

AS IMPLICAÇÕES DO ANTICOMUNISMO NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA (1947-1950)

THE IMPLICATIONS OF ANTI-COMMUNISM IN THE HOLLYWOOD FILM INDUSTRY (1947-1950)

Luana Casemiro Pavani¹
Carla Reis Longhi²

RESUMO: O presente artigo deriva-se de uma pesquisa de mestrado, ainda em desenvolvimento, e tem como objetivo analisar o papel das políticas estadunidenses na intensificação do anticomunismo na indústria cinematográfica hollywoodiana. Considerando o recorte temporal estabelecido (1947-1950), buscou-se discutir a relação entre o início da Guerra Fria e a implementação de políticas anticomunistas nas produções fílmicas. Para isso, a metodologia utilizada na dissertação é ampla e inclui tanto a pesquisa bibliográfica, quanto discursos políticos, documentos governamentais oficiais e matérias de jornais e revistas. Neste artigo, daremos prioridade à pesquisa bibliográfica. Dessa maneira, o texto está estruturado a fim de evidenciar as medidas de repressão e de censura que fizeram parte de Hollywood, além verificar a participação de países estrangeiros nesses projetos.

PALAVRAS-CHAVE: Estados Unidos, Anticomunismo, Guerra Fria, America Latina.

ABSTRACT: This article derives from a master's research project, which is currently in progress, and aims to analyze the role of US policies in the intensification of anti-communism in the Hollywood film industry. Considering the time frame established (1947-1950), the objective was to discuss the relationship between the beginning of the Cold War and the implementation of anti-communist policies in film productions. The methodology used in the dissertation is wide-ranging and includes both bibliographical research and political speeches, official government documents and newspaper and magazine articles. In this article, we will give priority to the bibliographical research. This article is structured in order to highlight the measures of repression and censorship that were part of Hollywood, as well as to verify the participation of foreign countries in these projects.

KEYWORDS: United States, Anticommunism, Cold War, Latin America.

¹ Mestranda em História (PUC-SP). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-1613-4395> E-mail: luanacpavani@gmail.com

² Doutorado em História (USP). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2937-8982> E-mail: clonghi@pucsp.br



10.23925/2176-4174.35.2025e70659

Recebido em: 10/03/25.

Aprovado em: 30/03/25.

Publicado em: 16/06/25.

Introdução

Desde a independência, muitos estadunidenses acreditam fazer parte da “nação escolhida”, descrita pelo Destino Manifesto³ como responsável por “civilizar o mundo e difundir valores que devem ser vistos como universais” (GALDIOLI, 2008, p. 58) pois qualquer sociedade poderia “se tornar próspera, estável e democrática ao seguir o exemplo norte-americano, como se ele fosse o remédio universal para as doenças da humanidade” (GALDIOLI, 2008, p. 74).

Mantendo ainda mais sua singularidade, o poder de expansão norte-americano baseia-se na “habilidade para conseguir que outra pessoa faça alguma coisa que de outra forma não seria feita” (DAHL, 2001 apud MORENO, 2023), método conhecido como *soft power*. Em 2002, Joseph Ney popularizou o termo ao publicar o “O Paradoxo do Poder Americano”, livro que discorre sobre a vulnerabilidade dos Estados Unidos após o atentado de 11 de setembro de 2001⁴. O *soft power* diz respeito a capacidade de “moldar as preferências dos outros” e se afasta da dominação pautada por disputas bélicas. Trata-se de uma atividade indireta, transnacional e não imediata que, ao invés de influenciar, seduz (MARTINELLI, 2016, p. 69).

Um líder que valora seus atrativos políticos, culturais e democráticos será foco de admiração para outros Estados que tenderam a ver esse modelo como uma autoridade moral a ser seguida e copiada. Assim, eles não são obrigados a fazer o que não querem, são seduzidos a fazerem. Isso é muito mais vantajoso

³ O termo “Destino Manifesto” foi utilizado pela primeira vez em 1845 pelo jornalista John L. O’Sullivan na revista Democratic Review ao defender a anexação do Texas pelos EUA. Segundo o autor, o país estaria “destinado a ser a grande nação do futuro”, uma responsabilidade inevitável e divinamente atribuída. A ideia de expansão inspirou tanto “missionários, agricultores e pioneiros que sonhavam apenas em transformar planícies e vales férteis em fazendas e pequenas cidades”, quanto “nacionalistas agressivos” que passaram a utilizar o Destino Manifesto como justificativa para expansão territorial e o genocídio indígena (O’SULLIVAN, 1845).

