



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

KARLA NAYRA FERNANDES PEREIRA CARBONERA

**O CINEMA ESTADUNIDENSE NO CONTEXTO DA GUERRA FRIA:
a influência do anticomunismo no surgimento da Nova Hollywood (1946-1967)
(1946-1967)**

**Brasília
2020**

KARLA NAYRA FERNANDES PEREIRA CARBONERA

O CINEMA NO CONTEXTO DA GUERRA FRIA
As influências da ideologia anticomunista no surgimento da Nova Hollywood
(1946-1967)

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História na Universidade de Brasília-UnB, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes

Linha de pesquisa: Política, Instituições e Relações de Poder

Brasília

2020

KARLA NAYRA FERNANDES PEREIRA CARBONERA

O CINEMA ESTADUNIDENSE NO CONTEXTO DA GUERRA FRIA:
a influência do anticomunismo no surgimento da Nova Hollywood (1946-1967)

Dissertação aprovada em 30 de outubro de 2020

Banca examinadora:

Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes (Orientador)
(Presidente da banca, Universidade de Brasília)

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
(Membro externo, Universidade Federal de Santa Catarina)

Prof. Dr. Edwaldo Costa
(Membro externo, Daphne Cockwell School – Ryerson University - Canadá)

Prof. Dr. Thiago Gehre Galvão
(Suplente, Universidade de Brasília)

RESUMO

As disputas pela hegemonia mundial no imediato pós-Segunda Guerra Mundial afetaram a sociedade estadunidense de várias maneiras. Neste trabalho, será abordado como o discurso anticomunista fortaleceu-se e tornou-se uma política de Estado nos Estados Unidos e quais foram os impactos desse discurso na indústria de cinema, Hollywood. No período compreendido entre 1946-1967, o ideário anticomunista teve implicações diretas nas produções fílmicas. Uma delas foi por meio do *House Un-American Activities Committee* (HUAC), que promoveu uma série de demissões de trabalhadores do cinema por suspeita de “subversão” e que incentivou um esquema de autocensura dentro da indústria. Como fenômeno que permeou de forma generalizada a sociedade estadunidense, o anticomunismo afetou não só a política, mas, também, a economia e a cultura do país. Houve reações contrárias ao ideário anticomunista e, no que tange à produção de cinema, destacaram-se fatores econômicos e legais que permitiram uma importante mudança na forma como o cinema se estruturava e na abordagem de narrativas mais ousadas. Uma das formas de reação por parte dos artistas da indústria cinematográfica foi o surgimento do movimento Nova Hollywood, momento rico do cinema, com novas proposições e novos olhares para se pensar em maneiras alternativas de se fazer cinema.

Palavras-chave: anticomunismo; cinema; Nova Hollywood.

ABSTRACT

The struggle for world hegemony after World War II has influenced American society in several ways. In this paper, it will be discussed how the anti-communist ideas were encouraged and became state policy in the United States. Furthermore, this paper elaborates on how those ideas impacted the Hollywood film industry. In the period between 1946-1967, the anti-communist ideology had direct implications for film productions. One of them came from the hearings of the House Un-American Activities Committee (HUAC), which promoted many dismissals of the cinema industry. On suspicion of subversion, many workers lost their jobs. Moreover, the movies had to challenge censorship. Such as a phenomenon that diffused all American society, anti-communism also affected the country's economy and culture. Various factors ended up representing opportunities for film productions to be developed without going through institutionalized censorship. The beginning of the New Hollywood movement seized those opportunities by applying new propositions and perspectives to think about alternative ways of filmmaking in the Hollywood film industry.

Keywords: anti-communism; cinema; New Hollywood.

AGRADECIMENTOS

Se eu pudesse materializar este trabalho em um único objeto, certamente escolheria transformá-lo em uma grande, colorida e simpática colcha de retalhos. Daquelas feitas pelas nossas afetuosas avós e mães, como nas imagens presentes em nossas memórias mais afetivas. Cada passo, material e retalho representaria uma pessoa que, direta ou indiretamente, contribuiu para que esta dissertação de mestrado se realizasse.

Antes dos retalhos, linha e agulha, primeiro precisei identificar o que era uma colcha de retalhos, contemplar sua beleza e ter a possibilidade de sonhar em um dia costurá-la. Essa possibilidade me foi dada pela minha mãe, Edma (*in memoriam*) e pelo meu pai Ailon. Ambos professores, estudiosos. Eles mantinham a casa cercada pelos seus livros ora coloridos e divertidos, ora misteriosos e sérios. Era o encontro de obras que pertenciam a minha mãe, professora do ensino infantil, com livros de pesquisas acadêmicas do meu pai, biólogo. BOTÂNICA em letras garrafais sob um fundo com tonalidades de verdes anunciava o livro mais protuberante em sua estante de metal.

Direciono meu primeiro agradecimento aos meus pais que, me encorajaram e não pouparam esforços para que eu pudesse ser, acima de tudo, eu mesma. Grandes incentivadores da minha curiosidade, que não é pequena, e do debate. Meu pai sempre foi a pessoa com quem eu pude compartilhar minhas reflexões e ideias e minha mãe sempre mostrou a ação transformadora dos estudos. Eles me deram as ferramentas: agulha, linha e a perspectiva de poder costurar minha própria colcha de retalhos, grande, bonita, simpática e colorida.

Posso dizer que tive muita sorte de encontrar um orientador que, além de ser um profissional admirável e competente, é um ser humano extremamente generoso. O professor Arraes esteve comigo escolhendo os primeiros retalhos, orientando sobre quais eram os melhores tecidos e quais combinariam melhor entre si. Durante o processo, alguns retalhos tiveram de sair para dar lugar a outros que seguramente comporiam melhor a colcha de retalhos. Democrático, sempre me deu liberdade de escolha e, por isso, sou profundamente grata.

De vez em quando alguns recursos, como a linha que une todos os retalhos, acabam e sem esses materiais não é possível prosseguir. Nesse sentido, devo agradecer ao meu companheiro e grande amor, Mario Sergio, que abasteceu meu pequeno depósito, uma caixinha dourada, com linhas de todas as formas e cores. Mario sempre foi meu

grande incentivador e me proporcionou apoio financeiro e emocional para que eu pudesse desenvolver esta dissertação com tranquilidade e segurança. Não poderia deixar de reservar um espaço para reconhecer que cada vez mais tenho certeza da melhor escolha que fiz na vida, tê-lo ao meu lado.

Em muitos momentos, pude tornar minha colcha ainda mais bonita, por meio das contribuições que recebi de amigos que fiz durante a caminhada acadêmica. Retalhos brilhantes, diferentes texturas, estampas vívidas. Meus amigos Renata Melo, Paulo Menechelli Filho e Laura Urrejola são a mais pura manifestação daquela ideia bonita que chamamos de “solidariedade acadêmica”.

Renata me mostrou a beleza dos retalhos em paetês e miçangas. Evidentemente brilhosos, charmosos e alegres. Chamam a atenção, mas eu nunca tinha percebido como poderiam compor meu trabalho, e essa perspectiva mudou a forma como eu observo e costuro minha colcha de retalhos.

Sou grata ao meu querido amigo e, às vezes mentor, Paulo Menechelli Filho. Ele me mostrou a delicadeza das texturas presentes nos retalhos bordados. Paulo não precisou olhar para a colcha inteira para fazer um diagnóstico rápido e preciso sobre a ausência dessas texturas. Tão logo me alertou, pude incluir e perceber a diferença que faz um belo bordado estampado na superfície da minha colcha de retalhos.

Em princípio eu tinha adotado uma paleta de cores neutra, em tons de bege. Mas depois de ouvir as observações de minha querida amiga Laura, pude perceber que as estampas de cores vívidas trazem um equilíbrio e uma alegria especial ao meu trabalho. Laura me mostrou a importância da personalidade que se imprime por meio das sugeridas estampas coloridas e vívidas.

A qualidade das colchas de retalhos pode aumentar sobremaneira quando são forradas com o tecido apropriado. Além de aumentar a qualidade, o forro melhora a estrutura do trabalho. Nesse sentido, preciso agradecer às considerações dos membros da minha banca de qualificação que estremeceram as bases da minha colcha de retalhos, dando a ela uma estrutura muito melhor do que eu esperava. Ao Professor Alexandre Valim e Edwaldo Costa, minha mais profunda gratidão.

O processo da costura de uma colcha de retalhos é demorado, trabalhoso e cheio de detalhes importantes. Em alguns momentos tive a síndrome da impostora, não acreditei em mim. Sofri. Chorei. Nessas horas, eu procurei me conectar com a natureza e com os animais. Preciso agradecer aos meus três filhos caninos Barnei, Luna e Lênin por terem sido companheiros e fonte de amor. Além de serem plateia atenta às discussões teóricas

e treinamentos das minhas apresentações. Da mesma forma, minhas plantas me proporcionaram momentos de relaxamento, aumentando minha paz interior e minha confiança e energia vital.

Quando costuramos uma colcha de retalhos, queremos mostrar o material que usamos, conversar sobre os detalhes, trocar ideias para que possamos sempre melhorar. Aqui, preciso agradecer aos amigos que fiz em congressos acadêmicos, e, também, aos amigos da vida não acadêmica e aos meus familiares. Agradeço por me deixarem compartilhar essa experiência em forma de boas conversas e risadas. Muitas vezes achando um pouco estranho, mas nunca me julgando e sempre me incentivando, já que este é um sonho em realização. Sempre serei grata a esse apoio e paciência.

O trabalho de costura requer bastante atenção ao material escolhido. Bons armarinhos são fundamentais no processo. Foi nos armarinhos do conhecimento que pude encontrar autores fundamentais ao meu processo de costura. Graças a eles, fiz combinações entre retalhos que jamais pensei que fossem possíveis. Ter acesso aos textos e muitas vezes poder dialogar com esses autores que pacientemente tiraram um momento de sua vida para responder minhas questões por e-mail sempre significou muito para mim. Nesse sentido, sou grata ao professor Decherney, docente do departamento de cinema da Universidade da Pensilvânia, por me indicar obras, responder dúvidas, provocar reflexões conceituais e por abrir as portas de seus colóquios acadêmicos, dando oportunidade para estudantes que, como eu, desejam participar.

Gente como eu, que gosta de trabalhos manuais, se sente ainda mais feliz quando pode realizar o trabalho no conforto de um ateliê. A Universidade de Brasília foi esse lugar de conforto e segurança onde pude unir grande parte dos retalhos, contando sempre com a presteza dos secretários Rodolfo e Jorge.

Finalizo com um agradecimento especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por tornar possível o sonho de tantos artesãos que, como eu, podem contar com uma bolsa para se dedicar integralmente à pesquisa. Porque no final das contas é isso que nós estudantes, pesquisadores somos. Artesãos em um trabalho constante na construção do conhecimento.

There are two types of writers, the architects and the gardeners. The architects plan everything ahead of time, like an architect building a house. They know how many rooms are going to be in the house, what kind of roof they're going to have, where the wires are going to run, what kind of plumbing there's going to be. They have the whole thing designed and blueprinted out before they even nail the first board up. The gardeners dig a hole, drop in a seed and water it. They kind of know what seed it is, they know if planted a fantasy seed or mystery seed or whatever. But as the plant comes up and they water it, they don't know how many branches it's going to have, they find out as it grows. And I'm much more a gardener than an architect.

George R.R. Martin

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Entre a tela e o espectador: o papel dos filmes na representação da realidade	16
1.1 Cinema, primeiras reflexões	18
1.2 A janela do cinema: transparência e opacidade	22
1.3 A simbiose entre a realidade ficcional e a realidade prática da vida.....	27
1.4 O filme como fonte histórica	28
1.5 De que realidade o cinema vem a ser a imagem?	30
1.6 O cinema industrial hollywoodiano	32
1.7 Contexto, cinema e ideologia	36
2. Ideologia anticomunista e seus efeitos em Hollywood.....	38
2.1 Guerra Fria em contexto: a natureza beligerante do discurso ideológico do pós-Segunda Guerra Mundial	39
2.2 O cinema na política ou a política no cinema?	44
2.3 HUAC e a “cruzada anticomunista”	45
2.4 MPPAA e o HUAC dão início à lista maldita de Hollywood	49
2.5 Os efeitos da lista maldita em Hollywood	54
2.6 As projeções da Guerra Fria	56
3. O anticomunismo e o surgimento da Nova Hollywood.....	59
3.1 Anticomunismo de McCarthy, uma invenção?	60
3.2 O abrandamento do anticomunismo no cinema e o declínio do sistema de estúdios de Hollywood.....	65
3.3 Uma nova sociedade e uma velha Hollywood	69
3.4 O papel do cinema independente na transição da velha para a Nova Hollywood.....	72
3.5 Os anos 1960 em números: de onde surgem os autores da Nova Hollywood?.....	75
3.6 Sexo, violência e nudez dão o tom da Nova Hollywood.....	79

3.7 <i>Bonnie and Clyde</i> : projetando o anticapitalismo.....	82
Considerações finais	89
Referências Bibliográficas	92
Filmografia	97

INTRODUÇÃO

Ao longo de mais de 120 anos de história, o cinema conquistou um lugar de destaque na sociedade. Durante esse período, filmes passaram por diversas transformações. O cinema desenvolveu linguagem própria e suas maneiras de narrar histórias. Através de mais de um século, a linguagem específica do cinema mudou junto com a sociedade, porque é parte dela. Compreender as dinâmicas sociais que atravessam o cinema é o que motiva a escrita deste trabalho.

No campo da história, foi em meados dos anos 1970 que o cinema foi percebido, especialmente por Marc Ferro, como fonte de estudos. Ao elaborar a questão “de que realidade o cinema vem a ser a imagem?” (FERRO, 1978, p.85). Ferro refletiu sobre as realidades que a película não evidencia, mas que podem ser encontradas por meio de uma análise atenta. Assim, o autor preconizou a importância de se adotar o filme como fonte histórica.

Além de representar realidade, o cinema pode ser fonte lucrativa de entretenimento. Enquanto negócio, o cinema tem a vantagem de atrair a atenção do público. Esse poder de atração é também usado como forma de propagação ideológica, como aponta Kellner (2001). No imediato pós-Segunda Guerra, quando a ideologia anticomunista figurou como o grande inimigo dos Estados Unidos, o cinema foi instrumentalizado para dar capilaridade ao discurso anticomunista na sociedade estadunidense.

No imediato pós-Segunda Guerra e com o início da Guerra Fria, a ideologia anticomunista ganhou centralidade no debate público. Afinal, o mundo estava polarizado, e o alinhamento ideológico significava alinhamento político. Nesse sentido, este trabalho procura investigar, no período compreendido entre 1946 e 1967, quais foram os impactos do anticomunismo no surgimento da Nova Hollywood.

Esta dissertação argumenta que o anticomunismo foi instrumentalizado pelo governo para justificar a permanência de um estado de guerra e, por conseguinte, a prosperidade econômica advinda de uma economia de guerra (ZINN, 2015, p. 425). Para continuar a contar com as “benesses” da guerra para o país, a administração Truman adotou um discurso radical que apontava como inimigo do país todos aqueles que ao menos simpatizassem com ideias consideradas por eles como subversivas. Assim, por

meio da ideologia anticomunista, os governantes desse período (1946-1967) envidaram esforços para alcançar seus objetivos políticos.

O anticomunismo reverberou em diversos setores da sociedade, e o cinema foi um deles. Num primeiro momento, logo no imediato pós-Segunda Guerra, os donos dos maiores estúdios de Hollywood alinharam-se ao governo e adaptaram-se ao ideário anticomunista, promovendo a demissão de trabalhadores do cinema que discordassem de tal ideário.

A manifestação de uma necessidade de expressão artística cinematográfica como foi a Nova Hollywood ocorreu em meio às reações em favor da liberdade expressão no país, por meio de um processo complexo, envolvendo diversos fatores. Destacam-se fatores econômico, legais, culturais e sociais, e, em todas essas categorias, é possível perceber o espectro da ideologia anticomunista.

Não há consenso sobre um único filme responsável por iniciar o movimento que aderiu a uma linguagem modernista em Hollywood, mas é possível observar no processo de transição uma intersecção de fatores que contribuíram para a importante quebra de paradigma observada em filmes do período da Nova Hollywood.

Ao analisar esse processo transicional, foi possível perceber que os tentáculos da ideologia anticomunista influenciaram fatores de ordem econômica, social, cultural e política. Ora de forma direta e irrestrita, ora de modo tangencial, evocando a necessidade de um olhar acautelado. Um cinema de transição figura então como a hipótese desta pesquisa.

Para encontrar esse resultado, foram utilizadas, como método de pesquisa, fontes documentais eletrônicas, tais quais as transcrições das audiências do HUAC de 1946; fontes bibliográficas acerca da história dos Estados Unidos no período da Guerra Fria, história e teoria de cinema; e, por último, foi realizada uma análise formal da obra cinematográfica *Bonnie and Clyde* (1967), disponível no último capítulo deste trabalho.

Para uma leitura mais aprofundada da forma fílmica, a análise usou como ferramenta uma decupagem descritiva e interpretativa do filme *Bonnie and Clyde*. A decupagem foi realizada por meio da divisão das sequências do filme, somando um total de 40 cenas decupadas, analisadas e interpretadas. Durante o trabalho de decupagem, foram observados enquadramentos, luz, som, posicionamento de objetos e atores em cena. A partir deste trabalho, foi possível elaborar uma perspectiva autoral acerca da obra: *Bonnie and Clyde* trata-se de uma película anticapitalista.

Finalmente, este trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, será feita uma discussão teórica para elaborar acerca de como o cinema se inscreve na sociedade. Antes de trabalhar o recorte histórico desta pesquisa, viu-se a necessidade de compreender o fenômeno do cinema e suas relações com os sujeitos e suas realidades.

Acredita-se que somente estando atenta à complexidade que a análise de cinema demanda, torna-se possível formular reflexões sobre as influências que a ideologia anticomunista exerceu no surgimento da Nova Hollywood.

O cinema é compreendido como um produto cultural e como tal é produzido em uma sociedade com determinados modos de vida e valores pré-existentes¹. Neste sentido, este trabalho discorreu sobre o conceito de materialismo cultural, elaborado por Williams, para fins de compreender como o filme pode ser produtor e reproduzidor de valores e significados (WILLIAMS, 1979, p. 19).

Produtos culturais, como filmes, vão atuar de maneira articulada com um meio social, provocando reações, mas também sendo construídos e moldados pela sociedade de onde surgem. O capítulo 1 discute como a realidade específica do cinema pode ser percebida na realidade prática da vida.

Em Morin (1956) é possível encontrar alicerce teórico para tentar compreender um hiato entre as duas realidades – a do cinema e a da vida. Em Bazin (1945), investiga-se a especificidade do cinema e as relações entre a imagem e o espectador, debate no qual Bernardet (1980) também se faz presente. Ademais, Metz (1972) aponta caminhos para a compreensão do efeito do real no cinema.

Ainda no capítulo inicial desta dissertação, destacar-se-ão as dimensões narrativas e formais do discurso fílmico em Xavier (2018). Nesse sentido, discorrer-se-á sobre os conceitos limites – opacidade e transparência – a fim de compreender as dinâmicas formais que constituem a obra fílmica em diferentes momentos históricos e perspectivas estilísticas.

Para discutir sobre como o cinema se situou em uma lógica industrial capitalista, portanto em uma estrutura social prévia ao seu surgimento, Adorno e Horkheimer (1947) contribuem para uma reflexão sobre como o cinema foi rapidamente apropriado pelo capitalismo, tornando-se uma indústria lucrativa. Nesse sentido, é possível encontrar em Benjamin (1955) alicerce para vislumbrar o cinema como espaço de resistência, atuação política e desenvolvimento de uma inovadora forma de expressão artística.

¹ Williams define cultura a partir de uma antropológica e sociológica. (WILLIAMS, 1992, p.13).

No segundo capítulo desta dissertação, é feito um resgate histórico acerca do imediato pós-Segunda Guerra Mundial e do início da Guerra Fria. Além, de discussões sobre o fortalecimento do discurso anticomunista como política de Estado estadunidense, é trabalhado de que forma figuras proeminentes na velha Hollywood se alinharam às demandas ideológicas do governo.

Ainda no decorrer do capítulo 2, é discutido como a indústria hollywoodiana bem como seus trabalhadores lidaram com as influências da ideologia anticomunista. É nesse momento que se discute as formas como as audiências do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) operavam em relação àqueles que eram considerados comunistas em Hollywood. Por fim, será discutido como a Guerra Fria influenciou na produção de filmes em Hollywood e seus impactos nas realizações de algumas obras nesse momento de contradições ideológicas.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, será trabalhado como o cinema estadunidense reagiu às regras de controle impostas na produção de filmes nas décadas de 1950 e 1960. As transformações sociais, culturais e seus impactos na indústria de cinema. Neste último capítulo, será feito um breve resgate histórico das décadas de 1920 e 1930 para buscar compreender como a ideologia anticomunista foi instrumentalizada pelo governo e pela elite estadunidense antes da Guerra Fria. Tal histórico busca demonstrar de que maneira a ideia do macartismo, em seus modos de operação, transcendeu a figura do senador McCharty.

Dado o contexto do macartismo, será discutido como se deu o abrandamento do discurso anticomunista nos Estados Unidos. Ademias, será colocado em perspectiva de que forma a indústria de Hollywood reagiu ao momento de declínio da ideologia anticomunista, por meio de dois pontos chaves: o primeiro ponto a ser discutido é a legislação antitruste, que agravou a crise econômica nos grandes estúdios de Hollywood; o segundo ponto, a decisão da Suprema Corte em 1952, popularmente conhecida como *The Miracle Decision*, que garantiu aos filmes o mesmo direito de liberdade de expressão que tinham os veículos de comunicação.

No espectro da crise dos estúdios, será elaborado como esse fator favoreceu as exhibições de filmes independente nos Estados Unidos e ainda como esse tipo de filme atraiu de volta a juventude *baby boomer* para as salas de cinema. Ademais, será discutido como a geração *baby boomer* e suas demandas sociais e culturais foram contempladas pela cinematografia que surgia.

Por fim, será demonstrado, por meio da análise do longa metragem *Bonnie and Clyde* (1967), como um período de intensas mudanças na sociedade estadunidense podem ser lidas a partir da obra e figurar com uma importante fonte histórica.

CAPÍTULO 1 – ENTRE A TELA E O ESPECTADOR: O PAPEL DOS FILMES NA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Todo trabalho intelectual é produzido a partir de uma determinada sociedade, a qual possui seus próprios modos de vida e valores culturais (WILLIAMS, 1992, p. 13)². Essas produções são processos que refletem direta ou indiretamente uma “ordem primordialmente constituída por outras atividades sociais” (WILLIAMS, 1992, p. 12). Assim é com a realização de uma obra fílmica. Por meio de suas dimensões formais, narrativas, estilísticas é possível perceber as referências e as experiências dos realizadores, a partir do contexto de suas produções.

O objetivo deste capítulo é discutir como se dão as relações entre a obra cinematográfica e a sociedade, bem como suas interações e seus contextos de produção. Nesse sentido, será feito um breve resgate histórico dos primeiros anos do cinema para discutir o papel dos filmes nas representações de realidades. A partir daí, a discussão será ampliada e, em uma análise indutiva, será trabalhado como as dinâmicas sociais presentes naquele momento atravessaram a história do cinema. E ainda como essas observações podem ser aplicadas ao objetivo principal deste trabalho, qual seja, analisar como a ideologia anticomunista influenciou as produções cinematográficas da Nova Hollywood. Cabe ressaltar que a grande proposta deste trabalho não é o seu fim, mas o percurso.

Este capítulo está dividido em seis partes. Em um primeiro momento, serão discutidas as dinâmicas entre a percepção do movimento na consecução de imagens fotográficas e as invenções mecânicas e tecnológicas que permitiram aos indivíduos perceberem movimento durante a reprodução dessas imagens. Seria o cinema uma ilusão ótica? Seriam os filmes representações de uma determinada realidade? As discussões para estas questões estão fundamentadas nas perspectivas teóricas elaboradas principalmente por Bazin, Metz e Bernadet. Essas elaborações são fundamentais na compreensão acerca de como a realidade fílmica é construída e percebida pelo espectador.

Em um segundo momento, será trabalhado como as dimensões narrativas e formais do discurso fílmico podem variar, a depender dos contextos de produção. A partir da obra de Xavier (2018), serão discutidos os conceitos limites – opacidade e

² O autor elabora a definição do termo cultura, a princípio, por meio uma convergência das leituras antropológica e sociológica do termo (WILLIAMS, 1992, p.13).

transparência – a fim de compreender como as dinâmicas formais que constituem a obra fílmica em diferentes momentos e perspectivas.

Na terceira parte deste capítulo, será abordado como a realidade específica do cinema relaciona-se com a realidade prática da vida. Poderiam as narrativas cinematográficas projetarem sobre a realidade prática da vida? Morin (2018, p. 156), demonstra que há um hiato na relação entre ficção e realidade. Suas elaborações podem ajudar na compreensão das intermediações entre cinema como ficção e a “vida real”.

Após as discussões sobre como o cinema se inscreve na realidade e na sociedade, será abordado o papel do filme enquanto fonte histórica. Se o filme se relaciona com seu contexto e é, como aponta Williams (1979, p. 19), produtor e reproduzidor de valores e significados, ele pode ser identificado como objeto de estudo. O autor evoca o conceito de materialismo cultural, que constitui ferramenta útil para o estudo das relações entre o cinema e a história.

Para situar o debate sobre cinema no campo do materialismo cultural - “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” (WILLIAMS, 1979, p. 19) - desenvolvida por Williams (1921-1988), faz-se necessário reconhecer o cinema como um produto cultural, ou seja, meio de produção e reprodução de significados e valores (WILLIAMS, 1979, p. 19).

Na quinta parte deste capítulo, será desenvolvida uma abordagem sobre como o filme inscreveu-se na lógica industrial capitalista. Evocar-se-á o trabalho de Adorno e Horkheimer para fundamentar as elaborações feitas nesse sentido.

Por último, será feita uma discussão sobre como os discursos fílmicos podem ser também discursos ideológicos. Finalmente, será feita uma breve conclusão do capítulo e uma rápida introdução para a próxima parte desta dissertação.

A realização deste capítulo teórico faz-se necessária para tentar, antes de tudo, compreender o fenômeno do cinema e suas interações com os sujeitos e suas realidades. A arte imita a vida? Percebe-se que a relação entre a arte e a vida é mais complexa. Somente estando presente a complexidade que a análise de cinema demanda, torna-se possível analisar as influências que a ideologia anticomunista exerceu sob a produção fílmica na Nova Hollywood.

