

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

Faculdade de Ciências Sociais

Relações Internacionais

EMILY BARBOSA

**O INIMIGO EM TELA: UMA ANÁLISE DAS PRODUÇÕES DE HOLLYWOOD E DA  
PROPAGANDA ESTADUNIDENSE DURANTE A GUERRA FRIA**

São Paulo

2024

EMILY BARBOSA

**O INIMIGO EM TELA: UMA ANÁLISE DAS PRODUÇÕES DE HOLLYWOOD E DA  
PROPAGANDA ESTADUNIDENSE DURANTE A GUERRA FRIA**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado a Pontifícia Universidade  
Católica de São Paulo, como requisito para  
obtenção do título de bacharel em Relações  
Internacionais, sob a orientação do Professor  
Doutor Augusto Leal Rinaldi.

SÃO PAULO

2024

EMILY BARBOSA

**O INIMIGO EM TELA: UMA ANÁLISE DAS PRODUÇÕES DE HOLLYWOOD E DA  
PROPAGANDA ESTADUNIDENSE DURANTE A GUERRA FRIA**

Relatório final apresentado à Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, como  
requisito para obtenção do título de bacharel  
em Relações Internacionais.

São Paulo, 18 de novembro de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. (Nome do orientador)

Afiliações

---

Prof. (Nome do professor avaliador)

Afiliações

---

Prof. (Nome do professor avaliador)

Afiliações

Aí, maloqueiro  
Aí, maloqueira  
Levanta essa cabeça  
Enxuga essas lágrimas, certo?  
Respira fundo  
E volta a correr  
Cê vai sair dessa prisão  
Cê vai atrás desse diploma  
Com a fúria da beleza do Sol, entendeu?  
Faz isso por nós  
Faz essa por nós  
Te vejo no pódio  
AmarElo - Emicida

## RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar o papel do cinema estadunidense na construção da narrativa do inimigo comunista durante a Guerra Fria (1947 – 1991). Ao longo do período, uma série de produções cinematográficas de diferentes gêneros, refletiram os medos sociais e agiram em consonância para a promoção do *American Way of Life*, promovendo o ideal de superioridade moral e cultural dos Estados Unidos em Frente a União Soviética, essas narrativas foram se atualizando ao longo do período e a representação soviética foi retratada por diferentes personagens, mas a construção do medo de invasão ao território americano foi uma constante. A análise considera os movimentos do cinema anticomunista como parte da máquina de propaganda, que se manteve articulada com a manutenção de narrativas a nível institucional e a nível discursivo. Compreende-se, portanto, a necessidade da manutenção do debate acadêmico em relação ao impacto da propaganda na construção da imagem do inimigo no âmbito das relações internacionais.

**Palavras-chave:** Guerra Fria; Cinema; Propaganda; Anticomunismo

## ABSTRACT

This article aims to analyze the role of American cinema in constructing the narrative of the communist enemy during the Cold War (1947 - 1991). Throughout the period, a series of cinematographic productions of different genres reflected social fears and acted in concert to promote the *American Way of Life*, promoting the ideal of moral and cultural superiority of the United States over the Soviet Union. These narratives were updated throughout the period and Soviet representation was portrayed by different characters, but the construction of the fear of invasion of American territory was a constant. The analysis considers the movements of anti-communist cinema as part of the propaganda machine, which remained articulated with the maintenance of narratives at an institutional and discursive level. We therefore understand the need to maintain the academic debate on the impact of propaganda on the construction of the image of the enemy in the context of international relations.

**Keywords:** Cold War, Cinema, Propaganda, Anticommunism

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	7
2 O PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A ESTRATÉGIA ESTADUNIDENSE .....	8
3. A CONSTRUÇÃO DO INIMIGO NO CINEMA.....	13
3.1 Melhor morto do que comunista: o estereótipo do inimigo na década de 1950 em: <i>I was a communist for the FBI</i> (1951) e <i>Invaders from mars</i> (1953).....	16
3.2 O movimento da Nova Hollywood: espões, pilotos e a tecnologia.....	21
3.3 O último round da Guerra Fria: a vitória de <i>ROCKY IV</i> (1985).....	25
4 CONCLUSÃO .....	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	30

## 1 INTRODUÇÃO

O presente artigo, tem por objetivo analisar o período da Guerra Fria (1947 – 1991), no sentido de análise dos elementos de propaganda, com ênfase nos elementos que compõem as produções cinematográficas produzidas pelos Estados Unidos na construção da narrativa do inimigo comunista durante o período. Parte-se do pressuposto de que a disputa entre os Estados Unidos e a União Soviética não se deu somente por corridas armamentistas, espaciais e conflitos de disputa regional pelo globo, mas também por uma máquina de propaganda que desempenhou um papel crucial na manutenção da rivalidade entre os blocos.

O objetivo central deste artigo, é identificar os elementos presentes na construção dessa narrativa cinematográfica que obtiveram sucesso na construção da imagem do “outro”. Considerando o cinema enquanto fonte histórica essencial, o que permite apreciar o desdobramento da política externa norte-americana para além do embate entre líderes. Busca-se também traçar uma perspectiva analítica que reconheça o “conjunto da obra”, abrangendo também os discursos políticos, tendências e influências que se estruturam no cenário internacional. Isso permitirá uma análise mais aprofundada, além de considerar a relevância que o posicionamento americano detém na consolidação de práticas discursivas, tendo em vista que a máquina de propaganda não agiu de maneira independente e teve apoio de medidas institucionais como o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), assim como as mensagens transmitidas por líderes relevantes do período como Joseph McCarthy e Ronald Reagan.

A relevância da análise se mantém com base em dois pontos essenciais. O primeiro é que justamente em razão da sua duração, o conflito nos permite uma análise da progressão dessas produções e a sua eficácia na construção do “outro”; mas de maneira secundária também se considera a relevância do tema tendo em vista tanto a necessidade de explorar o terreno da propaganda a nível acadêmico das relações internacionais, como o reconhecimento do impacto que os movimentos americanos atingiram na disseminação de ideias no mundo. A nível de manutenção do debate, se propôs a articulação de uma série de autores contemporâneos como, Pecequillo (2000), Osgood (2002), Riabov (2020) e Haslam’s (2006) com o objetivo de apoiar as novas considerações em relação ao tema.

Não obstante, parte dessa análise envolve compreender a própria visão dos Estados Unidos em relação a si, no sentido de compreensão da identidade americano enquanto *player* essencial na manutenção do *status quo* das relações internacionais. Busca-se explorar, que a construção do inimigo comunista nas produções

cinematográficas estadunidenses também compreende o cinema enquanto veículo da mensagem norte-americana.