⁴ Mesmo sendo a maior potência militar do mundo, os norte-americanos não conseguiram evitar um ataque dentro de seu próprio território e precisaram colocar em prática métodos de se manter imponentes sem eliminar as ameaças estrangeiras (MARTINELLI, 2016, p. 67).

para a liderança de um hegemônico (NYE, 2004, p.6). O Estado que possuir maior poder atrativo ganhará essa disputa por legitimidade e credibilidade. A informação é fundamental para que se acredite em tal legitimidade e credibilidade (NYE, 2004 apud MARTINELLI, 2016, p. 77)

Apesar da relevância sócio-política do rádio e da imprensa durante a Guerra Fria, foi no cinema que as manipulações, as propagandas e o próprio *soft power* norte-americano encontraram sua maior efetividade e atratividade. Portanto, o presente artigo trata justamente deste fenômeno. Paralelamente a guerra, as salas de cinema conseguiram superar sua função recreativa e se transformaram em palcos de mobilização social. Assim como em comícios políticos, cada filme passou a reafirmar valores culturais e a disseminar propagandas políticas nacionais por meio de abordagens temáticas hostis e narrativas cuidadosamente elaboradas. Logo, as sessões de cinema influenciaram, mudaram e reforçaram atitudes e opiniões sócio-políticas da população (CARVALHO; ROSA, 2018 apud MORENO, 2023).

Sabemos que, de forma geral, este tópico não é novo dentro da academia. Por isso, daremos ênfase, neste artigo, no diálogo existente entre a indústria cinematográfica estadunidense e a “indústria do anticomunismo”, para que possamos investigar os projetos políticos que marcaram Hollywood durante a Guerra Fria e, até mesmo, a importância dos países latino-americanos para essas estratégias.

O referencial teórico que norteia o tema e o desenvolvimento do projeto, é a união entre as pesquisas de todos os assuntos abordados individualmente, tanto no que diz respeito a Guerra Fria, quanto no que se refere ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a presença do anticomunismo como política de Estado. Dentre as leituras, destacamos: “Cinema e propaganda política no totalitarismo e na democracia: tempos de Hitler e Roosevelt (1933-1945)” de Wagner Pinheiro Pereira e “Guerra Fria História e Historiografia” de Sidnei José Munhoz.

De todo modo, a proposta deste artigo é compartilhar algumas reflexões iniciais que darão origem ao primeiro capítulo de uma dissertação. Busca-se, em específico, traçar e evidenciar os ideais anticomunistas estadunidenses e analisar sua materialização em Hollywood durante os primeiros anos da Guerra Fria, visto que o temor das possíveis espionagens, invasões estrangeiras e ataques nucleares crescia a medida que as propagandas eram difundidas.

1. A Fase Declaratoria.

A utilização do cinema como ferramenta política não se tornou popular apenas durante a Guerra Fria, mas sim, logo nos anos iniciais da Primeira Guerra Mundial. Apesar de já existirem indícios políticos nos curta-metragens feitos durante a Guerra Hispano-Americana (1898) e a Guerra do Bôeres (1899-1902) (PEREIRA, 2004, p. 2), foi só a partir dos anos 10 que o cinema se tornou uma ferramenta importante da cultura de massas (FERRO, 1992, p. 13). Os filmes foram levados às salas de cinema definidas e mais sofisticadas, os ingressos se tornaram mais caros e a narrativa cinematográfica foi desenvolvida, afastando-se, cada vez mais, das semelhanças com o teatro (DA SILVA DAVSON, 2017, p. 266).

Já durante a Segunda Guerra Mundial, o presidente americano Franklin D. Roosevelt defendia que a indústria cinematográfica poderia ser "o instrumento de propaganda mais poderoso no mundo, se ela tentar ou não sê-lo" (2012, PEREIRA apud NASCIMENTO, 2016). O governo de Roosevelt coincidiu com a ascensão de Estados totalitários ao redor do mundo e foi marcado pelo programa *New Deal*, responsável pela reforma da economia estadunidense e pela consolidação da indústria cinematográfica de Hollywood.

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

Segundo a revista americana *Hollywood Quarterly*, entre os anos de 1942 e 1944, cerca de 375 filmes patrióticos foram lançados nos Estados Unidos (GONÇALVES, 2016 apud NASSIF, 2023, p. 32). Ademais, documentos apontam o investimento do governo norte-americano nas atividades de recreação e entretenimento de civis e soldados "oferecendo filmes de longa metragem e apresentações ao vivo de astros e estrelas em acampamentos estadunidenses e nas frentes de guerra" (VALIM, 2006, p. 52).