1.1 Cinema, primeiras reflexões

Quando surgiu, na França, em 1895, o famoso cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumières era, em princípio, uma obra de engenharia. É sabido que os irmãos não foram os primeiros a executarem uma projeção pública e paga (COSTA, 2012, p. 19), porém o evento realizado no Grand Café, em Paris, tornou-se bastante notável e apontado por muitos estudiosos da história do cinema.

Os Lumières não acreditavam que o cinematógrafo poderia ser utilizado na realização de espetáculos públicos. Exemplo disso foi o fato de o ilusionista Georges Méliès ter sido desencorajado pelos irmãos franceses quando demonstrou interesse em adquirir um exemplar do equipamento para usá-lo em suas performances (BERNARDET, 2017, p. 18).

Entretanto, a perspectiva de Méliès provou-se verdadeira, ao passo que as criações feitas por ele forneceram relevantes contribuições para a constituição do cinema enquanto espetáculo. Afinal, há mais de um século as projeções continuam a atrair um grande número de pessoas para as salas de cinema. Méliès estava certo, as projeções poderiam ser uma fonte inovadora de entretenimento.

Pouco antes das imagens ganharem movimento e atenção do público, havia apenas imagens estáticas, como por exemplo, a fotografia e a pintura. Em meados de 1890, as primeiras projeções que culminaram no nascimento do cinema inauguravam uma nova linguagem, a imagem em movimento. O fenômeno acresceu uma nova dinâmica àquilo que se entendia por fotografia. A partir de então, as imagens se moviam.

Quando André Bazin elabora suas reflexões acerca do que é cinema, ele diz que a fotografia é “uma inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações” (BAZIN, 2018, p. 33). Ao avançar em direção ao cinema, o teórico oferece uma percepção transicional da fotografia para o cinema.

Se na fotografia as presenças estão congeladas, no filme essas presenças se libertam. Para Bazin (2018, p. 33), “o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica”. O filme deixa, portanto, de ser um objeto lacrado no instante e revela aquilo que aconteceria segundos anteriores e posteriores em relação ao momento central da ação projetada.

A percepção do movimento, produzida nessa consecução temporal da objetividade fotográfica, figura como uma das características mais essenciais do filme, pois transmite uma impressão de realidade ao espectador (METZ, 2014, p. 16). Essa

dinâmica imagética suscita um interessante debate sobre o efeito de realidade contido nas imagens em movimento, que perpassa o âmbito material da projeção e subjetivo da experiência fílmica.

Tecnicamente, o movimento no cinema se dá por meio da combinação de uma sequência de imagens estáticas exibidas rapidamente em um curto espaço de tempo, de modo que a rápida transição de uma foto para a outra não seja percebida a olho nu. A imagem fotográfica não se movimenta. “O movimento cinematográfico é uma ilusão, um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel” (BERNARDET, 2010, p. 18).

Seria então plausível dizer que as imagens em movimento projetadas na tela do cinema são, de fato, uma ilusão? Quando Bernadet aponta uma “trucagem” mecânica feita pela máquina de projeção, o autor está se referindo ao cinema em sua dimensão material, mais especificamente ao tecnicismo mecânico aplicado para projetar um filme que é, em primeiro lugar, uma peça de cinema (METZ, 2014, p. 16). É possível então afirmar que a imagem em movimento, no âmbito material, é uma ilusão. Todavia, o cinema não se limita a sua materialidade.

Se no âmbito material, os fotogramas organizados em uma rápida sequência de 24 fotos por segundo³ são capazes de iludir a percepção da audiência, no âmbito da subjetividade do público essa lógica não se aplica. Trata-se de uma realidade específica do cinema.

Desde as primeiras projeções, o cinema foi capaz de estabelecer uma relação distinta das outras artes com seu público espectador. Esse fato deve-se a complexidade da linguagem cinematográfica nunca antes vista. O espectador diante da tela está exposto a uma obra e por ela é influenciado em algum nível. A “trucagem” elaborada pela dimensão material do filme é a base tangível por meio da qual as narrativas subjetivas se dão. As dimensões materiais e imateriais de um filme produzem o efeito de realidade.

Para Metz (2014, p.21), o efeito do real se dá principalmente em razão do movimento. Se uma história projetada na tela, sob o artifício ilusório da sequência fotográfica, é capaz de se fazer crível a ponto de provocar a manifestação de afetos no público, seria esse fenômeno uma ilusão?

Metz recorre à psicologia. Segundo ele (2014, p. 20), há uma lei geral que diz que “o movimento, desde que percebido, é em geral compreendido como real”. O autor,

³ Esse padrão pode variar a depender da tecnologia ou da escolha pelos trabalhadores do cinema.

atento às confusões que essa temática pode causar, alerta para o fato de que o movimento não pode ser confundido com aquilo que é tangível ou material. Ele diz:

O movimento é imaterial, ele se oferece a vista, nunca ao tato, por isso não pode aceitar dois graus de realidade fenomenológica, a “verdadeira” e a cópia. É muitas vezes com referência implícita ao tato, arbitro supremo da “realidade” – o “real” é irresistivelmente confundido com o tangível – que experienciamos como reproduções as representações dos objetos: ei uma grande árvore aí, fielmente oferecida ao olhar da tela do cinema, mas se estirmos a mão, ela só “tocaria” um vazio varado de fachos de sombras e luzes, não uma cortiça irregular e rugosa que ela teria que levar em conta. É frequentemente o critério tátil, o critério da “materialidade”, confusamente presente em nossa mente, que divide o mundo em objetos e cópias, não havendo nunc possibilidade (salvo em casos determinados considerados precisamente como patológicos) de transgressão séria desta grande linha divisória (METZ, 2014, pp. 21-22).

Para melhor elucidar a compreensão acerca da intangibilidade do movimento no cinema, Metz menciona a presença do ator no teatro. O teórico afirma que no “jogo do teatro” o “peso carnal” dos personagens causam uma impressão que não é tão convincente porque “o próprio espetáculo faz parte da vida”. Já no filme, a impressão de realidade corresponde a “um vazio no qual o sonho imerge facilmente” (METZ, 2014, p. 23).

A impressão de realidade que o filme nos dá não se deve de modo algum à forte presença do ator, mas sim ao frágil grau de existência destas criaturas fantasmagóricas que se movem na tela incapazes de resistir à nossa constante tentação de investi-las de uma “realidade” que é a da ficção (noção de “diegese”), de uma realidade que provém de nós mesmos, das projeções e identificações misturadas à nossa percepção do filme (METZ, 2014, p. 23).

Ainda que o espectador seja afetado, de alguma forma, pela realidade fílmica, há uma fronteira que separa a realidade específica do cinema e a realidade da vida prática daqueles que assistem um filme. O que impede que essas duas realidades misturem-se e afetem a serenidade do espectador é um fenômeno denominado como consciência estética (MORIN, 2014, p. 187).

Para Bazin (2018, p. 31), a realidade específica no cinema trata-se de uma crença que o sujeito investiu na imagem captada pela câmera. Para ele, o efeito de realidade pressupõe a crença do espectador na possibilidade de uma reprodução objetiva das coisas. A máquina teria, portanto, a capacidade de captar o real mediado pela tecnologia (BAZIN,

2018, p. 31)⁴. Seria o vestígio de um objeto que passou em um presente e fora fotografado sem a mediação subjetiva de algum indivíduo.

Todavia, em nenhum momento Bazin afirma que o cinema é real, mas, sim, que é a captação de uma realidade específica. Dessa forma, o cinema institui o mundo à imagem do real, e essa especificidade do cinema se fundamentaria na crença de que o sujeito confere à objetividade fotográfica.

Ao elaborar suas reflexões em *O Mito do Cinema Total* (qual ano da obra? Não encontrei na bibliografia. É um texto dentro do livro de BAZIN? Melhor especificar, porque parece que é um livro. Se for título de livro, deve estar em itálico. Se for capítulo de livro, pode ficar entre aspas como você tinha colocado) o autor contrapõe-se à ideia de atribuir o surgimento do cinema a uma mera evolução tecnológica ou a um dado econômico, como apontou Georges Sadoul (BAZIN, 2018, p. 35). Para Bazin, essa perspectiva seria insuficiente, pois, como mencionado, o cinema não se limita a uma invenção tecnológica. O autor preconiza que o cinema é um fenômeno idealista e, portanto, seria a materialização de uma ideia que já estava presente no imaginário do sujeito, “como no céu platônico”, o lugar onde residem as “verdades puras”.

Segundo ele, a imagem em movimento já fazia parte de um mundo imaterial, habitando o imaginário comum. A mente humana, já alcançara esse lugar de projeção de histórias e narrativas. A evolução tecnológica apenas viabilizou algo que os homens já tinham alcançado em suas imaginações.

O cinema é um fenômeno idealista. A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador (BAZIN, 2018, p. 35).

O autor confronta o status de genialidade concedido aos precursores do cinema, afirmando que o fenômeno do cinema não deve em nada aos seus pioneiros. Todavia, defende que o cinema acontece quase que de maneira autônoma devido ao momento histórico social que permitiu uma série de inovações tecnológicas e, conseqüentemente, a materialização, ainda que insuficiente, daquilo que, para Bazin, já existia.

⁵ Neste trabalho são mencionados dois tipos de decupagem: a decupagem técnica; e a decupagem analítica descritiva. O texto refere-se à decupagem técnica que significa planejar as cenas em detalhes, ou seja, prever movimentações de câmera, enquadramentos, posição de atores e objetos em cena antes de rodar um filme. Trata-se de um planejamento de cada detalhe cinematográfico para a otimização do tempo de gravação. Em termos mais gerais, a decupagem técnica seria montar o filme antes de sua rodagem. Já a decupagem analítica descritiva é uma ferramenta de análise fílmica, pode ser consultada no apêndice desta dissertação.

Na opinião de Bazin (2018, p. 31), isso não seria necessariamente uma descoberta. Ele diz, “o cinema ainda não foi inventado!” (BAZIN, 2018, p. 40). “O cinema total”, ou seja, aquele capaz de representar o fenômeno idealista armado no cérebro dos homens jamais havia sido concebido. Mas foram apenas tentativas de materializar um fenômeno que, para o teórico, transcende a materialidade dos elementos que o constitui. Assim, os aparatos tecnológicos seriam, portanto, incapazes de exprimir de fato aquilo que está no imaginário dos indivíduos.

As relações entre realidade e cinema e as perspectivas levantadas por Bazin situam o fenômeno cinematográfico em um lugar de extrema complexidade. Essas dinâmicas podem ser aplicadas às influências diretas e indiretas da ideologia anticomunista no cinema hollywoodiano. O anticomunismo tornou-se temática de muitos filmes cujos realizadores estavam alinhados ao governo, porta-vozes dessa ideologia durante a Guerra Fria.

Por outro lado, o cinema também encontra maneiras de subverter o discurso esperado. A Nova Hollywood, em grande parte, contou com obras que discordavam do *status quo*. Essas obras exprimiam ideias, mensagens e formas que destoavam dos padrões hollywoodianos de se fazer cinema.

1.2 A janela do cinema: transparência e opacidade

Há uma série de dimensões coexistentes no que tange à produção de um filme. Todos os envolvidos, de alguma forma, tomam providências para que o espectador experiencie uma espécie de mergulho na história que será narrada. Esse envolvimento com a narrativa, que se desenvolve como um universo próprio, foi denominado por Xavier como efeito de janela (XAVIER, 2019, p. 24).

A metáfora da janela é utilizada para explicar a experiência do espectador e a relação de identificação que o cinema, por meio de sua estrutura de produção, estabelece com o público. A estrutura retangular da tela permite que a audiência testemunhe uma realidade paralela, como se estivesse olhando através de uma janela.

Este efeito de se dá a partir da crença no mundo exibido na tela como se houvesse um duplo mundo real (XAVIER, 2019, p. 25). A tela seria, portanto, um portal para esse mundo paralelo. Os mundos autônomos que pertencem às realidades específicas do cinema (LEBEL, 1975, p. 21) são elaborados de forma a transmitir ideias, mensagens, sensações.

Os cineastas podem explorar uma vasta variedade de possibilidades para a construção de histórias e de narrativas. Todas as escolhas feitas durante a produção filmica são parte de uma construção. Desde os materiais até a história que será narrada, tudo passa pelo processo decisório. As decisões são tomadas por pessoas advindas de um meio social, formadas a partir de seus contextos por meio dos quais foram lhes dadas condições materiais para exprimir suas decisões sobre a obra.

Ao destacar as dimensões da filmagem e da montagem, Xavier (fonte? Colocar aqui nos parênteses pelo menos o ano da obra) não deixa escapar o caráter proativo dos agentes que produzem o filme. Na filmagem, nota-se que é possível a escolha dos ângulos a partir do qual a cena será captada. Na montagem, a construção dá-se por meio da articulação entre as filmagens (planos, cenas, tomadas) e o ritmo das sequências que serão combinadas de acordo com o que fora estabelecido pelo diretor da obra. Nota-se que a intermediação humana permeia todo o processo de filmagem e montagem.

Cada imagem em particular foi impressa na película, como consequência de um processo físico objetivo, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada se não um ato de manipulação (XAVIER, 2019, p. 24).

Essas construções favorecem o desenvolvimento de um universo próprio cuja ideia é a de que o espectador apenas acompanhe a história apresentada. Porém, de fato, não há um mundo paralelo, autônomo e o espectador sabe disso. O que realmente existe é uma espécie de regime tácito entre o filme e o público, que demanda do espectador uma crença naquela realidade específica.

O sistema de estúdios, estabelecido nos Estados Unidos a partir de meados dos anos 1910, corresponde ao classicismo cinematográfico comprometido com a ideia de transparência, segundo Xavier (fonte? Colocar aqui nos parênteses pelo menos o ano da obra),.

Xavier (2019, p. 41) pontua, ainda, que o estilo naturalista (no sentido de parecer verdade/natural) desenvolveu-se a partir de três pontos elementares: 1) a decupagem⁵ clássica, capaz de produzir o ilusionismo e a identificação no espectador; 2) o método de atuação cada vez mais naturalista por parte dos atores e um mecanismo de produção de

⁵ Neste trabalho são mencionados dois tipos de decupagem: a decupagem técnica; e a decupagem analítica descritiva. O texto refere-se à decupagem técnica que significa planejar as cenas em detalhes, ou seja, prever movimentações de câmera, enquadramentos, posição de atores e objetos em cena antes de rodar um filme. Trata-se de um planejamento se cada detalhe cinematográfico para a otimização do tempo de gravação. Em termos mais gerais, a decupagem técnica seria montar o filme antes de sua rodagem. Já a decupagem analítica descritiva é uma ferramenta de análise filmica, pode ser consultada no apêndice desta dissertação.

cenários que, na tentativa de alcançar o máximo naturalismo, tinha as gravações realizadas quase sempre dentro dos estúdios que são ambientes totalmente controlados; 3) a segmentação dos gêneros narrativos que permitiam a construção de histórias de fácil leitura e de grande popularidade.

O importante é que tal naturalismo servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universos projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de “universos ficcionais”, fornecendo concretude ao mito (*westerns*, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias, fantásticas, contos de fadas, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros (XAVIER, 2019, p. 42).

O estilo naturalista e o efeito de transparência através da janela do cinema tornaram-se ainda mais evidentes em Hollywood no período de 1930 a 1960 (SHATZ, 1981, p. 4). Uma forte presença dos estúdios e uma produção pujante essencialmente industrial marcaram esse período, popularmente conhecido como “era de ouro”.

Os grandes estúdios, que dominavam praticamente toda a cadeia de produção (SHATZ, 1981, p. 4) e a elaboração de suas histórias, seguiam um modelo padronizado com o propósito de alcançar o maior número de pessoas. Esse modelo ficou conhecido como a narrativa clássica hollywoodiana. Bordwell (2005), de forma sistemática, elenca algumas tendências que este modelo narrativo seguia. Ele diz:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal, portanto, é o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos (BORDWELL, 2005, pp. 278-279).

A busca pelo naturalismo pressupõe uma decupagem que obedece à uma ordem “natural” de continuidade das ações. Mesmo que haja cortes e intercalações de planos, essa narrativa irá obedecer a uma cronologia e a uma lógica plausível de acontecimentos. Tudo isso, com o propósito de “extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 2019, p. 24).

Se, por um lado, a transparência do discurso do cinema pressupõe a continuidade da história e seu desenvolvimento dramático, seguindo uma ordem que permite ao espectador “mergulhar” e se projetar em uma relação entre os personagens de um mundo

ficcional, por outro lado, a opacidade do discurso se dá de modo a desconstruir a naturalismo dos mundos visitados pelo espectador através da janela transparente do cinema.

A transparência pode ser percebida em filmes de narrativa clássica, como apontados por Bordwell (2005, pp. 278-279). Nesse espectro, é possível incluir os musicais espetaculares da era de ouro de Hollywood. Os personagens não possuem ambiguidades, há uma resposta à expectativa do público que se fundamenta na jornada do herói, inicialmente elaborada por Campbell (1989). Tratam-se de narrativas que não incomodam um público médio de cinema, mas que entregam, normalmente, finais resolvidos.

À medida que se torna opaca, a superfície chama a atenção do espectador para a materialidade do filme e não mais para a realidade de um mundo paralelo naturalista a que o filme remete. Já não se vê através da transparência da janela a narrativa esperada ou uma história “universal”. Os elementos materiais usados para a construção tornam-se visíveis em uma superfície menos naturalista.

(...) o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a plateia (XAVIER, 2019, p. 24).

Filmes de natureza opaca remetem, por exemplo, ao estilo modernista que pode ser observado em movimentos de vanguarda os quais emergiram em meados de 1950 e 1960 em várias partes do mundo (Europa, Brasil, Japão, etc).

Nos EUA, esse movimento foi denominado Nova Hollywood. As produções buscavam tanto a forma quanto no conteúdo menos naturalista, portanto, menos transparente.

Embora opacidade e transparência sejam termos limites, sistematizados metodologicamente a fim de situar as maneiras como o discurso cinematográfico é constituído, pode-se perceber fragmentos que remetem tanto ao da transparência quanto ao da opacidade em uma mesma obra. Há uma série de elementos modernistas presentes em filmes que, ao mesmo tempo, seguem os padrões da narrativa clássica hollywoodiana.

Nesse intervalo, entre opacidade e transparência, observa-se uma mudança gradual de padrão adotada por alguns filmes a partir da segunda metade da década de

1960, nos EUA. Algumas produções começaram a abandonar os padrões da narrativa clássica e a adotar elementos modernistas, em um contexto social muito específico.

Em 1967, é lançado nos EUA o filme *Bonnie e Clyde*⁶. Dirigido por Arthur Penn, a película, apesar de conter elementos da narrativa clássica, introduz uma série de atributos modernistas que contemplam tanto a forma quanto o conteúdo do filme. Ele é considerado um dos primeiros filmes do movimento denominado Nova Hollywood. Sua unidade estilística, sua forma e seu conteúdo devem ser analisados em correspondência a um período de profundas transformações sociais nos EUA.

O filme subverte diversas convenções do cinema clássico, a começar pelos personagens principais, uma dupla de assaltantes de bancos. A narrativa objetiva criar um sentimento de empatia entre o público e os ladrões. As escolhas formais como o uso da câmera subjetiva, gravação em ambientes externos e uma linguagem estilizada em alto contraste dialogam com as produções modernas.

Todavia, a obra possui uma dinâmica narrativa que em muito se assemelha aos moldes clássicos de se fazer cinema. A história é narrada de forma linear, há um par romântico que opera como fio condutor de toda a narrativa. No que tange à forma, há momentos em que as opções de planos adotados em cenas remetem a um grande espetáculo da era de ouro de Hollywood.

A característica mista da película evoca a hipótese deste trabalho: os anos 1960 constituíram um período transicional do cinema hollywoodiano. Para verificar a hipótese levantada será trabalhado como o discurso anticomunista, fortalecido no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, influenciou a indústria de cinema em Hollywood.

Fato é que o cinema, desde de seu surgimento, sempre esteve situado em uma realidade social. As transformações – na forma e no conteúdo - observadas a partir da história do cinema estão localizadas socialmente e, portanto, na cultura de uma determinada sociedade.

A partir das elaborações de Williams (1977), Ferro (1979), Morin (2014), Morettim (2007) e demais intelectuais da contemporaneidade, procura-se discutir como as conexões entre o contexto histórico e o filme *Bonnie and Clyde* podem revelar alguma correspondência com a realidade e, desta forma, responder a pergunta desta pesquisa, qual seja, como a ideologia anticomunista impactou as produções da Nova Hollywood.

⁶ BONNIE and Clyde. Direção de Arthur Penn. Los Angeles: Warner Bros, 1967. 1 DVD (111 min.)

1.3 A simbiose entre a realidade ficcional e a realidade prática da vida

A partir da realidade específica do cinema, é possível perceber o processo por meio do qual o filme fora constituído. Williams (1979, p. 105) alerta que os produtos culturais são agentes constitutivos e constituidores da realidade histórica e social.

Trata-se de uma relação de interdependência a partir da qual se investiga a sociedade refletida na obra, e a obra transmite mensagens, valores e significados para a sociedade, reproduzindo sentidos. Nessa perspectiva, o cinema é, portanto, agente ativo na história.

Em relação ao hiato entre a realidade e a obra filmica, observa-se uma abertura numa espécie de portal, no qual a ficção acessa a realidade e vice-versa. A simbiose entre a realidade específica do cinema e a realidade prática da vida dá-se no momento em que o espectador se coloca em contato com a obra cinematográfica, pois ambas realidades coexistem (MORIN, 2014, p. 178).

Ainda que munido por sua consciência estética (MORIN, 2014, p. 187), o espectador não poderá separar totalmente aquilo que se passa na tela do que se passa na vida prática, pois aquilo que viu, por mais falso que pareça, já o afetou de alguma forma. Morin vai demonstrar a existência desse hiato na relação entre a realidade específica do cinema e sua assimilação pelo espectador.

O universo objetivo, mesmo se superpondo ao universo onírico até quase apagá-lo, não chega a anulá-lo e ainda sofre sua radioatividade. A simbiose não elimina a dualidade profunda. Assim como a rotação da Terra em torno do Sol, que se tornou evidente, faz com que esqueçamos a evidência sem dissolvê-la, ou sem dissolver a impressão anterior do Sol em torno da Terra, com nossa dupla atitude em relação a um sol, que se levanta e se põe, ainda que saibamos que ele seja fixo (MORIN, 2014, p. 182).

Embora a consciência estética atue como alicerce que, em certa medida, preserva o indivíduo de misturar realidade e ficção, a fronteira que separa essas duas realidades é alcançada por um dinamismo cenestésico, afetivo e mental. Segundo Morin (2014, p. 181), a representação de uma realidade elaborada em um determinado filme pode deixar um vestígio daquela percepção impregnada na realidade prática da vida do sujeito que assiste.

Depois de ter tido contato com obra filmica, o espectador não poderá apagar de seu imaginário o que viu na tela e o que sentiu ao se expor ao filme. As ideias e os valores em uma obra são reais mesmo que a narrativa seja totalmente ficcional. Os afetos

provocados por uma mensagem de um filme fizeram-se presentes no sujeito. Essa dinâmica entre imagens e produção de afetos é percebida em uma mesma consciência, o imaginário real do espectador.

No momento em que essas duas realidades encontram-se e afetam-se, torna-se proveitoso o debate sobre como os filmes podem figurar ricas fontes de estudo e de pesquisa histórica. O vestígio de realidade impregnada no espectador, como aponta Morin (2014), é uma pista sobre como uma obra pode ser formadora.

Os modos de representação, constituídos pelo ambiente social no qual um filme fora criado, desde a janela transparente até a superfície opaca, podem, certamente, alterar a percepção do indivíduo que se colocou diante daquela obra.

As ideias de Morin (2014) também possuem um caráter de interdependência entre espectador e obra, assim como o produto cultural é agente ativo na produção e reprodução de significados e valores de uma determinada sociedade, como aponta Williams (1979). Ou seja, as elaborações de Morin dão musculatura às proposições feitas por Williams à luz do materialismo cultural.

O cinema, em princípio, não foi considerado pelos historiadores como fonte relevante para compreender a sociedade (FERRO, 1992, p. 79), mas ao alcançar esse hiato no processo de representação de realidades e reprodução de narrativas, o filme foi gradativamente considerado como fonte de pesquisa.

1.4 O filme como fonte histórica

No campo da historiografia, “somente nos anos 1960 e 1970 é que começou a se afirmar uma nova concepção que admitia tratar a história como processo, utilizando o filme como documento” (NOVOA, 2012, p. 33). Notadamente encampado, especialmente, por Marc Ferro, na França, esse movimento propunha uma análise do cinema enquanto agente da história. “Quando o historiador passou a observar o filme para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico” (NOVOA, 2012, p. 33).

Filmes também são produtos do seu tempo e estão sendo afetados, influenciados, de diversas formas pelos fenômenos que os circundam. Toda imagem possui vínculo com um contexto específico, e essas imagens demandam métodos para a compreensão dos sentidos mobilizados por ela e por meio dela.

Em sua obra pioneira, *Cinema e História*, publicada em 1979⁷, Ferro reconheceu que o filme é também documento válido para uma análise histórica. Ele propôs que a obra filmica fosse analisada para alcançar as informações que transcendiam àquelas evidenciadas na narrativa. Segundo Ferro, não bastaria usá-las como mera ilustração de fatos, mas seria necessário analisá-las a partir de um método formal para então compreender aquilo que não está posto pelo autor da obra de forma deliberada. Ele diz:

O documento tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito. O que é evidente no caso dos documentos, os filmes de notícias, não é menos verdadeiro no caso da ficção. A porção do inesperado, do involuntário pode ser muito grande aí (FERRO, 1992, p. 88).

A obra de Ferro tem sua relevância reconhecida, mas algumas de suas ideias foram aprimoradas por intelectuais da contemporaneidade. A ideia da objetividade da imagem cinematográfica fora questionada por Morettim (2007).

Se por um lado a análise é imprescindível para compreender como um filme expressa, de forma indireta, as ideias manifestas em um determinado momento na história, por outro lado a noção de recuperar o “não visível” seria contraditória, para Morettim (2007, p. 42), “essa análise vê obra cinematográfica como possuidora de dois níveis de significados independentes e perderia de vista o caráter polissêmico da imagem” (MORETTIM, 2007, p. 43). Seria então aceitável uma ideia da apreensão de uma realidade (verso e reverso de uma sociedade) somente pelos historiadores?