A estrutura do trabalho se define em dois capítulos para além da introdução e conclusão. No segundo capítulo: O pós Segunda Guerra Mundial e a estratégia estadunidense, se propõe uma breve exposição histórica dos principais acontecimentos e consequências ao final da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), levando em consideração a mudança de perspectiva que se apresentou no cenário internacional e os elementos que levaram o estabelecimento de uma nova ordem internacional favorável ao poder estadunidense. No terceiro capítulo e seus subtópicos pretende-se uma exposição dos eventos históricos aliado a definição do inimigo no cinema e a sua concretização por meio dos estereótipos construídos ao longo do período, assim como os movimentos que marcaram as produções cinematográficas. Compreende-se um primeiro momento, nos anos 1950 marcado pelas tensões do início do conflito e pela ameaça nuclear, questão essa que ganha novas perspectivas pelas rápidas mudanças ao longo do conflito e a possibilidade de um apaziguamento entre as nações, que é interceptado pelas corridas espaciais e armamentistas permitindo a consolidação dos heróis norte-americanos ao longo dos anos 19560 e 1970.

Por fim, ao longo dos anos 1980 alinhado a caminhada para o final do conflito busca-se identificar quais objetivos de estratégia de propaganda foram atingidos por meio do cinema assim como a consolidação de uma narrativa vitoriosa em relação ao conflito. A problemática apresentada pretende ser respondida por meio da revisão bibliográfica e cinematográfica dos filmes expostos, considerando o tema proposta e a relevância da manutenção do debate da construção do inimigo nas relações internacionais.

## **2 O PÓS SEGUNDA GUERRA MUNDIAL E A ESTRATÉGIA ESTADUNIDENSE**

O fim da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) garantiu o encerramento da disputa em campo de batalha, no entanto trouxe consigo uma nova ordem internacional de organização bipolar entre as duas maiores nações vitoriosas do conflito: Estados Unidos e União Soviética. A disputa entre exércitos foi trocada por uma série de embates no campo das ideias. A denominada Guerra Fria (1947 - 1991) envolveu disputas políticas, econômicas, diplomáticas e ideológicas. Nesse sentido, não foram poupadas produções midiáticas e culturais, que buscavam em diferentes níveis reforçar a narrativa de cada lado do conflito.

O resultado pós Segunda Guerra Mundial foi de devastação social e econômica, nos EUA o número de vítimas foi em torno de 405 mil, enquanto na União Soviética cerca de 27 milhões (STONE, KUZNICK, 2015), sendo a maioria das vítimas civis que vivenciaram perdas geracionais e retificação de fronteiras. A perspectiva de evitar novos cenários de devastação, incentivou a criação de mecanismos que proporcionassem a estabilidade do sistema internacional, levando a criação da

Organização das Nações Unidas em 1945 em uma perspectiva de cooperação internacional (ZINN, 2003).

Apesar de um enfoque de paz nesse momento histórico, em um enfoque que abarca a teoria realista de relações entre Estados “ter um inimigo é importante não apenas para definir a nossa identidade, mas também nos proporcionar um obstáculo com o qual medir nosso sistema de valores e mostrar, ao enfrentá-lo, nosso valor” (ECO, 2011, p.12). Portanto, diante de um contexto em que o novo ator hegemônico estava *ad definendum*, em face da devastação do território e declínio político e econômico da ordem europeia, se apresentou no continente um vácuo de poder político. Esse cenário de incertezas, diante de ideias contrapostas, gerou uma competição pela hegemonia (CARBONERA, 2021).

Nesse sentido, como expõe Gaddis “venceu a guerra uma coalizão cujos membros mais importantes já estavam em guerra - ideológica e geopoliticamente, se não militarmente – entre si” (GADDIS, 2006, p.6), onde duas nações que emergiram de aspirações globais assumiram uma perspectiva de comando. Uma vez que o inimigo em comum da Segunda Guerra Mundial, [o nazismo] havia se dissipado, a aliança entre os países, naturalmente, se desfez.

Durante e após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos fortaleceram a sua indústria e sua zona de influência. A nível político-militar o país possuía bases aéreas, navais e exércitos em todos os continentes; “em termos financeiros e comerciais, o dólar se impôs ao conjunto do mundo capitalista a partir da Conferência de Bretton Woods (1944) e da criação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, dentro do sistema da ONU” (VIZENTINI, 2010, p. 184). De maneira geral, “[...] o conflito havia beneficiado os Estados Unidos mais do que a qualquer outro país, ao mesmo tempo em que produziu enormes perdas em seus aliados de guerra” (PECEQUILO, 2000, p.126). Apesar de um histórico isolacionista da nação norte-americana, se fez necessário uma mudança de perspectiva no posicionamento internacional tendo em vista que “[...] os Estados Unidos tampouco – estavam dispostos - não mais do que a União Soviética - a aceitar um mundo pós-guerra que lembrasse o mundo da guerra” (GADDIS, 2006, p. 16).

No entanto, apesar do reconhecimento da necessidade de adaptação diante de uma nova ordem internacional ser reconhecida por Roosevelt (1933 - 1945) em 1945, ao declarar que “aprendemos que não podemos viver sozinhos em paz; que nosso bem-estar é dependente do bem-estar de outras nações distantes” (ROOSEVELT, 1945), apenas um ano após o final da Segunda Guerra o mundo já se encontrava em um novo momento de tensão.

A morte de Roosevelt em 1945, levou Harry S. Truman (1945 - 1953) ao poder, marcando a transição de enfoque da política externa norte-americana. O vazamento do Longo Telegrama em 1946, escrito por George F. Kennan, diplomata americano

situado em Moscou, já declarava a impossibilidade de uma intimidade política com a União Soviética, sendo necessário portanto barrar o avanço soviético.

Apesar de duras, a mensagem de Kennan encontrou apoio em Truman que, ao reconhecer que a crise econômica inglesa teria impacto em regiões de extrema importância por estarem na rota de expansão soviética (Grécia e Turquia), não hesitou em traçar um plano de contenção. Foi nesse contexto que no dia 12 de março de 1947, o presidente Harry S. Truman discursa para o congresso enfatizando a importância de abarcar países influentes no projeto de democracia, seguindo o ideal de “homens livres” e buscando promover um programa de assistência militar e econômica à Grécia e à Turquia. Sua principal preocupação era justamente com os territórios em disputa, a perspectiva de oferecer “ajuda econômica para qualquer país que sentisse a sua soberania ameaçada” (TRUMAN, 1947), posteriormente se consolidou na chamada Doutrina Truman. Essa doutrina, estabeleceu a diferença entre o mundo livre e o mundo reprimido, destacando a excepcionalidade daqueles que seguem a doutrina norte-americana, além de acompanhar as tendências de contenção comunista estabelecidas por Kennan. Na perspectiva norte-americana, o avanço soviético nas regiões de influência não deixava outra opção, que não a de construir uma força oposta, uma vez que o avanço soviético significava a perda de independência dos povos livres (PECEQUILO, 2000).