É interessante notar que, nesta época

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

Para compreender a lógica norte-americana por trás deste posicionamento, é necessário relembrar a declaração de Harry Truman - até então senador do estado do Missouri - feita em 24 de junho de 1941 ao jornal *The New York Times*. Segundo ele, "se nós vemos que a Alemanha está vencendo nós devemos ajudar a Rússia, e se a Rússia estiver vencendo nós deveremos ajudar a Alemanha e, desta forma, então, deixar que as duas se matem tanto quanto possível" (MUNHOZ, 2020, p. 89).

Por tanto, apesar das críticas estarem voltadas a Alemanha e ao governo de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, o posicionamento de Hollywood "mudou drasticamente à medida que russos e comunistas substituíram os papéis anteriormente reservados aos nazistas. O inimigo vencido havia se tornado o aliado" (GONÇALVES, 2016, p. 11).

De acordo com Munhoz (2020, p. 39), nesse período, as elites estadunidenses planejavam "remodelar o mundo à sua imagem e delinearam a criação do "século americano"", no qual o comunismo não fazia parte. Entretanto, o bloco soviético não possuía recursos para iniciar qualquer tipo de expansão ou, até mesmo, de financiar movimentos revolucionários no exterior (LEFFLER, 1995, p. 27). Segundo Isaac Deutscher, além da morte dos soldados, outros 31 milhões de homens voltam para casa feridos e amputados e "qualquer perito em estatística de população poderia ter contado o número de anos que a Rússia levaria para preencher essas lacunas em sua força humana de trabalho" (HOROWITZ, 1969, p. 15). Contudo, mesmo que os soviéticos não pudessem prover o perigo, o perigo teria que ser criado para que os objetivos americanos fossem alcançados (MONTAGNA, 1968, p. 38).

Segundo a antropóloga Mary Douglas (2013), um fato incompreendido, cultura ou religião estrangeiras, podem se tornar uma ameaça, ligando ações fora da normalidade diretamente ao perigo. Assim, os *reds*, termo pelo qual eram apelidados os membros do partido comunista, cidadãos da URSS e aliados, passaram a ser utilizados como ferramenta de medo em discursos políticos que buscavam o

fortalecimento da influencia externa americana e a disseminação do imaginário do "inimigo soviético".

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

Para Elias Canetti (2019, p. 11) trata-se de uma tática de extrema eficácia pois "não existe nada que o homem mais tema do que ser tocado pelo desconhecido". Segundo o autor, a única forma de se livrar do medo é unindo-se a uma massa, na qual há uma profunda necessidade em distinguir, de forma clara, as pessoas "boas" das "más", um método de classificação dualista porém nunca "inteiramente conceitual" e nunca "totalmente pacífica" (CANETTI, 2019, p. 331).

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

Nessa conjuntura, as articulações políticas dentro da indústria cultural começaram. Progressivamente, obras cinematográficas que mostravam os soviéticos de forma positiva foram consideradas subversivas (VALIM, 2006, p. 52) e a associação entre fascismo e comunismo tornou-se corriqueira (MUNHOZ, 2020, p. 173) pois o mundo passou a ser caracterizado como um "condomínio imperial" bipolar (RAMOS, 2023, p. 73), no qual era necessário impedir o avanço da esquerda sobre, entre outras coisas, os meios de entretenimento e informação.

2. A Caça as Bruxas em Hollywood

A partir de 1947 a indústria cinematográfica passou a ser alvo de um intenso controle criativo e censura marcado pela simplificação simbólica: "tudo o que fosse contra os interesses dos Estados Unidos era chamado, imediatamente, de comunismo" (BIAGI, 2001, p. 81), pois em momentos de crises e guerras o "inimigo

torna-se completamente mau, a própria causa e indiscutivelmente justa, e “todos” se unem em volta dos símbolos da unidade da nação”, na esperança de que, assim, tudo seja resolvido ou disfarçado (VALIM, 2006, p. 101). Em outras palavras, qualquer governo, grupo ou personalidade desfavorável ou neutro a política norte-americana, “era considerado favorável à expansão do comunismo e por isso constituía ameaça à segurança nacional americana” (MONTAGNA, 1986, p. 30).

