



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

**HOLLYWOOD E O *RED SCARE*: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA
PARANOIA E MEDO ACERCA DO COMUNISMO NO CINEMA NORTE-
AMERICANO ENTRE OS ANOS DE 1960 E 1980**

GABRIEL MESSIAS SANTOS

200018191

BRASÍLIA

2025

**HOLLYWOOD E O *RED SCARE*: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA
PARANOIA E MEDO ACERCA DO COMUNISMO NO CINEMA NORTE-
AMERICANO ENTRE OS ANOS DE 1960 E 1980**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de História do Instituto de
Ciências Humanas da Universidade de Brasília
como requisito parcial para a obtenção do grau de
licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes

Prof. Dr. Carlos Hugo Studart Corrêa

Profa. Dra. Laura de Oliveira Sangiovanni

Prof. Dr. Carlos Eduardo Vidigal

BRASÍLIA

2025

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a representação das relações entre os Estados Unidos e os ideais comunistas no Cinema¹ hollywoodiano nas décadas de 1960 e 1970. A pesquisa tem como objetivo contextualizar o fortalecimento de um sentimento anti-comunista nos Estados Unidos e, utilizando-se da hipótese de Marc Ferro de que o Cinema deve ser utilizado como importante fonte para a História, analisar como todo este contexto sociopolítico reflete em cinco filmes selecionados para estudo.

Com a expansão maciça e veloz do comunismo, a “ameaça vermelha” (*red scare*) tomou conta do imaginário popular americano. Um dos principais responsáveis pela perseguição e fortalecimento da paranoia acerca da penetração de comunistas na sociedade americana foi Joseph McCarthy, senador por Wisconsin que, sistematicamente, fomentou a obsessão da população em identificar e caçar indivíduos ligados aos ideais da União Soviética, principalmente dentro do próprio governo americano e em Hollywood. A monografia, contextualizando a criação de Hollywood, sua perseguição sob acusações de comunismo e o período delicado que vivia a sociedade americana nos anos 1960, utiliza dos filmes *Sob o Domínio do Mal* (1962), *Dr. Fantástico* (1964), *Telefone* (1977), *Hair* (1979) e *Apocalypse Now* (1979) para compreender como se dava a representação das relações capitalismo-comunismo, a ameaça nuclear e a superioridade norte-americana no Cinema.

Ao fim, extrai-se que, como constatado por Marc Ferro, o Cinema é um ótimo meio de se estudar o período histórico pois, através da ficção, das analogias e do que é ou não representado, pode se compreender a situação vivida pelos Estados Unidos neste período, em especial a transição entre o ápice americano dos anos 1960 e a insegurança dos anos 1970.

Palavras-chave: Cinema, macarthismo, Marc Ferro, *red scare*, Estados Unidos, Hollywood.

¹ Ao longo da monografia, optou-se por usar os termos “Cinema” e “História” em maiúsculo, em referência ao Cinema como um campo da arte, para além do espaço físico, e a História como ciência.

Abstract

This work aims to analyze the representation of the relations between the United States and communist ideals in Hollywood Cinema during the 1960s and 1970s. The research seeks to contextualize the strengthening of anti-communist sentiment in the United States and, drawing on Marc Ferro's hypothesis that Cinema should be used as an important source for History, examine how this entire sociopolitical context is reflected in five selected films.

With the massive and rapid expansion of communism, the “red scare” took hold of the American popular imagination. One of the main figures responsible for the persecution and the reinforcement of paranoia regarding the infiltration of communists into American society was Joseph McCarthy, a U.S. senator who systematically fueled the population’s obsession with identifying and hunting down individuals connected to Soviet ideals, especially within the American government itself and in Hollywood. By contextualizing the creation of Hollywood, its persecution under accusations of communism, and the delicate period experienced by American society in the 1960s, the monograph uses the films *The Manchurian Candidate* (1962), *Dr. Strangelove* (1964), *Telefon* (1977), *Hair* (1979), and *Apocalypse Now* (1979) to understand how the representation of capitalism–communism relations, the nuclear threat, and American superiority took shape in Cinema.

In the end, it concludes that, as Marc Ferro observed, Cinema is an excellent means by which to study a historical period, since through fiction, analogies, and what is or is not represented, one can understand the situation experienced by the United States during this time—especially the transition between the American peak of the 1960s and the insecurity of the 1970s.

Keywords: Cinema, McCarthyism, Marc Ferro, red scare, United States, Hollywood.

Agradecimentos

São muitos aqueles que merecem meus agradecimentos. Inicialmente, agradeço à minha mãe, Vilma, por sempre me permitir sonhar, me mostrar a luz nos momentos de escuridão e me amar do jeito que sou, independente de meus milhares de problemas, inseguranças e defeitos. Agradeço também ao meu pai, Messias, por acreditar em mim e me possibilitar crescer como homem. Agradeço igualmente à minha irmã, Nicole, pela paciência, pelos puxões de orelha e por me permitir experienciar a sensação de ter a melhor irmã que qualquer um poderia desejar.

Amigos eu fiz aos montes ao longo de toda a minha jornada acadêmica, que se iniciou no Colégio Maria Montessori e chega, até então, ao seu ápice na conclusão de minha graduação na Universidade de Brasília. Gabriel Marinho, Marllon, Vinícius, Fábio, Laís, Wênio, Thawan, Felipe, Mikaelly, Eurico, Lurdes, Cauê, Larissa, Felizardo, Laila, Arthur, Thifany, Erick Star, Alexandre, Emília, BJ, Tiagão, Coêlho, Dara e muitos outros. Para além de nomes, essas pessoas carregam memórias, sentimentos, momentos bons, vitórias e dias que formaram a minha persona. Seja na UnB, em Formosa, nos corredores do IFG ou nos mais mirabolantes rolês, cada um, à sua maneira, me ajudou a chegar neste ponto.

Na Universidade, conheci muitos docentes e servidores que nutro grande respeito. Agradeço particularmente ao Romélio, da BCE, e ao professor Domingos Coelho, do Departamento de Psicologia. Ambos permitiram que eu levasse o RPG, hobby que me acompanha desde a infância, a um novo patamar. Posso dizer que, mesmo que ínfima, consegui deixar meu nome na história da UnB como um dos que difundiu o RPG para além do jogo. Por fim, agradeço ao meu orientador, Virgílio Arraes, por toda a paciência e apoio ao longo de toda a confecção da monografia e, principalmente, por me apoiar para além do TCC.

Epígrafe

“As ferramentas da conquista não vêm necessariamente com bombas, explosões e radiação. Existem armas que são simplesmente pensamentos, atitudes e preconceitos, encontradas apenas na mente dos homens. Que fique claro: preconceitos podem matar, suspeitas podem destruir, e a busca impensada e temerosa por um bode expiatório traz consequências devastadoras para as crianças, inclusive as que ainda não nasceram.” (Rod Serling)

Sumário

INTRODUÇÃO.....	9
1 - HISTÓRIA E CINEMA PARA MARC FERRO.....	14
1.1 - O <i>SOFT POWER</i> AMERICANO NO CINEMA.....	17
1.2 - UMA BREVE HISTÓRIA DE HOLLYWOOD.....	18
2 - OS ESTADOS UNIDOS E O INÍCIO DA GUERRA FRIA.....	21
2.1 - O COMUNISMO E O <i>RED SCARE</i>	25
2.2 - O MACARTHISMO E A CAÇA ÀS BRUXAS.....	30
2.3 - OS ANOS 60.....	34
3 - A NOVA ESQUERDA E HOLLYWOOD SOB VIGILÂNCIA.....	38
3.1 - <i>SOB O DOMÍNIO DO MAL</i> (1962).....	41
3.2 - <i>DR. FANTÁSTICO</i> (1964).....	45
3.3 - <i>TELEFONE</i> (1977).....	50
3.4 - <i>HAIR</i> (1979).....	54
3.5 - <i>APOCALYPSE NOW</i> (1979).....	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
BIBLIOGRAFIA.....	63

Lista de Imagens

FIGURA 1 – PÔSTER AMERICANO DE <i>SOB O DOMÍNIO DO MAL</i>	41
FIGURA 2 – PÔSTER AMERICANO DE <i>DR. FANTÁSTICO</i>	46
FIGURA 3 – PÔSTER AMERICANO DE <i>TELEFONE</i>	51
FIGURA 4 – PÔSTER AMERICANO DE <i>HAIR</i>	55
FIGURA 5 – PÔSTER DA VERSÃO “FINAL CUT” DE <i>APOCALYPSE NOW</i>	58

Introdução

Discutir a relação entre a União Soviética² e os Estados Unidos é de suma importância, especialmente quando se considera que os ecos desse embate geopolítico continuam a ressoar mais de 30 anos após o fim da Guerra Fria. Em meio a uma crescente busca pela retomada de relevância geopolítica por parte dos Estados Unidos, o presidente americano Donald Trump e sua gestão anunciam tarifas sobre o Cinema estrangeiro, argumentando que a indústria cinematográfica foi furtada dos EUA. A medida, que visa “proteger Hollywood da concorrência estrangeira”, apenas reforça a importância das propriedades intelectuais e da cooptação cultural de toda uma indústria em prol de obras que reforcem os ideais que fortaleçam a imagem de soberania americana no cenário geopolítico global.

Durante a Segunda Guerra Mundial, países como União Soviética, Inglaterra, Estados Unidos, Japão e Alemanha usaram amplamente o Cinema como recurso de propaganda. Foram diversas as produções que atacavam os opositores e exaltavam seus próprios regimes. A presente monografia tem como principal objetivo investigar algumas das produções americanas do período da Guerra Fria e analisar como o contexto sociopolítico e cultural reverbera nas cinco obras escolhidas.

Na União Soviética, a situação era um pouco diferente. Até a morte de Stalin, em 1953, a quantidade de filmes lançados no país era bastante inferior às demais potências. Em 1951, por exemplo, apenas 9 filmes foram lançados pelo Cinema soviético. Muito do baixo investimento no Cinema nesse período vinha do fato de que a União Soviética vivia um processo de reconstrução pós Segunda Guerra Mundial e, sendo o campo da cinematografia ainda muito caro, não se mostrava interessante investir no Cinema.

² Ao longo do Trabalho de Conclusão de Curso, o nome “União das Repúblicas Socialistas Soviéticas” será resumido à sigla URSS.

Apesar de ligeiramente atrasada na produção cinematográfica em massa, vale ressaltar que grande parte das primeiras grandes dos principais fundamentos do Cinema como forma de propaganda, utilizando de conceitos da psicologia, por exemplo, para potencializar o poder de sintetizar ideias, processo esse importantíssimo não só para os longas-metragens como para uma verdadeira revolução na propaganda como um todo. Um dos maiores expoentes dessa geração de cineastas soviéticos que modificaria para sempre o Cinema é Sergei Eisenstein, que, dentre diversas produções, viria a ser alçado como um grande diretor ao produzir, em 1924, o longa-metragem *O Encouraçado Potemkin*, utilizando amplamente de formas e diferentes detalhes em prol da narrativa (Lapera, 2017, p.5).

Apesar da ânsia da população pela imagem em movimento, o Cinema demorou alguns anos para se popularizar na URSS, crescendo cada vez mais com a percepção do governo que de “[...] informações políticas didáticas fluíam melhor em gêneros populares” (Franciscon, 2021, p. 134).

Na primeira etapa da presente pesquisa, através de Marc Ferro, será discutida a relação entre o Cinema e a História, visto que a cinematografia ainda é bastante rejeitada pela História e pela Historiografia, sendo Ferro um dos mais conhecidos defensores do uso da imagem em movimento como arquivo histórico. Ainda nesse primeiro momento, o conceito e aplicação do conceito de *soft power*³ no Cinema norte-americano será apresentado para uma melhor compreensão da importância da produção cinematográfica na geopolítica.

A segunda seção da monografia se reserva a contextualizar sinteticamente a situação vivida nos Estados Unidos entre os anos de 1930 e 1960, indo da Grande Depressão até o pós Segunda Guerra Mundial, com a ascensão da Guerra Fria.

³ Por possuir diversas variações de tradução na literatura brasileira, alternando, por exemplo, entre “poder brando” e “poder de convencimento”, optou-se, na monografia, por manter o termo original.

No início dos anos 1960, a gestão de John F. Kennedy se via em uma situação complicada: com um avanço gradual dos ideais comunistas no mundo, os Estados Unidos se colocavam como tendo que buscar formas de frear esse avanço sem deixar transparecer nenhum tipo de fraqueza. Sobre a participação do país no Vietnã, por exemplo, Robert “Bobby” Kennedy, irmão de John F. Kennedy e secretário de justiça, ironizava dizendo que a América tinha “30 Vietnãs” para lidar (Karnal, p.321, 2007).

Nesse mesmo período, Cuba, comandada por Fidel Castro, insurgiu contra o capitalismo e, num curto período de tempo, a ameaça estava mais próxima que nunca, com tratados entre a ilha e a União Soviética sendo formados e o crescimento da chamada “Nova Esquerda” no território americano. Em 1962, o mundo via a iminência de uma guerra nuclear, com o transporte de mísseis soviéticos para território cubano. Mesmo com a situação apaziguada, o enfraquecimento da imagem de soberania americana para a população média já era perceptível.