Com a implementação da Doutrina Truman, os Estados Unidos passaram a redefinir a sua postura internacional. Entre 1947 e 1949, a estrutura doméstica do país se voltou para fortalecer a sua atuação e projeção no cenário internacional. A consolidação do Plano Marshall (1947) e a fundação da OTAN (1949) representam o abandono da postura até então isolacionista da política externa norte-americana, o que permitiu o fortalecimento da sua relação com os aliados europeus. (PECEQUILO, 2000)

A ambição de extensão global da Doutrina Truman, dependia de fatores externos para garantir a sua atuação, como se apresentou desde a motivação para a sua implementação inicial. Nesse contexto, os discursos de Truman desempenham um papel crucial, colaborando com a construção da percepção pública, buscando justificar as ações dos Estados Unidos. Conforme apontado por Resende (2009), os discursos são capazes de “produzir objetos ao invés de simplesmente representá-los ou descrevê-los” (RESENDE, 2009, p.119). O discurso desempenha um papel chave, especialmente em uma perspectiva de divulgação ideológica tendo em vista que “na constituição ideológica, tal qual a Guerra Fria, o discurso figura como um vetor de disseminação de mensagens” (*Ibidem*). É nesse cenário, que a influência midiática se apresenta enquanto ferramenta para a disputa por regiões.

Um exemplo da recepção da sociedade em relação aos discursos de Truman ocorreu em 13 de março de 1947, quando o jornal *The New York Times* destacou na primeira página a manchete “*Truman Acts To Save Nations From Red Rule*”. O termo *Red Rule*, embora não formalmente definido, estava associado à disseminação do

comunismo. A Doutrina Truman, foi oficialmente anunciada em junho de 1947 e visava, para além da reconstrução da Europa, a contenção da influência soviética aliado ao Plano Marshall; atuando de maneira conjunta ambos os planos tinham por missão edificar uma nova ordem econômica internacional baseada, partindo de uma perspectiva multilateralismo mas também defendendo a visão econômica [liberal] norte-americana de defender a livre circulação de capitais, buscando criar condições para um mundo onde os interesses dos EUA pudessem ser preservados e ampliados (MUNHOZ, 2016).

Em relação a atuação no sistema internacional dos Estados Unidos, é relevante destacar que, antes mesmo de alcançar um contexto político favorável à sua ascensão enquanto superpotência, o país já havia construído a sua imagem enquanto nação excepcional, ao recuperar e invocar de maneira constante os elementos do Destino Manifesto, e se apresentar enquanto responsáveis pela defesa da democracia e da liberdade. Mas é a lógica do período pós Segunda Guerra Mundial, com a reorganização das potências permitindo a ascensão de uma nova ordem mundial que permite a consolidação desses valores.

*The free peoples of the world look to us for support in maintaining their freedoms. If we falter in our leadership, we may endanger the peace of the world – and we shall surely endanger the welfare of this Nation. Great responsibilities have been placed upon us by the swift movement of events* (TRUMAN, 1947)

Uma vez que os programas de reconstrução se estabeleciam, os Estados Unidos garantiam a expansão dos seus valores democráticos em uma perspectiva hegemônica.

Devido a sua hegemonia, o país foi capaz de concentrar não somente os recursos, mas também a legitimidade para agir, combinando equilibradamente todas as dimensões de seu poder: a estrutural, a institucional e a situacional.

Ou seja, os Estados Unidos valeram-se para construir a sua hegemonia de elementos variados [...] e fontes diversas, como a ideologia, as visões de mundo, os projetos e as táticas de convencimento que permitiram ampliar a sua aceitação pelos outros Estados (PECEQUILO, 2000, p.131).

Em essência, os conflitos que se desenrolaram durante a Guerra Fria, eram marcados pela disputa de dois modos de vida, entre dois sistemas que trabalhavam efetivamente para a “decadência e o desaparecimento do outro” (PECEQUILO, 2000).

O receio com o avanço soviético, resultou em rápidos instrumentos destinados ao combate e prevenção do *Comunnism way of Life*, o Conselho de Segurança Nacional criado em julho de 1947, como parte do *National Security Act*, produziu uma série de relatórios em relação a estratégia de defesa norte-americana. O relatório NSC-4, por exemplo, instruía que o Diretor da CIA deveria se responsabilizar por atividades psicológicas secretas como forma de apoio às medidas anticomunistas estadunidenses. Em 1948, o NSC-10/2 defendia que a URSS, assim como os seus países satélites, empreendia um programa de operações secretas “destinado a

desacreditar e destruir os objetivos e atividades dos EUA e de outros países ocidentais” (NSC-10/2, 1948). O NSC-10/2 também concedia permissão ao governo para empreender ações secretas que envolviam “propaganda, combate econômico, ações preventivas incluindo sabotagem, antisabotagem, demolição e meios de evacuação, subversão contra estados hostis, incluindo assistência para movimentos subversivos, guerrilhas e liberação de grupos refugiados” (NSC-10/2, 1948).

Mas, conforme aponta Pecequilo (2000), é o relatório NSC-68 produzido em 1950 que garantiu a expansão da Doutrina Truman, uma vez que adotava um caráter global e determinava meios reais para o exercício da liderança norte-americana. O relatório de 68 páginas define a Guerra Fria enquanto um momento de crise mundial, destacando que a União Soviética “busca impor uma nova ordem autoritária em relação ao resto do mundo e é impulsionada por uma fé fanática e antiética” (NSC-68, 1950). Essa “fé fanática” atuaria por meio do ataque das instituições livres, e garantindo a sua expansão primeiro em um suas regiões próximas e depois no mundo (PECEQUILO, 2000). Para além, o documento enfatizava a “promoção de programas de propaganda para apoiar a ideologia ocidental e combater o comunismo”. (NSC-68, 1950).

Dessa maneira, apenas três anos após a implementação da Doutrina Truman, a política de contenção norte-americana se tornou mais ampla do que apenas conter a União Soviética, mas sim uma expansão norte-americana de poder e ideologia (PECEQUILO, 2000). Conforme exposto, a garantia da manutenção da lógica norte-americana também se aplicava nas suas atuações a nível doméstico.

Conforme objetivo de estudos, os problemas começaram a atingir o cenário cinematográfico por volta de 1946, com a reativação do Comitê Contra as Atividades Americanas (CCAA), que tinha envolvido nos seus objetivos combater o radicalismo subversivo em Hollywood, assim como vigiar propaganda comunista e controlar a influência ideológica em setores-chave (FRIED, 1997). Outras agências também tiveram o seu impacto na defesa dos valores americanos, como a *United States Information Agency* e o *Congress for Cultural Freedom*.

A nível de atuação a *United States Information Agency*, foi fundada em 1953 com uma perspectiva coordenada na disseminação de informações. A agência se utilizou de uma variedade de meios de comunicação como rádio, cinema e publicações impressas e com perspectiva de alcance para além do território. Em conjunto com a estratégia de comunicação, se desenvolveram programas de intercâmbio cultural com o objetivo de promover a cultura norte-americana e sustentar uma imagem positiva dos Estados Unidos e, por consequência, do modelo de democracia capitalista. Esse conjunto de agências governamentais, resultou em uma grande rede de conexões de pessoas influentes que promoviam em diferentes níveis a ideia de que o mundo precisava da *pax americana* (CULL, 2009).