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

O HUAC (Comitê de Atividades Antiamericanas), criado em 1938, foi a primeira forma de censura efetiva na indústria do entretenimento estadunidense. Segundo Rodeghero (2002, p. 469), tratava-se de um “comitê permanente encarregado de investigar propaganda e atividades consideradas subversivas e “não-americanas””. O comitê abriu espaço para o crescente poder de influência do *McCarthyism* que, durante os primeiros anos da Guerra Fria, ganhou uma nova onda de interrogatórios - “*Are you now or have you ever been a member of the Communist Party?*” - devido ao aumento das tensões entre USA e URSS, que incluíam ameaças nucleares. Durante uma palestra militar realizada em Washington, membros do comitê ressaltaram a importância de combater as propagandas pró-soviéticas proferidas pelos partidos de esquerda, posto que eles queriam “implantar idéias comunistas a uma audiência garantida de 100 milhões de crianças” (VALIM, 2006, p. 54).

Ainda em 1947, a HUAC ganhou notoriedade nacional após denunciar uma suposta infiltração comunista na indústria cinematográfica. A partir de março daquele ano, 41 atores e cineastas foram intimados a depor por suas ações descritas como subversivas. Dentre os nomes, muitos “figuravam ali apenas por terem assinado uma petição, outros porque seu cônjuge o havia feito” (CAMAROTTO, 2024, p. 30). Ao todo, 19 foram acusados de comunismo por se recusarem a comparecer aos interrogatórios e outros 10 perderam os empregos, foram presos por desacato ao Congresso e colocados na lista negra de Hollywood, conhecida como *Hollywood Ten*⁵

⁵ As dez testemunhas “hostis” eram: Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Eduardo Dmytryk, Anel Lardner, Jr., John Howard Lawson, Alberto Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott, e Dalton Trumbo.

(VALIM, 2006, p. 112). De acordo com Alvah Bessie, um dos roteiristas perseguidos pela HUAC,

o que o Comitê queria era bastante simples: tudo o que queria era que nós disséssemos “Sim, eu sou”. Então eles poderiam falar, “Como dissemos, os Vermelhos estão infiltrados na indústria cinematográfica. Quem são os *outros*?” Ou, queriam que disséssemos, “Não, não somos”, então eles convocariam uma testemunha que iria atestar que mentimos, e falso testemunho implica em cinco anos de reclusão, enquanto que desacato implica no máximo um; e ninguém na história, tanto quanto pudemos verificar, havia sido preso por esse crime – até aquele momento. A verdade, que nunca veio à tona apesar de nossos custosos esforços para torná-la pública, era esta: o Comitê não estava nem um pouco interessado em nada do que tínhamos para dizer. Estava interessado em intimidar – e controlar – a indústria cinematográfica, e conseguiu. Não estava interessado na verdade, mas até hoje encontramos milhões de americanos que simplesmente não podem ser convencidos de que um comitê do nosso Congresso (ou, nesse caso, qualquer administração ou autoridade eleita), possa falar de uma maneira e agir de outra (BESSIE, 1965 apud CAMAROTTO, 2024).

Na virada da década, esta lista negra cresceu de 10 para quase trezentos nomes. As sessões da HUAC se transformaram em “verdadeiros espetáculos” televisionados e “faziam o cidadão médio estadunidense acreditar que o seu país estava prestes a ser invadido por forças comunistas” (MUNHOZ, 2020, p. 185) mesmo que, naquela época, o Partido Comunista tivesse sido severamente reduzido (CEPLAIR, 2023).

É importante ressaltar que as “listas negras” não eram oficiais. De acordo com Rebeca Leite Camarotto (2024, p. 24), as agências e comitês responsáveis por nomear os “vermelhos”, negavam a existência destas listas devido ao risco de serem contestadas com base em sua inconstitucionalidade. Contudo, o simples fato de ser convocado por essas organizações era capaz de causar problemas sérios aos indivíduos que acabavam sofrendo com o desprezo da sociedade e o rompimento de relações familiares e conjugais.

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

ideias progressistas para evitar boicotes do governo, da Legião Americana e da Igreja Católica.

Dentre os executivos, destaca-se Warner, o presidente da Warner Brothers, que testemunhou ao HUAC em 24 de outubro. Segundo ele, apesar de demitir diversos comunistas ao longo de uma década, 14 ainda trabalhavam na indústria cinematográfica. Curiosamente, após incriminar tais trabalhadores, foi comprovado que três deles, nunca sequer foram membros do Partido Comunista. Walt Disney também denunciou a ameaça comunista em Hollywood, afirmando que o grupo de esquerda não poupou esforços ao tentar recrutar e interferir no trabalho de seus cartunistas (CEPLAIR, 2023). De acordo com Valim (2006, p. 54), além de executivos, políticos “de alto escalão”, como Ronald Regan e Richard Nixon, também colaboraram com as campanhas anticomunistas e as perseguições.