Nesse período, os Estados Unidos, economicamente falando, passavam por um momento de prosperidade. A chamada “Era de Ouro”, vivenciada entre a Segunda Guerra e a Guerra do Vietnã, contrastava com a realidade miserável vivenciada por muitos americanos durante a Grande Depressão.

A análise deste contexto, em que, para além de disputas diplomáticas e ideológicas, um conflito cultural fortemente subsidiado por ambos os lados era cada vez mais visível, ajuda a compreender o surgimento de toda uma nova leva de produções cinematográficas, tanto pró-capitalismo quanto de contracultura.

Nesse mesmo período, o Cinema, em especial nos Estados Unidos, estava em uma ascensão jamais vista. Com cada vez mais investimentos na área e acesso do público aos filmes,

o Cinema era uma verdadeira febre no mundo todo, principalmente entre a juventude. Neste período, o crescimento de ideias rebeldes e de contestação a determinados valores sociais era nítido, em um processo em que o Cinema era tanto o influenciador quanto o influenciado.

Com a entrada oficial dos EUA na Guerra do Vietnã, em 1964, sob o comando do presidente Lyndon Johnson, a contracultura explodiu de vez por todo o país. Ramificada de diferentes maneiras, a contracultura se apresentava de diversas formas. Enquanto as mulheres cada vez mais buscavam a inserção plena no mercado de trabalho e liberdade sexual, a população afro americana buscava os direitos civis.

Esses anseios se interseccionavam conforme os grupos se uniam contra um inimigo em comum: o sistema sociopolítico americano.

Na terceira etapa desta monografia, serão analisados cinco filmes. *Sob o Domínio do Mal* e *Dr. Fantástico*, ambos da década de 1960, foram selecionados por serem filmes populares e que são amplamente conhecidos por representarem o ápice do poderio americano em contraste com o constante medo nuclear vivido no período. *Telefone*, de 1977, foi selecionado para ser analisado a situação americana na década de 1970, já que, com o crescimento da União Soviética, a crescente inflação no território americano e as inseguranças acerca da presença soviética no país, o filme nos auxilia a compreender como a paranoia e a histeria acerca da ameaça comunista penetraram nos Estados Unidos.

Por fim, os filmes *Hair* e *Apocalypse Now* são postos em análise. Representando o período da Guerra do Vietnã, cada um dos filmes segue uma linha completamente diferente. Enquanto o musical *Hair* nos permite entender a melancolia e a nostalgia acerca do movimento *hippie*, apresentando parte da contracultura americana, *Apocalypse Now* apresenta uma visão

psicodélica da Guerra, além de nos permitir acessar a crise moral americana vivida no período e como a sequências de derrotas no Vietnã reverberou em uma angústia da classe média.

1 - História e Cinema para Marc Ferro

A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que essa ideologia seja sempre entendida como a verdade (Bernardet, 1980, p.20).

O Cinema é uma arte diferente de qualquer outra. Bernardet, em “O Que é Cinema”, enfatiza a dualidade entre a busca pela realidade dentro da cinematografia em contraste com a parte lúdica e representativa presente no meio.

Para o autor, “o Cinema, como toda área cultural, é um campo de luta”, e estudar a história do Cinema acaba se tornando estudar também a história do que triunfou e do que sofreu ocultamento. O Cinema, como uma das diversas vertentes da arte, têm como particularidade a cópia. Enquanto um show ou apresentação necessita da presença de um indivíduo ou figura, a reprodução de filmes em diferentes locais do mundo simultaneamente permite com que a informação seja difundida com uma abrangência significativamente maior.

Para Marc Ferro (1977, p.69), observar o que foi e o que não foi filmado nos ajuda a entender os diversos momentos vividos pela humanidade desde o advento do Cinema. Sendo o Cinema uma forma mais visual de arquivo histórico e, portanto, mais acessível, num primeiro momento, às massas, muitos acabam por recorrer ao Cinema como sinônimo de memória. Acaba se formando, então, o que o autor chama de “cinefilia das massas”, processo em que a visualização de um determinado período histórico acaba sendo quase totalmente cooptada pela imagem criada pelo audiovisual.

A maneira como Ferro cria um diálogo entre Cinema e História fica mais clara ao analisar seus estudos como parte da chamada “Terceira Geração” da Escola dos Annales⁴, uma fase em que as publicações e historiadores presentes na revista ampliavam o horizonte sobre os tipos de fontes que a História como campo científico poderia abranger, associando-a com novos campos de estudo, como a psicologia e a cinematografia (Da Silveira Costa, 2005, p.54).

Inicialmente, o Cinema se delimitava para a maioria como tendo como principal função o registro do real. Sendo assim, aquele que filmava os acontecimentos não era visto como um criador propriamente dito, e sim como alguém que era um “caçador de imagens” (Ferro, 1977, p.71). Filmes, portanto, não eram objetos culturais.

É com os soviéticos e os nazifascistas que a imagem em movimento ganha um novo significado. O *cameraman* agora tinha não só um nome como relevância, pois saber quem estava filmando auxiliava no entendimento do quê estava sendo filmado e do porquê estava sendo filmado. Leon Trótski, por exemplo, reforçava com frequência o papel que o Cinema poderia desempenhar: uma arma de propaganda.

Foi somente neste ponto, durante os anos 1930, que a História como disciplina passou a olhar com mais atenção para o Cinema. Se antes o campo era resumido à representação do real, sendo quase que um segmento do jornalismo, a partir deste ponto, o Cinema passou a ser objeto de reflexão. Os filmes, para além de demonstrar o real, passaram a representar ideias.

Apesar disso, Ferro argumenta acerca de como, para a maioria dos historiadores, o Cinema ainda é visto como uma espécie de fonte desprezível em relação às demais, um tipo de documento muitas vezes ignorado (Ferro, 1977, p.83). Para o autor, grande parte desta

⁴ Fundada em 1929, a Escola dos Annales é um movimento historiográfico que se fomentou em torno de publicações na *Annales. Histoire, Sciences sociales*, um periódico acadêmico que reúne textos de diversos autores, sendo comumente dividida em quatro gerações.

depreciação da imagem do Cinema no campo da História vêm justamente desse primeiro momento:

Prostituindo-se em meio ao povo, a imagem não poderia ser companheira desses grandes personagens que constituem a sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, ordens operacionais, discursos. Além do mais, como confiar nos jornais cinematográficos, quando todo mundo sabe que essas imagens, essa pseudo-representação da realidade, são escolhidas, transformáveis, já que são reunidas por uma montagem não-controlável, por um truque, uma trucagem. O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza (Ferro, 1977, p.83).

O autor afirma também que, mesmo com a revolução marxista na História, a hierarquização de fontes se manteve, apenas modificando a ordem. Não seria o Cinema apenas a realidade mascarada para as massas? “De que realidade o Cinema seria a imagem?” (Ferro, 1977, p.85).

Para o autor, todas essas questões acerca da relação entre a imagem e o real e como isso influencia na usabilidade de filmes como arquivo histórico resultam na seguinte hipótese: independentemente de representarem o real ou não, de serem documentos ou ficções e de serem “intriga autêntica ou pura invenção”, os filmes são parte da História, pois, para Ferro, o imaginário do homem e aquilo que não aconteceu “são tão História quanto a História” (Ferro, 1977, p.86).

Para se analisar um filme, então, é necessário aplicar um método que examine aspectos para além da imagem, como o autor, a produção, o público e até mesmo o regime de governo. Pesquisar um filme passaria então a ser uma análise do visível e do não-visível.

1.1 - O *Soft Power* Americano no Cinema

“Embora o conceito de *soft power* seja recente, o comportamento que ele estipula é tão antigo quanto a história humana” (Nye, 2011, p. 55). A frase de Joseph Nye, estudioso que formalizou o termo, reforça como a ideia está entranhada na história desde os primórdios.

O conceito de *soft power* pode ser definido como a capacidade de um grupo ou nação influenciar e impactar outras entidades sem o uso de nenhum tipo de violência direta⁵. O autor argumenta que esse meio de influência não-violenta advém majoritariamente de três polos: os valores políticos, que, para serem válidos, devem ser cumpridos tanto interna quanto externamente, as políticas externas, que necessitam de autoridade moral e legitimidade, e, por fim, sua cultura, que deve ser atrativa e persuasiva. Nye define cultura como um conjunto de comportamentos sociais que um grupo usa para transmitir seus conhecimentos e valores (Nye, 2011, p.119).

Quanto mais acessível é uma cultura diferente, mais fácil é de se aceitar o estilo de vida do grupo que faz parte da mesma, mesmo que os sistemas políticos e econômicos desse grupo sejam divergentes. O mesmo ocorre de maneira oposta, pois quanto mais segregada e distanciada uma determinada cultura se torna de um grupo, menor é a empatia e o sentimento de igualdade entre ambos.

Durante todo os séculos XX e XXI, a hegemonia cultural americana no ocidente é clara. Através da cultura, os Estados Unidos exportam suas ideias e preferências para todo o mundo, justificando suas escolhas e manipulando as escolhas alheias. Através dos três pontos centrais do *soft power* supracitados, o país consegue, por meio de atração e/ou persuasão, mudar preferências já existentes, modificar a legitimidade de agendas e moldar a recepção à

⁵ O autor nomeia o poder agressivo e violento como *hard power*.

determinados ideais. Um dos melhores exemplos do uso desse conceito nas relações internacionais americanas nas últimas décadas é a guerra instaurada contra o Oriente Médio após os ataques ocorridos em setembro de 2001. Amplamente legitimados pela grande maioria das nações, os ataques americanos no Afeganistão e no Iraque foram aceitos como válidos pelo cenário mundial pois toda a influência americana na geopolítica e na cultura criava um cenário favorável à narrativa norte-americana.

O Cinema não foge desse conceito. Hollywood, desde o princípio, não vende apenas produtos, mas também valores, “as narrativas tornam-se moedas do *soft power*” (Nye, 2011, p.142). É, também, através das grandes telas que inimigos são forjados e alianças são reforçadas. Durante toda a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a figura do nazista foi amplamente explorada por Hollywood. Conforme o principal adversário dos Estados Unidos mudava, o Cinema americano rapidamente era cooptado a explorar esse inimigo, enfraquecendo sua imagem e exaltando os valores e a cultura norte-americana.

Em resumo, o Cinema não só é parte da exportação da cultura americana para o restante do mundo, como é um dos principais meios de difusão do *soft power* americano desde a década de 1930.

1.2 - Uma Breve História de Hollywood

Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière exibiram pela primeira vez uma série de pequenos filmes, denominando esse evento de Cinema. A técnica da imagem em movimento, ainda sem som, chocou tanto a alta sociedade francesa quanto a imprensa que, maravilhada com a invenção, noticiou amplamente a mesma. Não demorou muito para a nova sensação chegar aos Estados Unidos e, com a incorporação de novas tecnologias, o Cinema

ganhar cada vez mais forma e popularidade. Com o declínio do Cinema europeu durante a Grande Guerra, a América se tornou o lar dessa indústria.

Já na década de 1910, a produção de filmes nos Estados Unidos era expressiva, superando a França, anteriormente maior criadora e exportadora da mídia. O maior expoente da cinematografia americana, essencial para a estética, técnica e modo de se contar uma narrativa é *O Nascimento De Uma Nação*, de 1915. Dirigido por David Llewelyn Wark Griffith, o filme, que retrata o surgimento da *Ku Klux Klan*, se tornou um verdadeiro molde para o que viria a ser chamada de “linguagem hollywoodiana”, em referência ao novo empreendimento cinematográfico que surgia em Los Angeles. Amplamente assistido e comentado, o filme é considerado um marco do Cinema americano.

Nas décadas seguintes, com a chegada do som e o surgimento das primeiras celebridades no ramo, Hollywood, que agora já tinha uma estética própria, grandes investimentos e as melhores tecnologias disponíveis no mercado, já era o maior centro das grandes telas do mundo. O londrino Charles Spencer Chaplin Jr, conhecido como Charlie Chaplin, nos ajuda a entender bem o funcionamento do Cinema neste período. O renomado ator, que migrou para os Estados Unidos em 1910, utilizava das limitações técnicas à seu favor, utilizando das mesmas para criar verdadeiras ilusões.

Já neste momento era possível perceber que o rumo das histórias contadas pelo Cinema hollywoodiano estava totalmente atrelado à política. Passada a Grande Depressão, os filmes tinham, na maioria das vezes, finais felizes e que geravam alívio e alegria no público, sendo o maior expoente desse momento otimista, pós-crise de 1929, o empresário e diretor Walt Disney que, com suas animações, criou um verdadeiro conglomerado, que abrangia filmes, discos, brinquedos, dentre outros. O próprio Charlie Chaplin foi eternizado na história com “O Grande Ditador”, filme que satirizava Adolf Hitler, chanceler alemão, e a Alemanha nazista. Um

arquétipo no período da Segunda Guerra Mundial que se tornaria um paradigma no Cinema americano é o do “herói branco”, muito presente nos populares filmes de faroeste. Remontando a um passado de glória, perseverança e vitória, os filmes de *western*⁶ apresentavam o povo americano como aqueles que haviam triunfado sobre os ardilosos negros e os perigosos indígenas. O Destino Manifesto havia se concretizado e deveria ser rememorado para empoderar o povo americano que agora se via em conflito com o Eixo.