O *Congress for Cultural Freedom*, foi uma organização cultural criada em 26 de junho de 1950, que, na realidade, funcionava como uma operação secreta conduzida pela CIA. Durante a sua atuação, a organização publicou uma série de revistas literárias e políticas, como a *Encounter*, e realizou dezenas de conferências no Ocidente, buscando apoio de intelectuais para além da cortina de ferro. A organização defendia que o comunismo era um inimigo mortal da arte e do pensamento, tendo no auge da sua atuação 35 escritórios espalhados pela Europa Ocidental, África e Ásia (WARNER, 1995). Havia, portanto, uma consonância bem estabelecida entre os objetivos do governo americano, as instituições e as produções midiáticas do período.

De maneira mais radical, o senador eleito pelo estado de Wisconsin Joseph McCarthy (1946 - 1957) se tornou uma figura central no combate ao comunismo a nível doméstico. Iniciando a sua investida em fevereiro de 1950, ao discursar no Clube Republicano Feminino de *Wheeling* em West Virginia alegando que possuía uma lista com 205 nomes de “homens do Departamento de Estados que foram nomeados como membros do Partido Comunista e membros de uma rede de espionagem” (MCCARTHY, 1950).

A progressão dessas denúncias, levou a primeira condenação de civis - Julius e Ethel Rosenberg foram condenados à pena de morte, e executados pelo Governo Federal dos Estados Unidos em 1953, por vazarem documentos sobre o programa nuclear dos EUA para Moscou. A comprovação de algumas das suas acusações transformou McCarthy em uma figura confiável, as suas delações tinham peso e eram temidas, e por consequência respeitadas (ESPINOSA, 2015).

O que, posteriormente, ficou conhecido como “caça às bruxas” foi a onda de perseguição e demissão de uma série de profissionais, envolvendo funcionários do Departamento do Estado, professores de ensino fundamental e superior, além de atores. Mais de 320 atores de Hollywood acabaram na “lista-negra” sendo impedidos de trabalhar na indústria cinematográfica (SCHRECKER, 2002). Uma vez que Hollywood estava sob constante investigação do HUAC, houve um esforço por parte dos diretores e atores para promover os valores capitalistas em seus trabalhos.

Diante do contexto apresentado, as tensões internas da sociedade estadunidense acabaram sendo reforçadas em grande parte pelos acontecimentos internacionais. A sequência de eventos como o Bloqueio de Berlim (1948), a detonação da primeira bomba atômica soviética (1949), a Guerra da Coreia (1950) e o Pacto de Varsóvia (1955), foram acompanhados e interpretados pela sociedade estadunidense gerando “verdadeiros cultos ao anticomunismo” (VALIM, 2006, p.111). Essa combinação de articulação de elementos políticos, sociais alinhados ao uso estratégico da propaganda consolidou os Estados Unidos como protagonista do mundo Ocidental.

### **3. A CONSTRUÇÃO DO INIMIGO NO CINEMA**

*“Communism is not just a political movement; it's a disease that must be eradicated”*

*I was a Communist for the FBI (1951)*

Compreender o cinema enquanto fonte histórica, nos permite apreciar o desdobramento da política de contenção para além do embate entre líderes, mas também enquanto manifestação da percepção da sociedade em relação ao conflito.

As produções cinematográficas, assim como a sua relação com o público, são interpretadas de maneira crítica por Kellner (2006) ao apontar Hollywood enquanto a expressão da cultura da mídia, uma vez que estando inserido em uma estrutura industrial capitalista consegue alcançar públicos massivos no mercado internacional e, por consequência, transmitir os valores da sociedade estadunidense. Nóvoa (2012) reforça que o movimento da “Nova Hollywood” transformou o cinema em um “insubstituível instrumento de produção e de difusão, não de consciência real, muito menos de ciência, mas de massificação de ideologia mantenedora do *status quo*.”

A nível de relacionamento com o público para além de uma perspectiva crítica, o consumo do cinema americano, já havia se consolidado nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. Em 1946, apenas um ano após o final do conflito os cinemas estadunidenses arrecadaram aproximadamente USD1.7 bilhões em bilheteria (MURRAY, 2004), esse público consumidor se tornou essencial nos momentos de maior atrito do conflito. *“This helped Hollywoods values to structure the agenda of the Cold War not only for the American People, but also for hundreds of millions overseas. [...] It played a central role in the United States strategic use of ‘Soft Power’* (SHAWN, 2017, p.170).

Ourives (2013), recupera os conceitos apresentados por Nye (2003) ao reconhecer o poder brando como a aquele que “seduz e atrai por meio da venda de valores do país, de ideologias, fazendo com que outros o admirem por seu estilo de vida, produtos e cultura, conquistando mentes” (OURIVES, 2013, p.172).

Soft power is more than persuasion or moving people by the power of arguments. Soft power represents the power to attract, and attraction generally leads to imitation. If the state manages to make its power legitimate in the eyes of others, its desires will meet with less resistance (NYE, 2003, p.10).

Nesse sentido, o cinema além de agir enquanto expressão do Soft Power americano, também se tornou um grande aliado na representação do *American Way of Life*. Dautbašić (2021) complementa essa perspectiva ao recuperar as contribuições de Nye (1990), que definem o Soft Power em duas habilidades principais: persuadir (atrair e seduzir) e o estabelecimento de suposições (a criação da ideologia). Ele ressalta que os filmes americanos, e outras produções de mídia foram fatores essenciais para o exercício dessas habilidades, reforçando a imagem positiva dos Estados Unidos, alinhada à própria defesa do regime democrático. (DAUTBAŠIĆ, 2021).

Holsti e Fagen (1967) definem o inimigo político como “*those who are in the opposition*” or those who oppose “*our*” power aspirations and ends, particularly when “*they*” are outsiders or act in bad faith and employ “*dirty*” tactics” (HOLSTI, FAGEN, 1967, p.1). Assim como determinam que o inimigo tem função política, social e psicológica. Quando está a nível político, tem impacto direto no processo de tomada de decisão, e na sociedade a nível de construção de imagens, valores e percepção interna.

Quando o inimigo se torna uma constante no imaginário político e social, ele deixa de se restringir a um alvo específico, e se torna um elemento estrutural nas relações internacionais (HOLSTI, FAGEN, 1967). A construção da imagem do inimigo, cumpre a sua função social quando atinge uma identidade coletiva, reforçada pela diferença do outro, esse outro que se distancia por meio de fronteiras simbólicas e que diante dos elementos que o diferencia, é assustador e provoca o sentimento de ódio levando a necessidade de eliminação (RIABOV, 2020). Essas fronteiras simbólicas que excluem o outro podem ser “desenhadas por meio de diversos discursos, incluindo político, moral, axiológico, histórico, de gênero, antropológico, confessional, étnico, racial e estético” (RIABOV, 2020, p. 539).