Ao longo de duas décadas, a HUAC tornou-se uma “arma vulnerável em Hollywood” (CEPLAIR, 2023) sendo responsável por incentivar a produção de filmes antisoviéticos⁶ e disseminar a cartilha anticomunista em países estrangeiros como, por exemplo, no Brasil através do DOPS (VALIM, 2006, p. 140). Segundo o livro *The Great Fear* (1979), aproximadamente 250 pessoas foram acusadas e 100 colocadas sob suspeita (ANDERSEN, 2016). Ao todo, foram realizadas cerca de 230 audiências, nas quais mais de 3 mil pessoas testemunharam (RODEGHERO, 2002, p. 469).

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

Ironizando, a censura do HUAC, um ex-membro do Partido Comunista dos Estados Unidos, afirmou que “quase todo mundo em Hollywood, exceto Mickey Mouse e Branca de Neve, foi apontado como comunista em um momento ou outro” (RICKEY, 2018, p. 88). Segundo as associações de produtores, essa “caça as bruxas” nunca acabou porque, segundo eles, ela nunca existiu (ANDERSEN, 2016). Entretanto, a

⁶ Como, por exemplo, o filme *Big Jim McClain* (1952), que descreve a caça da HUAC aos comunistas no Havaí.

HUAC continua sendo uma organização ativa atuando através do Comitê Judiciário da Câmara sob o nome *Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos*.

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

Agentes do FBI também participaram da *caça as bruxas* através da *American Business Consultants Inc.*, entidade que tornou público o nome de inúmeros “extremistas subversivos” à população “preocupada com a segurança da nação”. Segundo o diretor do FBI, John Edgar Hoover, “os Estados Unidos tinham em sua população um comunista para cada grupo de 1.814 pessoas, o que podia ser considerado alarmante porque [...] a proporção na União Soviética em 1917, ano da Revolução de Lenin, era um para 2.777” (VALIM, 2006, p. 113).

Houve também a nova política da *Motion Pictures Association of American*, anunciada na década de 40 pelo presidente da associação, Eric Johnston. Segundo ele, não seria empregado “conscientemente, um comunista ou um membro de qualquer partido ou grupo que advogue a derrubada do governo dos Estados Unidos, por força ou por métodos ilegais e inconstitucionais” (ANDERSEN, 2016).

Como consequência, no início dos anos 50, o número de produções de alta qualidade caiu consideravelmente em Hollywood, uma vez que os estúdios cinematográficos desenvolveram uma linha de produção rápida e barata lançando no mercado, interno e externo, uma quantidade significativa de “filmes B”⁷, que capitalizavam os medos e as tensões daquele período (VALIM, 2006, p. 50). De

⁷ Durante a chamada *Era de Ouro* (1930-1940), Hollywood encontrou nas exhibições duplas, uma forma de atrair o público aos cinemas após a Grande Depressão. Os filmes A, com mais orçamento e prestígio, “representavam uma visão idealizada da identidade nacional americana que reflete e reforça os valores e ideais do capitalismo, incluindo a crença na liberdade individual, na igualdade de oportunidades e no sucesso através do trabalho duro” (NASSIF, 2023, p. 38). Geralmente, eles eram pareados com os filmes B, de baixa qualidade e com pouco orçamento para “grandes estrelas, cenários extravagantes, figurinos, efeitos especiais ou mesmo refilmagens múltiplas” (JACOBSON, 2021). A quantidade de filmes era tão grande que produtoras famosas como a Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. (MGM), tinham estúdios separados para produzir seus filmes B (BRITANICA, [s.d.]). Segundo um artigo do *The New York Time* de 20 de março de 1977, após a popularização da TV nos Estados Unidos, os estúdios cinematográficos “cortaram seus cronogramas de produção em favor de filmes A”. Consequentemente, “o filme B, como grande parte do resto da América, mudou-se para o interior”, sendo menosprezado pelo público Nova-Iorquino e Californiano.

acordo com Phillips, “a ideia era que, se empresas estivessem produzindo filmes anticomunistas suficientes, então elas não eram membros do *American Communist Party* e estavam, portanto, a salvo de inquéritos ou perseguições da lista negra” (PHILLIPS, 2015, p. 5).

3. A Exportação Ideológica

Tendo em vista que a dinâmica cultural norte-americana costumava apresentar diversas histórias baseadas em uma perspectiva maniqueísta, é necessário discutir, também, que essa tática influenciou diversos projetos políticos relevantes não só nos Estados Unidos, como também em países estrangeiros.