Hollywood vivia anos de glória. Com filmes de variados gêneros, o surgimento de atores e diretores renomados, orçamentos cada vez mais expressivos e cada vez mais difusão das salas de Cinema, tudo ia bem para a indústria, até a chegada do Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso, com o objetivo de identificar e prender comunistas. Tal acontecimento, que ocorreu pela primeira vez na década de 1940, influenciaria diretamente nos rumos que a cinematografia hollywoodiana seguiria a partir dali.

⁶ Termo utilizado para denominar filmes ambientados no Velho Oeste, com a presença de cowboys e a expansão americana no século XIX.

2 - Os Estados Unidos e o Início da Guerra Fria

De 1930 a 1950, a realidade econômica americana passou por oscilações, mudando drasticamente de um momento para outro. Em 1929, com a eclosão da chamada Grande Depressão, toda a economia dos Estados Unidos estava em pedaços.

[...] a crise já vinha se anunciando e o organismo já estava doente. O problema era que ninguém queria enxergar, pois estavam todos de olhos vendados. O cerne do problema era a imensa disparidade entre produção e a capacidade de consumo. Os americanos ficaram como que cegados pelo brilho ofuscante de tanta riqueza (Tota, 2009, 147)

Os preços de produtos agrícolas, por exemplo, eram 55% menores em relação aos dois anos anteriores (Tota, 2009, p.153). O setor industrial estava igualmente precário e o sentimento de incerteza e desânimo por parte da população era latente, com filas de desempregados espalhadas por todo o país, a criação de verdadeiras favelas e jovens perambulando por todo o país clandestinamente, esperando encontrar alguma forma de trabalho. Juntamente a esse contexto econômico desordenado, na Europa, os ânimos de uma nova grande guerra cresciam cada vez mais.

O mundo ainda debatia sobre os horrores e toda a devastação causada pela Grande Guerra, com países como França, Alemanha e Inglaterra tendo significativas mudanças socioeconômicas decorrentes do conflito que se encerrara em 1918.

O Tratado de Versalhes havia reconfigurado boa parte da Europa. A Alemanha, antes uma nação que combinava uma economia forte e um exército poderoso, estava despedaçada e numa posição extremamente frágil. Com uma força armada agora limitada, perdas territoriais para a França e a Polônia, o sentimento ruim causado pela amarga derrota na Primeira Guerra Mundial estava presente em diversos aspectos da vida do povo alemão, afinal, a economia estava destruída e a confiança no governo era baixa.

A Europa no geral também não passava por um bom momento. As escolhas de Ramsay MacDonald⁷, por exemplo, na Inglaterra, ruíam cada vez mais sua popularidade e governabilidade por conta dos altos índices de desemprego e miséria. É neste contexto que Adolf Hitler chega ao poder, em 1933. Com um discurso que unia a promessa do pleno emprego e a soberania nacional, Hitler tinha em suas mãos agora uma nação que procurava um culpado pela situação lastimável da economia e do cotidiano.

Com a falência de uma série de bancos num curto espaço de tempo, o chanceler alemão apresentava ao povo métodos para que a Alemanha voltasse a um passado glorioso que remontava aos exaltados povos nórdicos. Para tal ascensão, todos aqueles considerados inferiores deveriam ser erradicados. Os judeus foram colocados como culpados pela péssima situação econômica, os imigrantes eram os responsáveis pela falta de emprego.

Enquanto Hitler ascendia ao poder na Alemanha, Mussolini já havia instaurado uma ditadura corporativa na Itália. Com uma política externa gananciosa, buscando mais espaço na África (Mark, 1973, p.27), ambos nutriam um sentimento de repulsa à democracia, que viria a resultar no eixo Roma-Berlim de Estados fascistas.

Posteriormente, o Japão viria a se unir às duas nações europeias em uma aliança que, no papel, fazia com que os países se apoiassem em futuros conflitos que, àquela altura, eram apenas uma questão de tempo.

É, em meio a toda essa situação catastrófica, que emerge Franklin Delano Roosevelt, FDR, como presidente dos Estados Unidos. Vindo de uma família de origem holandesa que havia se anglicizado, Roosevelt era um homem altamente letrado desde a infância e que nunca teve que lidar com dificuldades financeiras. Em praticamente todos os livros, artigos e

⁷ **James Ramsay MacDonald (1866 - 1937)**: primeiro ministro do Reino Unido entre 1929 e 1935, membro do Partido Trabalhista.

biografias da época, a palavra “patrício” é utilizada, remontando aos tempos do Império Romano⁸, para definir Roosevelt, sua linhagem e as mais poderosas famílias dos Estados Unidos, denotando que o mesmo era bem-nascido, um aristocrata (Tota, 2009, p.150).

Um dos mais populares presidentes da história americana, acabou por implementar no país, logo que foi eleito, em 1933, o chamado *new deal*⁹: uma série de medidas que visavam a intervenção do Estado para o bem-estar da sociedade, programa muito semelhante ao que já vinha acontecendo na América Latina, em especial no Brasil de Getúlio Vargas (Tota, 2009, p.149). Outra nação que servia de inspiração para o plano era a Itália de Mussolini, em que o controle econômico estatal era bastante admirado por Roosevelt.

Enquanto nos anos anteriores o medo que assolava a nação era o do comunismo, o *red scare*¹⁰, o foco da população agora era o desemprego, a insegurança alimentar e o futuro incerto à frente. Para além da economia, a Grande Depressão bagunçou toda uma crença que a população americana tinha no capitalismo, no futuro e na prosperidade, o chamado *american way of life*¹¹.

Com um crescente aumento do poder estatal, o *new deal* se tornou uma espécie de guerra contra a pobreza e a insegurança da população em relação ao próprio governo, com um certo grau de vilanização do “homem de negócios” em relação à população necessitada.

⁸ Durante o período do Império Romano, o termo “patrício” era utilizado para se referir à elite, classe social mais privilegiada em poder, influência e recursos.

⁹ O termo *new deal* não é, costumeiramente, traduzido.

¹⁰ O termo *red scare* possui uma variedade de traduções. Sendo muitas vezes adaptado como “pavor vermelho” e “perigo vermelho”, neste Trabalho de Conclusão de Curso serão utilizados o termo original e a tradução “ameaça vermelha”.

¹¹ O “estilo de vida americano” é uma referência de modelo ideal de vida para a maioria da população americana. Bastante materialista, o termo era amplamente usado na Guerra Fria para diferenciar o modo de vida capitalista do modo de vida comunista.

Diversas foram as medidas tomadas para a reconstrução da economia americana: cortes de gastos públicos, abolição da Lei Seca¹², reformas no sistema bancário, dentre outras. Parte das mudanças que mais afetaram a população são aquelas ligadas à agricultura, com controles na produção, compensações e uma série de mudanças nas relações do campo.

Ao mesmo tempo em que o país se reerguia economicamente, Roosevelt promovia a Política da Boa Vizinhança, em que firmava laços com os países da América Latina, reforçando que os acordos firmados deveriam ser cumpridos e respeitados. Conforme a iminência de uma guerra em escala global se aproximava, esse processo foi cada vez mais acelerado para garantir que América Latina estaria do lado americano no conflito. Mesmo focado na situação interna dos Estados Unidos, FDR e seu gabinete também estavam atentos à como a guerra se desenrolava na Europa.

O aparato militar alemão não parava de crescer e, simultaneamente, as forças de Adolf Hitler expressavam o desejo, à priori, de não derramar o sangue dos jovens alemães em uma batalha sem precedentes. Com a invasão da Polônia em 1939, a Segunda Guerra Mundial se iniciou oficialmente.

A participação oficial dos Estados Unidos só viria a se iniciar em 1941, com o ataque japonês ao aparato militar americano em Pearl Harbor. Ao declarar guerra contra o Japão, participante do Eixo, Itália e Alemanha declararam beligerância contra o país governado por Roosevelt. Durante todo o conflito, as escolhas de FDR consagraram-no como um dos maiores, se não o maior, presidente da história americana¹³, unindo um país inteiro contra um inimigo comum.

¹² Lei da década de 1920 que proibia a produção, venda e consumo de qualquer tipo de bebida alcoólica.

¹³ Para além da política americana, Roosevelt se tornara uma figura muito relevante no período, sendo conhecido para além do território dos Estados Unidos (Tota, 2009, p.174).

As fábricas americanas estavam a todo vapor trabalhando para o exército, o Projeto Manhattan, em segredo, produzia tecnologias militares antes inimagináveis. Roosevelt, que sempre teve a saúde frágil, não veio a ver o fim da guerra, que se encerra oficialmente alguns meses após sua morte.

Com a ascensão de Harry Truman ao poder e o fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos agora ocupavam o posto de nação mais poderosa do mundo. Apesar disso, a população passava por um momento díspar: se, por um lado, a realidade econômica havia melhorado significativamente, as desigualdades sociais do país estavam mais evidentes do que antes. Negros, asiáticos e mulheres, grupos que haviam sido de suma importância na participação americana na Guerra, se viam destratados e inferiorizados ao tentarem se encaixar na nova sociedade americana que surgia. Esse descontentamento viria a criar grupos de oposição ao sistema que, cada vez mais, se aproximariam do “novo velho” inimigo da América: a União Soviética.

A vitrine de um posto de abastecimento em McFarland, Califórnia, saudava os combatentes de regresso ao lar com um cartaz que dizia: “Precisa-se de atendentes. Não se aceitam candidatos de cor”; e em outra cidades da costa Oeste, os veteranos nipo-americanos, que tinham lutado com extraordinária bravura na Itália, foram agredidos, negou-se-lhes emprego, viram-se frequentemente impossibilitados de recuperar bens e propriedades que haviam sido confiscados durante o período de evacuação e internamento em massa.” (Leuchtenburg , 1976, p.701).

2.1 - O Comunismo e o *Red Scare*

Em 1843, munidos de ideais totalmente opostos ao *status quo*, Karl Marx e Friedrich Engels deixavam a Alemanha, país de origem de ambos, para difundirem seus escritos por toda

a Europa. Viajando entre Paris, Bruxelas e Londres, ambos ganhavam cada vez mais notoriedade. Em 1848, o Comitê de Correspondência Comunista, fundado por Marx dois anos antes, publica *O Manifesto Comunista*, com as esperanças do levante da classe proletária, o fim do capitalismo e uma total reformulação do quadro político no continente.

O comunismo e as ideias marxistas foram abraçados pela extrema-esquerda na Europa com velocidade e eficiência. Para ambos, o fim do capitalismo estava próximo, e a batalha entre a burguesia e o proletariado era inevitável.

Com a queda do Império Russo, a vitória dos bolcheviques e a escalada dos comunistas ao poder de outros países próximos que antes eram influenciados pela coroa russa, surgiu, em 1922, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Ergue-se ao posto de líder da União Soviética Josef Stalin, amigo de Lenin, importante membro da Revolução e figura que seria de extrema relevância, junto a Roosevelt e Winston Churchill, na Segunda Guerra Mundial.

Já nesse período, pós Primeira Guerra Mundial, diversos eram os descontentes com o crescimento do comunismo. Membros dos movimentos sociais negros e mulheres passavam a se indagar em diversas partes do mundo sobre o motivo de apenas homens brancos, geralmente com renda, poderem votar.

Descontentes com sua situação financeira, diversos indivíduos olhavam para a URSS com admiração. Com a deflagração dos movimentos trabalhistas e da Grande Depressão, se popularizou então o termo *red scare*, ou “ameaça vermelha”, em referência à cor amplamente usada pelo regime de Stalin. Ainda nos anos 1930, o Partido Comunista dos Estados Unidos tinha grande relevância política nos EUA e, durante a Segunda Guerra, pregava a não entrada do país na Guerra, seguindo ordens diretas de Moscou, insinuando que a entrada americana no

conflito era desejada pelo imperialismo inglês para benefícios próprios. Isso mudou quando, em 1941, a Alemanha invadiu a Rússia.

Durante os anos da Segunda Guerra Mundial, o *red scare* diminuiu, mas nunca cessou, visto que agora os Aliados¹⁴ tinham um inimigo em comum: o Eixo e o nazi-fascismo. Em reuniões antes impensáveis, Stalin, Churchill e Roosevelt se reuniam para discutir os rumos do conflito. A violência extrema presente nas batalhas entre soviéticos e nazistas era amplamente comentada e o Exército Vermelho¹⁵, por parte da URSS, era extensivamente glorificado como aquele que traria a vitória dos Aliados.

Apesar de enfraquecida, a “ameaça vermelha” nunca acabou, e membros da direita mais radical dos EUA chegaram a acusar os programas criados pelo governo Roosevelt, com largo gasto público e protecionismo estatal, de terem influências da esquerda política.