Uma vez que a “constante” inimigo se mantém por meio da construção de imagens que impactam a percepção social, a representação cinematográfica durante o período constrói a sua importância, principalmente na representação dessas figuras na grande tela.

No artigo, *The Red Machine: The dehumanization of the Communist Enemy in American Cold War Cinema*, o autor Oleg Riabov (2020) recupera o conceito de desumanização exposto por Nick Haslam’s (2006), segundo Haslam’s a desumanização pode ser vista de duas maneiras principais: de forma animalista ou mecânica, em que a primeira associa o grupo inimigo a animais e a segunda a máquinas.

Nas representações cinematográficas do inimigo comunista, expostas no presente trabalho, a principal forma de desumanização utilizada na caracterização do “outro” foi a mecânica. Claramente, a desumanização dos inimigos foi utilizada de maneira ampla por ambas as frentes durante a Guerra Fria, no entanto existe uma mudança na construção da imagem soviética nos filmes que se desenvolveram antes e após o conflito nas produções norte-americanas. A representação da força soviética, enquanto “urso russo”, associando a brutalidade e a força bruta já era significativa e naturalizada aos olhos do público, no entanto a figura animal foi transformada na *Red Machine*, uma representação que não era inédita, mas era menos difundida e ganhou a sua representação de personagens ao longo do conflito.

Essa mudança na representação soviética, se deu pela associação a um nível elevado de tecnologia, mas também ao racionalismo e a crítica da religião como parte da imagem do comunismo. O uso da mecanização como representação da sociedade

soviética também buscava transmitir uma sociedade totalitária, associando o homem a apenas uma engrenagem do sistema (RIABOV, 2020).

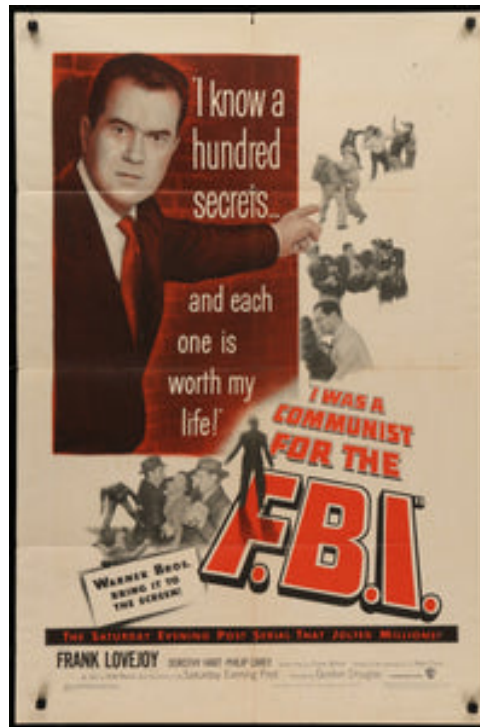
A construção de uma imagem desumanizada de um grupo externo colabora diretamente para a reação em relação aos seus membros, a falta de empatia, exclusão e o reconhecimento da necessidade de destruição são naturalizados, e construídos em torno das cenas de assassinatos das “máquinas comunistas” representadas nos filmes. (HASLAM’S, 2006). Conforme exposto no capítulo anterior, o avanço da URSS a nível de armamento e ocupação territorial nos anos 1950, demonstraram o avanço da sua capacidade enquanto rival, fortalecendo uma narrativa combativa do período.

### **3.1 Melhor morto do que comunista: o estereótipo do inimigo na década de 1950 em: *I was a communist for the FBI* (1951) e *Invaders from mars* (1953)**

As produções que acompanham a primeira década do conflito, representam uma sociedade temerosa e desconfiada da invasão soviética e das suas intenções.

O filme *I Was a Communist for the FBI* (1951), dirigido por Gordan Douglas, foi produzido pela Warner Bros Co. A história do protagonista Frank Lovejoy, foi inspirada por uma série de histórias escritas por Matt Cvetic, um verdadeiro agente do FBI que atuou como espião e informante dentro do Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA) durante a década de 1940, o espião que serviu como agente duplo testemunhou sobre as suas descobertas na HUAC em 1950. Além do filme, os seus relatos geraram outras produções como um programa de rádio de mesmo nome e uma série de publicações no jornal Saturday Evening Post, nomeada “*I Posed as a Communist for the FBI*”, onde Matt Cvetic relatava as suas experiências; a compra de direitos das histórias publicadas no Post resultaram na produção cinematográfica.

**Figura 1:** Pôster do filme *I Was a Communist for the FBI*



Fonte: Fudali Galleries

O filme, que foi indicado na categoria de “Melhor Documentário” no Oscar em 1952, não é imparcial ao representar os integrantes do Partido Comunista. Frank Lovejoy sofre todas as consequências de viver uma vida dupla, desde participar de horas infinitas de conferências sediadas no partido até ser rejeitado pelo próprio filho ao confirmar que sim, era membro do partido.

Pelo ponto de vista do protagonista, somos apresentados aos “reais comunistas” que estão na América apenas para incitar confusão e utilizar o apoio dos membros do partido de maneira dúbia. Lovejoy tem acesso aos membros do alto escalão e nos revela que os líderes não estão realmente preocupados com as minorias, e apenas as utilizam para criar “badernas”.

A imoralidade dos comunistas também é apresentada por meio da liberdade sexual que as mulheres subversivas apresentam, utilizando do seu corpo ao seu próprio interesse e aos interesses do partido. Em uma cena em que a personagem Dorothy Hart, uma professora do ensino médio aparece no apartamento de Lovejoy sem aviso prévio propondo uma noite sem compromisso e acaba revelando que utiliza do seu cargo para influenciar os jovens estudantes nos evidencia essa perspectiva.

No entanto, é esse primeiro encontro com Dorothy que revela um desenrolar inesperado ao longo da trama uma vez que a integrante do partido estava agindo como espiã interna e acaba encontrando uma carta escrita por Lovejoy para o seu próprio filho, na intenção de revelar toda a verdade sobre a sua vida dupla. Ao se deparar com o conteúdo da carta, a jovem professora acaba sendo sensibilizada pela missão do agente e decide não o denunciar, além de abandonar de vez o partido.

O longa é marcado por momentos de tensão, na expectativa de que o agente não precise mais sofrer defendendo as ideias contraditórias do comunismo. O agente duplo é forçado a romper vínculos com a sua família, e sofre momentos de constante humilhação, sendo um dos mais marcantes ao comparecer o enterro de sua própria mãe e acabar encontrando com os membros do partido na saída da cerimônia que zombam da sua presença no evento, assim como dos rituais cristãos que o acompanham, diante de uma enrascada o personagem admite diante do padre e da sua família que realmente era comunista.

Nesse sentido, a obra “segue a já colocada tendência de construção de uma imagem demonizada do comunismo a partir da distorção de histórias e pessoas reais” (ESPINOSA, 2015, p.52). A jornada de sofrimento do protagonista, constrói a honra que acompanha o seu trabalho.