Morettim afirma que a imparcialidade da objetividade fotográfica sugerida por Ferro, ao trabalhar imagens documentais, não escapa da subjetividade do autor. Ele explica que o ponto de vista adotado pelo narrador é também uma forma de manifestação de subjetividades. Para ele, toda e qualquer obra filmica sempre contará com um narrador. É por meio dos modos com os quais o narrador conduz o discurso fílmico que a mensagem ou ideia será percebida pelo espectador (MORETTIM, 2007, p. 52).

Nele, teoricamente não haveria espaço para manifestações de subjetividade, entendidas aqui como denunciadoras da presença do narrador e não como um espaço oposto ao da “objetividade”. Ao apagar esses sinais evidenciadores de sua intromissão, essa concepção nos passa a ideia de um relato que “fala” por si, mostrando-se sem nenhum tipo de interposição entre o filme e o espectador (MORETTIM, 2007, p. 53).

⁷ Neste trabalho esta sendo utilizada a publicação editada em 1992.

Uma obra cinematográfica não pode se desconectar da realidade social a partir da qual é constituída. O que um criador faz está dentro de um determinado ambiente cultural, com uma visão de mundo própria, e dialoga direta ou indiretamente com interesses econômicos e políticos. Não existe obra independente de seus elos sociais, e, por isso, torna-se fundamental o exercício de análise fílmica que investigará manifestações para além do que o autor desejava dizer. A obra fala por si.

Abordar o cinema sob uma perspectiva histórica significa realizar a análise do filme dentro do seu contexto de produção. Torna-se relevante lançar um olhar atento acerca de como os discursos constroem-se nos filmes, como é a atuação das instituições que produzem e controlam os filmes nas mais diversas camadas e quais suas relações com as equipes e os autores que realizam tais produções.

Observar o público que recebe, os espetáculos e como esses exercem influências sobre os espectadores. É também importante perceber como se dão as representações sociais e como essas representações podem impactar política e ideologicamente numa sociedade (LAGNY, 1997, p. 13).

Para Lagny (1997, p. 30), somente a análise do texto fílmico não é suficiente. É preciso realizar um estudo que investigue o cinema em suas múltiplas dimensões, as quais não são apenas culturais, mas, também, políticas, econômicas e sociais. No que tange à cultura, os estudos de Williams novamente se fazem úteis neste debate.

1.5 De que realidade o cinema vem a ser a imagem?

Os primeiros aparelhos de projeção viabilizaram o registro material de imagens em movimento e por conseguinte o efeito do real. Eles foram capazes de captar e projetar não só as histórias que se desejava contar por meio de seus roteiros, mas realidades e subjetividades de momentos históricos.

Quando Ferro (1992, p. 85) reconheceu o filme como documento histórico, o autor apresentou a seguinte questão: “de que realidade o cinema vem a ser a imagem?” (FERRO, 1992, p. 86). O autor propôs uma análise sobre o cinema que levasse em consideração suas estruturas e seus processos de construção, bem como o método usado pela corrente de historiadores marxistas, a partir dos “modos de produção e da luta de classes” (FERRO, 1992, p. 84).

O cinema nasceu em um ambiente onde a sociedade já estava organizada nos moldes do capitalismo. As projeções logo entraram para uma dinâmica regida pelos

mecanismos de produção desse sistema. A partir dessa lógica, os filmes não representariam apenas as histórias e as mensagens concebidas por seus realizadores, mas, em grande medida, a sociedade a partir do qual se constituíra. Da mesma forma, enquanto produto cultural, seria também capaz de produzir sentidos e de atuar como ferramenta de modulação do comportamento dos indivíduos.

A concepção de materialismo cultural formulada por Williams, intelectual de corrente marxista, tem se mostrado de grande valor na elaboração deste trabalho. Observa-se como suas reflexões já contribuíram para pensar as relações entre o cinema e a sociedade. Williams formula uma concepção de materialismo cultural fundamentado no materialismo histórico de Marx e Engels (1890), a saber:

De acordo com a concepção materialista da história, o elemento determinante final na história é a produção e reprodução da vida real. Mais do que isso, nem eu e nem Marx jamais afirmamos. Assim, se alguém distorce isto afirmando que o fator econômico é o único determinante, ele transforma esta proposição em algo abstrato, sem sentido e em uma frase vazia. As condições econômicas são a infraestrutura, a base, mas vários outros vetores da superestrutura (formas políticas da luta de classes e seus resultados, a saber, constituições estabelecidas pela classe vitoriosa após a batalha, etc., formas jurídicas e mesmo os reflexos destas lutas nas cabeças dos participantes, como teorias políticas, jurídicas ou filosóficas, concepções religiosas e seus posteriores desenvolvimentos em sistemas de dogmas) também exercitam sua influência no curso das lutas históricas e, em muitos casos, preponderam na determinação de sua forma. (ENGELS, 1978, pp. 760-765).

Destaca-se que a perspectiva no âmbito do materialismo histórico não se limita a uma análise economicista, mas considera as relações de poder, que ocorrem por meios econômicos, estabelecidas numa sociedade capitalista. O materialismo articula-se em uma complexa conjuntura social onde as ideias até podem existir de maneira independente, mas partem de condições e funções materiais pré-existentes na sociedade em que os indivíduos estão localizados. Dessa forma, os meios de produção teriam importante impacto ao moldar a realidade concreta. Isso se aplica à forma como a indústria do cinema é constituída.

Para Williams (1979, p. 105), as produções culturais figuram como agentes constitutivos e constituidores da realidade histórica e social. O autor afirma que tanto a linguagem utilizada como os elementos de significação de uma obra são artificios indissolúveis do próprio processo social, envolvidos permanentemente na produção e na reprodução de ideias, de conceitos, de sentidos.

O projeto de arte, neste caso o filme, seria então regido por forças emergentes, hegemônicas e residuais (WILLIAMS, 1979, pp. 124-127). Razão pela qual torna-se de fundamental importância a análise fílmica com o propósito de compreender o seu processo de significação. Movimentos de vanguarda cinematográfica tornam ainda mais evidentes as reflexões elaboradas por Williams.

A Nova Hollywood fora regida por forças principalmente emergentes, mas com importantes elementos residuais em relação à indústria tradicional de cinema, portanto, a força hegemônica. No que tange às forças emergentes, a Nova Hollywood era formada por uma nova geração de artistas que contava com novos públicos. De modo geral, a geração nascida no período do pós-Segunda Guerra Mundial não só formava esse público espectador, mas também eram os novos realizadores de cinema.

O Sucesso dos filmes lançados em 1967 fez com que a atenção de Hollywood se voltasse para uma nova geração de cineastas e espectadores, dando início àquilo que hoje é conhecido como a segunda era de ouro do cinema de estúdio, que durou mais ou menos até o final dos anos 70, quando o gosto e o perfil do público mudaram mais uma vez (HARRIS, 2011, p. 381).

De forma residual, a Nova Hollywood teve influências de estilos cinematográficos anteriores, como por exemplo o *Film Noir*. Normalmente, filmes de mistério e de investigação que tratavam de “maneira cínica” aquilo que se idealizara como sonho americano, bem como a abordagem de temas delicados para a época como questões de raça, sexualidade e gênero (NAREMORE, 2008, p. 2).

1.6 O cinema industrial hollywoodiano

A realização de um filme envolve diversas etapas que, de maneira geral, dividem-se em três grandes momentos: a pré-produção; a produção; e a pós-produção (RODRIGUES, 2002, p. 179). Resumidamente, em um primeiro momento, dá-se a escrita do projeto/roteiro, planejamento e organização prévia de como serão realizadas as filmagens. Somente na segunda etapa ocorrem as gravações, momento em que toda equipe reúne-se para dar forma concreta ao que fora planejado. Por fim, a fase de pós-produção, momento em que ocorre a edição do material gravado, campanhas de marketing, distribuição e exibição do produto audiovisual.

Para se fazer notável, uma obra fílmica conta com uma extensa e complexa cadeia de produção. A publicidade é fundamental nesse processo no qual pessoas e empresas

estrangeiras e nacionais investem nos filmes. “As distribuidoras encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores, realizam a projeção do espetáculo” (BERNADET, 2010, p. 9).

O modo industrial de se operar o cinema teve início no começo do século XX. Naquele momento, os estúdios de Hollywood começaram a se organizar sob os moldes industriais de produção. A meta era produzir filmes que alcançassem audiências massivas, por meio de um modelo de produção fundamentado na divisão detalhada do trabalho. Os cinco maiores estúdios – Paramount, Loew's/MGM, 20th Century-Fox, RKO e Warner Bros – se tornaram os detentores da principal cadeia de produção cinematográfica nos Estados Unidos e do mundo (THOMPSON; BORDWELL, 2003, pp. 213-214).

Esse modelo industrial foi e ainda é tema das mais variadas discussões sobre cinema e sociedade. Afinal, poderia esse modelo descaracterizar o cinema de sua finalidade artística? Pensadores da Escola de Frankfurt oferecem uma interessante contribuição nesse sentido.

Em 1947, Adorno e Horkheimer apontaram que o projeto do iluminismo havia falhado. Para eles, a ideia de uma sociedade esclarecida não mais dialogava com a sociedade que se constituía. Suas análises demonstram que a crença naquilo que era místico ou metafísico não havia desaparecido, mas se convertido em outro credo.

Segundo Adorno e Horkheimer, o capitalismo seria a ideologia que organiza a sociedade majoritariamente de modo a atender aos donos dos meios de produção. A indústria cultural seria uma forma de fortalecer esse ideário.

Hoje, a indústria cultural assumiu a herança civilizatória da democracia de pioneiros e empresários, que tampouco desenvolvera uma fineza de sentido para os desvios espirituais. Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os sectores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 79).

Os autores criticam o cinema em particular. Filmes foram produzidos em larga escala para serem utilizados como instrumento de propagação de ideologias. “O cinema tornou-se um insubstituível instrumento de produção e de difusão, não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do *status quo*” (NÓVOA, 2012, p. 45).

Adorno e Horkheimer vão dizer que os produtos da indústria cultural estão à serviço do ideário capitalista e que seria impossível para um sujeito que assiste a um filme que fora produzido a partir de uma lógica industrial capitalista extrair “algo útil”. Para eles, tanto o cinema como os outros meios de comunicação dedicam-se à manipulação das massas. Eles apontam que há uma lógica bastante coerente no que tange às origens do sistema da indústria cultural que provém dos países industriais liberais (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 62).

(...) a grande reorganização do cinema às vésperas da Primeira Guerra Mundial, premissa material da sua expansão, foi, de fato, uma adequação consciente às necessidades do público controladas pelas cifras de bilheteria, coisa que, no tempo dos pioneiros do cinema, nem sequer se pensava levar em conta. Assim parece até hoje aos magnatas do cinema, que se baseiam no mesmo princípio, e nos sucessos mais ou menos fenomenais, e não no princípio contrário, o da verdade. Sua ideologia são os negócios (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 18)

Os autores afirmam que o cinema enquanto obra de arte perdera seu caráter de proporcionar uma experiência estética apropriada ao espectador de modo que fora incorporado à lógica capitalista de produção. Para eles, não se pode considerar arte aquilo que é reproduzido sistematicamente cujo fim é ser comercializado em larga escala.

Por outro lado, Walter Benjamin (1955)⁸ rejeita uma possível definição do que seria a verdade última acerca da concepção de conceito de arte. O autor compreende que não se pode cristalizar esse conceito, ao passo que a sociedade muda e, portanto, os conceitos também estão sujeitos às transformações sociais. O cinema teria, portanto, um valor de exposição viabilizado por sua característica industrial que possibilita a reprodução em massa.

Apesar de lançar um olhar mais analítico sobre o fenômeno do cinema, Benjamin admite que o cinema fora usado para fins de “propagação de ideologias fascistas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 172). O autor preconiza que isso se realizou na “estetização da política”. Ele descreve esse movimento como tendo sido liderado pelos moldes industriais capitalistas para atender aos interesses nacionalistas daquele período.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Este ponto é a guerra. A guerra e somente a guerra permite dar objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produções existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar

⁸ Obra publicada originalmente em 1955, todavia a presente dissertação usa edição de 1985.

em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção existente (BENJAMIN, 1985, p. 195).

No que tange aos aspectos ideológicos, Benjamin coaduna com as reflexões de Adorno e Horkheimer, mas o autor vislumbra a possibilidade da politização do cinema enquanto arte. Da mesma forma que ocorrera quando os trabalhadores aprenderam a usar a palavra escrita e puderam colocar no papel suas ideias e difundi-las. Segundo o autor, o cinema poderia ser, portanto, um espaço de politização.

Benjamin era um futurista e, de certo modo, sua visão acerca do que o cinema poderia vir a ser se concretizaria na década de 1950, momento em que o debate político colocara-se ante as estruturas narrativas cinematográfica em diversas partes do mundo. Muitos movimentos de vanguarda vão rejeitar os moldes industriais de se fazer cinema e propor uma abordagem de questionamento ao *status quo*. O cinema visto a partir da janela transparente e naturalista é confrontado com o cinema de superfície opaca.

Na década de 1950, o nascimento de novas vanguardas cinematográficas ao redor do mundo buscava valorizar a figura do autor. Esse foi um movimento que buscou questionar o sistema de estúdios hollywoodiano e se dedicou na ocupação do cinema como espaços de discussões política.

1.7 Contexto, cinema e ideologia

Se há um consenso na literatura até aqui demonstrada, tal consenso é de que o cinema consiste também em instrumento de veiculação de discursos ideológicos. Mesmo os trabalhos elaborados por Kellner (2006) no campo dos estudos culturais evidenciam essa ideia. Todavia, o autor prefere usar a terminologia “cultura da mídia”, por notar a presença da mídia televisiva como mais um agente de disseminação de ideias, valores e significados.

O autor elabora que a ideologia é fundamental nos estudos culturais e destaca a importância dos autores frankfurtianos nesse sentido. Todavia, o Kellner aponta algumas preocupações acerca de termos que considera “ideologizados”, como “ideologia” e “cultura dominante”, frequentemente usados pelos pensadores frankfurtianos (KELLNER, 2006, p. 51).

Kellner sugere uma reflexão acerca daquilo que se reconhece como uma cultura que fora forjada a partir da mídia. Daí a expressão “cultura da mídia” que seria uma

maneira de se referir aos espectros contextuais que permeiam a natureza e as formas de produção da cultura (KELLNER, 2006, p. 52).

A expressão “cultura da mídia” tem também a vantagem de dizer que a nossa é uma cultura da mídia, que a mídia colonizou a cultura, que ela constitui o principal veículo de distribuição e disseminação da cultura, que os meios de comunicação de massa suplantaram os modos anteriores de cultura como o livro ou a palavra falada, que vivemos num mundo no qual a mídia domina o lazer e a cultura. Ela é, portanto, a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporânea (KELLNER, 2006, p. 54).

O autor aponta que o cinema hollywoodiano adotou uma narrativa que dialoga quase sempre com o público estadunidense, em primeiro lugar, mas tanto a estrutura industrial capitalista quanto a estrutura narrativa hollywoodiana alcança públicos massivos no mercado internacional, transmitido valores da sociedade estadunidense.

A grande quantidade de pessoas alcançadas potencializa a proliferação de mensagens e de ideias acerca daquilo que se deseja transmitir. Esses filmes podem então produzir sentimentos, reforçar estereótipos, naturalizar conceitos ou pré-conceitos. Eles atuam como produtores de sentidos que, via de regra, estão atrelados a uma prática social. Dessa forma, torna-se uma ferramenta útil, nas mãos dos donos dos meios de produção cultural, para padronizar representações sociais e influenciar uma grande quantidade de pessoas.

O cinema, seja o de ficção, seja o documental, está constantemente transmitindo ideias, valores, significados, conceitos. Historicamente, e por repetidas vezes, filmes foram usados como peça de propaganda, buscando enfatizar ideologias por meio de suas estruturas e narrativas. "Na década de 1930, Hitler incutiu na população o medo dos judeus e dos ciganos. Era preciso aniquilá-los para se defender" (CHOMSKY, 2002, p. 64).

Kellner aponta que há caminhos para a realização de análises de uma temática polifônica como o cinema. Segundo o autor, “não devemos nos deter nos confins da intertextualidade, mas devemos nos mover do texto para o seu contexto, para a cultura e a sociedade que constituem o texto e nas quais ele deve ser lido e interpretado” (KELLNER, 2006, p. 42).

Para além dos métodos de análises formais de um objeto tão específico como o cinema, o autor aponta que essas propostas de estudo devem abarcar além do uso da teoria do cinema, mas perspectivas histórica, social, análise política e crítica ideológica, além de outros modos de crítica cultural (KELLNER, 2006, p. 42).

No próximo capítulo, esses contextos sociais e políticos serão trabalhados em uma tentativa de compreender o período do imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Serão formuladas reflexões acerca de como o discurso anticomunista fortaleceu-se com o fim da guerra, quais foram seus efeitos na sociedade e na indústria do cinema e de que forma a produção fílmica foi influenciada por essa ideologia.

CAPÍTULO 2 – IDEOLOGIA ANTICOMUNISTA E SEUS EFEITOS EM HOLLYWOOD

A Segunda Guerra Mundial foi um fenômeno notadamente devastador para aqueles países que dela participaram. Nações foram expostas às mazelas da guerra e foram marcadas por consequências materiais e imateriais. Estima-se que, quando findos, os conflitos deixaram cerca de 70 milhões de mortos na Europa e na Ásia.

Entre as duas potências que disputariam o poder no pós-Segunda Guerra, a União Soviética (URSS) sofrera danos maiores em comparação com os Estados Unidos (EUA). Nos EUA, o número de mortos foi de cerca de 405 mil, ao passo que na URSS esse montante foi de 27 milhões (STONE; KUZNICK, 2015, p. 148). Além das perdas de vidas de civis e militares, cidades inteiras foram deixadas aos escombros, cenário do qual os neorealistas se valeram na Itália de então⁹.

Com o receio de que novos conflitos fossem deflagrados em um curto espaço de tempo, as autoridades mundiais se organizaram para criar um sistema de paz. A ideia era criar mecanismos que permitissem à comunidade internacional desfrutar de um período prolongado de estabilidade. Um dos maiores exemplos disso foi a criação da Organização das Nações Unidas em 1945, que figurou como uma forma de apresentar ao mundo uma maneira de cooperação internacional para a prevenção de futuras guerras (ZINN, 2003, p. 415).

O objetivo principal do presente capítulo é trazer uma perspectiva contextual histórica, para que seja possível elaborar acerca do ambiente sociopolítico no qual estiveram situadas as últimas obras filmicas da velha Hollywood. A partir desse contexto, será possível então perceber as principais características que marcaram a velha Hollywood. Este capítulo também busca trazer algumas ideias para ajudar a responder a pergunta desta pesquisa: como o anticomunismo influenciou a produção filmica em Hollywood?

Este segundo capítulo está estruturado em cinco partes. Na primeira parte serão discutidas as tensões que marcaram o início da Guerra-Fria, bem como suas dinâmicas

⁹ Um dos efeitos da referida guerra foi o surgimento do movimento cinematográfico denominado Neorealismo italiano, que assume uma estética trágica e precária. A obra de Roberto Rossellini destaca-se porque traz o realismo da guerra como cenário protuberante de suas histórias. O autor se apropria dos ambientes devastados e conduz suas filmagens de forma austera, colocando em tela os efeitos da guerra. Ademais, em tempos de guerra a produção cinematográfica realizada em estúdios, deveras dispendiosa, não figura como prioridade diante de tal realidade. Ambos os fatores favoreceram o surgimento do Neorealismo italiano.

políticas e ideológicas. As discussões concentrar-se-ão no imediato pós-Segunda Guerra Mundial e na ascensão do discurso ideológico anticomunista.

Em um segundo momento, será trabalhado como a ideologia anticomunista foi elaborada e, em alguns casos, acolhida na realização de obras cinematográficas. Além disso, como esses discursos filmicos alinharam-se ao discurso ideológico vigente na sociedade estadunidense do imediato pós-Segunda Guerra.

A terceira parte deste capítulo irá discutir sobre como a indústria hollywoodiana bem como seus trabalhadores sofreram as influencias da ideologia anticomunista. É neste momento que serão trabalhadas as formas como as comissões do *House Un-American Activities Committee* (HUAC) operavam em relação àqueles que eram considerados comunistas em Hollywood.

Em um quarto momento, será feita uma análise acerca de como o governo estadunidense convenceu o conglomerado com os principais estúdios de cinema em Hollywood a colaborar, criando assim uma lista de nomes de trabalhadores da indústria que eram considerados suspeitos de “subversão”.

Por fim, serão apontadas algumas obras que foram realizadas nesse período de perseguições. Será discutido como a Guerra Fria influenciou na produção de filmes em Hollywood, bem como muitos filmes se inscreveram nesse ambiente de discordâncias ideológicas.

2.1 Guerra Fria em contexto: a natureza beligerante do discurso ideológico do pós-Segunda Guerra Mundial

Em meio aos esforços para construir uma ambicionada paz duradoura, tornaram-se aparentes as divergências entre o mundo socialista, liderado pela URSS, e o mundo capitalista dos estadunidenses e de seus aliados na Europa Ocidental. Tais discordâncias possuem características preponderantemente ideológicas.

O peso das ideias que se contrapunham ganhou musculatura suficiente para gerar uma competição pela hegemonia¹⁰. Afinal, entre os vencedores da Segunda Guerra

¹⁰ O conceito de hegemonia aqui adotado está alinhado à tradição marxista. Ernesto Laclau e Chantal Mouffe (2015, p.244) fazem uma releitura com o propósito de atualizar a perspectiva da expressão. Segundo os autores, o período do pós-Segunda Guerra Mundial permitiu uma série de mudanças nas relações sociais e uma nova formação hegemônica se consolidou. Com essa reorganização, foi possível a articulação de novas maneiras de pensar o trabalho, o Estado e os modos dominantes de difusão cultural, que gerariam uma profunda transformação das formas existentes de intercâmbio social.

Mundial, qual seria o modo de viver adotado em um mundo que estava diante de uma escolha que começava a se impor? Qual seria a ideologia a se estabelecer, comunismo ou capitalismo?

Venceu a guerra uma coalizão cujos membros mais importantes já estavam em guerra – ideológica e geopoliticamente, se não militarmente – entre si. Quaisquer que fossem os triunfos da Grande Aliança na primavera de 1945, seu êxito sempre dependera da busca de objetivos compatíveis por sistemas incompatíveis. A tragédia foi esta: aquela vitória exigiria que os vencedores deixassem de ser o que eram ou desistissem de muito do que esperavam atingir com aquela guerra (GADDIS, 2006, p. 6).

Gaddis enuncia semelhanças entre os EUA e a URSS. O autor ressalta a importância desses paralelos para a escalada da Guerra Fria¹¹ entre as duas nações. Segundo o autor, tanto EUA quanto a URSS emergiram de revoluções, ideologias e aspirações globais. Os países assumiram que “o que funcionara para eles haveria de funcionar para o mundo” (GADDIS, 2006, p. 6). Ambos entraram na Segunda Guerra Mundial em resposta a ataques surpresa: a invasão alemã iniciada em 22 de junho de 1941; e o bombardeio à base estadunidense de Pearl Harbor.

Além disso, os dois países eram Estados continentais e avançaram por extensas fronteiras (GADDIS, 2006, p. 6). O autor destaca a histórica ascensão das duas nações e lança luz sob um importante contraste: os EUA conquistaram um Estado poderoso, notadamente por meio da Guerra da Independência ocorrida no século XVIII, evento inscrito como um dos principais fenômenos para a conquista da liberdade estadunidense (GADDIS, 2006, p. 6).

Durante e após a Segunda Guerra Mundial, os EUA fortaleceram-se e mostraram-se cada vez mais poderosos ante ao mundo. A nação anglo-saxônica apresenta uma curva crescente em relação aos conflitos que participou em nome da liberdade, tornando-a um valor de caráter moral caríssimo aos seus nacionais.

Do lado soviético, a Revolução Russa, ocorrida em 1917, tinha como ideia principal a concentração de poder para a derrubada dos inimigos de classe e assim

¹¹ A origem do termo “Guerra Fria” ainda é objeto de discussão entre acadêmicos que se dedicam a investigação do tema. Martin McCauley fornece três categorias para a análise da expressão, são elas: a ortodoxa ou tradicional; a revisionista; e a pós-revisionista. McCauley preconiza que o termo foi usado pela primeira vez em 1946 e se tornou comum em 1947 e depois, em 1950, foi aderido por ambos os lados da “Cortina de Ferro”. Então o termo logo se espalhou pelo mundo (2017, p.12). Segundo ele, a nomenclatura “Guerra Fria” foi criada por Herbert B. Swope e Bernard M. Baruch, um formulador de políticas estadunidense, que usara o termo em 1947. A popularização da expressão foi então conduzida por Walter Lippmann, um repórter estadunidense que realizava a cobertura de pautas relacionadas a política internacional (McCauley, 2017, p. 9).

empreender o projeto de poder com projeção internacional, fundamentado no Manifesto Comunista de 1848, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels (GADDIS, 2006, p. 6). A Revolução Russa foi responsável pelo declínio do czarismo, regime de servidão que dominava o país. Os líderes do Partido Comunista estabeleceram uma reorganização da dinâmica política e social que seguiria nos anos seguintes na URSS.

Durante a Segunda Guerra, todos os pontos de tensão de natureza ideológica demonstrados por Gaddis convergiram de forma tática em torno de um único objetivo, derrotar o Nazismo. Quando o inimigo comum já não constituía uma ameaça, a aliança se desfez, naturalmente, em razão das divergências ideológicas. A Guerra Fria foi o resultado do contraste entre o capitalismo e o comunismo.

O primeiro incidente internacional entre EUA e URSS após a Segunda Guerra Mundial, segundo Amy Knight (2007), teria sido uma denúncia de espionagem feita pelo militar soviético Igor Gouzenko às autoridades canadenses (KNIGHT, 2007, p. 419), em setembro de 1945. Gouzenko trabalhava como funcionário do governo soviético em Ottawa, no Canadá. Entre suas atividades, cifrava e decifrava mensagens secretas para a agência militar de inteligência soviética *Glavnoye Razvedyvatel'noye Upravleniye* (GRU).

