINI, 2005). Essas tensões atingiram seu ponto culminante em 1962, quando a URSS instalou mísseis balísticos em Cuba, a 140km dos EUA - a “Crise dos Mísseis”. Já a segunda fase foi marcada pela desaceleração da beligerância, reflexo da situação insustentável em que se encontravam as duas potências, mudanças internas por que passava a URSS e findando com a assinatura do “Tratado de Não-Proliferação Nuclear”, em 1968, bem como o término do governo Johnson, em 1969.

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



3

Demarcado o nosso objeto, justifica-se a escolha de uma História das Imagens, nos contributos que a História da Cultura pode oferecer à História das Relações Internacionais em razão de as dimensões da diplomacia, da militar e das práticas econômicas não serem suficientes para a compreensão da natureza de uma “guerra total”: é necessário recorrer, como na Segunda Guerra Mundial, à propaganda produzida como arma de guerra para o *front* da cultura, compreendendo-se a cultura como parte da totalidade complexa que podemos definir como sistema social, articulada tanto ao político quanto ao econômico. A propaganda política, projetada por uma indústria cultural, é arma comum à guerra desde a primeira metade do séc. XX, incumbida da criação e profusão de visões de mundo reduzidas ao simplismo dos estereótipos para sua fácil memorização, bem como deificação ou satanização: atribuem-se traços distintivos, em padrões comportamentais, a personagens tipificados idealmente e estes são repetidos até que haja uma relativa homogeneização da opinião pública acerca dos valores que ali são postos em circulação. Esse tipo específico de propaganda tem como armas desde palavras de ordem até padrões de estímulo-resposta que definem a superioridade intelectual e moral que inscrevem as imagens que, por sua vez, são difundidas por meios de comunicação de massa, como o cinema.

É desse desenvolvimento histórico do cinema que provém a lógica binária, característica do *western* norte-americano, aplicada à produção fílmica que representou a Segunda Guerra Mundial e ao subsequente período de bipolaridade da Guerra Fria, desde as suas origens, passando pelo ponto culminante da crise dos mísseis (1962). É neste período inicial que buscaremos determinar que propósitos políticos deram coerência à sua produção cinematográfica: objeto multifacetado e inscrito, em termos disciplinares, em uma História das Relações Internacionais que, para a sua compreensão, prescinde de esforços de articulação com elementos de História da Cultura e, nela, das fontes visuais. Essas articulações, por sua vez, estão sobre determinadas pelas escolhas teórico-conceituais que informam o “lugar” da produção cultural na totalidade complexa da vida social; para isso o presente trabalho utilizará o conceito de hegemonia cunhado por Antônio Gramsci (2014:11-112) e transportado às teorias de sistema-mundo (Cf.: ARRIGHI, 1996:27-85; COX, 1996:124-143; ZAGNI, 2015:63-130), a fim de que

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

4

se compreenda o complexo da produção cultural também como empreendimento hegemônico nas relações internacionais.

Nessa perspectiva é que serão analisadas quatro produções deste período e, para as quais, por sua vez, serão movidos os ferramentais metodológicos da análise fílmica, partindo da visão da estrutura da representação conforme determinada por Jean-Louis Leutrat (1995:32):

O sentido que um autor (diretor, roteirista...) quis dar a sua obra não é forçosamente nela encontrável, [...] há um modo de funcionamento independente das obras que requer que nos esforcemos em compreender. [...] Não se trata de fazer a obra confessar um sentido “inconsciente” que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um “exterior” num recipiente, que deveria ser extraído como um “corpo estrangeiro”. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido.

A metodologia da análise fílmica que utilizaremos neste trabalho é um recurso para a percepção crítica social, para a qual um filme não é apenas uma ilustração, mas também um elemento que representa a vida em sociedade e que nos permite portanto sobre ela refletir, a partir da decomposição e interpretação dos símbolos além daqueles meramente textuais: uma via de mão dupla onde a realidade altera o filme e o filme altera percepções da realidade. Walter Benjamin (1955:13) assevera que “mesmo na produção mais perfeita falta uma coisa: o aqui e o agora da obra de arte (*hic et nunc*), e a sua existência única no lugar em que se encontra”, concepção completada pela ideia de autenticidade:

O que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como esse testemunho repousa sobre essa duração, no caso da reprodução, em que o primeiro elemento escapa aos homens, o segundo - o testemunho histórico da coisa - encontra-se igualmente abalado. (BENJAMIN, 1955:225).