Apesar da presença do FBI acompanhar a tendência dos filmes anticomunistas (ESPINOSA, 2015), é a relevância da HUAC que permanece durante o longa, uma vez que a liberdade de Lovejoy também está associada ao momento que poderá testemunhar, revelando as reais intenções dos comunistas que acompanhou durante anos.

As cenas finais não esvaziam a tensão e acompanham um sentimento de justiça por finalmente libertar o homem que está defendendo causas que não acredita. Uma vez que Lovejoy revela as suas constatações para a justiça norte-americana, com o seu filho enquanto testemunha, ele recupera sua honra e recebe grande admiração por ter desempenhado um papel crucial em uma causa de grande importância para o país.

Com o embalo da recepção dos artigos publicados no Post, o filme também teve grande repercussão, além de ser indicado ao Oscar, colheu uma série de resenhas positivas de defensores da caçada comunista, como Louella Parsons colunista da revista Hearst que apontou o filme como “a maior exposição do terror comunista feita até hoje”. Mais alguns filmes acompanharam essa tendência de extrema rejeição em relação ao comunismo nos anos 1950, como *The Red Menace* (1949), *The Whip Hand* (1951), *I married a Communist* (1949) e *My Son John* (1952).

Durante o período apresentado, não foram somente os filmes de ação ou suspense que carregaram a mensagem contra o *Red Menace*, o cinema de ficção científica também serviu como um reflexo das ansiedades da época. O filme *Invaders from Mars* é uma produção de 1953, pela Twentieth-Century Fox com foco no imaginário infanto juvenil que conta a história do pequeno cientista David Maclean.

Somos apresentados nos primeiros minutos do filme a família de David, o pai (Sr. George MacLean) e a mãe (Sra. Mary Maclean) são pais amorosos que apoiam o interesse do filho pela ciência. Em uma noite, o pequeno Maclean está observando a noite estrelada pelo seu telescópio e testemunha a aterrissagem de um objeto não identificado, ao contar para os seus pais o que aconteceu, Sr. MacLean decide

investigar e ao se embrenhar nas colinas onde o filho apontou a aterrissagem do objeto voador acaba sendo sugado e retorna completamente diferente do pai e marido amoroso. Ao retornar completamente impassível de expressões, o pai, que agora tem a mente controlada por alienígenas, se transforma em um personagem violento e rude, assim como os policiais que foram em sua busca também retornam sem expressões e saem apressados.

A narrativa segue para uma série de personagens que acabam tendo as mentes controladas pelos alienígenas; ao perceber a mudança de comportamento de seus familiares e vizinhos, David se desespera e procura as autoridades para receber ajuda até ter seu apelo creditado pela médica Pat Blake, que o leva até o astrônomo Dr. Duart Kelton que já desconfiava de atividades alienígenas. Segundo o Dr. Keltons, o plano dos marcianos é impedir o lançamento de um foguete nuclear, mantido em uma base ultrassecreta pelo exército americano.

Diante dos elementos apresentados, *Invaders from Mars* pode ser interpretado tanto como uma alegoria política quanto uma aventura divertida e fascinante, que originou muito dos clichês que se seguiram nos filmes de ficção científica contemporâneos (GADRE, 2023).

Acompanhando a teoria de Dr. Keltons, que os marcianos planejam utilizar as pessoas transformadas em “zumbis” como estratégia para sabotar o foguete nuclear. O astrônomo, a Doutora Pat e o pequeno David se unem ao exército para derrotar os marcianos.

As cenas que mostram a partida das tropas e tanques até o local indicado por David, são, na verdade, uma série de cenas reais de treinamentos realizados pelas forças armadas durante a Segunda Guerra Mundial, reforçando a “representação heroica dos militares como disciplinados patriotas que esperam durante toda a vida em alerta máximo para iniciar uma guerra contra os invasores” (VALIM, 2006, p.264). Com a morte da pequena Kathy, uma das “infectadas” pelos alienígenas se descobre o dispositivo de controle utilizado pelos marcianos, que quando não conseguem atingir os seus objetivos decidem pela morte do humano infectado.

Logo após, David e Pat acabam sendo capturados e descobrem que por trás de todos os marcianos e humanos transformados, existe apenas uma mente controladora que foi “aperfeiçoada a sua máxima inteligência”.

**Figura 2:** Imagem do Filme *Invaders from Mars*, mente controladora



**Fonte:** Fudali Galleries

Se instaura uma missão perigosa nos túneis construídos pelos marcianos, enquanto os militares posicionam dinamites dentro da nave espacial, David e Pat buscam uma saída enquanto fogem dos marcianos. Em um movimento corajoso, David encontra uma arma infravermelha que permite a escapada para todos, momentos antes da grande explosão que destrói a nave espacial.

**Figura 3:** David consegue uma saída



**Fonte:** Fudali Galleries

Após a grande explosão, descobrimos que tudo não passou de um pesadelo do pequeno David que está seguro em sua cama. No entanto, o temor de David é real, a narrativa de *Invaders from Mars* ganha notoriedade por refletir “o estado da nação”, além de uma atitude pioneira que acompanhou os filmes de ficção científica enquanto metáforas para questões políticas.

Outras produções de ficção científica seguiram a tendência do medo da contaminação ideológica de forma alegórica, como *The Thing from Another World* (1951) e *Them* (1954). A relação assustadora com o público não era apenas pelas figuras alienígenas caracterizadas na tela, mas sim pela facilidade de ser atingido

como alvo, reforçando a convicção de que os Estados Unidos deveriam seguir se defendendo de uma possível invasão (VALIM, 2006).

De maneira ampla, para Spinoza (2015), a representação dos comunistas enquanto diferentes níveis de criminosos nestes filmes não é original porque acompanha tendências desde 1948, com o lançamento da primeira produção anticomunista do pós-Segunda Guerra, além de se basear nas narrativas de gângster dos filmes da década de 1930. Apesar da pontuação de Spinoza (2015), o momento de lançamento das produções referenciadas se aliou ao objeto da construção da imagem do comunismo durante o macarthismo, dando força para o aparato repressivo que o compunha.

### **3.2 O movimento da Nova Hollywood: espões, pilotos e a tecnologia**

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o cinema americano experimentou dois movimentos principais. No início da década de 1960, uma série de filmes com caráter instrucional, com o objetivo de alertar sobre os perigos de comunistas infiltrados na sociedade norte-americana como a produção documental *The Truth about Communism* (1962), que fez parte de uma coleção de 18 filmes produzidos por Sidney Fields e narrada por Ronald Reagan, que no período era apenas um ator de Hollywood, mas já participava de delações para a HUAC e de ações de denúncia para o FBI sobre o codinome T-10. Outras produções como *What Can We Do About It? Threat of Communism*, produzida em 1960 por Jerry Fairbank produtor e diretor de Hollywood, direcionava de maneira clara atitudes para descobrir comunistas infiltrados na sociedade como “discutir o perigo vermelho com os seus vizinhos, colegas de trabalho e estudantes.”