Com o fim dos conflitos, Gouzenko foi informado de que ele e sua família seriam enviados de volta para o país de origem, porém seu desejo era permanecer no Canadá com sua família. O militar decidiu desertar e com o apoio de sua esposa, Svetlana Guseva, reuniu uma série de documentos e revelou às autoridades canadenses a existência de uma rede internacional de espionagem, liderada pela URSS. Os documentos teriam revelado um ambicioso plano de espionagem no Canadá, EUA e Inglaterra (KNIGHT, 2009, p. 107).

Relatos do militar e provas documentais foram reportados a *Royal Canadian Mounted Police* (RCMP). Em 1946, a *Royal Commission of Inquiry*, liderada por dois juristas da Suprema Corte canadense, iniciou as investigações com base no material reunido e nas revelações de Gouzenko. A ele e a sua esposa, foram concedidas novas identidades e permissões para permanecerem no país.

Segundo Knight (2009, p. 173), o caso Gouzenko estabeleceu um clima de perseguição em uma escala tão ampla que levou a novos procedimentos de segurança no Canadá e nos Estados Unidos. Os canadenses foram muito mais contidos em usar esses métodos de investigação. Por essa razão, os canadenses nunca experimentaram sua própria versão do macartismo.

A progressiva animosidade entre os vencedores da Segunda Guerra começara anteriormente ao incidente que ocorrera no Canadá. Meses antes da Suprema Corte canadense confirmar a veracidade dos relatos e da documentação apresentados por Gouzenko, o primeiro ministro britânico Winston Churchill proferiu, em março de 1946, o famoso discurso no *Westminster College* no qual cunhava o termo “cortina de ferro”¹².

Ele dizia, “de Estetino, no Báltico, a Trieste, no Adriático, uma cortina de ferro desceu através do continente”. Churchill mencionara que uma numerosa quantidade de países estava aderindo aos partidos comunistas. Para ele, isso era sinônimo de uma “grave ameaça” à civilização cristã. “Não acredito que a Rússia soviética deseje a guerra. O que ela deseja são os frutos da guerra e a expansão indefinida do seu poder e das suas doutrinas”¹³, disse Churchill.

As investigações de espionagem e a propagação de ideias anticomunistas fomentavam um ambiente propício para as ações que instrumentalizariam o medo e a privação de liberdades, empreendidas pelos EUA. A ideologia anticomunista já estava sendo apregoada. Tanto as revelações acerca da espionagem soviética quanto as advertências de Churchill somadas às mensagens de George F. Kennan¹⁴.

No contexto do pós-Segunda Guerra Mundial, a propagação de uma “histeria comunista” foi iniciada na administração do presidente Harry S. Truman. Suas iniciativas não se limitaram às fronteiras dos EUA¹⁵.

Além das motivações ideológicas havia também o fator econômico. Nacional e internacionalmente, o anticomunismo escalaria de maneira acentuada as despesas militares e estimularia a economia de guerra. Para isso, Truman apostou na combinação de políticas que permitiriam ações mais agressivas no exterior com iniciativas mais repressivas em território nacional (ZINN, 2003, p. 425).

O combate contra o comunismo era colocado no nível da luta contra o crime, que construía a imagem respeitada do FBI. A serviço da sociedade, essa instituição dispunha-se a livrar o país das ideias comunistas e de seus simpatizantes da mesma forma como combatia conspirações criminosas, o

¹² CHURCHILL, Winston. Winston Churchill Speech – Iron Curtain. Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/1946-03-05.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

¹³ Ibidem..

¹⁴ Em um telegrama enviado ao Secretário de Estado dos EUA em 1946, George F. Kennan advertiu que os soviéticos acreditavam não ser possível uma coexistência pacífica entre comunistas e capitalistas. Kennan mencionou que os soviéticos desejavam expandir-se de maneira implacável e para além de suas fronteiras, onde comunismo pudesse se fortalecer. KENNAN, George. Long Telegram. Disponível em: <<https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/116178>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

¹⁵ Até mesmo o Brasil entrou no radar estadunidense. Exemplo claro disso ocorreu em 1964 quando os militares executam um golpe de Estado, tendo como apoio uma frota da marinha dos EUA na costa brasileira pronta para agir caso o presidente deposto, João Goulart, decidisse resistir.

crime organizado e as quadrilhas de traficantes. Assim, eles podiam estar infiltrados tanto no coração da sociedade como no governo (...). De acordo com esse raciocínio, toda a vida do país estava sendo também envenenada por tais conspiradores infiltrados em setores chaves, como o da política, economia e mídia. Foi em razão desse princípio que, em março de 1947, proclamou o *Programa de Lealdade dos Empregados*, transformando imediatamente, 2.500.000 funcionários em cidadãos suspeitos (VALIM, 2006, p. 114).

No pós-Segunda Guerra Mundial, o mundo experimentava uma atmosfera favorável ao desarmamento, desmobilização militar, pacificação. Todavia, os conflitos movimentavam uma economia próspera. Segundo Zinn, a administração Truman não estava disposta a abrir mão dos lucros que a guerra rendia ao país (ZINN, 2003, p. 425). Conseqüentemente, para que o fomento continuado à economia favorecida pelo mercado da guerra permanecesse crescendo, era necessário contar com o apoio popular.

Truman fez então uma escolha deliberada por mecanismos de divulgação ideológica, bem como a propagação do medo por meio de ameaças (ZINN, 2003, p. 429). O objetivo era congregiar o apoio necessário para que o uso da força fosse justificado, mesmo naquele período em que as conseqüências da guerra ainda eram recentes no mundo.

O anticomunismo, enquanto projeto de manutenção da guerra, foi a estratégia adotada. O discurso foi utilizado como uma ferramenta eficaz para a disseminação daquilo que ficara conhecido como “histeria comunista”.

Na constituição de uma guerra ideológica, tal qual a Guerra Fria, o discurso figura como um vetor de disseminação de mensagens. Trata-se de um dos elementos que se colocam ao centro da dinâmica da guerra. Resende afirma que são eles, os discursos, “senhores do mundo” (RESENDE, 2009, p. 119).

Segundo a autora, os discursos são capazes de “produzir objetos ao invés simplesmente representa-los ou descrevê-los” (2009, p.119). Resende ressalta que as mensagens transmitidas por meio de discursos podem rapidamente ser transferidas do campo das palavras para o campo das ações objetivas e concretas.

Quando Winston Churchill falou de uma “cortina de ferro”, suas palavras não se limitaram a descrever a realidade. Elas Criaram uma realidade específica: uma política de esferas de influência de duas superpotências que dividia a Europa em duas áreas distintas. Apesar de totalmente imaginária, existente somente no plano discursivo, ela produziu efeitos tão reais quanto o concreto Muro de Berlim (RESENDE, 2009, p. 119).

Em um esforço para conter o comunismo, os EUA envolveram-se em uma série de confrontos nos anos que se sucederam, bem como nas guerras da Coréia, da Indochina,

do Vietnã. O comunismo fora eleito como principal inimigo daquela nação e o ideário adotado por seus inimigos era “suficiente” para “justificar” a mobilização de uma parcela significativa do contingente militar estadunidense.

Iniciada a Guerra Fria, pode-se observar que os EUA adotaram duas principais estratégias para se impor ante ao mundo: o uso da força por meio das forças armadas estadunidenses; e a manipulação da opinião pública por meio de combates discursivos.

2.2 O cinema na política ou a política no cinema?

A partir da segunda metade dos anos 1940 e meados dos 1950, uma série de filmes com mensagens anticomunistas fora produzida pelos estúdios de Hollywood. Exemplo disso, foi o próprio caso Igor Gouzenko, cuja história transformou-se em livro e depois em roteiro para o filme *The Iron Curtain* (1948)¹⁶.

A obra se desenvolve sob uma perspectiva maniqueísta, evidenciando diferenças entre o comunismo e o capitalismo (representados como mal e bem, respectivamente), mostrando que a ideologia soviética havia sido a causadora dos males vivenciados pelo protagonista do filme, Igor Gouzenko. Segundo Valim, “em muitos filmes anticomunistas os conflitos são construídos a partir de valores morais, na oposição entre o bem e o mal” (VALIM, 2006, p. 114). *The Iron Curtain* é uma demonstração disso.

Durante o desenvolvimento da trama, os soviéticos são apresentados como pessoas rígidas e incapazes de se sensibilizarem. Além disso, a narrativa se constitui sob a ideia de que os soviéticos manipulavam até mesmo seus próprios agentes. Frases como “devemos confiar em nossos líderes”, proferida pelo personagem Gouzenko, foram inseridas no roteiro a fim de construir no protagonista certa ingenuidade com potência de despertar no público o sentimento de empatia. Assim, é possível estabelecer uma conexão entre a audiência e a história projetada, elo fundamentalmente necessário no “desenho clássico” da narrativa hollywoodiana (MCKEE, 2006, pp. 55-111).

A progressão do comportamento de Gouzenko, rumo à ruptura com os soviéticos, alimenta uma expectativa que produz o “clímax” esperado pela audiência. Como resultado, o protagonista decide reconhecer que o “correto” a ser feito é finalmente

¹⁶ O filme narra a história de um militar soviético que percebe que o mundo capitalista não é o verdadeiro vilão, mas o comunista. Assim, o protagonista decide desertar para revelar a extensão das atividades de espionagem soviética dirigidas contra o Canadá. De acordo com o portal *Internet Movie Database (IMDB)*, o roteiro do filme foi escrito pelo próprio Igor Gouzenko e Milton Krims e dirigido por William A. Wellman. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0040478/>> Acesso em: 12 mar. 2019.

denunciar seus conterrâneos e colegas de trabalho às autoridades canadenses. Isso funciona como se Gouzenko finalmente “enxergasse a verdade”.

Ao final do terceiro ato, a narrativa oferece ao público uma sensação de recompensa e de expectativa atendida. O militar soviético desertor é o herói da trama e figura como tal. A construção fílmica de *The Iron Curtain* é feita de forma a ressaltar uma visão muito específica acerca dos valores morais que se coadunavam com os da sociedade estadunidense e o *American way of life*. As dicotomias estabelecidas entre bem e mal são características marcantes presentes na narrativa do filme. *The Iron Curtain* é apenas um exemplo acerca de como a indústria do cinema estadunidense foi capaz de absorver o momento político e projetá-lo em tela grande.

Antes de se tornar filme, a história foi tema de uma obra literária. O estúdio detentor dos direitos da referida obra, Twentieth Century-Fox, foi beneficiado pelo momento político vigente¹⁷. Afinal, a realização e o lançamento do filme ocorreram na segunda metade da década de 1940, momento oportuno, pois o governo estadunidense investia em investigações de simpatizantes ou comunistas em Hollywood.

2.3 HUAC e a “cruzada anticomunista”

A “cruzada anticomunista” em Hollywood, durante as décadas de 1940 e 1950, ainda é um tema controverso, pois foi, em partes, uma resposta à ascensão dos filmes de propaganda produzidos na década de 1930 (DECHERNEY, 2015, p. 71) e durante a Segunda Guerra Mundial. Republicanos conservadores contrários ao *New Deal* se voltaram para Hollywood devido ao apoio ofertado pelo presidente Roosevelt à indústria de cinema.

Líderes da “limpeza” em Hollywood agiam sob forte influência do ideário anticomunista que começara bem antes, já na década de 1920, e atingira seu pico febril no imediato pós-Segunda Guerra Mundial e início dos anos de 1950.

Após a Segunda Guerra Mundial, as buscas em Hollywood se concentravam na possível influência comunista no âmbito da produção cinematográfica. Entretanto, Hollywood abrigava um grupo heterogêneo de trabalhadores. Entre eles figuravam

¹⁷ MILLER, Frank. *The Iron Curtain* (1948) - "The most amazing plot in 3300 years of espionage!". Disponível em: < <http://www.tcm.com/tcmdb/title/79403/The-Iron-Curtain/articles.html>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

conservadores, liberais, anticomunistas e também simpatizantes e integrantes do Partido Comunista.

Em 24 de março de 1947, o chefe do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), J. Edgar Hoover, anunciou a presença de comunistas infiltrados nos sindicatos de Hollywood e nos campos criativos (DOHERTY, 2018, p. 58). As declarações de Hoover fizeram com que o *House Un-American Activities Committee* (HUAC)¹⁸ direcionasse suas atenções para indústria do cinema. As acusações de Hoover tiveram um grande impacto no início e durante o período de perseguição a artistas em Hollywood, fato que ocorreu em razão do apoio irrestrito que Hoover tinha por parte do governo e da mídia (STONE; KUZNICK, 2015, p. 182).

No mesmo ano, o congressista John Parnell Thomas assumira a liderança do HUAC e conduziu as investigações do governo sobre a influência do Partido Comunista em Hollywood, de acordo com as acusações feitas por Hoover.

O papel do HUAC era realizar buscas com o propósito de identificar membros do Partido Comunista atuando de maneira infiltrada nas produções. As investigações duraram cerca de 15 anos. Como resultado, carreiras de centenas de trabalhadores da indústria do cinema foram desfeitas, de modo que muitos jamais voltaram a trabalhar em Hollywood.

Eric Johnston, então presidente da *Motion Picture Association of America* (MPAA), foi um dos primeiros representantes da indústria do cinema a ser interrogado nas audiências do HUAC, a sessão ocorreu em outubro de 1947. Meses antes, Johnston fizera um discurso, considerado equilibrado para a época, ao se apresentar no *House Labor and Education Committee* em Washington-D.C (DOHERTY, 2018, p. 51). Foi a primeira vez que o magnata se pronunciou diante dos membros do congresso.

No discurso, ele reconheceu a existência de comunistas trabalhando na indústria, mas argumentou que eles tinham o direito constitucional de sustentar suas posições radicais, desde que não defendessem a derrubada definitiva do governo. A intensão de Johnston não era proferir um discurso ideológico, mas demonstrar a participação meramente técnica e desimportante desses funcionários. Por três horas, Johnston foi

¹⁸ Criado originalmente em 1938, o HUAC tinha o propósito de investigar organizações consideradas fascistas nos Estados Unidos. Com o início da Guerra Fria, o foco das investigações se direcionou para a esquerda comunista estadunidense. Embora, houvessem centenas de comitês regionais e locais, o HUAC é citado devido a expressiva perseguição a famosos.

arguido sobre as greves empreendidas pelos membros do *Conference of Studio Unions* (CSU) (DECHERNEY, 2016, p. 71).

Johnston afirmou que nenhuma influência comunista aparecia de forma explícita ou implícita nos filmes e acrescentou que os trabalhadores que coadunavam com as ideias comunistas ocupavam posições insignificantes e que, portanto, não guardavam relações com a escrita dos roteiros (DOHERTY, 2018, p. 51), considerada por ele a parte mais nobre do trabalho nos estúdios.

Os membros do HUAC não se convenceram que com discurso do presidente da MPAA. Então John Rankin¹⁹ afirmou que se os próprios membros de Hollywood não estivessem dispostos a fazer uma “limpeza”, o Congresso teria de fazê-la.

Após a repercussão, Johnston adotou um discurso mais incisivo ante a opinião pública no qual se alinhava de forma contundente ao anticomunismo. O magnata chegou a anunciar que os comunistas “falharam na tentativa de envenenar filmes americanos” e declarou que Hollywood “indubitavelmente produziria filmes mostrando as mazelas do comunismo”²⁰. Ele ainda acusava os comunistas por serem responsáveis pela desestabilização da indústria de cinema (em virtude das greves de trabalhadores) e por impedirem uma resolução breve e razoável para os conflitos.

O tom do discurso de Johnston foi se tornando cada vez mais radical contra o comunismo em Hollywood. Ele prometeu nunca empregar conscientemente um comunista²¹ e afirmou que tomaria ações contra aqueles que eram considerados desleais ao país.

Em outubro de 1947, Johnston afirmou que “os comunistas odiavam e temiam os filmes americanos”²², apontando os esforços soviéticos para impedir que os filmes de Hollywood ganhassem espaço nos países “dominados na Europa”²³. O presidente da

¹⁹ John Elliott Rankin foi um político democrata do Mississippi que cumpriu dezesseis mandatos na Câmara dos Deputados dos EUA de 1921 a 1953. Foi coautor do projeto de lei Tennessee Valley Authority e em 1933-36 e apoiou os programas de presidente do New Deal Franklin D.

²⁰ CALIFORNIA NEWSPAPER COLLECTION. San Bernardino Sun, Volume 53, 28 March 1947. Disponível em: <<https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=SBS19470328.1.2&srpos=36&e=01-03-1947-31-03-1947-en--20--21--txt-txIN-eric+-----1>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

²¹ UNITED PRESS ARCHIVES. *Hollywood to fire all Communists*. Disponível em: <<https://www.upi.com/Archives/1947/11/25/Hollywood-to-fire-all-Communists/9261511564273/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

²² INTERNET ARCHIVE. *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947*. Washington DC: Government Printing Office, 1947. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019. p. 307.

²³ Ibidem.

MPAA garantiu ao HUAC que as tentativas dos comunistas de alcançarem posições de poder em Hollywood ou de influenciar o conteúdo dos filmes seriam frustradas.

Para Decherney (2016, p. 71), as últimas declarações de Johnston estão relacionadas à percepção de que discursos moderados não eram aplicáveis em tempos de opiniões extremadas. Conforme a situação impunha-se, os magnatas da indústria, membros do MPAA, adequavam seus discursos à demanda da política vigente.

Observe-se que o contexto sociopolítico influenciou de forma direta a indústria do cinema. Além disso, havia ainda questões econômicas que rondavam Hollywood. Muito embora Johnston tenha feito declarações moderadas no início das investigações do HUAC, o presidente da MPAA percebeu que havia a necessidade de proteger a si mesmo e o negócio que geria.

Em outubro de 1947, Johnston demonstrou, por meio de seu discurso no HUAC, uma grande preocupação com a imagem que aquela situação estava projetando para o público. Os interrogatórios começaram a ser exibidos pela televisão, tornando o comitê uma espécie de *reality show*.

Johnston posicionava-se como uma espécie de defensor da indústria do cinema, apontando que “não era justo” fazer generalizações que condenariam as reputações de todos aqueles que atuavam em Hollywood “por causa de uma minoria inexpressiva de comunistas” (fonte?). Ao mesmo tempo em que condenava os comunistas, defendia que os estúdios não estavam sob suas influências. Assim, acreditava que conseguiria proteger o cinema de um linchamento público²⁴.

Para Johnston, a perda de prestígio por parte do público poderia impactar sobremaneira a economia do mercado de cinema, que já enfrentava desafios significativos: a Suprema Corte estadunidense estava conduzindo as investigações antitruste; internacionalmente, uma guerra comercial com a Grã-Bretanha prejudicou o mercado mais importante de Hollywood na Europa (SCHATZ, 1997, p. 4).

Muito embora as salas de cinema tenham lotado em 1946, as vendas de ingressos começaram a diminuir significativamente no período, sob uma perspectiva mais generalista (KEMP, 2011, p. 221). Dessa forma, as preocupações do presidente da MPAA em tentar resguardar a imagem de Hollywood eram também uma tentativa de amenizar a crise que se instalava.

²⁴ INTERNET ARCHIVE. *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947*. Washington DC: Government Printing Office, 1947. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019. p. 306. Tradução nossa.

2.4 MPPAA e o HUAC dão início à lista maldita²⁵ de Hollywood

As sessões do HUAC, se tornaram cada vez mais famosas, e, de maneira oportunista, alguns membros do Congresso fortaleciam a ideia de perseguição a comunistas que participaram ativamente da ofensiva contra Hollywood. Os interrogatórios que eram transmitidos pela televisão transformaram as sessões de perguntas e respostas em um verdadeiro espetáculo midiático que atraía grandes plateias.

As transmissões eram cuidadosamente planejadas, pois o objetivo era demonstrar força contra aqueles que se opunham ao governo (DECHERNEY, 2015, p. 81). Personalidades como Richard Nixon, Ronald Reagan e muitos outros geraram grande capital político durante as audiências do HUAC. Eles aproveitaram a euforia do público para se posicionarem como defensores dos valores morais estadunidenses.

Porém, atacar Hollywood era algo delicado até mesmo para as autoridades do governo. Embora os membros do HUAC estivessem se agradando da publicidade que os ataques rendiam, eles também não tinham interesse em atingir a economia que girava em torno da indústria de cinema. Mas essa era, principalmente, a posição dos donos dos estúdios. Em certa medida, esse foi um ponto de convergência entre membros do governo e os magnatas de Hollywood, que já contavam com um histórico recente de colaboração durante a Segunda Guerra Mundial.

Em novembro de 1947, ao realizar uma reunião de emergência com representantes do estúdio no Waldorf Astoria Hotel em Nova York, Johnston acabaria confirmando a poder de influência do HUAC sobre a indústria de cinema. Oficialmente, a lista maldita de Hollywood nasceu desse encontro entre os donos dos principais estúdios de Los Angeles (COOK, 2015, p. 199).

A reunião foi convocada para discutir as possíveis consequências em relação a presença de comunistas famosos (DOHERTY, 2018, p. 51) na produção artística. Tratavam-se de atores, diretores, roteiristas e produtores que criticavam publicamente as atividades do HUAC, esse grupo ficou conhecido como *The Hollywood Ten*²⁶.

²⁵ O termo “lista negra” é uma tradução livre do original, *black list*. É sabido que se trata de uma expressão racista e ofensiva em relação a população negra. Assim, será substituído por lista maldita.

²⁶ Um grupo de artistas que testemunharam perante o HUAC e denunciaram publicamente as táticas empregadas como antidemocráticas. O grupo era composto por roteiristas, diretores, produtores de Hollywood. Entre os apoiadores estavam diretores como John Huston e William Wyler, atores Danny Kaye, Lauren Bacall e Humphrey Bogart. Eles protestaram contra o HUAC e foram acusados de desacato ao

Após o encontro, o presidente da MPAA emitiu um comunicado²⁷, no qual denunciava e demitia os integrantes do grupo *The Hollywood Ten*. Na ocasião, o empresário aproveitou para anunciar uma nova política que seria adotada pela MPAA: os estúdios não contratariam comunistas para trabalharem em suas produções²⁸.

Com o início da lista maldita de Hollywood, o HUAC começou a indicar com mais frequência nomes de personalidades famosas consideradas subversivas para serem interrogadas. Para que novos nomes integrassem a lista, não era necessário grande esforço. Bastava deixar de responder às perguntas ou não indicar nenhum nome de alguém que parecesse suspeito, ou seja, a indicação de novos nomes era obrigatória nessas audiências. Não era preciso apresentar provas. Se o delator apenas desconfiasse de um comportamento subversivo, isso já era motivo suficiente para que novos nomes constassem da lista maldita de Hollywood.

À medida que personalidades de Hollywood eram intimadas a depor, as audiências tomavam rumos cada vez mais antidemocráticos. Era possível evocar a Quinta Emenda e permanecer calado, mas nesse caso o nome do depoente certamente entraria para a lista maldita.

O presidente da MPAA passou então a colaborar com as audiências do HUAC. Além dele, outros donos do conglomerado de estúdios também se alinharam ao governo. Um dos donos dos estúdios Warner, Jack Warner, por exemplo, concordou com a não divulgação de propagandas comunistas. Em discurso proferido durante a audiência do HUAC, Warner disse: “O nosso jeito americano de viver está sendo atacado por fora e por dentro de nossas fronteiras. Acredito que é dever de cada americano resistir a e derrotar aqueles que nos atacam” (tradução nossa)²⁹.

Durante sua fala, Warner disse que “a liberdade é um bem muito precioso” e fez comparações com o passado recente, “vimos exemplos trágicos recentes de liberdades nacionais e pessoais destruídas por ditadores”. Warner concluiu seu discurso reforçando a ideologia anticomunista. “Se houver comunistas em nossa indústria, ou em qualquer

Congresso e mantidos presos entre seis meses e um ano, além de terem sido proibidos de exercer suas funções no cinema.

²⁷ O *Waldorf Statement* foi um comunicado de imprensa de duas páginas publicado em 3 de dezembro de 1947 por Eric Johnston, presidente da MPAA, após uma reunião a portas fechadas com quarenta e oito executivos da indústria do cinema no Hotel Waldorf-Astoria de Nova York.

²⁸ UNITED PRESS ARCHIVES. *Hollywood to fire all Communists*. Disponível em: <<https://www.upi.com/Archives/1947/11/25/Hollywood-to-fire-all-Communists/9261511564273/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

²⁹ INTERNET ARCHIVE. *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947*. Washington DC: Government Printing Office, 1947. pp. 9-10. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

outra indústria ou organização na sociedade que busque minar nossas instituições livres, nós vamos descobrir” (tradução nossa)³⁰.

Warner demonstrou saber se adaptar às oscilações políticas quando necessário. Seu discurso foi diferente para cada vez que fora indagado acerca das produções da Warner Bros.

Primeiro, ele se esquivou das acusações acerca do filme *Mission to Moscow* (1943)³¹. Afirmou que a película fora produzida para causar um efeito determinado em “um momento muito peculiar” afinal, eram tempos de guerra. Segundo ele, o filme teria sido um esforço de guerra em apoio aos EUA durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Warner, assim como navios e aeronaves que levavam suprimentos para os campos de batalha na Rússia, um aliado americano, o filme teria o papel de promover o patriotismo e o apoio popular (tradução nossa)³².

Disney também foi intimado a depor no HUAC e demonstrou estar sob influência das greves promovidas por seus funcionários que ocorriam com certa frequência desde 1941. Dessa forma, corroborou com as investigações do comitê e acusou vários artistas que trabalharam para ele, especialmente aqueles que acreditava estar envolvidos com as iniciativas em favor das greves que causaram um grande impacto no estúdio de animação em 1941. Entre os nomes delatados, estavam os sindicalistas Herbert Sorrell e David Hilberman, o último teve uma breve participação no Partido Comunista³³.

O HUAC buscava ganhar musculatura e frequentemente convocava personalidades famosas e representantes de organizações para validarem suas iniciativas ante a opinião pública. Assim, intimou membros da *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*³⁴ para corroborar o receio sobre comunistas infiltrados na indústria. Entre essas personalidades estava o futuro político Ronald Reagan. Ele posicionava-se de forma favorável às perseguições que aconteciam no cinema. Na época,

³⁰ INTERNET ARCHIVE. *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947*. Washington DC: Government Printing Office, 1947. Pp. 9-10. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019..

³¹ O filme narra as impressões do embaixador Davies da União Soviética, seus encontros com Stalin, e sua opinião geral sobre a União Soviética e os seus laços com os Estados Unidos.

³² INTERNET ARCHIVE. *Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947*. Washington DC: Government Printing Office, 1947. p. 11. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

³³ Idem.