Representações são olhares sobre uma realidade que se distinguem pela finalidade e pelo tempo em que foram produzidas. Imagens representam ideias e visões de mundo, da forma abstrata para conteúdos cognoscíveis ou como estímulos mais diretos para reflexões mais complexas. É comum à produção fílmica, com isso, a representação do tempo vivido independente do tempo inscrito em suas narrativas: passado, futuro ou o não-lugar da fantasia;

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

5

com isso, a produção fílmica que acompanha o processo histórico da Guerra Fria está articulada, inescapavelmente, aos destinos da guerra, ainda que não pareçam no filme referidos. Assim, podemos estabelecer uma tipologia, ordenada no tempo, das mudanças de estilo para a criação de personagens, de uma forma plana para a esférica, articulada às mudanças da política externa norte-americana. Sobre ambas as categorias, Edward Forster (APUD CANDIDO, GOMES, PRADO *et all*, 2009) informa que as personagens planas são elaborações caricaturais, dotadas de uma única ideia ou qualidade; enquanto personagens esféricas são dotadas de maior complexidade.

O ano de 1962 – o da “Crise dos Mísseis” - foi, sem dúvida, o período de maior tensão no conflito entre EUA e URSS e o que fez com que a guerra de conquista direta não acontecesse, naquele momento, segundo Gaddis (2005), teria sido, de ambos os lados, um terror absolutamente massacrante. Assim, após este marco – levando-se em conta a média de dois anos para preparação de um longa-metragem -, não era mais representado o inimigo russo como um ser extraterrestre, mas como um personagem dotado de caracteres humanos, inserido em um núcleo familiar e portador de ideais comuns aos norte-americanos, ainda que tolhida a sua liberdade por um regime caracterizado como autocrático, dotado de práticas cruéis.

Para uma análise mais completa da Guerra Fria é necessário proceder uma investigação muito mais profunda da cultura como elemento de determinação do poder: armas ganham Estados, filmes ganham corações e mentes, dimensão imprescindível de estabilização do poder alcançado na seara político-econômica, do que resulta um poder efetivamente hegemônico.

É nesses termos que ganha relevo o objeto aqui definido, analisado como parte de políticas conscientes de suas aspirações hegemônicas e prescindindo, portanto, da determinação de um conceito de hegemonia válido para a análise de relações internacionais e, nelas, do papel da cultura na totalidade da vida social. É compreensível, nesses termos, que o conceito gramsciano de hegemonia tem origem na realidade intraestatal italiana; mas sua reelaboração às luzes dos fenômenos interestatais, feita por autores como Wallerstein (1979:7-18,489-502), Arrighi e Cox, pode contribuir para a cunhagem de um conceito de hegemonia adequado aos limites do sistema mundial moderno (Cf.: ZAGNI, 2015:107-120). O conceito de hegemonia,

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

6

conforme definido por Gramsci (2014:11-112), amplia a própria definição de Estado, considerando que sua noção deve incluir as bases da estrutura política da sociedade civil, ocasionando um movimento de união entre Estado e sociedade: hegemonia implica direção política, moral, cultural e ideológica. Fortissimamente influenciado por Maquiavel, Gramsci definiu hegemonia como uma combinação de elementos de coerção, emoldurada pela dominação direta e por meio do uso da força envolvendo as esferas da economia e da política; a elementos de coesão, plasmada a partir da liderança intelectual e moral, promontório da cultura (boas leis e boas armas), consistindo um poder ampliado (COX, 2007). Nesse sentido, o poder de qualquer ator político depende da ilusão de poder e de uma política portanto simbólica. Políticos e eleitores dependem de rótulos, *slogans*, clichês que se fixam no entendimento do eleitorado mediano e que sejam automaticamente associados a imagens individuais, muitas vezes produzindo a satanização de seus opositores.

O conflito entre dois blocos antagônicos, encabeçados por EUA e URSS, dominou os assuntos internacionais desde o final da Segunda Guerra Mundial até o colapso do Regime Soviético, em 1989. A Guerra Fria possui, em seu desenvolvimento, pontos de tensão em níveis distintos como a invasão da Hungria (1956), a construção do muro de Berlim (1961), a crise dos mísseis (1962), a ocupação soviética do Afeganistão (1979), entre outros marcos.

A segunda metade da década de 1940, inaugurada com o fim da guerra mundial, tem como característica a preocupação das potências ocidentais com a recente expansão do comunismo internacional, com a possibilidade de a URSS projetar poder sobre países do Leste, tanto para protegê-los de mais invasões por parte do Ocidente, considerando margens cada vez maiores de suas zonas de influência, quanto para ascender ao novo estágio de “avanço inexorável do comunismo” (TOWLE, 1997). O que se viu, no entanto, com a exaustão de ambas as forças no conflito que acabara de findar, foi o seu estancamento nas posições firmadas em maio de 1945. Assim que os blocos se recuperaram da devastação humana e material ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial, o hemisfério norte já estava dividido também em esferas de influência.