De acordo com Frances Stonor Saunders, a lembrança do fascismo ainda atormentava o público europeu que considerava os filmes anticomunistas pouco atrativos e de ódio insensato. No entanto, essas características não incomodavam os espectadores latinos (VALIM, 2006, p. 62), em especial, os brasileiros que já conviviam com o *Plano Básico de Operações contra o Comunismo na América Latina* e o *Plano Básico de Operações para o Brasil*, que tinham como objetivo desenvolver métodos de levar as propagandas anticomunistas à população do sul do continente. Segundo Schwarz, o objetivo dos planos era

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

O *Plano Básico de Operações para o Brasil*, por exemplo, contava com o apoio de oficiais norte-americanos na destruição do Partido Comunista Brasileiro pois, mesmo com o registro cassado pelo Tribunal Superior Eleitoral em 1947, seus militantes “vinham intensificando a exploração de temas que fomentavam sentimentos “antiamericanos”, a “expansão do estatismo” e a “criação de dissensão social”” (SCHWARZ, 2023, p. 280). E, para financiar estas propagandas estadunidenses em

países sul-americanos, em 1945, grandes produtoras audiovisuais, como a Paramount, a MGM, a 20th Century Fox e a Warner Bros, se uniram na criação da *Motion Picture Export Association* (MPEA), um cartel focado na exportação e distribuição de filmes norte-americanos. A organização tinha como objetivo de maximizar os lucros e estabelecer “políticas comuns em relação à fixação de preços, às cotas de importação e às condições de distribuição”. Através de parcerias público-privadas, a MPEA estipulou acordos com governos estrangeiros que permitiam estratégias de marketing agressivas, “a criação de festivais de cinema, o patrocínio de programas de televisão e a distribuição de brindes promocionais”. Apesar de impulsionar a hegemonia cultural dos Estados Unidos, suas atividades foram suspensas em 1975, depois que o Estado denunciou as frequentes violações das leis antitruste (NASSIF, 2023, p. 21).

Outro mecanismo de divulgação foi criado em 1 de agosto de 1940. O *Office of Commercial and Cultural Relations Between the American Republics* (OCCCR-BAR) - posteriormente denominado *Coordination of Inter-american Affairs* (OCIAA) - foi um órgão governamental, idealizado pelo magnata Nelson Rockefeller e responsável pela divulgação de propaganda pró-americana e projetos culturais anticomunistas no exterior. A criação do escritório foi estabelecida pelo Conselho de Defesa Nacional dos Estados, simultânea a política da boa vizinhança, determinada por Franklin Roosevelt (VALDEZ, 2011, p. 1). Rockefeller acreditava que a invasão norte-americana não poderia ser baseada apenas na economia, posto que a americanização dos pensamentos e comportamentos da sociedade, através dos meios de comunicação, também era necessária, pois a dominação “se dá apenas na medida em que o receptor do discurso de alguma forma o legitima” (VALDEZ, 2011, p. 3).

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

O OCIAA possuía múltiplas divisões: o Departamento de Relações Culturais, responsável pela educação e arte; o Departamento de Saúde, pela formação de

enfermeiros e pelo controle de doenças como a malária; o Departamento Comercial e Financeiro, focado em projetos de desenvolvimento⁸; e o Departamento de Comunicações, responsável pela imprensa, rádio e cinema, uma das subdivisões mais bem sucedidas (VALDEZ, 2011, p. 5).

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

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

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

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

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

⁸ Segundo relatórios, a OCIAA financiou a construção de algumas rodovias brasileiras (VALDEZ, 2011, p. 5)

de 1943, ilustra essa tática afirmando que "se, por exemplo, um garoto latino-americano, ou um com um nome distintamente latino-americano, pudesse ser incluído, digamos, em um grupo de soldados americanos lutando na guerra, tal indicação seria útil" (ZAGNI, 2008, p. 77). No início da década de 40, a agência concretizou uma parceria com Walt Disney para a criação e distribuição de dois desenhos que propagandeariam a solidariedade entre os países americanos. A equipe de Disney, que vinha sofrendo com problemas econômicos e acusações frequentes de nazismo, se beneficiou de mais de 100 mil dólares vindos direto do governo Roosevelt para custear toda a produção (ZAGNI, 2008, p. 79).

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

Segundo Rodrigo Medina Zagni, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)⁹, atuava de acordo com os interesses políticos americanos e passou a funcionar como uma extensão do OCIAA no Brasil proibindo qualquer crítica aos EUA e "promovendo desde um intenso controle à imprensa e sua conversão para a exaltação dos valores estadunidenses, até a elaboração de cartilhas escolares e a implementação da obrigatoriedade do ensino do idioma inglês nas escolas¹⁰" (ZAGNI, 2008, p. 74). Filmes educacionais, por exemplo, também eram distribuídos em massa por organizações não comerciais como a Embaixada Estadunidense, o Ministério da Educação e Saúde Pública e o Ministério da Agricultura (VALIM, 2006, p. 78).