³⁴ Organização estadunidense de membros politicamente conservadores pertencentes a indústria cinematográfica de Hollywood

Reagan era o presidente do *Screen Actors Guild*³⁵ e estava fazendo uma transição entre a carreira de ator e a carreira política.

Reagan foi um forte anticomunista na década de 1940 e atuou como um informante para o FBI, identificando potenciais comunistas em Hollywood. Em testemunha no HUAC, Reagan chegou a dizer que havia membros comunistas no *Screen Actors Guild*, “embora fosse uma pequena facção” (DECHERNEY, 2016, p. 82).

A busca por comunistas em Hollywood foi uma das maneiras que o governo estadunidense encontrou para controlar a produção cinematográfica e a opinião pública no país. Durante a Segunda Guerra Mundial, aquela indústria e o governo estabeleceram uma espécie de acordo de colaboração. A parceria ajudou o governo a angariar grande apoio popular em relação à Segunda Guerra. Com a experiência do passado, o governo sabia que controlar o cinema era uma forma de assegurar a eficácia de suas estratégias de dominação do discurso.

No fim dos anos 1940, o governo estadunidense procurou reestabelecer um alinhamento entre o discurso público e o propagado pela mídia. Nesse caso, deveria prevalecer a narrativa que enunciava a “ameaça comunista” como o grande inimigo do país.

A disseminação desse ideário precisava penetrar a sociedade de forma direta e também das maneiras mais efêmeras. Isso permitiria uma homogeneidade no imaginário popular (VALIM, 2006, p. 56).

Durante as audiências do HUAC em 1947, membros do comitê incluindo Richard Nixon, deixaram claro que os estúdios deveriam produzir filmes anticomunistas, assim como fizeram filmes antinazistas, durante a Segunda Guerra Mundial. Em uma palestra militar proferida em Washington em 1947, a preocupação com o avanço da propaganda estava bastante explícita, indicando a percepção de que o cinema poderia vir a ser um importante campo de batalha entre EUA e URSS. (...) Para o palestrante, os subversivos contentar-se-iam em inserir suas ideias em pequenos diálogos ou cenas em algumas sequências, fazendo com que seus ideais pudessem ser vistos ou ouvidos por milhões de estadunidenses. Da mesma maneira, os comunistas no cinema estariam prontos para sabotar, sempre que possível, os filmes que tivessem mensagens anticomunistas (VALIM, 2006, pp. 53-54).

³⁵ Sindicato estadunidense que representava mais de 100 mil trabalhadores do cinema e da televisão no mundo.

Grande parte dos filmes realizados pelos estúdios de Hollywood foram respostas à realidade que se impunha. A atmosfera de confronto ideológico causada pelas tensões da Guerra Fria provocou uma cisão na indústria.

Os principais e mais prósperos estúdios do conglomerado MPAA alinharam-se ao discurso anticomunista, como ficou demonstrado acima. Mesmo assim, ainda existiam realizadores que permitiam produção de filmes com uma abordagem crítica em relação as perseguições anticomunistas. Como forma de filtrar toda e qualquer produção, os filmes estavam constantemente a mercê de regulamentações para atender à forma e ao discurso oficial do governo estadunidense.

Uma publicação intitulada *Screen Guide For Americans*, escrita por Ayn Rand e distribuída em 1947, propunha uma série de regras de conduta que orientava profissionais da televisão e do cinema na realização de seus trabalhos. O documento estabelecia normas sobre como realizar produções “pró-América” e abarcava principalmente o elemento do texto narrativo, o roteiro. O dispositivo também foi responsável por demonstrar como Hollywood teve seu lucro e sua audiência afetada por filmes “subversivos”³⁶.

Criado em 1934, o *Production Code Administration* (PCA) foi outro instrumento de controle da produção cinematográfica em Hollywood. Durante o período em que esteve vigente, o sistema de controle de conteúdos operou em diversos níveis de coerção (DOHERTY, 2007, p. 41).

Todas as produções deviam passar pela aprovação do PCA antes de serem lançadas ao público. Tratava-se de uma autocensura em Hollywood, que foi uma alternativa adotada pelos donos dos estúdios na tentativa escaparem da censura por parte do governo.

Mesmo assim, os integrantes da MPAA responsáveis pela criação das diretrizes do conteúdo dos filmes estavam sujeitos aos interesses da política vigente. Observe-se que os filmes realizados pelo conglomerado que constituía a MPAA no período da Segunda Guerra Mundial seguiam uma agenda tradicional. Focava-se em temas como o enaltecimento do patriotismo, valores tradicionais da família estadunidense. Esse tradicionalismo no cinema coadunava-se com as mensagens transmitidas pelo governo.

No período da Guerra Fria, essa dinâmica não foi alterada. Os filmes não poderiam explorar, por exemplo, o crime ou o criminoso de uma maneira ambígua e complexa. Somente era autorizado mostrar o lado obscuro daqueles que atacavam as instituições de

³⁶ MISHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARY. *Screen Guide for Americans*. Disponível em: <<https://archive.lib.msu.edu/DMC/AmRad/screenguideamericans.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

segurança. Não era permitido nenhuma abordagem que justificassem os usos de drogas ou o suicídio e, de forma alguma, o rebaixamento dos valores morais da família tradicional poderia ser mostrado (SCRIBD, 1956, p. 3).

Depois da criação da lista maldita de Hollywood e sob a chancela do presidente da MPAA, o PCA mostrava-se mais uma vez alinhado ao governo. Dessa vez, a indústria deveria eliminar o comunismo das narrativas e dos sets de filmagens. Os suspeitos de “subversão” foram defenestrados.

O HUAC foi uma forma eficiente de demonstração de poder, mas não representou uma ruptura total com a indústria do cinema. Como resultado, os estúdios produziram uma série de filmes com mensagens anticomunistas nos anos seguintes.

2.5 Os efeitos da lista maldita em Hollywood

Testemunhas oriundas da indústria cultural colaboraram com a construção da lista maldita de Hollywood, nominando aqueles que lhes pareciam suspeitos. A lista de nomes foi usada para perseguir de forma pessoal trabalhadores do cinema que destoavam do discurso propagado pelo governo.

Muitos artistas foram demitidos e saíram do país. Esses trabalhadores foram em busca de oportunidades em outros lugares do mundo. Alguns conseguiram desenvolver suas carreiras na Europa, outros não abandonaram suas carreiras e ante a dificuldade financeira trabalharam em subempregos na Europa.

O Diretor Joseph Losey, por exemplo, tentou escrever roteiros desde a Inglaterra, mas a lista negra havia chegado até mesmo na Europa. Então ele começou a assinar pseudônimos para conseguir realizar filmes³⁷. O diretor Jules Dassin³⁸ se mudou para a França. O roteirista Lester Cole desistiu da carreira e foi trabalhar em um armazém. O roteirista Sidney Buchman trabalhou em uma garagem. O Roteirista Alvah Bessie atuou como ajudante de palco em um programa de televisão (DECHERNEY, 2016, p. 80).

Entre 1951 e 1954, o HUAC possuía uma lista com 324 nomes de personalidade hollywoodianas (JONHSON, 1997, p. 836). Na década de 1950, os estúdios impediram que todos que tinham o nome na lista de trabalhar.

³⁷ APPLE, Raymond Walter Jr. Joseph Losey, film director blacklisted in 1950's, dies at 75. New York Times. Section 1. 1984. p. 29. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1984/06/23/obituaries/joseph-losey-film-director-blacklisted-in-1950-s-dies-at-75.html>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

³⁸ SEVERO, Richard. Jules Dassin, Filmmaker on Blacklist, Dies at 96. The New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/04/01/movies/01dassin.html>>. Acesso em: 01 abr. 2018.

Alguns desses nomes haviam sido testemunhas abertamente hostis às demandas do HUAC. Da lista, constavam nomes de pessoas que eram evidentemente favoráveis ao comunismo, mas outros nomes eram de pessoas meramente suspeitas e, ainda assim, as consequências foram as mesmas (DECHERNEY, 2016, p. 81).

Alguns roteiristas continuaram escrevendo, mas assinavam com pseudônimos ou, algumas vezes, permitiam que outras pessoas assinassem. Roteiristas de renome venderam seus trabalhos por muito menos do que valiam³⁹. Entre os excluídos, Dalton Trumbo foi um raro exemplo de sucesso.

Mesmo nos momentos de maior repressão, Trumbo ainda era procurado para trabalhar em produções. Embora mal pago e não creditado, Ele usou um dos pseudônimos mais notáveis e foi o responsável pelo fim da lista negra quando escreveu um roteiro para o filme *The Brave One* (1956), assinando como Robert Rich (DOHERTY, 2018, p. 341).

Quando Robert Rich ganhou o Oscar e nenhum escritor apareceu para reivindicar o prêmio, houve uma discussão pública. Muitos pesquisadores⁴⁰ indicam que este tenha sido o fato que culminou no fim da lista negra de Hollywood. O fato evocou a mudança para uma nova década e isso exigiria também uma mudança na página cultural do país (COOK, 2015, p. 278). Segundo Doherty (2018, p. 341), o segredo sobre sua autoria foi revelado em 16 de janeiro de 1959, em entrevista ao jornalista Bill Stout, na KNXT-CBS.

Decherney, Doherty e Cook assinalam que os anos 1960 figurariam uma nova fronteira para a assinatura de nomes originais e a lista negra de Hollywood começava a esmaecer. O documento nunca teve uma data formal de encerramento, mas, após as revelações de Trumbo, o roteirista começou a receber novamente os créditos por seu trabalho. *Spartacus* e *Exodus* (ambos de 1960) são produções que evidenciam isto.

A lista maldita de Hollywood foi um fenômeno que abarcou a sociedade estadunidense de uma maneira generalizada. Governos locais chegaram a investigar até mesmo universidades e escolas.

O governo demandava que professores e funcionários de instituições de ensino fossem “leais à pátria”. Eles eram obrigados a responder à pergunta padrão “você é ou conhece algum comunista?”. Aqueles que se recusassem responder entrava para uma lista negra. Entre 1952 e 1954, mais de 100 professores foram dispensados de suas funções por não colaborarem com a “caça às bruxas” (JOHNSON, 1997, p. 836).

³⁹ Posteriormente, o uso de pseudônimos na produção fílmica foi amplamente abordado no filme de Martin Ritz *The Front* (1976), estrelado por Woody Allen.

⁴⁰ Cf. COOK, 2015; DECHERNEY, 2016; DOHERTY, 2018.

Em 1954, além do Partido Comunista, outros grupos entraram para a lista maldita, foram eles: *Ku Klux Klan*; *Chopin Cultural Center*; *Cervants Fraternal Society*; *Committee for the Negro in the Arts*; *Committee for the Protection of the Bill of Rights*; *League of American Writers*; *Nature Friends of America*, *People's Drama*; *Washington Bookshop Assossiation*; e *Yougoslav Seaman's Club* (ZINN, 2015, p. 432).

As perseguições anticomunistas aconteceram de forma sistemática e estrutural. Embora tenha privado liberdades e operado em uma dinâmica notadamente opressora, a “caça às bruxas” não foi iniciada por personagens conservadores como o famoso Senador Joseph McCarthy. Esse movimento emergiu bem antes, mas esse tema será abordado em detalhes no próximo capítulo.

2.6 As projeções da Guerra Fria

Durante o período de perseguições aos comunistas, Hollywood esteve bastante polarizada. A partir de 1947, a posição pública adotada pelo presidente da MPAA indicava qual deveria ser o teor dos filmes. Uma parte dos realizadores discordavam das iniciativas de censura. Como consequência, as produções começaram a reproduzir histórias que refletiram essa controvérsia.

Entre 1949 e 1953, Hollywood lançou dezenas de filmes que abordavam o comunismo como vilão (ZINN, 2015, p. 436). Entre eles, títulos como *I Married a Communist* (1949), *The Red Menace* (1949), *Conspirator* (1949), *The Red Danube* (1949), *My Son John* (1952), *Red Snow* (1952) e *I Was a Communist for the F.B.I.* (1951) (DECHERNEY, 2016, p. 81). Nesses filmes, os roteiros concentravam-se em temáticas sobre espionagem, conspirações e paranoia social.

Um grupo de realizadores destoava do discurso oficial, utilizando os filmes alegóricos (FREITAS, 2014, p. 11) do gênero faroeste na tentativa de estabelecer um diálogo com o público acerca das perseguições que vinham sofrendo. A estratégia era informar e conduzir a plateia à uma maneira de pensar por meio das narrativas, do elenco e até da forma fílmica, sem se referir diretamente ao anticomunismo (DECHERNEY, 2016, p. 81).

Um exemplo do uso da alegoria para confrontar as sessões do HUAC foi a produção do faroeste *High Noon* (1952)⁴¹. O trabalho de crítica às perseguições perpassa

⁴¹ *High Noon* narra a trajetória de um xerife que tenta salvar sua cidade de um perigoso bando que está prestes a atacar. O protagonista pede aos homens da cidade que se juntem a ele na luta contra a invasão,

toda a obra, desde a produção até o enredo do filme. A produção é marcada pela escolha de uma equipe considerada “subversiva”.

Um dos roteiristas, Carl Foreman⁴², fora incluído na lista maldita durante a gravação. Ele escreveu o filme como uma parábola das audiências do HUAC (DECHERNEY, 2016, p. 81). Além de Foreman, outros membros do elenco também foram incluídos na lista maldita de Hollywood, bem como Lloyd Bridges e Howland Chamberlain (DECHERNEY, 2016, p. 81).

Quando o ator John Wayne assistiu *High Noon*, acusou o filme de ser antiamericano. Conservador, Wayne foi considerado um ícone do idealismo estadunidense (COUSINS, 2008, p. 195). O ator trabalhou em vários filmes que enalteciam o patriotismo e o “americanismo” no período da Segunda Guerra Mundial. Em resposta a *High Noon*, ele trabalhou no faroeste *Big Jim McLain* (1952) no qual atuou no papel de um investigador do HUAC contra o comunismo. A trama foi considerada como uma tentativa de humanizar e até romantizar a comissões do HUAC, mas o filme não conseguiu alcançar um grande público e arrecadou pouco em bilheteria.

Sete anos depois, em 1959, Wayne uniu-se a Howard Hawks para dar outra resposta direta a *High Noon* (DECHERNEY, 2016, p. 82). Realizaram outro filme do gênero faroeste, *Rio Bravo* (1959). Trata-se de uma narrativa elogiosa a disseminação de informações sobre comunistas e sobre a colaboração com os investigadores do governo. Muitos filmes com temas parecidos foram produzidos. Ora informantes eram transformados em vilões, ora, em heróis.

Mesmo aqueles que tinham posições ideológicas dissonantes do governo, os filmes produzidos no período da Guerra Fria se encaixaram em um dos modelos narrativos favoritos de Hollywood: um herói solitário que lutava contra a sociedade. Historicamente, pode-se observar que os estúdios de Hollywood tendem a realizar

mas eles não ajudam. A população pede que o xerife vá embora e entregue a cidade para os bandidos em uma clara demonstração de medo, como se fosse melhor (ou mais fácil) se entregarem aos foras da lei. O personagem que interpreta o juiz decide deixar a cidade. Enquanto se despede do xerife, recolhe os símbolos da justiça e da bandeira dos EUA, deixando uma clara mensagem de que valores e direitos fundamentais, representados pela justiça, se foram com ele. Após pedir ajuda, o protagonista se encontra sozinho e mesmo assim luta contra o bando, vence e salva a cidade. Uma das leituras possíveis é a de que o medo do perigo paralisa a ação coletiva. Observe que o medo do opressor faz com que a justiça e até mesmo a liberdade se retirem.

⁴² Ele não havia cumprido as exigências do HUAC. Negou sua antiga participação no Partido Comunista e não delatou ninguém. Segundo Doherty, Foreman disse ao HUAC que havia assinado um juramento de lealdade voluntário enquanto fazia parte do conselho de administração da *Screen Writers Guild*. "Se eu soubesse agora ou já tivesse conhecimento de alguém que planejava danos graves ao meu governo e à Constituição, eu denunciaria".

produções nesse formato. Em Hollywood, grande parte dos grandes sucessos foram promissores explorando as histórias que celebram indivíduos na promoção de grandes mudanças.

Durante o período da Guerra Fria, uma variedade de filmes abordavam as ansiedades sociais. Muitos roteiros trabalharam com o tema das armas nucleares e o medo da ascensão da União Soviética como potência mundial.

A nova demanda por parte do governo estadunidense, ao contrário dos filmes do período da Segunda Guerra, era transformar os soviéticos e qualquer comunista em vilões. Notadamente, a Guerra Fria ajudou a estruturar muitas narrativas em Hollywood e isso é parte integrante de uma guerra ideológica operacionalizada para atender aos interesses do governo.

O material neste campo é vasto e torna-se, portanto, difícil precisar a quantidade exata de filmes que estiveram ideologicamente alinhados ao anticomunismo estadunidense. Além disso, este não é o propósito deste trabalho. Todavia, por meio das produções que destacamos, é possível perceber a forte influência na produção de filmes com mensagens a favor e contra a ideologia comunista no contexto da Guerra Fria (DECHERNEY, 2016, p. 81).

Nos anos 1950, o Macartismo instrumentalizou o ideário anticomunista para empreender buscas e escalar o clima de perseguições vigente na época. Essa atmosfera fez com que muitos trabalhadores da indústria perdessem seus empregos ou tivessem de encontrar alternativas para desenvolver seus trabalhos, como demonstrados no caso Trumbo no capítulo anterior.

Dado a centralidade do macartismo no recorte temporal deste trabalho, no início próximo capítulo será discutido como esse fenômeno se inscreveu no país para além da figura do senador Joseph McCarthy e, por conseguinte, como isso influenciou a produção fílmica. A análise partirá de um breve contexto que remonta duas décadas anteriores aos anos iniciais da Guerra Fria. Assim, buscar-se-á compreender como anticomunismo de McCarthy não se limitou ao político, mas teve início antes mesmo de receber o nome “macartismo”.

CAPÍTULO 3 – O ANTICOMUNISMO E O SURGIMENTO DA NOVA HOLLYWOOD

Como observado no capítulo anterior, a ideologia anticomunista, enquanto instrumento político, legitimou um clima de perseguição e privação de liberdades não só na produção audiovisual, mas em diversos segmentos da sociedade estadunidense.

Este capítulo objetiva trabalhar o percurso histórico do anticomunismo nos EUA e analisar como a indústria cinematográfica reagiu às regras de controle da produção de filmes impostas ao longo das décadas de 1950 e 1960. Será discutido como a sociedade se transformou nesse período e como isso afetou a indústria de cinema. Muitos foram os fatores que culminaram nas mudanças sociais que ocorreram.

É sabido que o cinema não está desconectado de seu contexto de produção. Assim, entende-se que se houve significativas mudanças no âmbito da sociedade essas alterações também foram percebidas no cinema. Em diálogo com o capítulo teórico deste trabalho, as alterações mencionadas em Hollywood não estão circunscritas apenas ao ambiente cinematográfico, mas partem da sociedade e da cultura das quais a indústria de cinema faz parte. Para dar conta da complexidade dessa temática tentacular, serão abordados de maneira complementar alguns dados da política, da economia e da cultura estadunidense.

Este capítulo está estruturado em seis partes. Na primeira, será retomado a questão do anticomunismo na história do país. Como esse ideário foi construído nas décadas de 1920 e 1930? Como o macartismo se aproveitou dessas ideias para se estabelecer? Essas são questões que serão discutidas num primeiro momento.

Num segundo momento, será abordado como o ideário anticomunista começa gradativamente a perder sua força e como isso impacta na transição da velha para a Nova Hollywood. Ademais, serão incorporadas, a essa discussão, questões como decisões legais que, em conjunto com o anticomunismo, influenciaram dramaticamente a mudança da velha para a Nova Hollywood. No centro desse debate, está a lei antitruste que obrigou os estúdios a se desfazerem de uma parte da cadeia de produção e a declaração da Suprema Corte, em 1952, que garantiu a liberdade de expressão aos filmes, com fulcro na Primeira Emenda.

Em terceiro lugar, será debatido como se deu a grave crise econômica que abalou os principais e maiores estúdios de Hollywood e, por conseguinte, como os produtores independentes encontraram espaço para a exibição de seus filmes.

Na quarta parte deste capítulo, será discutido como as junções de fatores econômicos, legais e sociais favoreceram a ampliação da produção de filmes independentes no país, abrindo portas para um nicho de marcada promissor. Nesse espectro, será trabalhado como a geração *baby boomer* e sua chegada em um momento de crise possibilitaram a mudança na maneira de se fazer cinema em Hollywood

Na quinta parte, será discutido como a geração *baby boomer* reagiu às demandas do governo em relação à Guerra do Vietnã. Finalmente, neste capítulo, busca-se responder à pergunta desta pesquisa “quais foram os impactos do anticomunismo no surgimento da Nova Hollywood?”. Será demonstrado, por meio da análise do longa metragem *Bonnie and Clyde* (1967) como o período intensas mudanças na sociedade estadunidense podem ser lidas a partir da obra.

A partir da análise formal do referido filme, este capítulo buscará apontar possíveis elementos estilísticos e formais da linguagem cinematográfica que podem indicar a comprovação da hipótese aqui levantada: nem nova, nem velha, na segunda metade dos anos 1960, há uma Hollywood em transição.

3.1 Anticomunismo de McCarthy, uma invenção?

Embora a indústria cinematográfica tenha sido fortemente impactada pelo ambiente de perseguições a comunistas que se intensificou nos EUA no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, o objetivo principal da comissão presidida pelo senador Joseph McCarthy era encontrar comunistas ou simpatizantes no contexto político, não no contexto das artes como no cinema.

McCarthy não inventou o anticomunismo, mas percebeu que, ao explorar o ambiente de medo e perseguição que se instalara nos EUA, ganharia notoriedade e capital político. Ele usou sua posição de liderança no *Committee on Government Operations* e seu cargo no *Permanent Subcommittee on Investigations* para empreender buscas àqueles que considerava suspeitos de “subversão”⁴³.

A figura do senador se tornara proeminente a partir dos anos de 1950, mas o ideário e os modos de operar característicos do macartismo surgiram na sociedade estadunidense décadas antes. Desde o momento em que os ecos da Revolução Russa

⁴³ BIOGRAPHICAL Directory of the United States Congress. Disponível em: <<https://bioguideretro.congress.gov/Home/MemberDetails?memIndex=M000315>>. Acesso em: 13, agosto de 2020.

reverberavam no mundo, em 1917, as ideias comunistas começam a se tornar notáveis em várias partes do globo. Assim, em 1919 o *Communist Party USA* (CPUSA) é criado nos EUA.

Em virtude da prosperidade financeira e da própria divisão nos grupos que demandavam direitos para a classe trabalhadora nos EUA, os anos 1920 foram marcados por um esvaziamento desses movimentos. Isso ocorreu principalmente porque, naquele período, a sociedade estadunidense desfrutava de uma certa estabilidade econômica. Dessa forma, a imagem que a sociedade recebia, de uma mídia dominada pela elite, era que os trabalhadores que se manifestavam em busca de melhores condições estavam causando distúrbios sociais (ZINN, 2015, p. 382). De um modo geral, isso desmobilizava os grupos que manifestavam suas insatisfações.

Entre 1919 e 1920, o FBI teve um papel fundamental na construção da ideia da “histeria comunista”. Os funcionários dos órgãos de inteligência, vinculados ao governo federal, desempenharam um papel crucial, articulando com a mídia a construção de mensagens para estabelecer aquilo que ficou conhecido como “histeria anticomunista” (SCHRECKER, 2004).

Segundo Schrecker (2004), os agentes do FBI foram capazes de influenciar fortemente eventos nacionais e a opinião pública. Eles operavam de forma diversa, desde a criação de comitês no Congresso até a instrumentalização de veículos de comunicação para divulgar mensagens com a temática do anticomunismo.

Na década de 1930, em decorrência da grave crise econômica que se instalou nos EUA, esse cenário mudou. Se na década anterior essas manifestações eram preenchidas majoritariamente por membros de partidos de esquerda, após o *crash* de 1929 as manifestações atraíram pessoas sem nenhum vínculo partidário. Isso aconteceu devido à pobreza, ao desemprego e às condições precárias de vida que colocaram em descrédito a retórica de prosperidade sustentada pela narrativa liberal (ZINN, 2015, p. 389).

Os manifestantes eram frequentemente chamados de comunistas, mesmo aqueles que não tinham vínculos com organizações comunistas. Nos veículos de comunicação, a abordagem era a de que os trabalhadores eram causadores de tumultos e desordem social. A opinião pública, via de regra, trabalhava sob uma perspectiva conservadora (SCHRECKER, 2004).

Em 1934, um milhão e meio de trabalhadores estavam desempregados (ZINN, 2015, p. 396). Além de atrair mais pessoas para as manifestações de rua, o número de

sindicatos e sindicalizados aumentou dramaticamente. Em todo o país havia conselhos formados por trabalhadores desempregados (ZINN, 2015, p. 394).

Nesse período, a administração Roosevelt contava com uma atuação do FBI que usou métodos de investigação e de perseguição muito similares aos que viriam a ser usados novamente em meados de 1950 (SCHRECKER, 2004). Nos anos 1930, alguns elementos sob os quais o macartismo operava já podiam ser observados.

Para investigar membros do partido comunista e suas lideranças nas manifestações, o governo agia em parceria com empresários que, por sua vez, contratavam detetives particulares para espionar funcionários e dissolver as possíveis ações dos sindicatos e das organizações de trabalhadores.

Nos anos 1930, as funções desses detetives foram gradualmente assumidas por agências policiais estaduais, tanto em nível local quanto nacional. Grande parte das cidades mais populosas estabeleceu “esquadrões vermelhos” para vigiar atividades consideradas “radicais”, muitas vezes financiadas por empresários locais com o objetivo de desmobilizar os trabalhadores que se organizavam (HARPER, 1978, p. 200).

Nos três primeiros meses do ano de 1930, a Organização Não-Governamental *American Civil Liberties Union* registrou cerca de 930 prisões envolvendo casos de liberdade de expressão. Esse número excedeu o total de registros no período compreendido entre 1921 e 1929. Da mesma forma, foi registrado que o número de vezes que a polícia interrompeu encontros do Partido Comunista aumentou dramaticamente em relação ao ano anterior (HARPER, 1978, p. 202). Além disso, o próprio HUAC (como observado no capítulo anterior) fora criado em 1938, como forma de perseguir e apontar pessoas consideradas “subversivas”.