A Guerra Fria, desde os seus primeiros ensaios, envolveu preparação militar e gastos em uma escala sem precedentes para uma guerra que, em termos convencionais e envolvendo o

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

7

confronto direto entre os mandatários da política internacional, nunca aconteceu, contando com uma caríssima corrida armamentista: desenvolvimento de bombas atômicas (*a-bombs*) de hidrogênio (*h-bombs*), bombardeiros intercontinentais, mísseis balísticos, submarinos nucleares e satélites de reconhecimento, mas não se limitou à esfera militar e, muito menos, não se restringiu às duas potências que concorriam pela unipolaridade: a bipolaridade afetou os destinos de todas as demais nações, em maior ou menor grau. Quanto a suas fases, Pecequillo (2011:167) dividiu-as em: Confrontação (1947 a 1962), Coexistência (1963 a 1969), Détente (1969 a 1979), Confrontação Renovada (1979 a 1985) e Retomada do Diálogo (1985 a 1989).

A tendência expansionista de ambos os blocos foi explicada por Gaddis (2005) afirmando o fato de tanto a URSS quanto os EUA terem sido paridos por uma revolução, respectivamente a a revolução bolchevique e uma revolução liberal, tendo ambos abraçado repertórios ideários de aspirações globais: o que funcionou para a arena doméstica, seus líderes assumiram, também funcionaria para o mundo.

Contrário a este tipo de caracterização, Eric Hobsbawm (1995:229-232) afirmou que durante o período inicial da Guerra Fria (até os anos de 1970) a “URSS não era expansionista — e menos ainda agressiva — nem contava com qualquer extensão maior do avanço comunista além do que se supõe houvesse sido combinado nas conferências de cúpula de 1943-5”, e:

Enquanto os EUA se preocupavam com o perigo de uma possível supremacia mundial soviética num dado momento futuro, Moscou se preocupava com a hegemonia de fato dos EUA, então exercida sobre todas as partes do mundo não ocupadas pelo Exército Vermelho. [...] Para os dois propósitos, um anticomunismo apocalíptico era útil e, portanto, tentador [...], um inimigo externo ameaçando os EUA não deixava de ser conveniente para governos americanos que haviam concluído, corretamente, que seu país era agora uma potência mundial — na verdade, de longe a maior — e que ainda viam o "isolacionismo" ou protecionismo defensivo como seu grande obstáculo interno.

O Oeste tinha uma visão muito diferente do Leste acerca da correlação de forças vigente no pós-guerra: uma ordem mundial baseada na liderança norte-americana, na autodeterminação e na integração econômica contraposta ao modelo socialista que buscava garantir a sua própria segurança e de seu país, incentivando as rivalidades entre atores capitalistas e valendo-se da

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

8

própria retórica americana e sua proposta de dualidade: o bem americano contra o mal soviético. Gaddis (2005) infere ainda que o primeiro foi uma visão multilateral que assumiu possibilidades de interesses compatíveis, mesmo entre sistemas incompatíveis, enquanto a URSS não assumiu tal coisa pois consistiria num sistema fechado. Essa disparidade de visões é abordada por Kissinger (1995) para quem a incompreensão da política externa de ambos os lados é que levou à Guerra Fria: a URSS realista e competitiva; contra os EUA de princípios universais, acarretando no “dilema americano” em que, ao mesmo tempo, propôs uma estratégia agressiva que não agradaria a opinião pública, mas também sustentou uma estratégia baseada no equilíbrio de poder para o qual o conflito direto poderia ser necessário, porquanto devastador.

Como uma fileira de dominós, os acontecimentos do pós-guerra impuseram ao futuro incertezas inconcebíveis em razão dos catastróficos resultados da guerra mundial. O Plano Marshall deixava a Europa mais longe da URSS, o bloqueio de Berlim a separava, a OTAN a dividia, mas nada alterou tanto a balança de poder quanto a perda, por parte dos EUA, do monopólio da bomba atômica. Para Gaddis (2005), os americanos tinham como certo o monopólio por, pelo menos, seis a oito anos: assim, a vantagem convencional desproporcional do Exército Vermelho na Europa não os preocupava muito. Mas em 29 de agosto de 1949, a URSS finalmente conseguiu realizar seus bem-sucedidos testes nucleares. As implicações para os americanos, em seu entendimento, eram assustadoras: sem o monopólio atômico, o governo Truman teria de considerar a atualização das forças convencionais, possivelmente até mesmo estacionar bases de lançamento de mísseis balísticos de forma permanente na Europa, uma contingência imprevista no Tratado do Atlântico Norte. Teria de construir mais armas nucleares para manter uma vantagem tanto quantitativa quanto qualitativa sobre a URSS e viu-se ponderando uma terceira e mais draconiana opção, revelada a Truman somente naquele momento: a tentativa de construir a “superbomba termonuclear” ou a *doomsday machine*, que seria pelo menos mil vezes mais poderosa que as bombas de Hiroshima e Nagasaki, tendo sido todas as três alternativas aprovadas por Truman (GADDIS, 2005). Hobsbawm (1995:224) ainda sustentou que, conforme o tempo ia passando, aumentavam as chances de qualquer coisa dar errado, tanto política quanto tecnologicamente, num confronto em que estavam envolvidas armas

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

9

nucleares e que só o medo da “destruição mútua inevitável” (MAD – inglês, *mutually assured destruction*) impediria um lado ou outro de acabar não apenas com as forças inimigas, mas com as mínimas condições de existência humana na Terra.