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

⁹ Criado em 1939, o DIP foi um órgão governamental brasileiro responsável pela fiscalização e censura dos meios de comunicação.

¹⁰ Foi neste momento em que o Latim, principal língua estrangeira ensinada nas escolas brasileiras até então, perdeu espaço na grade curricular obrigatória para que o número de aulas de inglês crescesse cada vez mais (SILVA, 2020, p. 18). Anos mais tarde, a Reforma Capanema, implementada em 1942, reestruturou legalmente o ensino do inglês exigindo, a partir de então, um trabalho intensivo de leitura, escrita, compreensão oral e comunicação. Dentre os objetivos da reforma, destaca-se a necessidade de garantir que a população brasileira conhecesse a civilização estrangeira e tivesse a capacidade de "compreender tradições e ideais de outros povos" (POLIDÓRO, 2014, p. 341).

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

Entre os anos de 1940 à 1946, foram registrados mais de 140 milhões de dólares investidos no OCIAA e na política da Boa Vizinhança, número que, segundo a jornalista britânica Stonor Saunders, se perpetuou durante a Guerra Fria graças ao bombardeamento de “dezenas de milhões de dólares” realizado pela CIA (DE SOUSA JUNIOR, 2018, p. 70). Ainda que tenha sido extinto em maio de 1946, algumas atividades prosperam até 1949 e inspiraram novas medidas políticas como: a *Campaign of Truth*, a *Lei de Intercâmbio de Informações*, a *Educação dos Estados Unidos (Lei Smith Mundt)*, o Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee e o Senate Internal Security Subcommittee, comandados pelos senadores Joseph McCarthy e Pat McCarran, respectivamente. Em suma, tais acordos se fizeram tão efetivos que em 1953, por exemplo, dos 578 filmes importados no Brasil, 344 eram estadunidenses (CINE REPÓRTER, 1952).

4. Considerações finais

As investigações feitas nesse artigo fazem parte de uma dissertação de mestrado em estágio inicial, no entanto já nos apresentaram algumas evidências importantes. Notamos que, em mais de 40 anos de guerra, nunca houve um conflito armado de fato. Dessa forma, foi necessário preparar psicologicamente soldados em potencial e conseguir mais apoiadores, moldar suas cabeças para seguirem determinada ideologia, temendo um determinado inimigo pois, segundo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período

de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente conhecida” (COELHO, 2010, p. 12).

Dessa maneira, o comunismo "foi relacionado com a depreciação moral e como sinal da falência das instituições ou de seus métodos coercitivos, pois estava permitindo que idéias exteriores e alienígenas à realidade americana ali crescessem e se difundissem" (GUBEM, 1991 apud SILVA, 2011). Não se tratava apenas de uma desaprovação dos ideais comunistas, mas também de uma ferramenta de controle social baseada no medo e na manipulação. O grupos anticomunistas foram criados, estruturados e institucionalizados afim de marginalizar e silenciar inúmeras pessoas e manifestações políticas.

Por meio de estratégias como listas negras, audiências públicas e intimidações, consolidou-se um sistema hegemônico que, apesar de estabelecer uma concentração de recursos e equilíbrio do seu poder estrutural, institucional e situacional (FERREIRA, 2019), resultou no enfraquecimento dos princípios democráticos que os Estados Unidos afirmavam defender até então. Dentro e fora das telas, essa demagogia se mostrou de extrema eficácia pois ajudou a manipular diversas pessoas e criou um pânico coletivo sobre algo que não havia indícios concretos de acontecer. Segundo Carvalho e Rosa (2018 apud FERREIRA, 2019), “a imagem produzida nos filmes conseguiu alcançar a sua maior efetividade tendo na disseminação do ódio a sua maior contribuição, influenciando, mudando ou reforçando atitudes e opiniões sociais”. Foram centenas de longas-metragens que disseminaram o anticomunismo e interfeririam nas relações internacionais de diversos países, incluindo o Brasil.

Em suma, o tema abordado neste artigo deve ser ampliado e explorado de maneira mais dedicada pois, segundo Elias Thomé Saliba (1993, p. 94), atualmente, a história “se origina menos da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram e, muito mais, da necessidade de se verificar o que certos acontecimentos podem significar.”