Nesse sentido, destaca-se que o macartismo enquanto fenômeno histórico não esteve circunscrito aos anos de 1950, mas fora construído décadas antes, de modo que essas ações por parte do governo e de empresários, contrárias as manifestações da classe trabalhadora, gerasse uma série de comitês e mecanismos de perseguições, típicos do período observado no imediato pós-Segunda Guerra.

Embora nunca tenha sido totalmente esquecido, o anticomunismo foi amenizado no período da Segunda-Guerra Mundial, quando EUA e URSS aliaram-se taticamente para derrotar o nazismo. Todavia, no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, o anticomunismo foi adotado como política de Estado, impactando fortemente a sociedade estadunidense, inclusive a produção cinematográfica.

Os elementos característicos do macartismo em muito assemelham-se às técnicas de investigação implementadas nas décadas de 1920-30, que tinham como objetivo perseguir suspeitos (HAMILTON, 1930, p. 44). Uma vez tendo sido usadas, as táticas de perseguição puderam ser facilmente retomadas no início da Guerra Fria. Segundo Schercker, o anticomunismo que a sociedade estadunidense vivenciou nos anos 1930 tornou fértil o terreno em que o macartismo viria a ser cultivado nos anos 1950 (SCHRECKER, 2004).

Um dos fatores-chave que favoreceu a ascensão de McCarthy foi a retomada do discurso anticomunista pelo presidente Truman no imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Mesmo sendo do partido democrata, quando Truman adotou a política do medo, ele se aproximou a um pensamento e de uma ala mais conservadora. Assim, ao assumir essa posição, a tendência dos membros dos partidos mais conservadores foi a de se posicionarem de forma ainda mais enfática, esvaziando sobremaneira os debates e políticas com algum alinhamento progressista.

Com um cenário no qual o governo coloca-se predominantemente em uma posição conservadora e atua de forma a perseguir aqueles que se opunham, políticos como McCarthy encontram espaço muito favorável para atuar de maneira extrema. O equilíbrio de ideias é um dos elementos fundamentais na democracia, sem ele o cenário se torna favorável para o que aconteceu nos EUA no final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

Com a polarização entre comunistas e capitalistas, os EUA empreenderam uma série de incursões militares para evitar que o comunismo se expandisse no mundo. Em 1949, quando Mao Tse-Tung proclamou a República Popular da China, o fato foi considerado como uma derrota, a perda da China para o comunismo (ZINN, 2015, pp. 429-430). As disputas nos setores tecnológicos e de armamentos se acirraram assim como a corrida espacial.

Embora o aspeto mais óbvio da Guerra Fria fosse o confronto militar e a cada vez mais frenética corrida armamentista no Ocidente, não foi esse seu grande impacto. As armas nucleares não foram usadas. As potências nucleares se envolveram em três grandes guerras (mas não umas com as outras). Abalados pela vitória comunista na China, os EUA e seus aliados (disfarçados de Nações Unidas) intervieram na Coreia em 1950 para impedir que o regime comunista do Norte daquele país se estendesse ao Sul (HOBSBAWN, 1995, pp. 186-187).

O cenário de tensões estava dado, e McCarthy desempenhou um importante papel em sua escalada. Em fevereiro de 1950, o senador realizou um discurso em que indicava

ter uma lista composta por nomes de 250 funcionários do Departamento de Estado que seriam “conhecidos comunistas”.

Depois da primeira acusação, o senador McCarthy fez outros discursos deletérios. O senador dizia ter mais de 100 dossiês oriundos do *State Department Loyalty Files* que comprovariam suas acusações. Por fim, os documentos eram antigos, e a maioria dos nomes indicados nunca foram investigados (ZINN, 2015, p. 430). Mesmo assim, o senador acusou aleatoriamente centenas de pessoas sem que realmente pudesse provar (JOHNSON, 2018, p. 835).

Na opinião de Johnson (2018, p. 835), o senador nunca foi alguém que levou as investigações a sério. Sua real intenção foi a de aproveitar o momento de tensão para atrair atenção da mídia para si e com isso se tornar um político popular.

Como presidente do *Permanent Investigations Sub-Committee on Government Operations*, McCarthy investigou o programa de informação do governo “*Voice of America*” e até mesmo bibliotecas públicas, tendo sido responsável pela retirada de obras literárias de circulação (JOHNSON, 2018, p. 835). Mas sua atuação extrema não se estendeu por um longo período de tempo.

O declínio do senador ocorreu em 1954, quando acusou as forças armadas estadunidenses de abrigar membros infiltrados do Partido Comunista. O ataque a uma instituição militar com recentes vitórias em guerras e grande prestígio popular havia sido o limite (JOHNSON, 2018, p. 835). Seus aliados afastaram-se e sua atuação política caiu em descrédito.

O macartismo enquanto ideologia não nasce tampouco morre nas ações empreendidas pelo senador. Antes dele, muitos comitês de investigações surgiram e não se desfizeram após a queda do político. O HUAC é um claro exemplo disso. O comitê surge em 1938, inicialmente com o objetivo de atuação temporária (com previsão de encerrar suas atividades em 1945), mas ganha fôlego no imediato pós-Segunda Guerra e só tem suas atividades amainadas no fim dos anos 1960⁴⁴.

Segundo Sherecker (2004), o fenômeno enquanto ideário transcende a figura do então senador Joseph McCarthy, que deu o nome ao período de perseguição aos membros

⁴⁴ O HUAC, criado em 1938 como uma comissão temporária para investigar as atividades de comunistas, consideradas subversivas. A comissão perde força no período da Segunda Guerra Mundial, mas recupera o fôlego no início da Guerra Fria, tornando-se permanente, após 1945. Ver: VALIM, Alexandre B; MUNHOZ, Sidnei J Comitê de Atividades Anti-Americanas (HUAC) In: SILVA, Francisco Carlos T. da et al. Enciclopédia do Século XX. Guerra & Revoluções – Eventos, Idéias e Instituições. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

ou simpatizantes do Partido Comunista nos EUA. Entre os anos 1920 e 1930, o movimento dos trabalhadores grevistas resultou em leis repressivas e formas violentas de investigações de membros do Partido Comunista. Shercker (2004) pontua que aquilo que se vê em 1930 é uma demonstração antecipada do exercício da máquina de repressão que se acentuaria no pós-Segunda Guerra Mundial.

Mesmo antes da Guerra Fria, o anticomunismo constituía uma força poderosa dentro do sistema político estadunidense. Embora a intensa propagação desse ideário tenha diminuído durante a Segunda Guerra Mundial por ocasião da aliança entre EUA e URSS, o espectro do anticomunismo nunca desapareceu de fato.

A agitação trabalhista dos anos 1930 provocou uma onda de ações e legislações anticomunistas em vários os níveis. Quando a Segunda Guerra Mundial começou, o país já tinha experimentado um pouco daquilo que viria ser conhecido como “ameaça vermelha” (SCHRECKER, 2004).

3.2 O abrandamento do anticomunismo no cinema e declínio do sistema de estúdios de Hollywood

Iniciado os anos 1950, as audiências do HUAC continuaram a acontecer. Novas lideranças assumiram o HUAC sob a promessa de que as audiências não seriam “publicidade em busca de circo”, mas que continuariam com as sessões de perguntas e respostas (DOHERTY, 2018, p. 328).

Doherty aponta que mesmo sem o noticiário ou câmeras de televisão registrando as audiências do HUAC, os julgamentos continuaram a ser espetaculares. Segundo o autor, no início dos anos 1950, os congressistas que conduziam as audiências do HUAC estavam mais preocupados em fornecer uma espécie de palco onde “subversivos” pudessem se confessar e se arrepender à expulsar efetivamente comunistas de Hollywood (DOHERTY, 2018, p. 329). Em 1947, as testemunhas consideradas amigáveis precisavam de pouca persuasão para citar nomes. Já no início da década de 1950, a maior parte das testemunhas foram forçadas a denunciar colegas de trabalho (DOHERTY, 2018, p. 329).

Foi no final de 1940 e início de 1950 quando dois importantes fatores estruturais contribuíram para aquilo que culminaria em uma transição na forma de se fazer cinema em Hollywood. Tais mudanças afetaram tanto o modelo de negócio, provocando alterações nas formas como os estúdios se estruturavam e lucravam, quanto o conteúdo

das obras que viriam a ser produzidas. Em primeiro lugar, os estúdios tiveram de abrir mão de uma importante parte da cadeia de produção, as salas de exibição. Em segundo lugar, em 1952 a Suprema Corte abriu um precedente legal que permitiria, mais tarde, que os filmes pudessem desfrutar da liberdade de expressão.

Em 1948, a Suprema Corte estadunidense decidiu aplicar a lei que impedia os cinco principais estúdios de Hollywood de monopolizar toda a cadeia de produção audiovisual. O primeiro a ser impactado foi o estúdio da Paramount que teve de vender um total de 1.450 salas de exibição (COUSINS, 2008, p. 259).

Antes disso, os principais estúdios de Hollywood detinham o monopólio de toda a cadeia de produção de cinema. Assim, os grandes produtores controlavam todo o processo e isso, conseqüentemente, inviabilizava o lançamento de produções independentes que desejavam seguir outros formatos.

De acordo Schatz (1981, p.5), o público que frequentava as salas de cinema fornecia a maior parte da receita para os estúdios, e isso determinava as tendências de produções filmicas em Hollywood.

Quando os grandes estúdios (MGM, Twentieth Century-Fox, Warner Brothers, Paramount, RKO) perderam parte importante do controle da cadeia produtiva, eles começaram a atuar majoritariamente como distribuidoras. Para Schatz (1981, p. 5), a aplicação da lei antitruste foi um dos fatores-chave, junto com o advento da televisão e outros processos de desenvolvimento tecnológicos e culturais, na "morte" eventual do sistema de estúdio.

Sem lucrar com as salas de exibição, os grandes estúdios já não tinham o compromisso de realizar lançamentos semanais. Isso diminuiu a produção dos estúdios e permitiu que, entre um lançamento e outro de Hollywood, os filmes independentes encontrassem espaço para serem exibidos.

No âmbito do conteúdo, em 1952, a Suprema Corte dos EUA declarou que os filmes estariam cobertos pela garantia de liberdade de expressão, protegido pela Primeira Emenda da Constituição estadunidense (DECHERNEY, 2005, p. 91). O caso ficou conhecido como *miracle decision* porque a censura proibia filmes sacrílegos e a obra *L'Amore* de Roberto Rossellini⁴⁵ havia sido censurada pelo *New York Board of Regents*.

⁴⁵ O filme de Rossellini é sobre uma jovem que ao se encontrar com um andarilho o confunde com uma figura santificada da religião católica. Nesse encontro, a jovem engravida e, em seu estado de ilusão, conclui que o homem era de fato um santo e que o nascimento iminente se trata, portanto, de um milagre.

A Suprema Corte então decidiu que o *New York Board of Regents* não poderia proibir a exibição da obra de Rossellini sob regulamentos que proibiam filmes por conter conteúdo sacrílegos. Até aquele momento, os tribunais do país consideravam a indústria cinematográfica apenas mais um negócio que estava totalmente sujeito à regulamentação governamental.

Inicialmente, o *New York Board of Regents* concedeu uma licença para o filme, mas retirou a aprovação após protestos de membros da Igreja Católica. O caso foi apelado pelo distribuidor de filmes Joseph Burstyn ao Supremo Tribunal⁴⁶.

A decisão da Suprema Corte colocou os filmes americanos no mesmo patamar dos livros e jornais. Isso contribuiu para o fim do sistema de restrição anterior e abriu um importante precedente para que as produções fílmicas testassem os limites da censura em seus conteúdos no futuro.

Decisões posteriores do tribunal deixaram claro que os filmes só poderiam ser censurados por motivos de obscenidade, e mesmo isso era definido de maneira estreita e vaga. De acordo com Thompson e Bordwell, em meados dos anos 1950, muitos conselhos de censura locais foram dissolvidos e poucos filmes foram proibidos⁴⁷.

O mecanismo de autocensura da indústria, o Código de Produção elaborada pela MPAA, também enfrentou problemas para fazer cumprir suas próprias regras e para obrigar os distribuidores a submeterem os seus filmes sua aprovação. Eles criaram um certificado de aprovação sem o qual, segundo a norma, nenhuma sala da associação exibiria um filme sem o certificado de aprovação. Todavia, como os cinco maiores estúdios tinha vendido suas salas de exibição, os exibidores não se sentiram compelidos a cumprir as normas da MPAA.

Ao passo que o sistema de estúdio fora se desarticulando, tanto na sua estrutura quanto na forma de produzir conteúdo, a produção independente teve cada vez mais espaço de exibição. No início, Hollywood ignorou a atuação das produtoras independentes que eram até conveniente em certa medida, pois elas mantinham as salas de cinema em funcionamento porem, com o passar do tempo Hollywood precisou lidar com a concorrência que esses filmes representaram (DECHERNEY, 2005, p. 92).

⁴⁶ LIBRARY of Congress. Appeal from the court of appeals of New York. Disponível em: <<http://cdn.loc.gov/service/ll/usrep/usrep343/usrep343495/usrep343495.pdf>>. Acesso em 13 de julho, 2020.

⁴⁷ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David; University of Wisconsin. Film history: An introduction. New York: McGraw-Hill, 2003. p 335.

Nesse cenário, as diretrizes do Código de Produção somente tinham validade para os filmes oriundos do sistema de estúdio. Por outro lado, as produções independentes atuavam de forma mais livre.

Esse processo favoreceu a flexibilização de algumas regras estabelecidas pelo PCA e permitiu que filmes de dentro do próprio sistema de estúdios também descumprissem as normas para dar conta da competição com os filmes independentes que ganhavam cada vez mais a atenção do público (DECHERNEY, 2005, p. 93).

Por mais que Hollywood tentasse usar a exigência do certificado de aprovação para manter os filmes independentes fora do mercado, essas tentativas se mostravam ineficazes e com cada vez mais frequência, as produções independentes abordavam temáticas fora daquilo que era considerado convencional e aceitável pelo PCA (DECHERNEY, 2005, p. 93).

Essa dinâmica aumentou a concorrência. Assim, a MPAA suavizou sua posição e começou a conceder selos a filmes que aparentemente violavam o PCA. Segundo Thompson e Bordwell, o PCA estava desatualizado e cenário favorável para uma mudança em direção a um sistema de classificação de filmes, instituída pela MPAA em meados da década de 1960. Ademais, Decherney afirma que a lei antitruste e o precedente legal de 1952 foram determinantes para o aumento da produção e exibição de filmes independentes e estrangeiros nos EUA (DECHERNEY, 2005, p. 92).

Nesse cenário, o conteúdo de algumas obras se contrapunha ao discurso anticomunista. Algumas movimentações começam de forma tímida em Hollywood e, segundo Decherney (DECHERNEY, 2005, p. 95), mais tarde a televisão, juntamente com o cinema, começou a aderir manifestações contrárias ao discurso sustentado pelo governo.

A declaração Waldorf, que previa a não contratação de comunistas na indústria, também foi enfraquecida, mas muitos trabalhadores da indústria cinematográfica continuavam a atuar de forma discreta nas produções. Exemplo disso, como demonstrado no capítulo anterior, foi como uma série de roteiristas começam a assinar suas obras usando pseudônimos.

Assim, em meados dos anos 1950 e início dos anos 1960, a “ameaça comunista” tornou-se objeto de paródias filmicas. Decherney (2005, p. 93) aponta que isso pode ser verificado em filmes como *Silk Stockings* (1957) de Rouben Mamoulian, *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick, *One, Two, Three* (1961) de Billy Wilder. De acordo com o autor, o artista Charlie Chaplin havia começado a perceber espaço para voltar a tratar de

temas políticos em sua obra como havia feito anteriormente ao longo de sua carreira (DECHERNEY, 2005, p. 93).

Em 1957, no filme *A King in New York*, Chaplin, representa um monarca deposto que fora convocado a prestar depoimento no HUAC porque tinha se tornado amigo de um filho de algumas testemunhas que não colaboraram com o HUAC, apontando nomes de colegas para comporem a lista maldita.

Chaplin tinha várias conexões com pessoas que eram ou simpatizavam com o comunismo. Em 1952, quando teve a intenção de ir aos EUA para promover um filme ele soube que seria chamado para depor no HUAC. Com isso, o artista preferiu evitar o país. Ele só retornou aos EUA em 1972 quando recebeu uma premiação concedida pela *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (DECHERNEY, 2005, p. 93).

Em *A King in New York* (1957), Chaplin ridicularizou as audiências do HUAC encenando uma testemunha que molha com uma mangueira os interrogadores. Na opinião de Decherney, Chaplin teria sido capaz de dizer o que tantos queriam dizer sobre o HUAC, que eles estavam em decadência (DECHERNEY, 2005, p. 84).

O enfraquecimento do discurso anticomunista no cinema foi iniciado de maneira forçada pelos artistas do cinema. Eles perceberam a atmosfera e começaram a testar os limites do rigor. Assim foram conquistando de forma gradativa um certo abrandamento em relação às censuras. A seguir, será discutido como as dinâmicas sociais favoreceram ao período de transição do cinema.

3.3 Uma nova sociedade e uma velha Hollywood

O estilo de vida estadunidense presente na memória coletiva nos anos 1950 é o de prosperidade econômica e estabilidade familiar (KARNAL, 2017, p. 230). Um grande número de pessoas se casava, tinha filhos e se mudava para os subúrbios. Esse deslocamento de pessoas afetou a viabilidade das salas de cinema localizadas nos grandes centros urbanos.

Além disso, as estatísticas confirmaram que a televisão havia se estabelecido como forma de entretenimento popular entre os estadunidenses. Em comparação com os anos 1910 e 1920, quando as salas de cinema foram estrategicamente construídas perto das linhas de transporte público nos centros urbanos, a venda de ingressos para as salas de cinema caiu. É possível perceber que a estratégia adotada nos anos iniciais do cinema industrial nos EUA não faziam mais sentido para a nova realidade.

A população estadunidense havia aumentado seu poder de compra e podia comprar carros e casas nos subúrbios. Assim, era possível ir de carro ao centro urbano para trabalhar e voltar para casa no subúrbio ao final do expediente. Essa mudança no estilo de vida contribuiu para o esvaziamento das salas de cinema.

Os dados demonstram que a população não estava disposta a se deslocar até os centros urbanos com o único objetivo de assistir a filmes. Com isso, percebe-se que além da popularização do aparelho de televisão, a dinâmica demográfica, durante no pós-Segunda Guerra Mundial, contribuiu para a crise econômica que os estúdios enfrentaram no final dos anos 1940 até o início dos anos 1970.

Na figura 1, a seguir, é possível observar o crescimento anual da quantidade de aparelhos televisores por residência desde 1950 até 1978. Estima-se que em 1950 apenas 9% dos lares contavam com o aparelho de televisão, ao passo que em 1960 o número aumentou para 87%.

Number of TV Households in America					
Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV	Year	Number of TV Households	% of American Homes with TV
			1964	51,600,000	92.3
1950	3,880,000	9.0	1965	52,700,000	92.6
1951	10,320,000	23.5	1966	53,850,000	93.0
1952	15,300,000	34.2	1967	55,130,000	93.6
1953	20,400,000	44.7	1968	56,670,000	94.6
1954	26,000,000	55.7	1969	58,250,000	95.0
1955	30,700,000	64.5	1970	59,550,000	95.2
1956	34,900,000	71.8	1971	60,900,000	95.5
1957	38,900,000	78.6	1972	62,350,000	95.8
1958	41,920,000	83.2	1973	65,600,000	96.0
1959	43,950,000	85.9	1974	66,800,000	97.0
1960	45,750,000	87.1	1975	68,500,000	97.0
1961	47,200,000	88.8	1976	69,600,000	97.0
1962	48,855,000	90.0	1977	71,200,000	97.0
1963	50,300,000	91.3	1978	72,900,000	98.0

Figura 1⁴⁸

Muito embora a indústria tenha registrado um recorde na venda de bilhetes em 1946, nos anos posteriores o público de cinema diminuiu gradativamente. Cerca de 98 milhões de telespectadores por semana frequentaram as salas de cinema em 1946, ao passo que cerca de 47 milhões de espectadores iam ao cinema em 1957. Como resultado,

⁴⁸ TELEVISION Facts and Statistics - 1939 to 2000. Disponível em <<http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm>>, acesso em 17 de junho. 2019.

mais 4.000 salas de cinemas foram fechadas nos anos 1950 (DECHERNEY, 2005, passim).

Conseqüentemente, a produção e os lucros caíram, e um dos maiores estúdios de Hollywood, RKO Pictures, passou por vários proprietários, incluindo Howard Hughes, antes de encerrar suas atividades em 1957. A era de ouro, iniciada nos anos 1910, chegava ao fim (DECHERNEY, 2005, p. 90). A figura a seguir, demonstra a curva decrescente da venda de ingressos para as salas de cinema entre 1940 e 1957.

Tabela 01: Média estimada da presença de público semanal nas salas de cinema nos EUA 1940-1950 (em milhares)

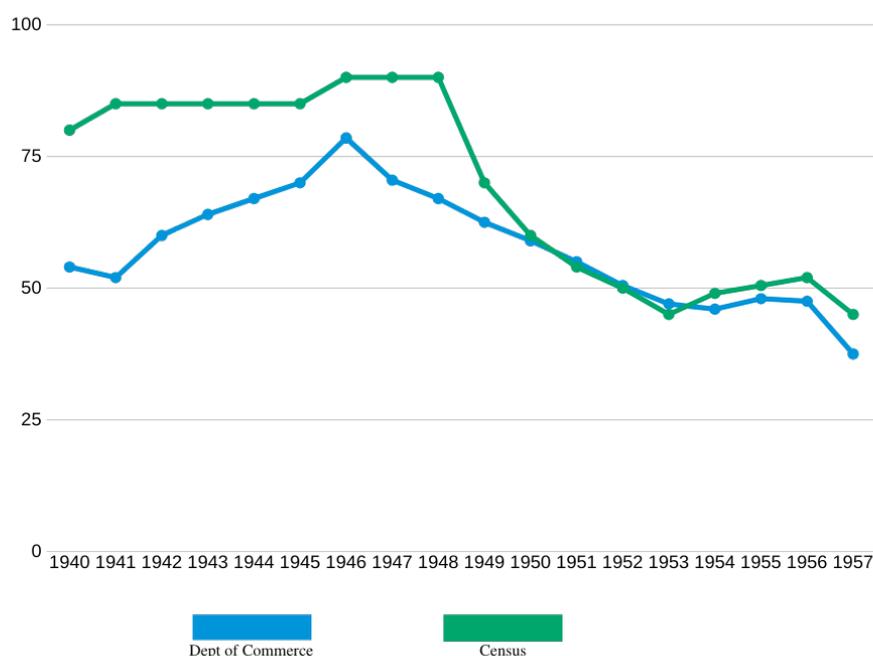


Figura 2⁴⁹

Os estúdios tentaram recuperar a audiência, apostando na experiência do espectador. Assim, eram produzidos filmes com imagens coloridas e com a razão de aspecto⁵⁰ mais ampla. A imagem da televisão no início da década de 1950 era pequena e em preto e branco. Dessa forma, os produtores de cinema tentaram tirar os espectadores de suas casas e atraí-los de volta aos cinemas, mudando a aparência e o som de seus filmes.

⁴⁹ DEPARTMENT of commerce and Census. The American film industry in 1950's. p.08. Disponível em: < <https://www.commerce.gov/bureaus-and-offices/census>>. Acesso em: 16 de maio. 2019.

⁵⁰ No cinema, a razão de aspecto se dá pela divisão da largura pela altura da imagem dos frames de um filme. A partir deste cálculo, é possível obter o formato da tela em que se desenvolverá a encenação da produção.

O cinema colorido foi uma maneira óbvia que os realizadores de cinema encontraram para se diferenciar das imagens da televisão e, durante o início da década de 1950, a realização de filmes em cores saltou de 20 para 50% (DECHERNEY, 2005, p. 86). Muitos estúdios lançaram mão do Technicolor⁵¹ para dar mais vida às imagens em tela e assim melhorar a experiência do público.

É sabido que quando uma nova tecnologia é disseminada dificilmente as coisas voltam a ser como antes. O que ocorre é que, na grande maioria dos casos, as tecnologias são resignificadas. Naquele momento, o cinema buscou fazer parcerias com a televisão, de forma a promover os espetáculos de cinema, mas este é um tema para outro trabalho.

3.4 O papel do cinema independente na transição da velha para a Nova Hollywood

Depois das alterações ocorridas nas estruturas de produção, distribuição e conteúdo, que encontravam cada vez mais liberdade para explorar temas polêmicos para o momento, os filmes independentes começaram a ser exibidos nas salas de cinema que antes pertenciam aos magnatas de Hollywood.

Muitas obras representavam as manifestações sociais e políticas do período e isso incluía a realização de filmes que faziam oposição à Guerra do Vietnã. Havia produções, que abordavam a temática do feminismo, movimento da população negra pelos Direitos Cívicos e sobre a liberação sexual entre pessoas do mesmo sexo.

No que concerne aos autores que emergem desse contexto, Levy (1999, p. 58) aponta que a necessidade de uma expressão artística mais autoral foi o principal fator a contribuir com o cinema independente que ascendia no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960. Para Levy, essas produções não abordaram apenas assuntos polêmicos, eles mostraram filmes produzidos em um estilo “essencialmente não hollywoodiano” (LEVY, 1999, p. 58).

Essa forma de fazer filmes foi reconhecida como cinema moderno. Segundo e Levy, o cinema moderno possui algumas características marcantes: tanto a estética quanto a representação na narrativa são inevitavelmente políticas; autores usavam a gramática fílmica de forma distinta do convencional; autores frequentemente imprimiam suas inquietações políticas e faziam alusão ao que estava acontecendo na sociedade daquele

⁵¹ Processo de transferência de cor em três faixas de filme elaborado. A técnica foi aperfeiçoada na década de 1930, mas ainda era muito cara. Um dos primeiros filmes hollywoodianos a ser realizado em Technicolor foi *The Wizard of Oz* (1939).

momento; os filmes são mais intertextuais e autorreflexivos; há uma maior consciência das implicações políticas e das questões anteriormente consideradas somente técnicas ou estéticas; e desconstrução do filme de gêneros e a combinação criativa dos mesmos a partir das convenções já estabelecidas (LEVY, 1999, p. 55).

As obras dos autores da vanguarda estadunidenses correspondiam cada vez mais aos critérios estilísticos dos autores da *Nouvelle Vague*. Decherney demonstra que esses autores possuíam uma espécie de selo de autoria individual. Segundo ele, os filmes compartilharam elementos que fugiam às regras do sistema de estúdios (DECHERNEY, 2005, p. 84). Naquele momento, os autores tendiam a contar histórias episódicas e a se concentrar muito mais nos personagens em detrimento da narrativa.