Nesses termos, a Guerra Fria redefine o conceito de “Guerra Total” como um conflito em que os candidatos estão dispostos a fazer qualquer sacrifício em número de vidas e outros recursos para obter uma vitória completa, diferentemente de uma guerra limitada. É uma guerra que envolve todas as esferas de uma sociedade e não poupa militares, tampouco civis. No período da Guerra Fria, espelhando a lógica já havida no decurso da Segunda Guerra Mundial, confrontos passam a ser intensificados no mundo da cultura, sendo travados em forma de justas filosóficas, literárias, no campo das artes plásticas e em quaisquer suportes representacionais. As partes eram ativas em uma frente ampla para demonstrar a superioridade cultural e ganhar o apoio da opinião pública: foi uma luta pela sucessão do Iluminismo europeu, levada para os jornais, os filmes, o rádio, a televisão e as salas de concerto. Kim Frederichsen (2010) argumenta que, neste contexto, a Guerra Fria não era apenas entendida como um conflito militar, mas como uma constante busca da vitória por outros meios. Preferimos afirmar um conceito distinto de vitória: totalizante e muito mais complexo. O resultado, no fim das contas, não é apenas a derrota soviética demarcada pela exaustão de seus recursos econômicos, face à corrida armamentista elevada exponencialmente durante uma Segunda Guerra Fria e o decorrente peso de sua armadura militar. Já Tony Shaw (2007) destaca que, como resultado do rápido crescimento dos EUA e arsenais nucleares soviéticos nas décadas de 1950 e 1960, era bem pouco provável um confronto direto. Portanto, foi no *front* cultural que se processou, em grande medida baseado na criatividade e no poder de expressão, o desenvolvimento da guerra (contemporânea à Guerra da Coreia e renunciando a Guerra do Vietnã).

Tratando da propaganda como arma de guerra e de uma “Guerra Fria da Cultura”, Frances Stonor Saunders (2008:13) analisa as articulações que levaram à proposta norte-americana de criação da Agência Central de Informação (CIA), em 1947, por meio da Lei de Segurança Nacional e, a partir de instrumentos como o Congresso pela Liberdade Cultural dirigido por

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



10

Michael Josselson (um agente da CIA), de 1950 a 1967, como instrumento de ingerência internacional firmemente comprometido com o *front* ideológico.

Tony Judt (2009:237), por sua vez, passa em revista as ações tanto soviéticas quanto americanas no *front* da cultura de massa, afirmando serem os EUA iniciantes em guerras culturais e que apenas com a criação do Programa *Fulbright* (1946), começava verdadeiramente a pisar este terreno. “Até o outono de 1947, projetos norte-americanos na Europa direcionavam-se para a ‘reorientação democrática’; somente então o anticomunismo se tornou a principal meta estratégica”, e complementa Saunders (2008:328) afirmando que, em 1950, a CIA assumiu responsabilidade pelo intercâmbio cultural norte-americano, apresentando dado que em 1953 os programas culturais dos EUA no exterior (excluindo subsídios secretos e fundações particulares) custavam cerca de 129 milhões de dólares.

O cinema, que à época era a outra mídia universal, podia ser controlado em Estados sob o domínio comunista; porém, por todo o Oeste Europeu, a atração por filmes norte-americanos era universal. Ali, a propaganda soviética não era competitiva nem os progressistas ocidentais, frequentemente atraídos pela música e pelo cinema dos EUA, simpatizavam com a linha do partido. (JUDT, 2007:239).

Autores como Shaw (2007:3) questionam a visão convencional da mídia não como elemento central, mas de apoio às políticas americanas dizendo que, convencionalmente, os historiadores têm pensado em propaganda como um acessório para o militar, os componentes econômicos e políticos da estratégia norte-americana - a "quarta arma" no arsenal de Washington. A propaganda tem, aliás, sido vista em grande parte como um complemento à política, para apoiá-la. Nesse aspecto, Shaw propõe conceber propaganda e ideologia “de mãos dadas reforçando” um ao outro (SHAW, 2007:3). Esse tipo de abordagem dá espaço a um questionamento mais amplo não apenas acerca da influência do cinema na difusão da ideologia norte-americana durante Guerra Fria, mas também o quanto o cinema inferiu nos próprios americanos e em satélites subordinados o paradigma do *American Way of Life* e seus componentes de liberalismo e anticomunismo como elementos que pretendiam a coesão dos diversos frente a um “inimigo comum” e contra o qual apenas os EUA, em razão não apenas de sua “fortaleza militar” mas sobretudo de sua “grandeza moral”, poderiam fazer frente.