Passada a Segunda Guerra Mundial, o mundo se via dividido entre duas das potências que haviam saído vencedoras do conflito: a União Soviética de Stalin, que buscava expandir sua influência no continente europeu, que estava ainda devastado, e os Estados Unidos, que, agora sob o comando de Harry Truman, buscava se fixar permanentemente no posto de nação mais poderosa do mundo ao mesmo tempo que visava frear o avanço das ideias comunistas.

Toda essa bipolaridade ficou bastante clara quando, em 1947, Churchill cunhou o termo “cortina de ferro”, se referindo a uma divisão que havia na Europa entre os “países livres” e aqueles sob regime comunista. Nascia então a chamada Guerra Fria, período que se estenderia até a década de 1990, marcado pela constante tensão de uma possível guerra em escala jamais

¹⁴ Grupo formado pelos países que opostos às potências do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁵ O Exército Vermelho de Trabalhadores e Camponeses, frequentemente abreviado para Exército Vermelho, eram as forças armadas da URSS.

vista, com a possibilidade do uso do amplo arsenal nuclear por parte das duas principais nações do mundo à época.

Em resposta à chamada “nova ameaça vermelha” (*new red scare*, no inglês), o governo de Truman lançou o Plano Marshall. O mesmo tinha como principal objetivo auxiliar na reconstrução da Europa, com um investimento de mais de dez bilhões de dólares.

Obviamente, o projeto não era filantrópico e tinha como principal meta lançar a hegemonia americana a um novo patamar. O programa fez com que o país prosperasse como nunca antes, com uma criação de empregos jamais vista. Além da prosperidade interna, o investimento do governo americano tinha como objetivo evitar que o comunismo se espalhasse nos países em situação de fragilidade na Europa. A Rússia, simultaneamente, reforçava sua presença no leste europeu e na Alemanha Ocidental.

Se mostrava bastante clara a demonstração de poder e influência que ambas as nações faziam entre si. Além de toda essa disputa territorial em solo europeu, regiões da Ásia, América e África também eram alvo de disputa das superpotências. Toda essa antagonia viria, por exemplo, a resultar na Guerra da Coreia no início dos anos 1950.

Como um novo gerente, os americanos assumiam pouco a pouco as responsabilidades imperiais de França e Inglaterra. Enquanto a Segunda Guerra deixou antigas colônias europeias praticamente abandonadas, as décadas seguintes viram essas regiões oscilarem entre as ofertas da democracia liberal e as garantias do comunismo soviético. Indochina, Coréia, China, Índia, Oriente Médio e África, junto de suas gigantescas reservas de energia e matérias-primas, viraram o foco das atenções de americanos e russos (Tota, 2009, p. 178).

Ainda neste período, surge a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), um pacto entre 12 nações ocidentais de união em caso de uma possível nova guerra. Cientistas da

Alemanha nazista foram anistiados e realocados na América para desenvolverem novas tecnologias militares. A guerra tecnológica acelerava cada vez mais, com diversos países ao redor do mundo desenvolvendo armamento nuclear. Neste ponto, já estava claro que a Alemanha, agora dividida entre os dois blocos, seria um local de atritos extremos e uma constante tensão.

Após alguns anos de prosperidade, os altos gastos dos Estados Unidos com a reconstrução interna da Europa vieram a se tornar um problema. O chamado *fair deal*¹⁶, que continuava o *new deal* do governo Roosevelt, via uma enorme barreira: a inflação. Junto a esse fator, que causava inquietação interna e dúvidas sobre o governo Truman (apesar de sua reeleição), a situação social do país criava novas fissuras na sociedade americana. Os movimentos sociais compostos pela comunidade afro-americana cada vez mais criticavam abertamente a segregação presente na América e se organizavam em grupos contra o sistema.

Esses grupos viam no comunismo um possível aliado ideológico para combater o *status quo*, gerando ainda mais histeria antivermelha na população, que tinha medo destes grupos muitas vezes considerados radicais, e no governo, que observava nessas aglomerações a criação de núcleos soviéticos dentro do território americano.

O Partido Comunista também era constantemente alvo de paranoias, com muitos questionando a veracidade e legitimidade de sua existência. Neste contexto, emerge Joseph McCarthy, um senador americano que percebeu que poderia utilizar desse medo em relação ao comunismo para emergir politicamente, permanentemente mudando a relação de grande parte da população com o comunismo.

¹⁶ O termo *fair deal* não é usualmente traduzido.

2.2 - O Macarthismo e a Caça às Bruxas¹⁷

Na década de 1950, a “ameaça vermelha” havia se firmado como um verdadeiro paradigma na sociedade americana. Qualquer tipo de ligação aos ideais comunistas ou à União Soviética poderia significar uma completa destruição da imagem pública de um indivíduo. Na gama de qualidades que um bom cidadão deveria possuir, o total escárnio à União Soviética era fundamental.

Grande parte da crescente caça aos comunistas nos Estados Unidos se dava pela péssima relação entre os partidos do país, que aumentava cada vez mais. Se durante a Segunda Guerra Mundial, sob o comando de Roosevelt, o país vivera um período de relativa união, durante as décadas que seguiram o conflito, o acirramento entre o Partido Democrata e o Partido Republicano¹⁸ ficavam cada vez mais claro, tanto no campo político quanto para a população geral. Um exemplo que elucida essa ruptura são as acusações do senador William Ezra Jenner, do estado de Indiana, contra a autoridade do governo. O senador denunciava a presença de agentes soviéticos infiltrados nos cargos mais altos da política americana, desacreditando o governo Truman. O discurso de Jenner foi amplamente apoiado pela ala mais à direita do Partido Republicano e, em especial, por Joseph Raymond McCarthy, senador do estado de Wisconsin.

McCarthy era uma figura relativamente notória em seu estado por ter se elegido, em 1946, em uma disputa acirrada contra Robert M. La Follette Jr., político influente e membro

¹⁷ O termo “caça às bruxas” é amplamente utilizado para definir a perseguição à indivíduos supostamente ligados ao comunismo durante a chamada “era McCarthy”, período em que o mesmo estava ativamente presente na política americana. O termo remonta à Idade Média, onde mulheres eram perseguidas sob acusação de práticas de bruxaria.

¹⁸ Nos Estados Unidos, as duas principais agremiações desde a Segunda Guerra Mundial são o Partido Democrata e o Partido Republicano. Enquanto os democratas são caracterizados como menos conservadores, o Partido Republicano é caracterizado pelo conservadorismo, estando ambos à direita no espectro político.

de uma família já consagrada na política. Durante sua eleição para senador, McCarthy teve apoio da esquerda, este que foi crucial para sua nomeação.

Richard Rovere registra a frase com que ele comentara a ajuda dos comunistas: ‘os comunistas têm tanto direito de votar como qualquer outra pessoa, não é?’. E a frase pronunciada pelo candidato na esperança de ampliar tal apoio: ‘a proposta de Stalin em favor do desarmamento mundial é uma grande coisa’ (Ferreira, 1989, p. 94).

Apesar de sua notoriedade local, McCarthy era apenas um “senador obscuro do Meio-Oeste à procura de um bom tema e não demonstrava grande preocupação com a chamada ‘ameaça vermelha’” (Ferreira, 1989, p. 95). A relação do político americano com o anticomunismo viria a mudar gradualmente, se tornando um verdadeiro símbolo do ódio à União Soviética. Entre 1950 e 1954, o senador passou de uma figura desconhecida em âmbito nacional para uma das figuras mais conhecidas da administração norte-americana, sendo, para muitos estrangeiros, uma representação do que se tinha de pior nos Estados Unidos.

Neste período, o recém reeleito presidente Harry Truman era atacado por ambos os lados, apesar de ainda bastante popular. Em suas políticas externas, Truman era considerado muito rígido pelos progressistas e tolerante demais pelos republicanos e, com uma sequência de 20 anos dos democratas no poder, o Partido Republicano passava por um período em que escolhas erradas poderiam significar mais longos anos de seus opositores no poder.

A situação mudou para os republicanos quando, em 1950, o então desconhecido senador McCarthy, em um discurso em uma pequena cidade da Virgínia Ocidental, alegou ter em mãos o nome de mais de duzentos membros da União Soviética trabalhando no Estado americano. O relato não possuía nenhuma veracidade e variava nas diferentes ocasiões em que foi exposto. Os comunistas eram às vezes chamados apenas de “risco de segurança” ou “inadequados para a função” e o número de membros mudava constantemente, divergindo

entre apenas 3 e 207 membros. Todo esse período seria posteriormente apresentado, através de analogias, no filme *Sob o Domínio do Mal*, de 1962.

À beira de um completo estado de histeria, em grande parte alimentada extensivamente pelos jornais e rádios da época, o senador, em poucos meses, passou de uma figura ínfima para uma das mais comentadas personalidade, sendo estampa da esmagadora maioria dos meios de mídia do período. Uma comissão do governo, chamada de *Tydings Committee*¹⁹, chegou a ser criada para investigar as acusações de McCarthy, sendo a mesma amplamente atacada pelo mesmo com alegações da presença de espiões em sua composição.

Para o Partido Republicano, a ascensão de Joseph McCarthy era interessante pois, se o mesmo conseguisse provar a existência de algum comunista na Casa Branca, a imagem dos democratas seria manchada e a possibilidade da eleição de um membro dos republicanos seria mais viável. Mesmo após as investigações da comissão *Tydings* alegarem que o agora relevante senador de Wisconsin estava apenas praticando uma fraude, o partido apostou no mesmo para alavancar Dwight David "Ike" Eisenhower, candidato à presidência nas eleições de 1952.

Neste ponto, McCarthy já era uma verdadeira celebridade, atacando ativamente tanto a gestão vigente no governo americano quanto o candidato Adlai Stevenson, adversário de Eisenhower, na corrida por influência e votos.

Com a vitória republicana no poder, Joseph McCarthy, agora membro do Comitê de Operações Governamentais²⁰, se torna presidente do Subcomitê de Investigações Permanentes²¹. O número de investigações do departamento decolou, e mesmo os aliados

¹⁹*Subcommittee on the Investigation of Loyalty of State Department Employees* (Subcomitê de Investigação da Lealdade dos Funcionários do Departamento de Estado), abreviado como *Tydings Committee*.

²⁰*United States Senate Committee on Homeland Security and Governmental Affairs* (Comitê de Segurança Interna e Assuntos Governamentais do Senado dos Estados Unidos), principal comitê de supervisão do Senado americano.

²¹ Permanent Subcommittee on Investigations, ou PSI.

republicanos do senador eram alvos de acusações. Figuras relevantes foram postas contra a parede, resultando na renúncia de vários políticos. McCarthy era agora, além de personalidade conhecida no país inteiro, temido e poderoso.

Joseph McCarthy se tornara um verdadeiro líder para os “caçadores de bruxas”, indivíduos tanto dentro quanto fora da política que acreditavam veementemente que a União Soviética tinha pessoas infiltradas em toda a sociedade americana. O macarthismo, termo cunhado para descrever as práticas políticas que visavam erradicar o comunismo nos Estados Unidos, tomou conta do imaginário popular, deflagrando de vez a crescente histeria acerca do comunismo, esta que vinha crescendo desde o final da Segunda Guerra Mundial, com o chamado *new red scare*.

Com denúncias da presença comunista no exército, desentendimentos com seu partido e com o presidente Eisenhower, a opinião pública acerca do senador declinou. O mesmo era acusado pela grande mídia de humilhar e ridicularizar indivíduos e foi, em abril de 1954, deposto de seu cargo no PSI. É, contudo, importante percebermos que a retirada dos poderes do senador não veio pela postura em relação ao comunismo, mas sim por atacar outros agentes políticos que, em maioria, se voltaram contra ele. Segundo Ferreira (1989):

No expurgo de McCarthy, enfim, o sistema apenas defendeu-se, protegendo-se contra danos maiores. Tolerava-se perfeitamente macarthismo, desde que com bons modos” (p. 116). O naufrágio político do senador McCarthy em nada reduziu a caça às bruxas - da mesma forma como não se deveria a ele o aparecimento daquela histeria obscurantista (p. 121).

O macarthismo, nesse ponto, já era um paradigma na política americana. Para muitos, a prática política era necessária para frear a expansão do comunismo, principalmente dentro do país que, segundo McCarthy e seus apoiadores mais ferozes, estava infestado de espiões e

infiltrados. Aqueles contrários ao senador consideravam suas práticas como reacionárias, antiliberais e totalitárias.

2.3 - Os Anos 1960

Na década de 1960, nos Estados Unidos, a paranoia em relação ao comunismo só crescia.

Com as movimentações militares soviéticas em Cuba, a chamada Crise dos Mísseis²², em 1962, a histeria em relação às ideologias soviéticas estava entranhado na sociedade e no fazer político americano. Praticamente toda decisão tomada pela Casa Branca levava em conta as relações com a União Soviética e, principalmente, a imagem que seria passada para a população.