Considerada uma característica marcante do cinema emergente, o aspecto autoral se inscreve nesse período na forma de um movimento cinematográfico crescente e influenciado por vanguardas internacionais. Se no sistema de estúdios uma obra era afetada principalmente pelos produtores, a vanguarda hollywoodiana também adere ao “autorismo” (DECHERNEY, 2005, p. 90).

Os autores apresentavam finais de filmes frequentemente abertos, sem uma conclusão que correspondesse às obras convencionais, de narrativas clássicas. Além disso, como mencionado acima, exploraram explicitamente temas como o sexo, a violência, o uso de drogas e a política radical.

Além da narrativa, a própria forma do filme era constantemente testada pelos autores. Muitas vezes, filmes eram rodados em locações (espaços reais, fora dos estúdios), aspectos como a câmera subjetiva ou a subversão de ângulos tradicionais eram testados de forma consistente. Até mesmo equipamentos de filmagem (como microfones, iluminadores, etc) eram estetizados nos filmes. O cinema clássico e “transparente”, como denominou Xavier (2018) transacionava para um cinema moderno e “opaco” (XAVIER, 2005, passim).

Popularmente conhecido como pai do cinema independente estadunidense, John Cassavetes - diretor/ator - foi o primeiro a levantar a temática racial na obra *Shadow* (1959) (MONACO, 2003, p. 248). Ele aborda a relação entre uma mulher afro-americana de pele clara e seu namorado, um músico ítalo-americano. No filme, Cassavetes não se limita à questão racial, mas trabalha com temas relacionados à autonomia feminina. Além disso, a película inclui um personagem homossexual na trama.

De acordo com Monaco (2003, p. 248), entre tantos temas polêmicos para a época, os autores independentes também trataram da escassez de cineastas negros na realização

de filmes em Hollywood. Monaco aponta que o filme *Shadow* (1959) foi considerado pela crítica uma obra experimental e de proposta inovadora (MONACO, 2003, p. 249). A película foi uma das primeiras a ser categorizada como o *New American Cinema* (COUSINS, 2008, p. 356).

Para Monaco, as obras como as de Cassavetes provocaram a quebra do paradigma do cinema clássico hollywoodiano dos anos 1960 (MONACO, 2003, p. 248) e influenciaram as realizações posteriores. Cabe ressaltar que nesse momento as evoluções tecnológicas foram fundamentais nesse processo, pois permitiram aos realizadores independentes o uso de equipamentos de filmagem e de captação de som acessíveis e portáteis (COUSINS, 2008, p. 354).

Em meados dos anos 1960, o cinema que emergia em Hollywood se parecia cada vez mais com as produções independentes e cada vez menos com o estilo clássico. Para Monaco, esta foi uma ruptura sem precedentes entre os vários modos de se fazer cinema. Ao mesmo tempo em que a narrativa convencional ainda era explorada, o cinema que surgia acolhia cada vez mais em suas estética, forma e narrativa a aderência a elementos do cinema considerado moderno (MONACO, 2003, p. 248).

O famoso ensaio que Alexandre Astruc⁵² elaborou sobre o *Caméra stylo*. Em seu texto (1948), Astruc preconizou que os cineastas poderiam usar câmeras para se expressar pessoalmente, assim como os autores usam canetas para escrever seus textos. Segundo Astruc, o autor evoca o nascimento de uma vanguarda que pudera ser percebida na obra de Orson Welles, Jean Renoir, entre outros (DECHERNEY, 2005, p. 94).

Todavia, esse movimento apontado por Astruc não se tratava de algo essencialmente novo. King (2002, p. 86) aponta que, muito embora o movimento de autores seja de particular relevância no surgimento da Nova Hollywood, a noção de que alguns filmes podem ser vistos como produtos distintos de cineastas individuais pode ser rastreada há mais tempo.

Figuras individuais como D. W. Griffith foram celebradas no início do século XX como "gênios" artísticos reconhecidos por transcender os padrões de uma indústria cada vez mais cara. Outros autores também foram destacados, incluindo Orson Welles e Alfred Hitchcock. Só nas décadas de 1950 e 1960, entretanto, a prática de atribuir credenciais de autoria a diretores de Hollywood se espalhou em Hollywood.

⁵²ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-Stylo. Disponível em <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em: 23 de janeiro. 2019.

3.5 Os anos 1960 em números: de onde surgem os autores da Nova Hollywood?

Entre 1950 e 1960, foram inúmeras as mudanças sociais nos EUA, mas será destacado a atuação de uma geração que assistiu a e contribuiu com a abordagem de temas considerados subversivos no cinema.

O aumento da taxa de natalidade do imediato pós-Segunda Guerra. Os nascidos nesse período, conhecidos como geração *baby boomer*, chegam à juventude/adolescência nos 1960. Dados do *census* estadunidense⁵³ demonstram como essa curva variou de forma importante no período.

O fenômeno *baby boom* nos EUA foi marcado por um aumento substancial nas taxas de natalidade após a Segunda Guerra Mundial. As taxas de natalidade diminuíram continuamente nas décadas que antecederam a Segunda Guerra Mundial⁵⁴. Um desvio notável nessa tendência foi um aumento de curto prazo na fertilidade após a Primeira Guerra Mundial.

Em 1909, havia 30 nascimentos por 1.000 habitantes, mas em 1933 essas taxas caíram para 18,4. Nos 7 anos seguintes, período da Grande Depressão, as taxas de fertilidade oscilaram entre 18 e 19. Como resposta às melhorias econômicas e à participação dos EUA na Segunda Guerra Mundial, as taxas de fertilidade começaram a flutuar no início dos anos 1940, aumentando para pouco menos de 23 em 1943 e caindo para pouco mais de 20 em 1945⁵⁵.

No primeiro ano do *baby boom*, 1946, as taxas aumentaram para 24 nascimentos por 1.000 habitantes, e em 1947 chegaram ao pico de 26,5. O aumento da fertilidade após uma grande guerra teve um impacto relevante na taxa de natalidade. Em 1920, após a Primeira Guerra Mundial, os números de nascidos também aumentaram. No entanto, nesse caso, as taxas voltaram aos níveis anteriores ao boom em 2 anos⁵⁶.

Os nascimentos continuaram a aumentar durante o resto da década de 1940 e na década de 1950, atingindo um pico de 4,3 milhões em 1957. Em 1965, os nascimentos caíram abaixo da marca de 4 milhões. Nos 35 anos anteriores ao *baby boom*, o número de nascimentos anuais ultrapassou a marca de 3 milhões duas vezes, em 1921 e 1943.

⁵³ UNITED States Census Bureau. The Baby Boom Cohort in the United States: 2012 to 2060. Disponível em: <<https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf>>. Acesso em 23 de abril. 2019.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

Desde o *baby boom*, as taxas de nascimentos anuais têm permanecido, em média, acima de 3 milhões.

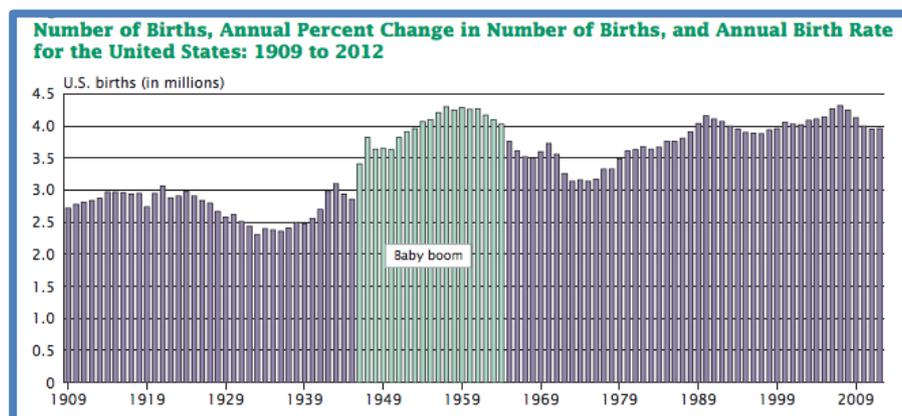


Figura 3⁵⁷

A “cultura juvenil”, como menciona Hobsbawm (1995, p. 255), tornou-se alvo das economias de mercado e seu estilo de vida pautava-se no internacionalismo cultural. Muito embora grande parte da economia de mercado estivesse atenta à população jovem, o sistema de estúdios hollywoodiano ainda centrava suas produções de acordo com os padrões clássicos.

Esse atraso em perceber as dinâmicas sociais que formulavam um novo público espectador, somado à obrigatoriedade da indústria em se adequar à legislação antitruste, foi, em grande medida, fator que favoreceu o aumento do interesse do público pela produção alternativa à hollywoodiana.

A geração *baby boomer*, crescida em um ambiente de prosperidade e pleno emprego, não compartilhava dos mesmos valores e desejos da geração anterior, que vivera o período de escassez nos anos 1930. Nesse sentido, Hobsbawm aponta duas características inerentes a geração *baby boomer*: informalidade e antinomia (HOBBSAWN, 1995, p. 255).

Foi de maneira informal e contestadora que muitos jovens aderiram aos protestos que aconteciam no país. Eles rejeitaram a guerra e não assentiram ao discurso patriótico, moral e anticomunista apregoados pelos ideólogos da Guerra Fria.

⁵⁷ UNITED States Census Bureau. The Baby Boom Cohort in the United States: 2012 to 2060. Disponível em: <<https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf>>. Acesso em 23 de abril. 2019.

A chegada de Kennedy à presidência dos EUA é, em parte, fruto de um anseio por novidade demandado pela sociedade. Ele se colocou como um candidato da mudança, mesmo tendo um perfil liberal (STONE; KUZNICK, 2015, p. 200).

Entretanto, foi na administração Kennedy que houve um aumento significativo do contingente no Vietnã. Estima-se que de 800 consultores militares no país o número tenha saltado para 16 mil em 1963 (STONE; KUZNICK, 2015, p. 210). Além disso, a “angustiante” crise dos mísseis quase levou as duas grandes potências à um confronto nuclear.

As notícias sobre a crise dos mísseis eram transmitidas pela televisão, assim como as cenas da guerra do Vietnã. Muito embora, após a crise dos mísseis, Kennedy tivesse adotado um discurso e uma postura orientados à desmobilização das tropas do Vietnã e um apaziguamento em relação à URSS, a rota em direção a uma postura mais pacifista foi alterada com seu assassinato em 1963.

Em seu discurso de posse, no início daquela década, em janeiro de 1961, Kennedy expusera sua mensagem de esperança: “Que não se restrinja a esse momento, nem a este lugar e que chegue igualmente a amigos e inimigos a notícia de que a tocha foi passada a uma nova geração de norte-americanos.” No entanto, com seu assassinato a tocha foi devolvida para uma geração mais velha, - a geração de Johnson, Nixon, Ford e Reagan – líderes que destruíram sistematicamente as promessas de Kennedy do último ano, pois levaram o país de volta para a guerra e para a repressão. Ainda que a visão de Khrushchev e Kennedy expressaram partisse com eles, não morreria. As sementes que ambos plantaram, germinariam e floresceriam novamente muito tempo depois de suas mortes (STONE; KUZNICK, 2015, p. 255).

Com a ascensão de Johnson, houve uma volta rápida a ideia belicista cujo objetivo era derrotar o comunismo. O governo financiou o golpe militar em vários países do mundo para que o comunismo não se expandisse. Entre eles, o Brasil que teve apoio econômico e militar para que o golpe de 1964 acontecesse.

No ano de 1965, estima-se que mais de 200 mil soldados estadunidenses foram enviados para lutar no Vietnã do Sul no ano seguinte, o número dobrou e mais 200 mil foram enviados novamente. No início de 1968, havia mais de 500 mil tropas estadunidenses no território vietnamita (ZINN, 2015, p. 477).

Durante todo o período da guerra do Vietnã, a estimativa é de que o poder de fogo empregado no país tenha superado em três vezes a quantidade total de bombardeios feitos pelos EUA durante todo o período da Segunda Guerra Mundial (STONE; KUZNICK, 2015, p. 236).

Naquele momento, as cenas dos bombardeios no Vietnã eram televisionadas. Zinn aponta que somente em 1968 a crueldade daquela guerra havia tocado a consciência da população estadunidense (ZINN, 2015, p. 477).

Em 1964, a geração *baby boomer* começou a ingressar nas universidades e, “imbuídos de idealismos, indiferentes às ideologias da Guerra Fria, descontentes com os valores conformistas e o medo dos pais” promoveram grandes manifestações pacifistas nos campi em todo o país (STONE; KUZNICK, 2015, p. 24).

Além disso, muitos jovens começaram a recusar a participação no serviço militar, e em 1964 o slogan *We Won't Go* havia sido amplamente divulgado entre aqueles que deveriam ir à guerra. Aqueles que já haviam se alistado começaram a queimar publicamente seus registros (ZINN, 2015, p. 359). Em outubro de 1967, somente em São Francisco, mais de 300 registros de alistamento militar foram devolvidos ao governo.

Pouco antes, em 1965, mais de 380 processos foram iniciados contra aqueles que se recusavam a participar da guerra. Em 1968, a quantidade de pessoas que se negavam a ir lutar no Vietnã aumentou para 3.305.

No final de 1969, os desertores somavam um total de 33.960 em todo o país. Em maio de 1969, o centro de indução de Oakland, onde se concentravam recrutas de todo o norte da Califórnia, registrou que, dos 4.400 homens convocados, 2.400 não compareceram. Em 1970, o sistema de Serviço Seletivo, pela primeira vez, não conseguiu atender sua cota mínima (STONE; KUZNICK, 2015, p. 359).

O FBI, de Hoover, temendo uma escalada nas manifestações, infiltrou informantes para tentar desmobilizar as movimentações populares. Em outubro de 1967, mais de 100 mil pessoas marcharam até o Pentágono em manifestação contra a guerra do Vietnã, e outras várias manifestações ocorreram em várias partes dos EUA. As movimentações sociais, mostraram que os esforços que governantes haviam feito em nome da segurança e da estabilidade tinham falhado (STONE; KUZNICK, 2015, p. 442)..

A nova geração de realizadores de filmes está situada nesse contexto de grandes manifestações populares contra a ideologia anticomunista. É desse ambiente de contestação e questionamento às ideias da Guerra Fria que surge a geração que conferiu um importante hiato à indústria de cinema hollywoodiana.

A geração estadunidense nascida após a Segunda Guerra Mundial, definida por Rosack como filhos da tecnocracia (THEODORE, 1972, p. 19), rebelou-se contra ideias que predominavam na sociedade de então. Para o autor, tratava-se de uma “dialética

que Marx jamais poderia ter imaginado, a América tecnocrática produzia um elemento potencialmente revolucionário entre sua própria juventude” (THEODORE, 1972, p. 44)..

Foi essa a geração que ocupou as universidades de cinema. Nos anos 1960, o número de escolas de cinema no país mais que dobrou⁵⁸. Instituições como *American Film Institute*, *New York University*, *Columbia University*, *Wesleyan University* e *University of Texas* implantaram departamentos inteiros dedicados aos estudos no campo de cinema.

Muitos dos jovens cineastas recém-formados foram contratados pela *American International Pictures* (AIP), uma companhia independente de cinema de propriedade de Roger e Julie Corman. Eles buscavam, nos departamentos de cinema das universidades, atores, escritores e diretores para trabalharem em filmes de baixo orçamento. As contratações funcionavam como uma espécie de estágio, onde era possível testar os talentos dos artistas. Entre os descobertos pela AIP, estão personalidades como Jack Nicholson, Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich e Martin Scorsese (MONACO, 2003, pp. 28-30).

Em 1964, a AIP produzia cerca de 25 longas-metragens por ano, uma quantidade que ultrapassava substancialmente os recursos financiados por qualquer um dos principais estúdios de Hollywood. Roger Corman se tornou conhecido por muitos na indústria em meados dos anos 1960 como o "Rei dos filmes B" (MONACO, 2003, p. 30).

Logo depois de se tornar presidente da MPAA em 1966, Jack Valenti avaliou a situação financeira dos estúdios e chegou à conclusão de que aquele modelo de negócio havia mudado (MONACO, 2003, p. 27). Com o sucesso de filmes como *Easy Rider* (1969), rodado com pouco mais de meio milhão de dólares e tendo arrecadado mais de \$ 60 milhões, ficou claro que Hollywood estava perdendo um importante segmento da audiência (DECHERNEY, 2005, p. 92). Em 1968, a MPAA encerrou oficialmente a vigência do Código de Produção em favor de um sistema de classificação. Ao classificar filmes para públicos diferentes, Hollywood podia explorar diferentes temas, focando em públicos mais específicos.

3.6 Sexo, violência e nudez dão o tom da Nova Hollywood

⁵⁸ UNITED States Census Bureau. Historical Time Series Visualizations on School Enrollment. Disponível em: <<https://www.census.gov/library/visualizations/time-series/demo/school-enrollment-cps-historical-time-series.html>>. Acesso em: 15 de dezembro. 2019.

Embora não haja consenso sobre qual foi a única obra que deu início ao movimento cinematográfico Nova Hollywood, é possível perceber que as escolhas formais, estilísticas e narrativas aos poucos transitavam das obras independentes para as obras produzidas pelos grandes estúdios de Hollywood.

Certa vez Arthur Penn disse “não éramos nós que estávamos de saco cheio do sistema, o próprio sistema estava de saco cheio de si mesmo” (PENN apud HARRIS, 2011, p. 18), referindo-se aos sistemas de estúdios. Na primeira metade dos anos 1960, a maior parte dos filmes ainda era sobre guerras, faroestes, representações bíblicas e musicais. Harris aponta que “as comédias eram rasas e sexualmente reprimidas” (HARRIS, 2011, p. 18).

Com elementos modernistas, mas também clássicos uma obra de destaque foi o filme *Bonnie and Clyde* (1967), dirigida por Arthur Penn. A ideia de levar aos cinemas a história de um casal de assaltantes do Texas, que remonta o período de 1930, foi gestada em 1963 por Robert Benton e David Newman. Admiradores da *Nouvelle Vague*, Benton e Newman aventuraram-se⁵⁹ a escrever o roteiro para a película *Bonnie and Clyde*.

Desde a primeira versão do roteiro, a pretensão dos realizadores era a de “aliar a estética da *Nouvelle Vague* com uma história tipicamente americana” (HARRIS, 2011, p. 18). O filme não seria uma representação didática do momento histórico, mas uma película contendo violência e derramamento de sangue. Os realizadores estavam mais interessados em representar o momento presente do fazer uma abordagem histórica e documental.

Benton e Newman ofereceram a direção do filme a François Truffaut, que demonstrou bastante interesse na direção da obra. Durante as negociações, o diretor chegou a sugerir alterações no roteiro em favor do estilo que definiria o filme. “Ele mostrou para nós a diferença entre o tempo real e o tempo do cinema, apontando onde tínhamos errado (...) ao sacrificar os contornos do filme em nome de questões factuais” (STEVENS JR. apud HARRIS, 2011, p. 43).

Mesmo tendo demonstrado interesse pela direção do filme inicialmente, Truffaut declinou, segundo ele, devido à limitação com o idioma inglês. Posteriormente, a oferta foi feita a Jean-Luc Godard que também não aceitou. Arthur Penn foi então o candidato que aceitou dirigir o filme. Penn acompanhava as produções europeias e tinha

⁵⁹ Aventuraram-se porque nenhum dos dois eram de fato roteiristas. Ambos trabalhavam na revista *Squire*, Benton como diagramador e Newman jornalista e editor.

grande simpatia pela linguagem adotada pela *Nouvelle Vague* e viu em *Bonnie and Clyde* uma oportunidade de expressar-se como autor (HARRIS, 2011, p. 45).

Sob a produção de Warren Beatty e direção de Arthur Penn, *Bonnie and Clyde* estreou em agosto 1967, no segundo dia do Festival de Cinema de Montreal. A ideia que os roteiristas Robert Benton e David Newman tiveram, de representar um casal de assassinos do Texas, teve uma recepção controversa por parte da crítica e isso suscitou um interessante debate sobre as narrativas, a forma e a estética presentes no filme.

As primeiras resenhas publicadas sobre o filme foram de maneira geral muito negativas. Bosley Crowther, crítico do *New York Times*, por repetidas vezes, escreveu textos que denunciavam a qualidade da obra pela violência, falta de precisão histórica e “imoralidade” enquanto valores transmitidos pelo filme. Segundo Harris, “ele era um conservador convicto” e costumava a atuar como uma espécie de arauto de grandes triunfos e fracassos” (HARRIS, 2011, p. 310).

Outros críticos escreveram textos negativos sobre o filme: Allan Rich criticou a estreia de Beatty como produtor: Andrew Sarris, entusiasta da *Nouvelle Vague*, fez apontamentos negativos sobre a obra: e Joe Morgenstern que embora tenha publicado uma primeira crítica na qual dizia que o filme se resumia a uma matança sem motivos, publicou posteriormente uma retratação (HARRIS, 2011, pp. 309-312).

Morgenstern foi assistir ao filme uma segunda vez acompanhado de sua esposa em uma sessão comercial do filme. Ele percebeu que a plateia gargalhava e se divertia com a obra, a mesma reação registrada na estreia do filme. Ao comentar o fato com Pauline Kael, ele disse “acho que perdi o Bonde”. Kael respondeu “perdeu mesmo” (HARRIS, 2011, p. 313).

Pauline Kael teve seu texto sobre o filme, contendo mais de sete mil palavras, rejeitado pelo periódico *New Republic*. Conhecida por não deixar passar uma boa polêmica, Kael ofereceu o material ao *The New Yorker*. No texto publicado em 1967⁶⁰, Kael aponta que *Bonnie e Clyde* havia sido um marco no novo cinema estadunidense. Segundo Harris (2011, página??), o texto de Kael foi importante na criação de um consenso entre os críticos que discordavam dos constantes ataques Crowther.

Em 1968, *Bonnie and Clyde* esteve entre os indicados ao Oscar. O filme levou o prêmio de melhor fotografia e Estelle Parsons recebeu o de melhor atriz coadjuvante. A obra ganhou notoriedade por tratar de temas polêmicos e fazer um paralelo com o que

⁶⁰ KAEL, Pauline. *Bonnie and Clyde*, Arthur Penn's iconic gangster film. Disponível em < <https://www.newyorker.com/magazine/1967/10/21/bonnie-and-clyde>>. Acesso em 02 de agosto de 2020.

acontecia nos EUA. Mesmo sofrendo boicote interno, pois o estúdio Warner em muitos momentos não distribuiu o filme e interrompeu a exibição em favor de outras obras, o filme é considerado um sucesso de audiência. Resultado disso são os números apresentados em relação a bilheteria. A obra custou 2,5 milhões de dólares e teve um retorno de 22,8 milhões em bilheteria⁶¹.

Com estilo misto, meio clássico e meio moderno, os aspectos modernistas da película destacaram-se. A obra contou com uma edição elíptica⁶² e uma mistura de comédia e seriedade. Sexo, nudez e violência foram abordados de maneira explícitas quando comparados aos padrões da época. No âmbito da narrativa, *Bonnie e Clyde* celebrou um grupo de criminosos como se fossem heróis revolucionários.

São vários os elementos narrativos, formais e estilísticos presentes na obra que causaram as reações controversas no ano de seu lançamento. É verdade que o filme possui também características clássicas, como a escolha de um par romântico que conduz toda a narrativa, a linearidade com a qual a história se apresenta, entre outros. Mas neste trabalho pretende-se destacar pontos que fizeram com que essa obra destoasse de grande parte das produções tradicionais hollywoodianas.

Como demonstrado, os realizadores do filme estavam muito mais interessados em representar as contradições sociais dos anos 1960 em vez de fazer um apanhado histórico da década de 1930. “Penn imprimiu ao filme o máximo possível de ressonância contemporânea: retratou o psicodrama sexual da luta de Clyde contra a impotência de forma vívida” (HARRIS, 2011, p. 234).

3.7 Bonnie and Clyde: projetando o anticapitalismo

É possível perceber em *Bonnie and Clyde* (1967) vários apontamentos que se coadunavam com os anos 1960. Todavia, será discutida a forma como a obra assumiu um discurso que pode ser percebido como anticapitalista. O tema das relações entre os indivíduos e as instituições financeiras perpassa a obra do início ao fim e está presente na estética, na forma e na narrativa fílmica.

⁶¹ IMDB PRO. Box Office Mojo, Bonnie and Clyde OFFICE. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/release/r11246135809/?ref_=bo_rs_table_2>. Acesso em: 12 de março. 2019.

⁶² Edição realizada por uma renomada editora Dede Allen. Seu trabalho foi muito elogiado por conseguir extrair de atores secundários exatamente o momento em que eles atuavam da melhor forma. Harris aponta que muitos atores de baixa qualidade foram salvos na edição. A editora foi especialmente reconhecida pelo ritmo que imprimiu na cena da morte do casal Bonnie e Clyde (HARRIS. 2011, p.263).

Em diversas cenas, o protagonista Clyde Barrow posiciona-se como inimigo das instituições bancárias estadunidenses e, portanto, inimigo do capitalismo. Ele não rouba bancos apenas por questões financeiras, suas motivações são políticas e se concentram em uma ideologia anticapitalista que pode ser interpretada como uma reação à história recente dos EUA e um alinhamento a antinomia presente na juventude da época.

Um dos primeiros conflitos vem a ser a representação de uma família que perdeu sua casa para um banco. No momento em que Bonnie e Clyde estão treinando tiro ao alvo, um camponês aparece. O homem era proprietário da casa onde Clyde está treinando com Bonnie. Ao tomar ciência do fato, Clyde e o homem olham para a mesma direção, indicando um alinhamento e identificação entre os dois personagens.



Figura 4⁶³

Ao oferecer a arma para que o homem atire na placa que indica que aquela propriedade pertence ao banco, há a formação de uma espécie consenso e alinhamento entre o homem e Clyde, ambos estão do mesmo lado. São desfavorecidos, desafortunados e desajustados socialmente.



Figura 5⁶⁴

⁶³ BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Hollywood (CA): Warner Bros, 1967 [produção]. 1 filme (111 min), DVD, Technicolor. Min 00:15:22.

⁶⁴ Ibidem. Min 00:16:10 – 00:16:29.

Na figura 5, depois de atingir a placa, o antigo sitiante convida Davis, seu antigo empregado, para também atirar contra a propriedade que agora pertence ao banco. Então Davis também atira contra a placa, conforme mostrado no primeiro fotograma da figura 6.