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



11

Em linhas gerais, o cinema norte-americano do início da Guerra Fria não somente representou o inimigo como malévolo, mas também caracterizou os americanos como partícipes de uma sociedade livre de contradições, onde todos gozariam de oportunidades e poderiam viver o *american dream*. Dentre esses filmes, dois concentram o maior volume de caracteres comuns à produção do período entre 1947 e 1961: *Invasion USA* e *Invasion of the Body Snatchers*.

O primeiro é um filme de 1952, dirigido por Alfred Green e tem sua trama centrada na invasão dos EUA, durante a Guerra Fria, por tropas comunistas russas. O enredo se inicia em um bar nova-iorquino onde 6 pessoas, dentre elas o abstruso Mr. Ohman, ouvem pelo rádio as notícias sobre uma invasão comunista dos EUA, sequência que guarda relação com a dramatização feita por Orson Welles, no dia 1º de novembro de 1938 (noite de *halloween*), quando pela rádio CBS interpretou um trecho do romance “A guerra dos mundos”, de Herbert Gorge Wells, afirmando estar sendo a terra invadida por extraterrestres (Cf.: ZAGNI, 2015:455). Em meio ao pânico e ao caos análogos àqueles vistos após o “trote” de Welles (14 anos antes), os 5 ouvintes percorrem então distintas regiões do país a fim de conter a invasão soviética, o que não impede a devastação de Manhattan, atingida por uma bomba nuclear.

A ênfase dada ao poder de destruição cumulado pelo inimigo comunista é acompanhada da caracterização de uma suposta fragilidade norte-americana, distinta da condição de superpotência manifesta nas relações internacionais em curso, pelo menos até 1949 quando ficara demonstrada a perda de seu monopólio sobre armas nucleares. O argumento, contudo, não tem o propósito de questionar a “fortaleza americana” e sua capacidade de fazer frente ao inimigo soviético; a condição de despreparo que no filme é representada opera um repertório argumentativo parecido àquele que sucedeu o ataque desfechado pela arma aérea japonesa à Pearl Harbour, durante a Segunda Guerra Mundial, e que dirigiu à opinião pública, por sua vez, a narrativa que correlacionava a vilania dos ataques que a todos surpreenderam ao necessário concurso do seu poderio bélico, na condição não de agente vingador, mas de “protetor do mundo livre” que tão somente responde à vil e repulsiva injúria.

Já *Invasion of the Body Snatchers*, de 1956, de Don Siegel e considerado um clássico da ficção científica (baseado no conto *The Body Snatchers*, escrito por Jack Finney e publicado em

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



12

1954 pela revista *Collier's*), prende a atenção do espectador por propor a obliteração da morte na trama que envolve a invasão da Terra por “vampiros de almas”: o recurso principal é o da estrangeirização do inimigo que decorre desumanizado, submetendo toda uma comunidade por meio de grandes plantas que funcionavam como “úteros”, replicando e substituindo seres humanos. A trama se desenrola na icônica Santa Mira, na Califórnia, cidade fictícia arquetípica da vida interiorana norte-americana - tipicamente sulista e herdeira dos valores comuns à sociedade escravocrata das *plantations* -, onde seus moradores acabam substituídos por clones alienígenas paridos pela “planta-mãe”. Enquanto a condição alienígena explicita a “outridade” daquele que é diverso, por quanto distante e portador de outros repertórios de cultura (no filme reduzidos à “não-cultura”), subtraídos dele os traços característicos de humanidade que permitiriam tanto a alteridade quanto a empatia, a desumanização do inimigo que a todos pretende destruir é também representada pela ausência plena de sentimentos; neste caso, trata-se do indivíduo cujas vontades e traços de individualidade teriam sido suprimidos por uma força avassaladoramente superior: alegoria do Estado, nesses termos, o que o discurso anticomunista afirma ser uma autocracia que em nome da igualdade aniquilaria todos e quaisquer traços de individualidade e possibilidades de liberdade.

O filme de Don Siegel, em seu primeiro e único assalto à ficção, ao contrário do que seria convencional ao gênero (como o recurso a figuras teratológicas, naves espaciais e uma miríade de efeitos especiais), apela à expressão mento-emocional a partir da criação textual de um ambiente claustrofóbico de perigo iminente, coerente com todo o amálgama da propaganda e políticas anticomunistas dentro e fora dos EUA.

Ambos os *thrillers* contam com um forte apelo à expressão e a catarse em que movimentos de câmeras, simulando perseguições, sons estridentes e *close-ups* são utilizados em abundância para a produção de sensações de incômodo e, no limite, agonia.