O recém eleito presidente democrata John Fitzgerald Kennedy, JFK, tinha um verdadeiro leque de problemas e situações delicadas para lidar. Eleito com uma margem pequena de votos, na famosa biografia escrita por Arthur M. Schlesinger Jr. logo após seu assassinato, Kennedy é descrito como alguém diferente, atípico em comparação à seus antecessores, “desde Franklin Roosevelt não surgia um presidente que tivesse tanto prazer em inovar e liderar” (Schlesinger, 1965, p. 209). Membros mais velhos de Washington questionavam a eficiência dos planos da comissão do novo presidente. Rememorando o *new deal*, que focava na estruturação e funcionamento interno do país, muitos criticavam a Nova Fronteira, termo usado por Kennedy em um discurso e que passou a ser sinônimo para o planejamento de governo do democrata, gestão essa que se voltava para pontos diversos, como

²² A Crise dos Mísseis é caracterizada como um período de 13 dias em que a implementação de mísseis balísticos soviéticos em território cubano causou severos atritos entre os Estados Unidos e a URSS. Para muitos, foi o ponto mais crítico da Guerra Fria pela quase deflagração de uma nova guerra de proporções globais (Tota, 2009, p.212).

a corrida espacial, a erradicação da pobreza e desafios para além das fronteiras dos Estados Unidos, como na América Latina.

Outro ponto que incomodava profundamente certa ala do governo era que, apesar de preocupado com a Guerra Fria travada entre União Soviética e EUA, Kennedy não considerava o conflito o ponto de partida da maioria dos problemas que afligiam a humanidade (Barros, 1988, p. 73). O presidente se reuniu algumas vezes com Fidel Castro, revolucionário cubano, e não escondia seu apreço pela revolução, porém a relação entre as nações se romperia rapidamente, com a aproximação entre a pequena ilha na América Central e o bloco soviético.

Simultaneamente a eleição de JFK, o até então chamado “Projeto da Guatemala”, liderado pela Agência Central de Inteligência, a CIA²³, era formulado secretamente. O projeto, que havia se iniciado na gestão de Eisenhower, tinha como principal objetivo a derrubada de Fidel Castro do poder em Cuba. Para tal, a CIA organizou e financiou o treinamento de centenas de cubanos exilados na Flórida. Kennedy foi informado sobre o planejamento em novembro de 1960, dois meses antes de assumir oficialmente a presidência. O democrata permitiu que o plano seguisse adiante, o que resultaria em um fracasso militar e diplomático sem precedentes.

Os guerrilheiros americanos não só foram derrotados como o governo de Castro conseguiu provar que os mesmos tinham envolvimento com o governo estado-unidense. O plano, que tinha como objetivo enfraquecer a presença comunista na América e a derrubada de Castro, acabou não só manchando a gestão de JFK como fortalecendo as relações Cuba-URSS e fragilizando ainda mais o cenário político entre Estados Unidos e o bloco comunista. Neste ponto, o investimento no setor militar americano era maior do que nunca.

²³ Central Intelligence Agency. Conhecida pela sigla CIA, a organização é o principal órgão de inteligência dos EUA.

Se antes a possibilidade de uma guerra nuclear era apenas uma hipótese, agora, com o transporte de um verdadeiro arsenal para Cuba, o cenário de uma guerra sem precedentes tomava conta do imaginário popular.

Enquanto os Estados Unidos conseguiam com bastante sucesso penetrar na América Latina, apoiando as diversas ditaduras vigentes na região (como Brasil, Chile, Argentina e Nicarágua), o país não conseguia frear o avanço do comunismo na Ásia. Mesmo com o rompimento das relações diplomáticas entre a China de Mao Tsé-Tung e a União Soviética, liderada por Nikita Khrushchev, por diferenças ideológicas, o bloco comunista era intransponível e visto como uma ameaça extremamente poderosa, possuindo um largo arsenal nuclear que poderia ser utilizado a qualquer momento.

A situação entre os blocos estava tão deteriorada que um muro foi construído em Berlim, cidade que havia sido repartida após a Segunda Guerra Mundial entre o bloco socialista, que mandava na parte oriental da Alemanha, e os demais membros dos Aliados, que tomavam conta da Alemanha Ocidental. O clima crescente de hostilidade e paranoia forçou que, em julho de 1963, fosse criada uma rede que ligava EUA e URSS, permitindo que os dirigentes dos países pudessem se comunicar rapidamente, evitando possíveis problemas por falta de comunicação. Junto à criação dessa hotline, que ficou conhecida como Telefone Vermelho, veio juntamente a uma série de tratados que limitavam a proliferação de aparelhos nucleares e testes na atmosfera. Tudo parecia caminhar para a tão desejada “paz mundial” visada pelo plano do presidente americano, até que, em novembro de 1963, o mesmo é assassinado.

Envolto de mistérios e incertezas, o acontecimento acarretou numa pausa da diplomacia pacifista que se criava, com diversos grupos se tornando acusados e acusadores, simultaneamente. Mais uma vez, entrava em cena a obsessão e os delírios que rodeavam o comunismo na América. Denúncias, discussões, acusações e demissões aumentavam cada vez

mais e a definição de “comunista” ficava cada vez mais ampla. Professores, funcionários públicos e políticos eram constantemente investigados e tinham sua reputação destruída para a população.

3 - A Nova Esquerda e Hollywood Sob Vigilância

Para um observador mais desatento, os Estados Unidos da década de 1950 eram não só uma nação extremamente unida como também um grupo sólido com um inimigo em comum: o comunismo. Mesmo os sindicatos, anteriormente muito ligados aos ideais comunistas, tentavam se afastar dessa imagem de união à União Soviética (Tota, 2009, p. 181).

A era de Joseph McCarthy como figura política ativamente presente na política americana havia passado e, mesmo com sua morte, em 1957, sua passagem pelo cenário político americano marcaria a nação com uma profunda paranoia e uma histeria coletiva em todo o país. Juntamente ao macarthismo, uma série de acontecimentos no início da década de 1960 gerava cada vez mais medo na população comum, como a crise dos mísseis, em 1962, e o assassinato de Kennedy, em 1963.

Toda essa euforia só foi possível pois a televisão e o rádio já estavam amplamente difundidos na sociedade americana, permitindo com que as informações circulassem com uma velocidade jamais vista. Apesar de não ser televisionado ao vivo, a morte de John Kennedy, por exemplo, foi noticiada e extensivamente comentada, chocando a nação e fazendo crescer ainda mais o *red scare* que pairava sob a nação.

Havia menos de 17 mil aparelhos de televisão instalados nos lares americanos em 1946. Em 1949, 250 mil aparelhos eram vendidos mensalmente. Em 1953, dois terços das famílias tinham uma TV. Se a igreja era o templo do espírito, a televisão era o novo altar do americanismo. Reunia diversão, fé, patriotismo e acrescentava novos significados. Pela televisão, líderes falavam à nação. Pela televisão, americanos sonhavam com o passado e imaginavam o futuro. Pela televisão, foi-lhes ensinado por que os comunistas eram tão perigosos (Tota, 2009, p. 185).

Agora sob comando de Lyndon Johnson, a Casa Branca deveria manejar seus principais problemas: a ameaça nuclear, a expansão do comunismo na Ásia e o crescimento dos movimentos sociais dentro do país.

Enquanto os Estados Unidos e países como França, Alemanha e Inglaterra tinham que cada vez mais dialogar com a União Soviética e a China visando evitar a deflagração de uma guerra nuclear, internamente diversos grupos questionavam a maneira como a sociedade americana estava estruturada. Desde a Segunda Guerra Mundial, em que mulheres trabalhando em funções antes majoritariamente masculinas, já se tinha um debate acerca da presença feminina na sociedade americana, que foi se inflamando cada vez mais. Nos anos 1960, questões acerca da sexualidade e reprodução foram colocadas em pauta, como o uso de contraceptivos e o divórcio (Karnal, 2007, p.232).

A comunidade afro-americana também se organizava nesse período. Liderados por diferentes figuras em todo o território americano, o movimento pelos direitos iguais se tornava pauta cada vez mais relevante. Com a ascensão de Martin Luther King Jr. e Malcolm X, o governo se viu pressionado a paulatinamente retirar as leis que segregavam negros no território americano.

Surgia então, da confluência de diversos grupos que buscavam mais direitos e participação na sociedade americana, a Nova Esquerda, termo cunhado para se referir à uma variedade de movimentos sociais que se popularizaram a partir da década de 1960. Mulheres feministas, membros da comunidade afro-americana, indígenas, latinos e estudantes, todos unidos contra o imperialismo americano, contrários à participação americana na Guerra do Vietnã e enfatizando a democracia participativa. Filmes e livros de contracultura eram lançados e chegavam à população geral que se viam em uma dissonância: se por um lado fazia sentido apoiar algumas das ideias que eram apresentadas por meio destas mídias, os mesmos poderiam

ser marginalizados como apoiadores de grupos que, no imaginário popular, estavam ligados aos comunistas.

É neste período também que surgem os *hippies*, pessoas que praticavam o *drop out*, ato de se desvincilar da sociedade e viver de maneira livre, sem as amarras estatais e materiais. O modo de vida hedonista, regado do uso de drogas alucinógenas e que permitia uma verdadeira revolução sexual, era uma verdadeira afronta à sociedade tradicional (Maciel, 1987, p. 93).

Conforme a procura por comunismo se infiltrava cada vez mais na sociedade, inevitavelmente a caça aos comunistas chegaria em Hollywood. Desde 1938, quando o Comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso²⁴ foi criado, Hollywood sempre esteve no radar do órgão responsável por identificar potenciais atividades comunistas (Ballerini, 2020, p.50).

A paranoia acerca da presença comunista na América afetou diretamente o conteúdo dos filmes lançados no período. Com medo de colocarem comunistas em seus filmes, muitos diretores apelavam para a ficção científica, com alienígenas e seres que controlavam a psiquê dos personagens. O pavor e a incerteza acerca do uso de armas nucleares também foi transposto para as grandes telas, com vilões que constantemente utilizavam da tecnologia em seus planos, sem levar em consideração às consequências de seu uso.

Diretores mais ousados desafiavam o *status quo* criando filmes que criticavam o sistema, escancaram problemas sociais ou faziam elogios ao comunismo. Filmes como Anjo do Mal (1953) e Sob o Domínio do Mal (1962), que retratam uma ampla presença de agentes comunistas dentro dos Estados Unidos, só puderam ser lançados pois, apesar das críticas que

²⁴ O *House Un-American Activities Committee* (HUAC) foi um comitê que, entre 1938 e 1975, investigou indivíduos e organizações acusados de subversão e deslealdade. O órgão tinha como foco monitorar atividades comunistas nos Estados Unidos.

faziam, tinham um final em que “a América vence”. Outro fator relevante para que estes temas fossem filmados era a “adultização do espectador norte-americano, que passou a exigir tramas mais realistas e menos ingênuas” (Ballerini, 2020, p.51).

3.1 - *Sob o Domínio do Mal* (1962)

Em meio aos 13 dias críticos da Crise dos Mísseis de Cuba, entre 16 e 28 de outubro de 1962, era lançado nos Estados Unidos *The Manchurian Candidate*, um longa-metragem que, a princípio, chamava a atenção do público por ter como ator principal o já popular cantor Frank Sinatra, que, em declínio de popularidade na música, buscava no Cinema a retomada de sua popularidade (FIGURA 1).

FIGURA 1 – PÔSTER AMERICANO DE *SOB O DOMÍNIO DO MAL*



FONTE: [HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=86240625](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=86240625)

Baseado em um livro de mesmo nome publicado em 1959, de autoria de Richard Condon, o filme, que ficou conhecido no Brasil pelo título localizado como *Sob o Domínio do Mal*, é um suspense político de estética neo-noir. A trama se passa nos primeiros anos da Guerra

da Coreia e se inicia quando um pelotão americano é sequestrado na Manchúria, região no nordeste da Ásia, por um grupo de neurologistas comunistas especializados em hipnose. Os mesmos fazem uma série de experimentos com os soldados capturados visando torná-los espiões e assassinos infiltrados nos Estados Unidos. Os dois principais personagens do filme são membros do pelotão que, ao retornarem à América, percebem que algo está estranho.

Enquanto Raymond Shaw, vivido por Laurence Harvey, é instruído pelos comunistas a matar todos àqueles que seu informante sinalizar que devem morrer, o Major Bennett Marco, interpretado por Frank Sinatra, sofre uma verdadeira lavagem cerebral para se tornar um cúmplice de Shaw. Juntamente aos demais membros do pelotão, “Ben” Marco auxilia Raymond Shaw a ganhar uma série de condecorações militares, auxiliando no crescimento da popularidade de seu padrasto, o senador John Yerkes Iselin.

Logo destarte, o filme cria duas principais dúvidas no espectador: quem é o indivíduo que ordena Shaw a matar e quais as intenções dos comunistas ao criar uma rede tão complexa de infiltrados nos Estados Unidos.

Dentro de poucos minutos, o longa-metragem deixa explícito que John Yerkes Iselin é uma analogia clara a Joseph McCarthy quando, para ganhar popularidade, instruído pela esposa e mãe do protagonista, Eleanor Shaw Iselin, o senador, em meio a um debate sem muita relevância política, alega ter em mão uma lista com o nome de mais de 200 comunistas infiltrados na política americana.

Neste ponto, o filme já começa a satirizar a figura do senador, com o mesmo, imediatamente após o debate, esquecer e se confundir em relação à quantidade de comunistas na lista, sendo esta apenas a primeiras de diversas ridicularizações acerca do personagem, que é categoricamente retratado como idiota, oportunista e, principalmente, um fantoche da esposa.