Referências bibliográficas

ANDERSEN, Tom. **Na Lista Negra**. 2016. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/na-lista-negra/>. Acesso em: 26 de julho de 2024.

BIAGI, Orivaldo Leme. O imaginário da Guerra Fria. **Revista de história regional**, 2001.

CAMAROTTO, Rebeca Leite. **Tradução dos depoimentos dos Dez de Hollywood ao Comitê de Atividades Contra- Americanas**. Pimenta Cultural, 2024.

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. Companhia das Letras, 2019.

CEPLAIR, Larry. **A perseguição em Hollywood nos anos 1950 foi um ataque à liberdade de expressão**. 2023. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2023/05/a-perseguido-em-hollywood-nos-anos-1950-foi-um-ataque-a-liberdade-de-expressao/>. Acesso em: 16 de julho de 2024.

COELHO, Anelise Suzane Fernandes. "Política externa dos Estados Unidos em relação à América Latina na administração de Harry s. Truman." **Relações Internacionais no Mundo Atual** 2.14 (2010).

DA SILVA DAVSON, Felipe Pereira. **"O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos"**. História Unicap 4.8 (2017).

DA SILVA, V. G.; SCHWARZ, L. M. L. "A guerra secreta de Eisenhower na América Latina: O planejamento estratégico de uma ofensiva continental contra o comunismo e o nacionalismo (1953-1957)." **Revista Eletrônica da ANPHLAC** 23.35 (2023).

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

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

FERREIRA, Clausinei. **Governo Dutra: arrocho salarial e os trabalhadores (1946-1950)**. Diss. Universidade de São Paulo, 2019.

GALDIOLI, Andreza da Silva. **A cultura norte-americana como um instrumento do soft power dos Estados Unidos: o caso do Brasil durante a política de boa vizinhança**, 2008.

GONÇALVES, Bernardo Bomfiglio Moreira Dalfollo. "A geração de soft power americano durante a Guerra Fria: a vilanização da URSS a partir de Hollywood." **Revista Novas Fronteiras** 3.1, 2016.

HOROWITZ, David. (org.) **Revolução e Repressão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

LAWRENCE, John Shelton. **Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies**. The Journal of American Culture, 2005.

LEFFLER, Melvyn. National Security and US Foreign Policy. In LEFFLER, Melvyn P.; PAINTER, David S. (orgs.). **Origins of the Cold War - An International History**. London/New York, Routledge, 1995.

MARTINELLI, Caio Barbosa. **"O jogo tridimensional: o hard power, o soft power e a interdependência complexa, segundo Joseph Nye"**. Conjuntura Global 5.1 (2016): 65-80.

MORENO, Isadora Negrão. **"O papel do cinema na formação da imagem dos Estados Unidos no cenário internacional: posicionamento durante o período da Guerra Fria."** (2023).

MONTAGNA, Wilson. "A doutrina da segurança nacional." Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós- Graduação de História** 6 (1986).

MUNHOZ, Sidnei José. **Guerra Fria História e Historiografia**. Editora Appris, 2020.

NASCIMENTO, Giceli Warmling do. **O cinema como instrumento de propaganda política integralista (1932-1937)**. MS thesis. Universidade Estadual de Maringá, 2016.

NASSIF, Karine Porto. **"Hegemonia cultural e Hollywood: como o cinema contribuiu para a identidade cultural norte-americana se popularizar ao redor do mundo."** (2023).

O'SULLIVAN, John L. **"Annexation" in The United States Magazine and Democratic Review**. Vol. xvii (July 1845).

PHILLIPS, Megan. **"Don't Believe Everything You See at the Movies: The Influence of Anti-Communist and Anti- Slavic Governmental Propaganda in Hollywood Cinema in the Decade Following WWII."** The Alexandrian 4.1 (2015).

RAMOS, Alexandre Fernandes. **"Identidade de Defesa Sul-americana: perspectivas de alinhamentos estratégicos frente às novas ameaças no pós Guerra Fria."** (2023).

RODEGHERO, Carla Simone. "Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos Estados Unidos e no Brasil nos anos da Guerra Fria." **Revista Brasileira de História** 22 (2002).

SALIBA, Elias Thomé. **"A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica."** (1993).

SILVA, M. "Política e Cinema: Hollywood e o Estado norte-americano na construção de representações da URSS e do Comunismo nos filmes Missão a Moscou (1943) e Eu Fui um Comunista para o FBI (1951)." **XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA** (2011).

VALDEZ, Virgínia Mara Hinojosa. **"Brasil e Estados Unidos: a propaganda do Office of the Coordinator of Inter- American Affairs no Brasil (1940-1945)."**

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

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

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

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