Enquanto em *Invasion of the Body Snatchers* extraterrestres, ao invadirem a cidade, se apossam dos corpos humanos com o propósito de criar um lugar onde todos seriam iguais, resultando num mundo desprovido de sentimentos; em *Invasion USA* uma linguagem mais direta, mas com um forte apelo à simbologia, vaza a mesma mensagem. Schcherbenok (2010) aponta

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



13

que, em *Invasion USA*, quando São Francisco está sendo bombardeada por aviões soviéticos e alguns trabalhadores confrontam o dono de uma fábrica, o argumento da luta de classes é dado como um disfarce para os reais propósitos soviéticos: tornar os EUA uma nação vassala. Em ambos os casos, o inimigo é representado como o inumano desprovido de sentimentos que persegue apenas um objetivo: a destruição da América e, com isso, de seus valores, sobretudo a liberdade contra a qual mover-se-ia a nefasta clava da igualdade. Essas foram as características que definiram a produção cinematográfica norte-americana, neste *front* de ideias, neste período portanto anterior aos anos 1960.

Shaw e Youngblood (2010:29) esclarecem que, entre 1962 e 1965, cinco filmes foram lançados e que, juntos, anunciaram uma mudança radical na atitude hollywoodiana para com a Guerra Fria. Dois eram *thrillers* de conspiração política, dirigidos por John Frankenheimer: *The Manchurian Candidate* (1962) e *Seven Days in May* (1964). Dois dramas antinucleares, feitos mais uma vez por jovens diretores: *Fail-Safe* (Sidney Lumet, 1964) e *The Bedford Incident* (James B. Harris, 1965). O quinto foi exatamente a comédia sobre a loucura da dissuasão nuclear, dirigido por Kubrick, *Dr. Strangelove* (1964). Cada filme, argumentam, produziu um “corte de bisturi” no consenso então vigente sobre da Guerra Fria.

A mudança nesse tipo de caracterização do inimigo, de plana para esférica, é apresentada por dois desses filmes: um de gênero mais documental, *Fail-Safe*, e uma comédia de humor cínico, *Dr. Strangelove*, como dois desdobramentos do mundo pós Crise dos Mísseis e as concretas possibilidades de destruição civilizacional que este marco guardou.

Baseado no romance homônimo de 1962, de Eugene Burdick e Harvey Wheeler, *Fail-Safe* é um drama de suspense, dirigido por Sidney Lumet, em que um avião não identificado se aproxima dos EUA obrigando, em razão da vigência de protocolos automatizados de segurança, a reação de sua Força Aérea para interceptação e retaliação do ficara compreendido como um iminente ataque. Dotado de uma linguagem realista que se aproxima das reportagens televisivas, o filme difundiu no debate público muitos dos elementos circunscritos, até então, aos círculos militares, acadêmicos e políticos acerca das possibilidades de um ataque preventivo ao inimigo soviético e como os EUA lidariam com uma retaliação nuclear.

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças



14

O debate acerca dos protocolos de defesa e de pronta-resposta, até então restrito aos ambientes institucionais de elaboração e de tomada de decisões, inscreve o dilema de segurança que perpassou todo este período em que, dadas as possibilidades de mútua destruição, as armas nucleares acabaram convertidas em instrumentos de dissuasão. Como no “*chicken game*”, invocado pela teoria dos jogos, em que dois veículos seguem em rota de colisão, perseguindo o objetivo de fazer com que o seu oponente mude a sua trajetória, acabariam por produzir o resultado da colisão, sem garantia alguma de que o adversário tivesse dobrada a sua vontade de seguir adiante e alterasse a sua trajetória: a única garantia de vitória seria a demonstração de que a mudança de trajetória não dependeria da vontade do condutor, expressa na imagem do motorista que arranca o volante e o exhibe ao seu oponente, enquanto segue adiante, em direção ao adversário que, com isso, seria obrigado pela pulsão de autopreservação a desviar. É nisso que consistem, em termos alegóricos, os protocolos automatizados de segurança e de pronta-resposta que, uma vez identificado o momento em que estaria sendo armada uma ogiva nuclear – etapa prévia ao lançamento do míssil balísticos que a derrubaria no alvo –, procedimentos defensivos e de imediato contra-ataque seriam iniciados, não mais dependendo da ação humana para o seu impedimento. No filme, o problema da destruição mútua inevitável é representado pelo equívoco produzido pelos computadores do *Strategic Air Command*, órgão incumbido da defesa e retaliação nuclear que determina a bombardeios norte-americanos, carregando armas nucleares, que destruam Moscou. Obedecendo aos protocolos vigentes, os pilotos ignoram sistematicamente todos os apelos do próprio governo norte-americano para que não realizassem o ataque sobretudo porque a destruição de suas cidades seria subsequente e inevitável.