Figuras de alta patente no comando comunista perambulam pela América com facilidade e o filme abre margem para a interpretação de que a América estava muito mais à mercê da URSS do que se imaginava.

Ao longo de toda a obra cinematográfica, a paranoia em relação à presença comunista é extremamente bem representada, juntamente com o impacto social que era ser rotulado como sendo associado à União Soviética. O senador Iselin praticamente invalida seus adversários políticos ao insinuar que os mesmos são agentes infiltrados ou têm ligações com ideais soviéticos, subindo cada vez mais no patamar político e sendo cotado como vice-presidente.

A trama é consolidada sobre o estereótipo de que os comunistas, em especial os chineses, possuíam tecnologias que permitiam o controle total de qualquer indivíduo, paradigma que reflete a insegurança vivida no período e ampliada pelo macarthismo. Um simples e discreto jogo de cartas serve como gatilho para que Raymond se torne um assassino sem escrúpulos, seguindo qualquer ordem que lhe for estabelecida.

Enquanto “Ben” Marco segue à procura do porquê, recorrentemente, juntamente aos demais membros do pelotão, experiencia estranhos sonhos, o major passa a ir atrás de Raymond Shaw, que passa a agir de maneiras cada vez mais excêntricas.

O filme é bastante objetivo e direto. Conforme o mesmo caminha, as intenções dos comunistas, aqui representados como chineses e russos que, apesar de diferentes, se unem contra a América, ficam claras: em um comício, Raymond irá assassinar o candidato favorito à presidência, levando o senador Iselin ao posto mais alto na Casa Branca. O filme revela que Eleanor Shaw Iselin é, na realidade, mancomunada com o Partido Comunista, e, comandando as ações do marido, a mesma iria reger a nação, sendo ela a responsável por ordenar os assassinatos de Raymond ao longo de toda a obra.

Eleanor, apesar de aliada do Partido Comunista, demonstra um profundo escárnio do mesmo, e planeja, ao subir no poder, romper com os comunistas e comandar a nação. Seu marido se torna um verdadeiro fantoche para a mesma, que segue com fidelidade todas as ordens que a mesma propõe, sendo a mesma uma figura de autoridade e sapiência, insinuando, através do personagem do senador, a visão de que McCarthy era apenas parte de um conglomerado muito maior que ele, e não alguém que ascendeu por acaso. Além disso, a trama de um ex-militar que lutou em solo comunista, volta aos Estados Unidos e atenta contra o presidente iria se tornar mais visível do que nunca quando, pouco mais de um ano após o lançamento do filme, o presidente John Kennedy é assassinado sob as mesmas circunstâncias apresentadas no longa-metragem.

Ao fazer com que os americanos tivessem medo de discutir o marxismo — para que a mera menção de Marx não rotulasse alguém como marxista — o anticomunismo, na verdade, tornou os americanos ignorantes vulneráveis à subversão comunista (Susan, 2006, p. 9).

Em seu terceiro ato, o filme culmina no major Bennett conseguindo descobrir o gatilho de Shaw e dando a ele o livre arbítrio de matar ou não o presidente, como ordenado por sua mãe. Raymond Shaw opta por não exterminar o presidente, mas sim seu padrasto, sua mãe e, por fim, em um ato patriótico, a si mesmo.

Diversas questões acerca da figura da mãe são debatidas ainda hoje. Para além da questão política, a maternidade vilanesca é ponto relevante do filme, com diversos debates acerca do que a mesma representa, como, por exemplo, uma crítica à própria sociedade americana e como a mesma recebia os soldados que voltavam dos conflitos na Ásia.

Paradoxalmente, o anticomunismo deu origem a uma introspecção paranóica sobre o estado dos americanos e das instituições americanas por parte de uma geração daquilo que Boorstin denominou 'hipocondríacos culturais' (Susan, 2006, p. 12).

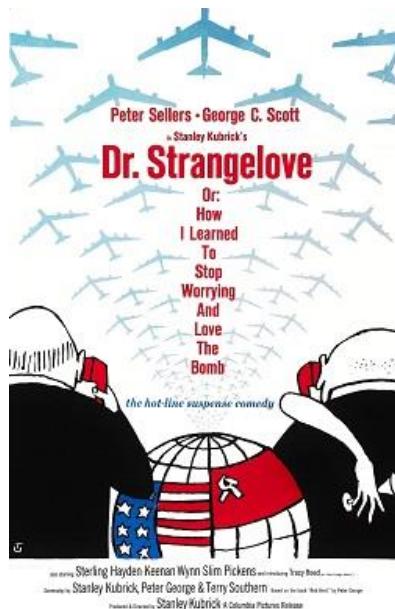
Em suma, em uma trama riquíssima em analogias e subtextos, o filme de 1962 discute de maneira bastante interessante diversos temas, como a validade da figura de McCarthy e até que ponto suas ações foram benéficas para a sociedade americana, a maneira como o *red scare* acabou se entranhando de forma tão profunda nos Estados Unidos que passou a se tornar algo maléfico ao país e a maneira como o Estado, representado pela figura da mãe do protagonista, controlava a população, muitas vezes flirtando com ideias consideradas comunistas. O filme não retrata diretamente a ameaça nuclear, mas a mesma paira sobre toda a trama como um tema que rege todas as escolhas do governo americano. A arrogância anticomunista é tema principal da obra, e a maneira como a mesma corria na política americana é perceptível ao longo de todo o longa-metragem.

3.2 - *Dr. Fantástico* (1964)

Enquanto *Sob o Domínio do Mal* utiliza da paranoia, da maternidade e da manipulação para criar um suspense político sobre uma sociedade à beira do colapso, *Dr. Fantástico*, lançado apenas dois anos depois, em 1964, opta por representar a histeria acerca do comunismo, a política americana e a iminência de uma guerra nuclear de maneira extremamente mirabolante e excêntrica.

Dirigido por Stanley Kubrick, sendo uma adaptação autoral do romance *Red Alert*, de Peter George, *Dr. Fantástico*, no original “*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*” (FIGURA 2), é um filme bastante singular, sendo uma “comédia de pesadelo” (Kemp, 2011, p. 276).

FIGURA 2 – PÔSTER AMERICANO DE *DR. FANTÁSTICO*



FONTE: [HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=8705446](https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=8705446)

Na trama, o general Jack D. Ripper, convencido que os comunistas já estão em vias de atacar os EUA, ordena um ataque nuclear massivo à diversas cidades soviéticas. Somente ele possui a senha para cancelar o ataque, se trancando em seu quartel, determinando que seus soldados protejam o mesmo e não recebam ordens de ninguém, alegando que os comunistas já estão infiltrados nas linhas de comando do exército.

O longa-metragem segue a partir do ponto de vista de personagens em diferentes situações. Em um avião carregado com artefatos nucleares, o major “King” Kong e seu esquadrão voam em direção à Rússia prontos para bombardearem o local definido pelo general. O grupo não possui comunicação com o exterior e só pode ser contactado caso o general Ripper revele a senha ao exército.

Enquanto a aeronave voa em direção à URSS, o presidente se reúne com diversos militares para decidir o que fazer e como evitar a guerra nuclear. Além do presidente Merkin Muffley, são figuras relevantes na Sala de Guerra o general Buck Turgidson, que demonstra

apreço em “atacar primeiro” e com a possibilidade de um holocausto nuclear, o embaixador soviético Alexei de Sadeski, que busca dialogar apenas para poder espionar a Sala de Guerra, e o Dr. Strangelove, um nazista que foi repatriado após a Guerra e é especialista em energia nuclear.

Por fim, o terceiro núcleo do filme gira em torno do capitão Mandrake que, preso na mesma sala que o general Ripper, tenta desesperadamente conseguir a senha que evitará a deflagração da guerra nuclear.

Kubrick fez o que provavelmente é a melhor sátira política do século XX, um filme que puxou o tapete sob a Guerra Fria ao alegar que se uma “máquina de intimidação nuclear” destrói toda a vida na terra, é difícil dizer exatamente o que ela intimidou (Ebert, 2002, p. 184).

Tanto o general Jack quanto o general Buck são, em conjunto, uma sátira de Curtis LeMay, que, além de um general anticomunista declarado, era abertamente favorável ao uso de artefatos nucleares como meio para a resolução de conflitos. LeMay foi, entre 1948 e 1957, comandante do *Strategic Air Command*, divisão da Força Aérea que era responsável pelo aparato nuclear americano. Durante sua gestão, LeMay “transformou uma seção despreparada e mal-equipada numa das mais eficientes e avançadas divisões das Forças Armadas americanas” (Tota, 2009, p.187). O departamento ficou conhecido pela Destrução Mútua Assegurada, termo informal que garantia a destruição do inimigo caso o mesmo atacasse os Estados Unidos com artefatos nucleares mesmo que a própria América já estivesse em ruínas.

O filme desfruta da realidade vivida nos anos 1950 e 1960 para retratar o absurdo e a proximidade de um conflito nuclear. Para o general paranóico, por exemplo, um aspecto que justificaria o processo de guerra seria a adição de fluoreto nos mananciais de água potável, o que envenenaria a América e corromperia “a pureza e a essência de nossos fluidos corporais”.

Apesar de absurda, tal teoria era debatida com seriedade pela direita americana neste período (Ebert, 2002, p. 185).

Apesar de inicialmente estabelecer que Ripper é um ponto fora da curva, sendo extremamente paranóico a ponto de declarar guerra a um inimigo criado por ele mesmo, com o passar da trama é notável que outros personagens demonstram apreço pela guerra e pela sensação de superioridade perante o inimigo. Tanto o piloto do avião quanto o general na Sala de Guerra constantemente fazem discursos patrióticos, contrastando com o presidente e com o capitão Mandrake, que demonstram claro desespero em relação ao iminente conflito.

Ao longo da primeira metade, o filme satiriza a burocracia e a cadeia de comando americana, com Merkin Muffley se questionando mais de uma vez como um general conseguiu fazer um país inteiro entrar em guerra, sendo prontamente respondido pelo general Buck que Ripper apenas usou as leis criadas pelo próprio exército à seu favor, sendo as mesmas previamente aprovadas pelo próprio presidente.

O longa-metragem também questiona a falsa sensação de progresso e ordem no cenário político americano. Tal questionamento fica claro em determinado momento do filme em que, enquanto o embaixador russo e Buck discutem, o presidente solicita que os mesmos fiquem pacíficos, afinal estão na Sala de Guerra. A cena, além de irônica, se tornou uma das mais marcantes da história do Cinema.

Além dos questionamentos morais, questões ideológicas constantemente são tratadas pelo filme. Ao mesmo tempo que a presença do embaixador russo na Sala de Guerra é vista como um ultraje e incômoda para os presentes, ninguém demonstra se importar com a participação de um ex-membro do Partido Nazista na discussão.

Com o decorrer do filme, apesar de conseguirem parar grande parte do ataque nuclear, por problemas técnicos, o avião pilotado por Kong não recebe a ordem de retirada e segue com o plano de bombardeio.

No final do filme, com a guerra nuclear já sendo iminente, os personagens, já conformados, dialogam sobre a vida nos bunkers durante o próximo século. Dr. Strangelove enfatiza que apenas pessoas de “bom padrão” devem compor os abrigos subterrâneos, em que mulheres jovens e férteis devem ser a maioria da população visando preservar o estilo de vida americano. O doutor nazista se prontifica a ser a figura que escolherá quem merece entrar nos abrigos, despertando interesse e felicidade nos generais presentes, aficionados com a quantidade desproporcional de mulheres, afinal “na visão de Kubrick, a inadequação sexual da elite de homens de meia-idade que exerce o poder no Oriente e no Ocidente conduz ao fim do mundo” (Kemp, 2011, p. 276).

Além de escancarar a participação e poder de escolha de ex-membros da Alemanha de Adolf Hitler na política americana, o filme faz questão de pontuar que os mesmos nunca realmente se aliaram aos Estados Unidos, e continuam visando a perpetuação de uma “raça superior”, sendo a guerra nuclear um meio de selecionar àqueles que têm espaço no futuro visado pelos mesmos. Tal apego aos ideais nazi-fascistas pode ser observado quando, “por problemas técnicos”, o braço mecânico de Strangelove faz repetidamente a saudação nazista enquanto explica o processo de seleção para os bunkers.

Um ponto de convergência entre *Sob o Domínio do Mal* e *Dr. Fantástico* é a tela de abertura dos filmes. Em ambos os casos, há uma sequência textual que explicita o fato do filme ser puramente uma obra de ficção, não sendo nenhum dos personagens uma analogia a nenhuma figura real. Todos os eventos de ambos os longas também são descritos como pura fantasia, sem nenhum vínculo com a realidade. Tais paradigmas, possivelmente, servem para

blindar às obras de possíveis processos formais, acusações de teorias conspiratórias e/ou alusão à forte presença comunista dentro do poder americano que, como observado anteriormente, poderia causar severas manchas à imagem pública de um grupo ou indivíduo.