Apesar de ainda haver uma perspectiva de contenção, conforme demonstrados nestas produções, houve um movimento que se estabeleceu a partir da metade dos anos 1960 onde cinema americano experimentou maior liberdade criativa, reflexo das transformações sociais e culturais que o país vivenciou durante o período. Essa mudança, foi o auge da “Nova Hollywood”, movimento que permitiu que novos e jovens diretores explorassem novas narrativas, técnicas e abordagens (CARBONERA, 2020). Foi o momento, onde grandes nomes se estabeleceram como *Bonnie and Clyde* (1967), *The Godfather* (1972) e *Apocalypse Now* (1979); o fenômeno *blockbuster* e ficção científica também tiveram o seu momento durante este período com *Jaws* (1975) e *Star Wars* (1977). Além do cinema, outros elementos da cultura norte-americana fortaleceram a indústria pop. A difusão da propaganda estadunidense por meio da música, arte e dança agiram como reforço positivo do patriotismo americano, defendendo a liberdade de escolha, riqueza e abundância da “terra de oportunidades” (HONONU, 2015).

Apesar do movimento *pop* permitir a construção de novas narrativas para além da Guerra Fria, os eventos do começo da década 1960 como a Construção do Muro

de Berlim (1961 e a crise dos Mísseis em Cuba (1962), não deixaram de ser retratados nas produções cinematográficas.

Esse é o caso de *Topaz* (1969), filme dirigido por Alfred Hitchcock e produzido pela Universal Pictures. O thriller de espionagem ambientado em 1962 narra os eventos que antecedem a crise dos mísseis em Cuba, mas apesar do pano de fundo do conflito o filme não acompanha as tendências das narrativas dos anos 1950 porque nos apresenta narrativas mais complexa ao permitir entraves amorosos que são tão cativantes quanto a disputa política retratada.

Assim como *I Was a Communist for the FBI* (1951), as tensões se mantêm do início ao fim da trama. Nos primeiros momentos, acompanhamos a fuga de Boris Kusenov um oficial de inteligência soviético de alta patente que leva a sua família para os Estados Unidos em busca de asilo político, uma vez que está em solo americano Kusenov revela uma série de informações para CIA que resultam em uma missão complicada para o agente da inteligência francesa André Devereaux. A responsabilidade de Devereaux, envolve aproveitar a presença da delegação cubana em Nova York pela Assembleia Geral da ONU e fotografar uma série de documentos confidenciais sobre as instalações dos mísseis soviéticos em Cuba e que estão em posse do secretário Luís Uribe.

Em uma missão arriscada com o seu amigo Dubois, eles conseguem fotografar os documentos necessários. De posse das informações, Devereaux segue para Cuba onde é bem recebido pela sua atitude até então imparcial em relação ao movimento revolucionário de Fidel.

Acompanhamos o desenrolar da sua missão secreta, assim como o seu romance com a sua amante, Juanita de Cordoba viúva de um “herói da Revolução” que trabalha disfarçada na resistência cubana (movimento que se opunha ao regime de Fidel Castro em Cuba). Grande parte do filme parte de pequenas missões arriscadas realizadas pelo núcleo de resistência que busca evidências dos mísseis, uma série de personagens nos é apresentada e o clima de espionagem é interpelado por momentos cômicos da missão, apesar dos percalços as fotos que comprovam a presença dos armamentos são obtidas com sucesso e, em formato de microfilmes, são habilmente escondidas entre os pertences de Devereaux.

Até então ileso, é durante a grande manifestação e discurso do sócio de Fidel Castro, que um dos guardas que estava presente em Nova York reconhece Devereaux, ao mesmo tempo que alguns membros da resistência cubana acabam sendo descobertos e, sob tortura, acabam revelando que Juanita fazia parte da resistência. Entre a descoberta das reais intenções de Juanita e a busca de evidências da espionagem de Devereaux, o agente francês recebe uma última chance dos cubanos para fugir sob a ameaça de morte caso seja encontrado levando informações confidenciais para fora de Cuba. Enquanto Devereaux segue para o aeroporto, Juanita é assassinada por um dos membros da revolução cubana. Apesar disso, as

autoridades cubanas não conseguem encontrar os microfimes que Devereaux carga, permitindo que ele consiga retornar a Nova York com sucesso.

No contexto do filme, a disputa entre os blocos ocorre principalmente por meio da espionagem, com um foco no acesso ao governo comunista. Quando Kusenov confirma que documentos da OTAN chegaram a Moscou em menos de 48 horas, o medo se instala entre os oficiais da CIA.

Apesar da produção não seguir as tendências da representação dos comunistas enquanto “homem máquina” estabelecidas no cinema dos anos 1950, a produção ainda consegue estabelecer uma clara diferença de valores entre os americanos e os comunistas. Ao invés da visão mecanizada, os cubanos são retratados como homens rudes e agressivos, com uma caracterização associada a Fidel Castro com barbas e uniformes típicos, além de serem considerados desleixados e seguirem com charutos a todo tempo. Por outro lado, os personagens democratas são marcados pelo comprometimento com sua missão e ganham uma nova característica de *sex appeal*, nas cenas de romance protagonizadas por Devereaux.

Na sequência do longa, apesar da missão do agente francês ter sido concluída em Cuba, um novo desafio o espera em Nova York. Ao ser informado por Kusenov sobre a existência de uma organização espia soviética apelidada de Topaz composta por membros da inteligência francesa, Devereaux agora se sente responsável por descobrir quem dentro dos círculos de inteligência francesa faz parte dessa conspiração.

O desfecho intenso segue por uma série de confrontos, a desconfiança se amplia para todos os personagens diante da possibilidade de espões infiltrados. A grande revelação de que um dos antigos amigos de Devereaux enquanto chefe da operação, choca a todos que presenciam a descoberta. O filme encerra sem mais desfechos, com o clima de paranoia e tensão.

Apesar do filme não se preocupar com o desfecho da perspectiva histórica, a resolução da crise dos mísseis se deu por meio de um acordo diplomático entre os presidentes John F. Kennedy (1961 - 1963) e Nikita Krushev (1953 - 1964), que resultou na retirada dos mísseis soviéticos de Cuba em dezembro de 1962, seguido da retirada dos mísseis americanos da Turquia em abril de 1963. Essa solução diplomática, comprovou a possibilidade de diálogo das duas superpotências além de revelar a superioridade norte-americana no setor das armas estratégicas (VAISSE, 2013).

Posterior ao momento de alta tensão, os anos que seguem a década de 1960 são marcados por uma série de acordos entre os Estados Unidos e a União Soviética, como o Tratado de Proibição Parcial de Testes Nucleares assinado em agosto de 1963, que proibiu testes de armas nucleares, no espaço sideral e debaixo d'água. Esse período de alívio das tensões ficou conhecido como Détente, onde se reconhece

“uma espécie de convivência entre americanos e soviéticos [...] estabelecendo uma cogestão dos assuntos internacionais” (VAISSE, 2013, p.119).