Apesar de ser um filme sobre a guerra, *Fail-Safe* não é considerado um filme de guerra *per se.*; a película é, ao contrário, caracterizada como um drama de suspense: é na trama que se dá a inusitada humanização do inimigo russo, distinta na filmografia da Guerra Fria produzida até ali. Os destinos de todos os envolvidos no enredo ficam submetidos à compreensão do presidente norte-americano acerca de um problema: seriam os soviéticos seres racionais? Com isso, estariam em jogo as possibilidades de antecipação de suas ações (num flerte declarado com as teorias da escolha racional, desenvolvidas no mesmo período, e o *behaviorismo* que penetrava, desde os

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

15

estudos comportamentais, a Política Internacional), tendo como veredito final o diagnóstico de que os russos seriam humanos (!) e, a partir deste entendimento, o mundo enfim poderia ser salvo. O entendimento racional se apresenta na proposta apresentada pelo presidente dos EUA a fim de evitar uma retaliação soviética sobre vários alvos em seu território, e que consistiria em um ataque nuclear norte-americano à Nova Iorque, com a finalidade de compensar a destruição de Moscou e evitar com isso uma guerra total.

O segundo filme, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, é uma parceria americana e britânica de 1964, escrita por Stanley Kubrick e Terry Southern e baseada no livro de Peter George, *Red Alert*. O filme é uma comédia *dark* sobre a Guerra Fria e a bomba atômica, trazendo à tona algo sempre presente na realidade conforme representada por Kubrick: a frustração e a megalomania da sociedade americana, como elementos constitutivos das sociedades de consumo de massa. Convencido de que os genes do comunismo seriam contagiosos e que estariam sendo disseminados por meio da poluição de fluidos corporais, pondo em risco toda a população, o Gen. Jack D. Ripper (Sterling Hayden) prepara um ataque surpresa contra a URSS, por meio do lançamento de ogivas nucleares guardadas na base que comanda, desobedecendo abertamente toda a sua cadeia de comando. Seu segundo em comando, Cap. Mandrake (Peter Sellers), tenta desesperadamente tomar em mãos códigos de *recall* para evitar o bombardeio; enquanto o presidente dos EUA, Merkin Muffley (Peter Sellers, novamente) passa parte significativa da trama ao telefone empenhado em convencer um bêbado primeiro-ministro russo que o ataque iminente seria resultado de um erro tolo. Seu conselheiro presidencial (e cientista ex-nazista), Dr. Strangelove (Peter Sellers, mais uma vez) confirma a existência da temida máquina: a *doomsday machine* - um novo tipo de arma de retaliação secreta, cujo poder seria o de pôr fim à raça humana. Concentrado fortemente em proporcionar uma experiência verbal, o filme também é marcado pelos enquadramentos e imagens simbólicas, de cunho muitas vezes sexual, que lhe são constitutivos (por isso o nome, *Dr. Strangelove*). Trata-se de uma ácida e pesada crítica aos referenciais neoinstitucionalistas, às teorias da escolha racional, teoria dos jogos e demais ferramentais de cálculo comportamental para processos decisórios em sistemas políticos, usuais durante a Guerra Fria, bem como seus desdobramentos para a ciência militar: as

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

16

armas de dissuasão e os protocolos automatizados de contra-ataque termo nuclear, à luz dos acontecimentos de 1962, com a “Crise dos Mísseis” e, ali, das concretas possibilidades de destruição civilizacional alcançadas no auge desta racionalidade. O filme é dividido em quatro partes e, em cada uma, pode-se identificar o sentido e significado de um problema sublinhado por Kubrick e uma crítica do diretor à época: soldados que somente seguem ordens (problema que diziam as potência de capitalismo avançado terem sido superados com os julgamentos de Nuremberg), o capitalismo exacerbado (que jamais reconheceram predatório), a incapacidade dos governantes de dirimir conflitos (dada a exaltação de valores militares e da própria guerra como *virtú*) e a loucura final dos líderes em um período de emoções afloradas. A corrida armamentista, tanto nuclear quanto espacial, e a automação dos protocolos de segurança, são peças-chaves do longa que afirma o medo como denominador comum entre URSS e EUA.