Por fim, *Dr. Fantástico*, para além de um filme de comédia, é um ótimo exemplo da dicotomia que Marc Ferro faz entre o “visível e o não-visível” (Ferro, 1977, p.87). Para além do que está sendo visto na tela, assim como *Sob o Domínio do Mal*, o filme é parte do mundo e da situação que o rodeia, se comunicando diretamente com momento vivido no período e levando a possibilidade de uma guerra nuclear como algo sério, relevante e muito mais próximo do que o imaginado. Para além disso, o nível de requinte na maneira como os temas discutidos são traduzidos em tela é altíssimo, com diálogos tão primorosos que permitem com que os temas de poder, masculinidade, guerra e ideologias sejam retratados de maneira fascinante. A soberba americana aqui se mistura com o medo nuclear e a falta de empatia e tato social da classe dominante em relação àqueles regidos pela mesma.

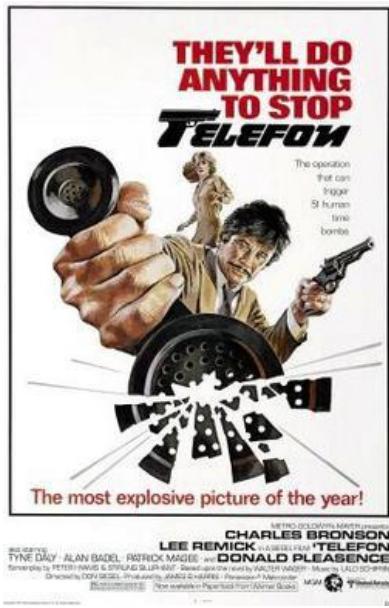
3.3 - *Telefone* (1977)

Dentre os filmes selecionados para serem destrelhados neste Trabalho de Conclusão de Curso, *Telefone*, de 1977, é o que melhor condensa e sintetiza o pensamento acerca da presença comunista nos Estados Unidos por parte daqueles que, já nos anos 1970, ainda seguiam a corrente de pensamento macarthista.

Assim como *Sob o Domínio do Mal*, *Telefone* tem como ponto central a teoria de que a União Soviética teria agentes infiltrados nos Estados Unidos sob algum tipo de influência neurológica que tornava os mesmos ideais para missões suicidas. O longa-metragem dirigido por Don Siegel eleva essa conspiração a um novo patamar, em que os espiões soviéticos, sob

o efeito de drogas e experimentos psicológicos, nem sequer saberiam que são agentes infiltrados, sendo ativados para seus objetivos programados através de um código recebido através de chamadas telefônicas (FIGURA 3).

FIGURA 3 – PÔSTER AMERICANO DE TELEFONE



FONTE: [HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=19841789](https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=19841789)

Na realidade do filme, a KGB²⁵, agência soviética, teria um projeto, intitulado *Telefon*, em que mais de 50 soldados estariam infiltrados nos Estados Unidos apenas esperando o recebimento do código para executarem suas funções que, no geral, são de sabotagem ou destruição de aparelhos militares, majoritariamente com o objetivo de evitar o funcionamento da aparelhagem nuclear americana, visando a vitória da URSS em uma iminente guerra nuclear.

A trama do filme se inicia quando um ex-agente da KGB nos Estados Unidos resolve ativar, através de ligações telefônicas, os militares infiltrados em solo americano visando a deflagração de um conflito entre as nações. O órgão de inteligência russo deve então impedir

²⁵ *Komitet Gosudarstvennoy Bezopasnosti SSSR* (Comitê de Segurança do Estado da URSS): principal serviço de inteligência da União Soviética, conhecido pela sigla KGB.

que o ex-membro prossiga com as ativações, que, além de possibilitar que as instituições de segurança dos Estados Unidos descubram a existência do projeto, que é secreto até mesmo dentro do governo da União Soviética, eminentemente irá causar uma guerra nuclear.

Logo nas primeiras cenas do longa-metragem, que se passam em Moscou, o filme trata de representar a Rússia como um local opressivo, em que a vigilância é radical. Em um diálogo entre dois policiais russos, a existência de Deus é questionada, pondo em pauta a ideia de que, na União Soviética, todos eram ateus e as religiões eram perseguidas.

O filme deixa explícita a ampla presença de agentes soviéticos na América, e que os mesmos manipularam o governo americano recorrentemente. A figura da CIA, agência de inteligência americana, também é bastante irregular, pois a mesma parece ser apenas um órgão de fachada comandado pela Rússia. A CIA, ao ser informada pela KGB, sem muitos detalhes, da ameaça presente em solo americano, prontamente une forças com o órgão soviético.

Um ponto amplamente representado em *Telefone* é a dicotomia presente na visão da parcela da população americana mais histérica em relação ao comunismo. Ao mesmo tempo em que o comunista é representado como alguém extremamente perigoso, ardiloso e destrutivo, os soviéticos também são apresentados como desorganizados, divididos e emotivos, visto que as motivações do antagonista são completamente pessoais e muito pouco fundamentadas.

A relação entre os órgãos de inteligência dos Estados Unidos e da União Soviética, KGB e CIA, também é bastante dúbia pois, sendo a CIA representada como um órgão com pouca soberania, subserviente à KGB, a mesma também tem um caráter heróico, impedindo que os erros da Rússia resultem na deflagração de uma guerra nuclear.

Telefone também é muito pouco sutil em ressaltar uma imagem vilanesca dos soviéticos. Ao finalizar a missão, a ideia dos espiões russos era que o major Borzov,

protagonista do filme, deveria ser eliminado. Mesmo sendo considerado um herói, a União Soviética não considera mantê-lo vivo pois, com as informações adquiridas, o mesmo poderia se tornar uma ameaça. Borzov só não é eliminado pois, juntamente a seu par romântico, Bárbara, uma agente da CIA enviada para ajudá-lo na missão, o mesmo passa a chantagear os órgãos de inteligência para viver uma vida anônima e pacífica com sua nova companheira.

Em suma, com russos vilanescos, caricatos e pertencentes à um sistema desorganizado, o filme exalta o caos que a União Soviética representa para o mundo, podendo, por pura incompetência e indecência, deflagrar um conflito nuclear a qualquer momento.

Como filme, *Telefone* é simples e bastante medíocre. Porém, como fonte de análise das relações e tensões entre os Estados Unidos e a União Soviética, o longa-metragem é um excelente ponto de partida para se compreender como a paranoia e a histeria em relação aos comunistas penetrou na sociedade americana e em Hollywood, processo este que pode ser observado nos estereótipos e na trama do filme.

Vale ressaltar que, sendo produzido após o Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares, assinado no final dos anos 1960, a relação do filme com a possibilidade de uma guerra nuclear é significativamente mais distante que os dois filmes anteriormente citados. Fruto de um período em que os Estados Unidos se via regido por insegurança, resultado, por exemplo, da diminuição do poder americano no cenário global, da Crise do Petróleo e do episódio de Watergate, o filme exalta muito menos a figura do país em relação aos filmes dos anos 1960.

3.4 - *Hair* (1979)

Ao mesmo tempo que Hollywood crescia em escopo, possibilitando a produção de mais filmes e com orçamentos cada vez maiores, alguns diretores, influenciados pelos movimentos de contracultura, apostavam e formas não convencionais de contarem tramas sobre assuntos à margem da sociedade, com histórias sobre os movimentos negros, feminismo, uso de drogas, dentre outros. Baseado em uma peça musical de grande sucesso apresentada na Broadway, um dos mais renomados e conhecidos distritos teatrais do mundo, *Hair*, dirigido por Milos Forman e lançado em 1979, retrata o cotidiano de um grupo de *hippies* em meio à crescente participação americana na Guerra do Vietnã. Os acontecimentos da trama são experienciados sob a ótica de Claude, um jovem adulto nascido no interior dos Estados Unidos que vai para Nova York com o objetivo de se alistar no exército americano e lutar no conflito na Ásia.

Perdido na metrópole, Claude, que tem dois dias até seu recrutamento, acaba se encontrando e fazendo parte do grupo de *hippies* liderados por Berger. O filme pode ser dividido em dois pontos principais: a introdução de Claude, um rapaz de uma realidade conservadora e que acredita fielmente nos ideais patrióticos pregados pelo exército, à toda uma gama de novas experiências transgressivas ligadas à contracultura, e o modo de viver *hippie* e como o mesmo se comunicava com diversas outras frentes invisibilizadas da sociedade, como os movimentos anti-racistas e a revolução sexual feminina (FIGURA 4).

FIGURA 4 – PÔSTER AMERICANO DE HAIR



FONTE: [HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=16955539](https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=16955539)

Ao longo de *Hair*, Claude passa por uma série de descobertas e cada vez mais vai repensando sua relação com o militarismo e com a participação na Guerra. O primeiro tópico de estranhamento do rapaz é com o amor livre, personificado na personagem Jeannie que, estando grávida, não sabe quem é o pai de seu filho, o que não é uma preocupação para a mesma. Em sequência, Claude se vê em uma festa da alta sociedade americana, em que o contraste entre o padrão de vida americano se choca com a maneira *hippie* de levar a vida, o chamado *drop out*. Por fim é introduzido às drogas alucinógenas, amplamente usadas de maneira recreativa pelo grupo de Berger.

O filme não expressa de maneira literal ideias sobre a Guerra Fria, mas, em diversos pontos, questiona o modo de vida americano e a Guerra do Vietnã. Em uma das passagens mais conhecidas do filme, um personagem descreve a Guerra como “o povo branco manda o povo negro combater o povo amarelo para defender a terra roubada do povo vermelho”, se referindo

à alta presença de jovens negros americanos, geralmente de baixa renda, que enxergavam no exército a possibilidade de alguma ascensão social, mas que geralmente morriam em combate lutando por sua nação que, sistematicamente, inferiorizava os mesmos.

Simultaneamente ao processo de contravenção de Claude, que chega a ser preso em determinado ponto do filme, a realidade da contracultura americana nos é apresentada, tanto seu lado idealizado e glamourizado quanto a realidade da maioria dos *hippies*. Tal processo de *drop out* é personificado em Sheila, uma jovem que, assim como grande parte dos integrantes do movimento *hippie*, advinha de uma família de classe média e era bem escolarizada. Criada em uma família conservadora, ao chegar à idade adulta, a mesma se desprende do núcleo familiar tradicional e busca na contracultura a liberdade. O mesmo pode ser observado em Berger que, precisando de dinheiro, recorre à família.

Como esses jovens fazem parte da sociedade conservadora, conviveram com os diversos dogmas impostos por seus pais ao longo de sua infância e adolescência, ao chegarem à vida adulta passam a questionar estes valores, ou seja, são os críticos que vêm de dentro da própria cultura ocidental: ao invés de encontrar seu inimigo de classe no proletariado das fábricas, a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos. (Monteiro, 2010, p. 178).

Mesmo após vivenciar um modo de vida completamente distinto do padrão, o protagonista opta por seguir a carreira militar. Durante um dia de treinamento, Berger resolve se infiltrar no alojamento militar para se disfarçar de Claude para que o personagem principal possa sair do conjunto habitacional e rever seus amigos. Porém, as coisas saem do controle quando os soldados da base militar são convocados para a Guerra do Vietnã. O filme se encerra em uma sequência musical que evidencia os horrores do conflito enquanto os personagens do núcleo principal formam um círculo ao redor do túmulo de Berger que, por um engano, se tornou mais uma vítima da campanha militar.

De maneira sucinta, *Hair* é um filme que apresenta a contracultura americana e o sentimento anti-guerra de uma parcela da população. Tal sentimento é expressado de forma visual quando os personagens queimam panfletos de convocação militar, mesmo que nos mesmos esteja escrito que a destruição dos papéis pode acarretar em punições. Além disso, o longa demonstra como a sexualidade, o racismo e o uso de drogas era debatido dentro da cultura *hippie*, esta que era estritamente antimaterialista e anticapitalista.

Sendo produzido anos após o auge dos *hippies*, o filme é carregado por um tom nostálgico, pintando o passado com tons coloridos e rememorando uma certa pureza que havia se perdido nos anos 1970, com a insegurança sondando o cenário político americano. O filme apresenta uma América que poderia ter sido mais pacífica, pura e recreativa, mas que, em meio à inflação, a Guerra e a crise moral, se perdeu em uma angústia da classe média, que acabou procurando meios para fugir da realidade.

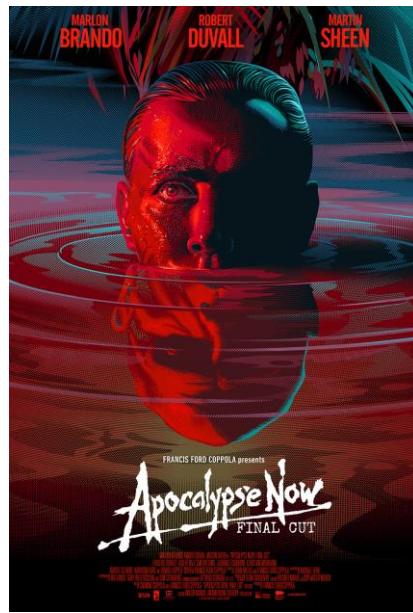
3.5 - *Apocalypse Now* (1979)

Dirigido pelo renomado diretor Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* é uma obra que transcendeu para além do Cinema. Amplamente debatido desde seu lançamento, em 1979, possui diversas interpretações do que está sendo debatido, a quais conclusões o filme supostamente chega e como todos estes temas foram transpostos em tela pelo diretor. Tamanha é a fama, mística e discussão ao redor do filme que um documentário foi produzido sobre o filme através de imagens registradas pela esposa de Coppola em meio a produção caótica do filme (FIGURA 5):

Hearts of Darkness, o documentário que incluía imagens que Eleanor Coppola filmou durante as filmagens de *Apocalypse Now*, abordava as oscilações de humor maníaco-

depressivas de Coppola. [...] Você ouvia Coppola dizendo que não sabia o que estava fazendo, que estava fracassando, e então o ouvia se convencendo de que tinha conseguido realizar tudo. (Kael, 1994).