Figura 6⁶⁵

No segundo fotograma da figura 6, à direita, em um plano geral, a câmera mostra a casa, em segundo plano, sob a perspectiva da família do homem que foi despejado. Há bagagens sobre o veículo preto e uma criança sentada observando o lar que perdera. Desse momento, infere-se a seguinte questão: que vantagens teria um sistema que coloca famílias de trabalhadores humildes para fora de suas casas?

A cena sugeria uma aliança entre homens que ia além da barreira racial, ainda que a atitude anacrônica do filme em relação ao racismo tivesse a ver mais com os anos 60 do que com a década de 30. Depois do lançamento de *Bonnie e Clyde*, Penn declarou à *Cahiers du Cinéma* que, ao tomar contato com os personagens, os espectadores negros disseram: ‘É assim que se faz irmão. Esse pessoal é gente fina’. Eles entenderam tudo muito bem porque em certo sentido os negros norte-americanos demonstraram essa mesma atitude de ‘não tenho nada a perder’ (HARRIS, 2011, p. 234).

Ao final da cena, quando se despede do camponês, Clyde anuncia com um sorriso, “nos somos ladrões de banco”, em uma clara mensagem contra a instituição capitalista que tirou dele sua casa. Essa cena mostra uma forte contraposição ao capitalismo estadunidense. Em tempos de Guerra Fria, aqueles que se colocavam contra o capitalismo eram considerados sujeitos “subversivos”.

O segundo momento do filme que expõe de maneira evidente a expressão de um discurso anticapitalista é quando, em uma abordagem malsucedida, Clyde não consegue roubar um banco. Nesse momento, a construção filmica o coloca como alguém que não deseja fazer mal ao comerciante. Durante o roubo à mercearia, Clyde é

⁶⁵ Ibidem. Min 00:16:46 – 00:16:55.

surpreendido pelo açougueiro do armazém que o ataca. Os dois entram em luta corporal e Clyde consegue escapar.

Inconformado, Clyde desabafa como Bonnie durante a fuga de carro. Ele diz não entender as razões que levaram o açougueiro a tentar matá-lo e, mais uma vez, deixa claro que seu alvo não é o simples trabalhador, ele diz: “eu não queria machucá-lo” e reforça “eu não estou contra ele, eu não estou contra ele!”. A obra estabelece que o inimigo de Clyde, e da sociedade, não é o pequeno comerciante, mas os bancos onde se concentra o capital.

As cenas de roubos a bancos são cuidadosamente representadas. No segundo ato, Bonnie e Clyde roubam um banco. Eles estão na companhia de mais três pessoas, são elas: C.W., o mecânico que mantém os carros em boas condições para fuga; Buck, irmão de Clyde; e Blanche, esposa de Buck.

Após anunciarem o assalto, Buck passa por cima da estrutura de proteção com grades, conforme figura 7. Ao destacar esse momento, a cinematografia demonstra o desprezo por aquela estrutura econômica. Sua imagem é captada de baixo para cima, reforçando esse sentimento. No segundo frame da figura 7, ainda é possível observar os funcionários rendidos enquanto assistem à movimentação de Buck, impotentes, olhando de baixo para cima.

Nessa mesma cena, há uma cuidadosa articulação entre o espaço e a fotografia do ambiente. A fotografia do filme é de maneira geral mais escura e trabalhada em alto contraste. Na cena do roubo ao banco, a presença das grades permeia praticamente a maioria das tomadas da sequência, conforme frame da direita na figura 7. Elas são mostradas nas janelas do lado externo e interno do banco e também nas estruturas entre os atendentes e os ladrões. Nas paredes, sombras nas formas verticais são também as projeções das grades, presentes em toda a estrutura cenográfica.



Figura 7⁶⁶

⁶⁶ BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Hollywood (CA): Warner Bros, 1967 [produção]. 1 filme (111 min), DVD, Technicolor. Min 00:55:31 – 00:55:34.

Essa articulação forma uma unidade estilística capaz de provocar questionamentos acerca do argumento aqui levantado. Poderia ser considerado bem-sucedido um sistema que precisa de grades para se proteger? As grades elaboram um ambiente de divisão, comunicando os limites que existem entre onde está guardado do dinheiro e onde estão aqueles que necessitam do dinheiro, localizando socialmente cada indivíduo.

Nesta mesma cena, Clyde se dirige até um homem com a aparência de camponês e pergunta de quem é o dinheiro que está em cima do móvel diante dele, conforme a figura 8. O pequeno fazendeiro diz que o dinheiro pertence a ele mesmo. Então Clyde responde “fique com o seu dinheiro”. Aqui, percebe-se outra mensagem explícita de que o grande inimigo adotado pela obra não são as pessoas comuns, mas as instituições representantes do capitalismo.

Ao longo deste trabalho, foi discutido acerca de como os EUA elegeram o comunismo como o inimigo do país no imediato pós-Segunda Guerra mundial, apontando o capitalismo como o jeito “correto” de se viver. O que os realizadores trazem nesta cena é uma clara contraposição a esse discurso.



Figura 8⁶⁷

Durante a fuga, o grupo se diverte ao som da troca de tiros entre eles e os policiais. No banco da frente do carro, Bonnie e Clyde comemoram e sorriem enquanto são perseguidos pela polícia, conforme figura 8. Nesse momento, a cena é intercalada com imagens do banco após o assalto.

Ao reportar a jornalistas o fato, o fazendeiro diz que certamente enviará flores ao funeral dos ladrões, pois agiram de maneira correta com ele, conforme figura 9. Nessa

⁶⁷ BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Hollywood (CA): Warner Bros, 1967 [produção]. 1 filme (111 min), DVD, Technicolor. Min 00:56:02.

imagem, percebe-se um alto contraste entre os personagens e a janela com grades do banco. A cena foi filmada contra a luz de modo a evidenciar os contrastes sociais.



Figura 9⁶⁸

Os conflitos avançam e em um determinado momento o grupo de assaltantes é atingido em uma emboscada policial. Blanche e Buck são capturados e somente Bonnie, Clyde e C.W. conseguem escapar. Na fuga, os personagens estão feridos e muito vulneráveis. Eles encontram um acampamento de pessoas que aparentam estar ali por terem perdido suas propriedades para o banco. Então C.W. encosta o carro e pede um pouco de água para dar a Bonnie e Clyde.

Os ladrões são reconhecidos por aquelas pessoas como os famosos ladrões de bancos que não roubam pessoas comuns, mas agem como uma espécie de justiceiros sociais. Além de água, uma mulher oferece um pouco de comida e um homem entrega um cobertor. Novamente, pode-se observar um alinhamento com pessoas que perderam suas casas para instituições bancárias.

Na primeira imagem da figura 10, é possível perceber que a câmera busca mostrar, em plano conjunto, um tumulto em volta do carro dos bandidos. As pessoas demonstram curiosidade. Na imagem do meio da figura 10, um homem tenta tocar Clyde em uma atitude amistosa. Ao final, todos se despedem de Bonnie, Clyde e C.W. que seguem viagem no carro branco.



⁶⁸ BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Hollywood (CA): Warner Bros, 1967 [produção]. 1 filme (111 min), DVD, Technicolor. Min 00:57:49 – 00:58:00.

Figura 10⁶⁹

A imagem é banhada por uma coloração quente e os espaços em cena estão enquadrados de forma a gerar essa relação de empatia e alinhamento entre os ladrões e os camponeses acampados. Ao mesmo tempo, os personagens aparecem próximos uns dos outros e a direção explora planos conjuntos, justamente para evidenciar uma coesão entre as pessoas. Apesar de película seguir um padrão contrastado durante todo o filme, nessa cena os contrastes estão menos evidentes, demonstrando mais identificação do que diferenças entre os personagens em cena. Esses elementos evocam uma sensação de unidade entre os ladrões com aquela comunidade.

Hospedados na casa de C.W. e em convalescência, Clyde ouve seu comparsa lendo uma matéria de jornal que o acusa de ter fugido deixando para traz o irmão em um estado de saúde vulnerável. Clyde então discursa contra os jornais, contra aqueles que estão em posições de poder, trazendo uma perspectiva de que ele, o ladrão, não é o grande vilão, mas as instituições que se denominam detentoras da verdade. Seu discurso é gravado em câmera baixa, conferindo a Clyde uma relevância em cena. Como em outros momentos, esta é uma das formas que os realizadores da película expressam seu ponto de vista. O discurso do filme está alinhado às ideias anticapitalistas.

Apesar de o final ser trágico para Bonnie e Clyde, o diretor oferece ao espectador uma espécie de final feliz antes da sequência em que os dois são alvejados por vários tiros. Os dois personagens estão dentro de um carro branco e Bonnie escreve em seu caderno a história do casal, que em seguida é publicada em um jornal e lida pelo homem que irá executá-los.

A película elabora esse momento como uma forma de imortalizar o casal Bonnie e Clyde. Eles morrem fisicamente, mas a história do casal já havia sido eternizada. Ademais, os próprios personagens assumem a narrativa da própria história. Isso também demonstra a razão pela qual o filme faz uma abordagem a partir da perspectiva dos ladrões. Porque esta é a história contada por Bonnie e Clyde, diferente das de bandidos que eram tradicionalmente contadas na perspectiva do personagem não ladrão.

⁶⁹ BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Hollywood (CA): Warner Bros, 1967 [produção]. 1 filme (111 min), DVD, Technicolor. Min 01:30:03-01:30:05.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um espectro amplo, este trabalho procurou discutir as relações entre o cinema e as realidades sociais. Por entender que os produtos culturais não estão dissociados de uma realidade social, principalmente, das realidades das pessoas que compõem a sociedade, buscou-se elaborar refletir sobre a importância de uma leitura cuidadosa do filme enquanto fonte histórica.

Porém, é sabido que uma dissertação demanda muito mais do que um problema tão amplo quanto este, o cinema e a sociedade. Dessa forma, procurou-se eleger um eixo temático e um recorte temporal para tornar essas discussões menos abstratas. Assim, este trabalho elegeu o período compreendido entre 1946-1947 e formulou como pergunta de pesquisa: como o anticomunismo influenciou o cinema estadunidense e quais foram suas implicações no surgimento da nova Hollywood.

Para responder à questão acima, procurou-se debater acerca de como o discurso anticomunista ascendeu com o fim da Segunda Guerra Mundial. Durante as discussões apresentadas neste trabalho, foi possível perceber que a ideologia do anticomunismo se mostrou muito útil na perpetuação de um estado de guerra que gerava lucros promissores aos EUA.

Foi demonstrado que tanto Truman como os governantes que se seguiam a ele na administração do país tinham no discurso anticomunista uma espécie de pretexto para empreender ações antidemocráticas e garantir que a economia de guerra continuasse a lucrar com os conflitos anticomunistas. Essas ações atingiram vários segmentos da sociedade estadunidense – e também de outros países.

Na indústria do cinema, membros desse segmento foram convocados a denunciar colegas de trabalho nas audiências do HUAC, houve a criação de uma listagem de nomes que condenou diversos trabalhadores da indústria de cinema a uma falta de perspectiva profissional. Mas houve também uma reação à essas medidas por parte dos realizadores de cinema. Todavia, os efeitos devastadores foram muito maiores quando comparados às reações pontuais dos artistas.

Foi possível perceber que o fenômeno do macartismo transcendeu a figura do senador McCharty, a partir das primeiras discussões do capítulo dois. Nesse sentido, foram elaboradas reflexões sobre a instrumentalização do medo por meio da ideologia anticomunista que se iniciara bem antes da figura do senador se apresentar publicamente, entre os anos 1920 e 1930. Dessa forma, foi percebido que o anticomunismo de McCarthy

não se tratava de uma novidade da década de 1950, mas teve seus fundamentos elaborados por uma política de perseguições e utilização do medo que atingia aos trabalhadores que quisessem se manifestar em busca de melhores condições de trabalho. O que demonstrou como os líderes estadunidenses lidavam com manifestações populares e como as elites empresariais interviram de forma a manter seus privilégios.

No âmbito do cinema, além das implicações diretas as convocações de artistas para delatarem colegas de trabalho nas audiências do HUAC, havia a autocensura promovida pelo PCA, a partir de normas estabelecidas pelo conglomerado dos estúdios do MPAA. Além disso, as questões legais como a *miracle decision* de 1952, que abriu uma importante premissa, concedeu aos filmes o direito à liberdade de expressão.

A legislação antitruste fez com que grandes estúdios abrissem mão de parte importante de suas receitas, vendendo as salas de exibição e perdendo os lucros das bilheterias. Além disso, havia um novo modelo de sociedade que se deslocou massivamente dos grandes centros urbanos para os subúrbios. Essa população estava trocando os espetáculos de cinema pela programação do aparelho de televisão que se tornava cada vez mais acessível ao estadunidense médio.

Sem os tradicionais lançamentos semanais, pois os grandes estúdios não se sentiam mais obrigados a disponibilizarem estreias semanais, por não serem detentores das salas de cinema, a produção independente começou a aumentar e a revelar um público que se suspeita ser uma demanda que estava reprimida naquele momento.

À medida que uma cinematografia alternativa que se ocupava de levar aos cinemas grandes questões em discussão na sociedade que não eram abordadas de maneira frequente em produções de Hollywood, uma população jovem começou a voltar a preencher as salas de cinema.

Todos esses elementos afetaram a indústria de cinema, causando uma grave crise econômica. Momentos de crises, normalmente levam os empresários a repensarem seus negócios e foi isso que aconteceu, embora com alguma relutância.

O tema do anticomunismo embora ora tangencie, ora influencie diretamente as produções de filmes, perpassa em todo esse recorte histórico. Afinal, ao contar com a liberdade de expressão, as obras vão abordar temas que eram considerados pela censura como “subversivos”. Essas elaborações aumentam gradativamente até se tornarem populares. Aqui, é interessante lembrar o caso Corman, “o rei do filme B” que lucrou bastante com produções de cinema mais alternativas.

Quando *Bonnie and Clyde* (1967) é lançado, as questões acerca da história recente dos EUA e das formas de operar em Hollywood estão presentes na memória dos realizadores. Eles buscaram fazer um filme sobre a contemporaneidade e desejavam chamar a atenção do público para temas controversos.

Assim, os trabalhadores da obra realizaram de forma consciente um filme anticapitalista. Eles buscaram demonstrar suas inquietações na forma, na estética e na narrativa do filme.

Ademais, *Bonnie and Clyde* não teve seu sucesso limitado às cifras que produzira, mas as revistas de moda adotaram o estilo Bonnie Parker em seus editoriais, a recepção da crítica foi polêmica, causando até mesmo retratações públicas.

Muito embora críticos da época, como Pauline Kael, apontarem que o filme foi um marco para novas abordagens cinematográficas, não há consenso sobre o filme ter sido o precursor da Nova Hollywood. O que se pode perceber, tanto na película quanto em seus realizadores, são elementos que ora remetem ao cinema clássico, ora adotam elementos modernistas.

Pode se afirmar que esse misto de características transicionais de uma forma de se fazer cinema remetem a um cinema de transição. Dessa forma, ao analisar toda a obra e seus elementos formais, narrativos e estéticos, percebe-se que não se trata de ser nova ou velha, nas uma Hollywood em transição, cujos efeitos do anticomunismo deixou suas marcas que até hoje podem ser consultadas pelo espectador de cinema atento ao contexto histórico do tempo em que a obra foi produzida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1985.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-Stylo. 1948. Disponível em <<http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>>. Acesso em: 23 de janeiro. 2019.

APPLE, Raymond Walter Jr. Oseph Losey, film director blacklisted in 1950's, dies at 75. New York Times. Section 1. 1984. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1984/06/23/obituaries/joseph-losey-film-director-blacklisted-in-1950-s-dies-at-75.html>>. Acesso em: 05 ago. 2019.

BAZIN, André. *O que é cinema*. São Paulo: Ubu, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Arte e Política, Magia e Técnica*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 20. ed. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

CALIFORNIA NEWSPAPER COLLECTION. San Bernardino Sun, Volume 53, 28 March 1947. Disponível em: <<https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=SBS19470328.1.2&srpos=36&e=01-03-1947-31-03-1947--en--20--21--txt-txIN-eric+-----1>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CHOMSKY, Noam et al. *Media control: The spectacular achievements of propaganda*. New York: Seven Stories Press, 2002.

CHURCHILL, Winston. Winston Churchill Speech – Iron Curtain. 1946 Disponível em: <<https://www.cia.gov/library/readingroom/docs/1946-03-05.pdf>>. Acesso em: 27 nov. 2019.

COOK, Bruce. *Trumbo – A vida do roteirista ganhador do Oscar que derrubou a lista negra de Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

COUSINS, Mark. *The story of film*. London: Anova Books, 2008.

DECHERNEY, Peter. *Hollywood, A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2016.

_____. *Hollywood and the culture elite: How the movies became American*. New York: Columbia University Press, 2005.

DEPARTMENT of commerce and Census. The American film industry in 1950's. 2009 Disponível em: < <https://www.commerce.gov/bureaus-and-offices/census>>. Acesso em 16 de maior. 2019.

DOHERTY, Thomas. *Show Trial: Hollywood, HUAC, and the Birth of the Blacklist*. New York: Columbia University Press, 2018.

_____. *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the production code*, New York: Columbia University Press, 2007.

ENGELS, F. Letters on Historical Materialism. To Joseph Bloch. [1890]. pp. 760-765. in TUCKER, Robert C. (org.) The Marx-Engels reader. New York: W. W. Norton & Company, 1978.

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

FREITAS, Jorge. A alegoria moderna de Walter Benjamin: Passagens, Baudelaire e mercadoria. Revista Investigações, v. 27, n. 01 pp. 6 - 25 ano 2014, Disponível em: < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/471>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

GADDIS, John Lewis. *História da Guerra Fria*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise filmica*. v. 5. São Paulo: Papyrus, 1994.

HAMILTON Fish, Jr., Investigation of communist propaganda. Hearings pursuant to H. Res. 220, providing for an investigation of communist propaganda in the United States, Part 5, vol. 1, Seattle, Wash., October 3, 1930, Portland, Oreg., October 4, 1930, (Washington, D.C.: Government Printing Office), p.44.

HARPER, Alan D. Robert Justin Goldstein. *Political Repression in Modern America: From 1870 to the Present*. Boston: GK Hall, 1978.

HARRIS, Mark. *Cenas de uma Revolução - O Nascimento da Nova Hollywood*. São Paulo: LP&M, 2011.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Era dos extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

INTERNET ARCHIVE. Investigation of Un-American Propaganda Activities in the U.S. 1947. Washington DC: Government Printing Office, 1947. Disponível em: <<https://archive.org/details/1947HUAC/mode/2up>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

JOHNSON, Paul. *A history of the American people*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997.

KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. Cidade: Editora Contexto, 2017.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: Edusc, 2006.

_____. *Cultura da mídia e triunfo do espetáculo*. Sociedade midiaticizada, Cidade: Editora, 2006.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KENNAN, George. Long Telegram. 1946. Disponível em: <<https://digitalarchive.wilsoncenter.org/document/116178>>. Acesso em: 29 nov. 2019.

KING, Geoff. *New Hollywood Cinema. An Introduction*. New York: Columbia University Press, 2002.

KNIGHT, Amy. *How the Cold War Began – The Igor Gouzenko Affair and the Hunt for Soviet Spies*. New York: Avalon, 2007.

LAGNY, Michele. *Cine e História: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosh, 1997.

LEBEL, Jean-Patrick. *Teoria: Cinema e ideologia*. Lisboa: Estampa, 1975.

LEVY, Emanuel. *Cinema of outsiders: The rise of American independent film*. New York: NYU Press, 1999.

LIBRARY of Congress. Appeal from the court of appeals of New York. Disponível em: <http://cdn.loc.gov/service/ll/usrep/usrep343/usrep343495/usrep343495.pdf> Acesso em 13 de julho. 2020.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

MCCAULEY, Martin. *The Cold War 1949-2016*. Cidade: Taylor & Francis, 2017.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. 2. ed. v. 54. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARY. Screen Guide for Americans. 1947 Disponível em: <<https://archive.lib.msu.edu/DMC/AmRad/screenguideamericans.pdf>>. Acesso em: 26 mar. 2019.

MILLER, Frank. The Iron Curtain (1948) - "The most amazing plot in 3300 years of espionage!". Disponível em: <<http://www.tcm.com/tcmdb/title/79403/The-Iron-Curtain/articles.html>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

MONACO, Paul. *The Sixties: 1960-1969 (History of the American Cinema)*. Berkeley: University of California, 2003.

MORETTIM, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena (Org.) et al. *História e cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual*. São Paulo: Alameda Editorial, 2007.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

NAREMORE, James. *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley: University of California Press, 2008.

NASCIMENTO, Kamila Lima do. Hegemonia e estratégia socialista. Soc. estado., Brasília, v. 32, n. 2, p. 535-540, Aug. 2017. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922017000200535&lng=en&nrm=iso>. access on 06 Oct. 2020.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, D'Assunção (Org.) *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

RESENDE, Erica Simone de Almeida. Americanidades, puritanismo e política externa: a (re)produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana. 119 f. 2009. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-28102009-094933/publico/tese.pdf>> Acesso em: 02 abr. 2019.

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SCHATZ, Thomas. *Boom and bust. American cinema in the 1940's*. Berkeley: University of California Press. 1997.

_____. *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system*. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, Cidade: Editora, 1981.

SCHRECKER, Ellen. *American Inquisition: The Era of McCarthyism*. Maryland: Recorded Books, Inc (2004). Audiobook (CD-ROM), extension MP3 (4 MB).

SCRIBD. *The Motion Picture Production Code*. Motion Picture Association of America, Inc. Los Angeles: Scribd HQ, 1956.

SEVERO, Richard. Jules Dassin, Filmmaker on Blacklist, Dies at 96. 2008. The New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/04/01/movies/01dassin.html>>. Acesso em: 01 abr. 2008.

SILVA, Francisco Carlos T. da et al. *Enciclopédia do Século XX. Guerra & Revoluções – Eventos, Idéias e Instituições*. Rio de Janeiro: Elsevier/Campus, 2004.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. *A história não contada dos Estados Unidos*. Cidade: Girassol Brasil, 2015.

TELEVISION Facts and Statistics - 1939 to 2000. Disponível em <<http://www.tvhistory.tv/facts-stats.htm>>, acesso em 17 de junho. 2019.

THEODORE, Roszak. *A contracultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Film history: An introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.

TROVÃO, Flávio Vilas-Bôas. Exército inútil: cinema, guerra e política nos EUA dos anos 80. Anais [...] XVIII Encontro Regional de História – O historiador e seu tempo. ANPUH/SP – UNESP/Assis, 24 a 28 de julho de 2006. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVIII/pdf/ORDEM%20ALFAB%20C9TICA/FI%20E1vio%20Vilas-B%20F4as%20Trov%20E3o.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2018.

UNITED PRESS ARCHIVES. Hollywood to fire all Communists. Disponível em: <<https://www.upi.com/Archives/1947/11/25/Hollywood-to-fire-all-Communists/9261511564273/>>. Acesso em: 15 fev. 2019.

UNITED States Census Bureau. Historical Time Series Visualizations on School Enrollment. 2018 Disponível em: <<https://www.census.gov/library/visualizations/time-series/demo/school-enrollment-cps-historical-time-series.html>>. Acesso em 15 de dezembro. 2019.

UNITED States Census Bureau. The Baby Boom Cohort in the United States: 2012 to 2060. 2009. Disponível em: <<https://www.census.gov/prod/2014pubs/p25-1141.pdf>>. Acesso em 23 de abril. 2019.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria–1945-1954*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, p. 114. 2006. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busko-S.pdf. Acesso em: 13 fev. 2019.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

ZINN, Howard. *A people's history of the United States*. New York: New Press, 2015.

FILMOGRAFIA

BONNIE and Clyde. Direção: Arthur Penn. Produção: Warren Beatty. LOS ANGELES: Warner Bros, 1967. 1 DVD (111 min).

CONSPIRATOR. Direção: John Wooldridge. Produção: Arthur Hornblow Jr. LOS ANGELES: MGM, 1949. 1 DVD (87 min).

DOCTOR Strangelove. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Columbia Pictures Corporation, Hawk Films. NEW YORK: Columbia Pictures. 1964. 1 DVD (93 min).

EASY Rider. Direção: Dennis Hopper. Produção: Bob Rafelson, NEW YORK CITY: Pando Company Inc, 1969. 1 DVD (95min).

HIGH Noon. Direção: Fred Zinnemann. Produção: Carl Foreman; George Glass; Stanley Kramer. JAMES TOWN: United Artists, 1952. 1 DVD (85 min).

I MARRIED a Communist. Direção: Robert Stevenson. Produção: Philip Roth. LOS ANGELES: RKO Radio Pictures, 1949. 1 DVD (73 min).

I WAS a Communist for the F.B.I. Direção: Gordon Douglas. Produção: Warner Bros. LOS ANGELES: Warner Bros, 1951. 1 DVD (83 min)

L'AMORE. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Cinecittà. ROMA: Tevere Film, 1948. 1 DVD (69 min)

MY Son John. Direção: Leo McCarey. Produção: Rainbow Productions. LOS ANGELES: Paramount Pictures, 1952. 1 DVD (122 min)

ONE, Two, Three. Direção: Billy Wilder. Produção: Mirisch Company. LOS ANGELES: United Artists, 1961. 1 DVD (115min)

RED Snow. Direção: Boris Petroff e Harry S. Webb. Produção: Boris Petroff. LOS ANGELES: Columbia Pictures, 1952. 1 DVD (75 min)

RIO Bravo. Direção: Howard Hawks. Produção: Armada Productions. LOS ANGELES: Warner Bros, 1959. 1 DVD (141 min)

SILK Stcking. Direção: Rouben Mamoulian. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. LOS ANGELES: MGM, 1957. 1 DVD (137 min)

THE Front. Direção: Martin Ritt. Produção: Robert Greenhut. LOS ANGELES: Columbia Pictures, 1976. 1 DVD (155 min)

THE Iron Courtain. Direção: William A. Wellman. Produção: Western Electric. LOS ANGELES: Twentieth Century Fox, 1948. 1 DVD (147 min)

THE Red Danube. Direção: George Sidney. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. LOS ANGELES: Warner Home Video, 1949. 1 DVD (119 min)

THE Red Menace. Direção: R. G. Springsteen. Produção: Republic Pictures. LOS ANGELES: Consolidated Film Industries, 1949. 1 DVD (119 min)