Considerações finais

A cultura americana do *western* e sua chave binária deu o tom do cinema norte-americano durante os primeiros anos da Guerra Fria: o maniqueísmo nas projeções divisava o mundo livre ocidental e o mundo soviético oprimido. Segundo Shcherbenok (2010:2), a principal característica desse inimigo é a total ausência de diferenças internas - o governo soviético, a URSS como nação, os russos como povo, antigos ou atuais membros do Partido Comunista e outras organizações de esquerda nos EUA: estão todos estereotipados como unidades de uma totalidade cujo objetivo é a destruição total do mundo livre e a escravização dos americanos por serem “amantes da liberdade”. A demonização do inimigo, nesses filmes, é posta em contraste com a harmonização utópica da sociedade norte-americana que é apresentada como um mundo desprovido de conflitos internos. Na criação, ao considerar os personagens planos – sem profundidade e caracterizados por possuírem apenas um único sentimento que predomina durante toda a narrativa – e elípticos, podemos afirmar que nos primeiros anos da Guerra Fria a elevada simplificação dos personagens buscava transmitir e popularizar as ideias de que qualquer medida que o governo americano aplicasse contra ditos poderes seria válida, uma vez que o objetivo

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

17

primordial seria o de proteger um bem maior: o modo de vida americano e, a partir dele, a “liberdade dos povos” contra o comunismo internacional.

Já em meados dos anos 1960 há uma virada, como vimos, no cinema norte-americano, inscrevendo maior complexidade na elaboração do personagem russo, bem como uma perspectiva crítica à política externa norte-americana e, em linhas gerais, à própria política internacional. O *turn* dos anos 60 se dá após a “Crise dos Mísseis” e a aplicação da política de Coexistência; mas para Shcherbenok (2010:3), a mudança de abordagem também detém a tônica da despolitização do debate em curso na sociedade norte-americana.

Recordemos, ao fim e ao cabo, que para Gramsci (1976) os intelectuais possuem um papel central como instrumentos do *hegemon*: são como “funcionários da superestrutura”. Os atos intelectuais agem como cimento em um bloco de poder social dotado de complexidade; a produção cultural e o suporte de ideias cumprem propósitos políticos e fazem parte dessa articulação complexa que envolve também dinâmicas econômicas e relações culturais resultando, por conseguinte, na cultura de propósitos políticos e sentidos econômicos. Nesses termos, observa-se que por meio da instrumentalização do inimigo comum, que ganha forma no espectro do comunismo internacional, com o objetivo da liderança internacional, a política de Washington e a política de Hollywood (emaranhadas no mesmo novelo do complexo jogo da política externa norte-americana), no período entre 1947 e 1969, possuem os mesmos nexos de sentidos e significados, pontos de inflexão e se desenvolvem de forma articulada plasmando não apenas convicções de americanos para americanos, mas aplicadas a uma lógica global de bipolaridade e hegemonia, almejando projetar, em direção ao senso comum, as ideias de seu domínio.

Referências bibliográficas

- ARRIGHI, Giovanni. *O longo séc. XX*. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: UNESP, 1996.
- BENJAMIM, W. *Magia e Técnica: arte e política*. SP: Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, A.; GOMES, P.; PRADO (et all). *A Personagem de Ficção*. SP: Perspectiva, 2009.
- COX, Robert. *Approaches to world order*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

XXV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-SP

História,
desigualdades
& diferenças

18

- COX, R.W.; “Gramsci, Hegemonia e Relações Internacionais: um ensaio sobre o método”; In: FREDERICHSEN, K.; ”Kulturens kolde krig”; *Historisk Tidsskrift*, h. 2, København: 2010.
- GADDIS, J.L. *The Cold War: a new history*. NY: Penguin Press, 2005.
- GRAMSCI, A. *Maquiavel, a política e o Estado Moderno*. RJ: Civ. Brasileira. 1976.
- _____. *Cadernos do cárcere*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- HOBBSBAWM, E. *A era dos extremos*. SP: Cia. das Letras, 1995.
- JUDT, Tony. *Pós-guerra: História da Europa desde 1945*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- KISSINGER, H. *Diplomacy*. New York: Highlighting, Simon & Schuster, 1995.
- LEUTRAT, J.; “Uma relação de diversos andares”; *Imagens*, n. 5, 31 out./dez. 1995.
- PECEQUILO, C.S. *A Política Externa dos Estados Unidos*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
- SHAW, T. *Hollywood’s Cold War*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2007.
- TOWLE, P.; “Cold War”; in: TOWNSHEND, C. *The Oxford Illustrated History of Modern War*. Oxford: 1997.
- VIZENTINI, P.G.F.; “A Guerra Fria”; in: REIS FILHO, D.A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C.(org.). *O século XX: O tempo das crises*. RJ: Civ. Brasileira, 2005.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *El moderno sistema mundial: la agricultura capitalista y los teóricos de la teórica – mundo europea em el siglo XVI*. México: Siglo Veinteuno, 1979.
- YOUNGBLOOD, D.; SHAW, T. *Cinematic Cold War*. Kansas: Kansas University Press, 2010.
- ZAGNI, Rodrigo Medina. *Identidades em guerra: imperialismo e cultura nas relações entre Estados Unidos e América Latina durante a Segunda Guerra Mundial (os casos de Brasil, Argentina e México)*. Curitiba: CRV, 2015.