FIGURA 5 – PÔSTER DA VERSÃO “FINAL CUT” DE *APOCALYPSE NOW*



FONTE: [HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/W/INDEX.PHP?CURID=11940998](https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=11940998)

Inicialmente, o roteiro, criado ainda na década de 1960, seria uma reimaginação de um romance de Joseph Conrad, substituindo as paisagens do Congo do século XIX, retratadas no livro, pelo cenário de guerra vivido no Vietnã. Conforme a participação de Coppola na produção foi crescendo, passando a se tornar o diretor do filme, o longa-metragem foi se tornando cada vez mais autoral, passando por severas mudanças tanto durante as gravações quanto na pós-produção. Além de ultrapassar significativamente o orçamento inicial, o filme demorou mais de três anos para ser lançado.

A trama do filme acompanha Benjamin Willard, um soldado americano no Vietnã que recebe a missão de ir até o Camboja para executar o supostamente insano coronel Kurtz. Outrora um brilhante militar, o coronel se torna uma ameaça por ter matado agentes duplos dos

Estados Unidos e estar liderando um tipo de culto a sua própria figura. Para executar a missão, que é secreta, Willard deve seguir o Rio Nung, em direção ao local em que Kurtz está instalado. Juntamente ao protagonista, outros quatro soldados irão, de barco, até o enlouquecido coronel, apesar de que, ao chegarem à base de Kurtz, dois dos membros da embarcação já estão mortos.

Um dos temas mais ligados ao filme é o da psicodelia. Por se tratar de uma obra que foi roteirizada dez anos antes, no auge da contracultura, do resultado final ser lançado, *Apocalypse Now* é um filme que apresenta constantemente a loucura e os delírios causados pela Guerra do Vietnã nos soldados, tendo “por objetivo mostrar algo que não é evidente no nível natural, de uma realidade cotidiana” (Lunardelli, 2010, p.219). Um dos grandes pontos do filme é a maneira como a Guerra mexeu com a moral, empatia e ética dos soldados americanos, além de discutir até que ponto a imoralidade e transgressão já estavam presentes nos soldados americanos, sendo apenas “afloradas” por meio dos horrores vivenciados no Vietnã.

No filme, fica clara a arrogância americana, tanto em relação ao comunismo quanto em relação aos países de terceiro mundo. Em uma sequência que beira a comédia no primeiro ato do filme, protagonizada por Kilgore, um tenente americano, e Lance, um dos membros da embarcação que segue rumo ao Camboja, um grupo de soldados está mais preocupado em surfar do que com os ataques dos vietnamitas à base do tenente. Em um ataque suicida, uma civil consegue explodir um helicóptero americano e matar alguns soldados. A resposta de Kilgore exemplifica bem toda a soberba americana no Vietnã visto que o tenente pouco se preocupa com as perdas materiais e nem chega a comentar sobre os soldados mortos, argumentando que aquela guerra já está praticamente ganha e aquela situação não passava de um mero contra-tempo.

Conforme o protagonista e a tripulação avançam rumo à base de Kurtz, diversos tópicos são tratados. Para além da arrogância americana, o uso indiscriminado de drogas também é

claro no filme, principalmente a maconha, amplamente consumida pelos soldados americanos. Assim como em *Dr. Fantástico*, o longa-metragem também apresenta a sexualidade como ponto importante. Em determinado ponto, o filme escancara a soberba americana através de um show de entretenimento pornográfico para os soldados, subsidiado pelo governo e que retrata uma certa falsa promessa de prazer. Uma curiosidade relevante para compreendermos o resultado final do filme é que, durante as conturbadas gravações do filme, o uso de drogas e a liberdade sexual também estavam presentes na própria equipe de produção, que reflete no resultado final. (Lunardelli, 2010, p.225).

Na versão extendida do filme, para além da arrogância americana, o filme, no segundo ato, através de um núcleo de personagens franceses, acentua a relação europeia como o Vietnã e com a própria América, regada de desrespeito e norteada por um sentimento de superioridade do ‘povo que, pelo bem comum, deveria colonizar as nações inferiorizadas.

Ao longo de toda a jornada, o protagonista questiona a moralidade americana, a necessidade da Guerra e a suposta insanidade de Kurtz e até que ponto ela não seria o resultado natural dos horrores vivenciados em uma guerra. Ao finalmente se encontrarem, o confronto entre ambos é muito mais moral e ético do que físico. Através de longos monólogos de Kurtz, somos introduzidos a parte de como o personagem pensa e, principalmente, às justificativas para seus atos de violência extrema e ao culto que se formara ao redor de sua figura.

No terceiro ato, através dos diálogos entre Kurtz e Willard, várias ideias que são jogadas ao longo do filme são explicitadas, a maioria expressada através do louco coronel e suas ações. A busca de submissão por parte de países considerados inferiores, a crença de que o terror é necessário para que a paz exista e a convivência com a violência extrema são apenas alguns dos tópicos tratados entre os personagens que, propositalmente, transitam entre temas que são anti-guerra e pontos que evidenciam a necessidade de alguém que comande, fazendo um

paralelo entre Kurtz (e os vietnamitas) e os Estados Unidos (e as nações sob crescente presença comunista).

Por fim, mesmo aparentemente desconectado do aparato militar americano, Kurtz se deixa ser assassinado pelo protagonista pois ainda vê a necessidade de morrer em combate, como um soldado, demonstrando como a “lavagem cerebral” do exército americano sob seus soldados entranhava nos mesmo uma necessidade de pertencer à América até o fim.

Em suma, em uma produção confusa tanto em sua criação quanto em sua apresentação, *Apocalypse Now* é uma obra fantástica que, através do visível, como as imagens de violência extrema presentes em todo o filme, e do não-visível, como os diálogos alinhados ao contexto político e social americano da época, apresenta a Guerra do Vietnã sob a ótica da dualidade instaurada no pensamento americano da época.

A moralidade acerca das ações americanas, no macro e no micro, são constantemente debatidas e a crise da identidade americana é posta em prova: para se provar soberano mesmo não estando mais no auge, o americano médio via no Vietnã a possibilidade de se reafirmar maioral, mesmo ao custo da completa insanidade de toda uma parcela da sociedade. Apesar de ansiar por “uma missão” no início do filme, toda essa busca do protagonista por uma tarefa é esvaziada e posta em prova, afinal, quer mesmo um soldado estar em uma guerra?

Considerações Finais

A conclusão da presente monografia é que, como proposto por Marc Ferro, o Cinema e a História devem se mesclar para uma melhor compreensão tanto do que o filme está retratando quanto de como o meio em que o filme foi produzido reflete em seu resultado final.

É nítido, através do estudo de parte da história norte-americana entre os anos 1940 e 1970, que Hollywood refletia diretamente o momento sociopolítico e cultural vivido pelo país, em especial em relação à Guerra Fria. Entre os anos 1960 e 1970, por meio dos filmes analisados, fica clara a mudança da situação vivida pelos Estados Unidos. Durante os anos 1960, estando em posição de liderança no cenário político mundial, o Cinema se voltava a refletir sobre a possibilidade de uma guerra nuclear, os resquícios da Guerra da Coreia e a paranoíta em relação à presença comunista na política americana, fomentada, por exemplo, pelo macarthismo na década anterior e pelo assassinato do presidente Kennedy.

Por outro lado, nos anos 1970, a cinematografia se volta para repensar o papel dos Estados Unidos no cenário mundial. Não mais representado como unanimemente correto no campo da moralidade, a iminência de uma guerra nuclear se torna secundária, dando espaço para discussões acerca da legitimidade da violência e da soberba americana, principalmente em relação à Guerra do Vietnã. A maior autoria dos diretores neste período também permite com que a contracultura, que teve seu auge na década anterior, ganhe espaço de representação nas grandes telas.

Bibliografia

Livros, ensaios e capítulos de livros:

ARBEX JR., José. *Guerra Fria: o Estado terrorista*. São Paulo: Polêmica, 1997.

BALLERINI, Franthiesco. *História do cinema mundial*. São Paulo: Summus, 2022.

BARROS, Edgard Luiz de. *A Guerra Fria*. São Paulo: Atual, 1988.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California, 2006.

EBERT, Roger. *Doutor Fantástico*. In: EBERT, Roger. *A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Argemiro. *Caça às Bruxas: Macartismo — uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. *Tio Sam vai à guerra: os conflitos bélicos dos Estados Unidos através do cinema*. Porto Alegre: Letra & Vida, 2010.

KARNAL, Leandro; et al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.

KEMP, Philip (org.). *A Nova Hollywood: Doutor Fantástico (1964)*. In: *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

MARK, Arnold-Forster. *Mundo em Guerra*. Brasília: UnB, 1973.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010.

NYE, Joseph. *Poder brando*. In: NYE, Joseph. *O futuro do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

SCHLESINGER JR., Arthur M. *Mil Dias: John F. Kennedy na Casa Branca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SERVICE, Robert. *Camaradas: uma história do comunismo mundial*. São Paulo: Difel, 2007.

TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.

VIZENTINI, Paulo G. Fagundes. *Guerra do Vietnã*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

Filmografia:

COPPOLA, Francis Ford (Dir.). *Apocalypse Now*. Estados Unidos: Zoetrope Studios, 1979. 1 filme (147 min). Disponível em: Amazon Prime Video. Acesso em: 18 nov. 2025.

FORMAN, Miloš (Dir.). *Hair*. Estados Unidos: United Artists, 1979. 1 filme (121 min). Disponível em: Amazon Prime Video. Acesso em: 4 nov. 2025.

FRANKENHEIMER, John (Dir.). *Sob o domínio do mal (The Manchurian Candidate)*. Estados Unidos: United Artists, 1962. 1 filme (126 min). Disponível em: Amazon Prime Video. Acesso em: 27 out. 2025.

KUBRICK, Stanley (Dir.). *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*. Reino Unido/Estados Unidos: Columbia Pictures, 1964. 1 filme (94 min). Disponível em: YouTube. Acesso em: 28 out. 2025.

SIEGEL, Don (Dir.). *Telefone (Telefon)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1977. 1 filme (102 min).

Artigos e trabalhos acadêmicos:

CARRUTHERS, Susan L. "The Manchurian Candidate (1962) and the Cold War brainwashing scare". *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 18, n. 1, p. 75–94, 1998.

FRANCISCON, Moisés Wagner. *Os americanos no cinema soviético do stalinismo tardio: o didatismo para a Guerra Fria*. *Dialnet*, p. 128–164, 2021.

HALL, Michael McDonald; SILVA, Michelly Cristina. *Missão a Moscou: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a Segunda Guerra Mundial*. Caderno de Pesquisa Interdisciplinar, 24 maio 2010.

KIRSHNER, Jonathan. "Subverting the Cold War in the 1960s: *Dr. Strangelove*, *The Manchurian Candidate*, and *The Planet of the Apes*." *Film & History*, v. 31, n. 2, p. 40–44, 2001.

LAPERNA, Pedro Vinicius Asterito. "O encouraçado Potemkin, Outubro e a Revolução russa: usos da história no processo criativo de Sergei Eisenstein." *Revista ALCEU* 17.34 (2017): 98–112.

DA SILVEIRA COSTA, Sandro. Escola dos Annales: a inovação em história. *ÁGORA: Arquivologia em debate*, v. 20, n. 41, p. 51-51, 2005.

SOUSA, Rodrigo Farias. *Nova Esquerda Americana: de Port Huron aos Weathermen (1960–1969)*. 2009.

VITECK, Cristiano Marlon. *Rebeldia em cena: a juventude transviada no cinema hollywoodiano nas décadas de 1950 e 1960*. Marechal Cândido Rondon: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2009.

Notícias e críticas jornalísticas:

BUCHWALD, Elisabeth. Trump diz que vai impor tarifa de 100% sobre filmes feitos fora dos EUA. *CNN Brasil*, [S. l.], 29 set. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/macroeconomia/trump-diz-que-vai-impor-tarifa-de-100-sobre-filmes-feitos-fora-dos-eua/>. Acesso em: 30 set. 2025.

ESPEN, Hal. Kael Talks. *The New Yorker*, 14 mar. 1994. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1994/03/21/kael-talks>. Acesso em: 22 nov. 2025

GENG, Veronica. The Horror Comedy of “Apocalypse Now”. *The New Yorker*, 27 ago. 1979. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1979/09/03/apocalypse-now-movie-review>. Acesso em: 22 nov. 2025