No entanto, “a distensão não significa desarmamento”. Pelo contrário, assiste-se a uma corrida armamentista, principalmente na produção dos mísseis de médio alcance, levando as duas potências a acumular um arsenal considerável até o início dos anos 1970 (VAISSE, 2013). A competição também se manteve no espaço, onde, embora a União Soviética tenha mantido vantagens com as conquistas do lançamento do Sputnik 1 e 2 (1957), a chegada do primeiro homem com Yuri Gagarin (1961), seguido da primeira mulher Valentina Tereshkova (1963) mas é em 1969 que os Estados Unidos conquistam um marco decisivo com o pouso do primeiro homem na Lua, graças a missão Apollo 11.

As narrativas do movimento das corridas tecnológicas e militar, assim como o cenário da Guerra do Vietnã (1961 - 1975) e da Guerra da Coreia (1950 - 1953), não escaparam das grandes telas. Uma série de filmes destacavam a marinha e aeronáutica norte-americana, transformando os pilotos em heróis cuja personalidades e beleza agiam em contraste a uma guerra mecanizada, industrializada e burocrática (HANTKE, 2017). Mas são os avanços no campo tecnológico, principalmente com a temática espacial, que ganham maior enfoque nas produções do período, como *Fail-Safe* (1964), *A Gathering of Eagles* (1963), *2001: A Space Odyssey* (1968), *Marooned* (1969). Conforme aponta Hantke (2017), a representação dos pilotos heróis não é inédita, tendo em vista produções como *WINGS* (1927) já haviam se estabelecido e se mantiveram pela produção de inúmeros filmes da Segunda Guerra Mundial; mas de certa forma essas narrativas ainda imersas no clima da Guerra Fria se renovam ao apresentaram as ambiguidades e os dilemas éticos do conflito, além de recuperar um sentimento patriota que já havia se estabelecido pelas produções anteriores.

É durante os anos 1970, acompanhados pela perspectiva da Détente, que algumas produções com tom crítico em relação à cultura armamentista e a manutenção do conflito entre as nações começam a surgir. A representação do uso da violência excessiva foi metaforizada no ambiente esportivo em produções como *Death Race* (1975) e *Rollerball* (1975) utilizando de analogias ao cenário internacional. No entanto, o grande exemplo de crítica satírica ao período surge com *Dr. Strangelove* (1964), de Stanley Kubrick ao abordar de forma irônica o conflito nuclear e a lógica do confronto entre potências (SHAWN, 2017).

A nível de avanços da Détente, as negociações de apaziguamento seguiram nos anos 1970 com a assinatura de tratados como o Tratado de Não Proliferação de Armas Nucleares (TNP) (1970) e Strategic Arms Limitation Talks (SALT - I) (1972) que visava limitar o número de mísseis balísticos intercontinentais e de alcance médio que cada potência poderia possuir. Marcando uma grande conquista do movimento de negociação, a visita de Richard Nixon (1969 - 1974) à União Soviética em 1972, ficou marcada como a primeira visita de um presidente americano a Moscou, contribuindo para o alívio das relações de desconfianças.

No entanto, apesar dos avanços, em 1979 o cenário mudou dramaticamente com a invasão do Afeganistão pelas forças soviéticas. A invasão foi vista como uma violação do princípio da Détente e um sinal de que a União Soviética estava disposta a expandir a sua influência, mesmo que isso significasse um confronto direto com os EUA.

### **3.3 O último round da Guerra Fria: a vitória de *ROCKY IV* (1985)**

Conforme exposto anteriormente, apesar dos esforços da Détente, a década de 1980 retoma uma retórica mais agressiva, tanto nas representações cinematográficas quanto na mudança de perspectiva da política externa.

Inaugurando a década, o presidente Jimmy Carter (1977 - 1981) já apresentava os sinais da tensão renovada ao optar pela retirada do tratado SALT-II do Senado, além de solicitar um aumento exponencial no orçamento de defesa em conjunto com o anúncio do boicote dos Estados Unidos em relação aos jogos olímpicos em Moscou (GADDIS,2006). A retomada na perspectiva de contenção, se deu pela invasão do Afeganistão pela União Soviética em dezembro de 1979, para Carter a invasão era “a mais séria ameaça à paz desde a Segunda Guerra Mundial” (GADDIS, 2006). No entanto, é com a eleição de Reagan (1981 - 1989) em 1980 que a perspectiva de combate aos soviéticos é renovada. Reagan acreditava na imoralidade intrínseca do comunismo soviético, ao discursar para o Parlamento Britânico em junho de 1982, declarou que a URSS “corria contra a maré da história, negando a liberdade e dignidade humana”, chegando a classificar a nação como “império do mal” em discurso realizado em março de 1983 na Convenção Anual da *National Association of Evangelicals*. Logo, a mudança de perspectiva da coexistência pacífica para uma nova escalada do conflito, apresentou um novo período que alguns analistas classificam como a “nova Guerra Fria” (VIZENTINI, 2006).

Em 1983, o presidente Reagan propôs sua Iniciativa Estratégica de Defesa (SDI) que ficou popularmente conhecida como programa “Star Wars”, porque previa o desenvolvimento de longo prazo de um sistema de defesa nuclear no espaço. Segundo Shawn (2007), a perspectiva de Reagan para os assuntos de política externa recuperava uma lógica pré-Vietnã, quando a perspectiva da presença norte-americana buscava cumprir o seu “Destino Manifesto”, nesse sentido a “facção ideológica” de Reagan e seus assessores recuperaram uma visão que não havia sido representada em Washington desde 1950 (SHAWN, 2007, p.269).

A reeleição de Reagan em 1984, por uma ampla margem, refletiu a sua popularidade, associado também a sua postura firme em relação à União Soviética. Prometendo a continuidade da abordagem da “paz armada”, o exator sabia moldar a sua imagem pública e se comunicar de maneira eficaz chegando a ser apelidado de *The Great Communicator*, a presença do ator no cenário político trouxe uma perspectiva interessante, Reagan foi o primeiro líder político que também havia sido um líder cinematográfico e a sua permanência na Casa Branca não o fez abandonar

Hollywood, pelo contrário acabou por “consumar” as relações entre Washington e Hollywood durante a Guerra Fria (SHAWN, 2007).

A perspectiva de mudança e renovação não acompanhava somente os Estados Unidos, a eleição de Gorbachev em 1985 acompanhou as reformas *Glasnost* (busca de maior “abertura” e “transparência das informações dentro da sociedade soviética) e *Perestroika* (conjunto de reformas econômicas que buscava reestruturar a economia e uma perspectiva descentralizadora), acabaram por fortalecer as relações com o Ocidente.

A “Era Reagan do Cinema”, como foi chamada pelo sociólogo Robert Sklar (2012), reflete a adaptação das narrativas da grande tela às tendências políticas mais conservadoras do período. Segundo Shawn e Youngblood (2017), os produtores da década de 1980 lucraram com a manutenção da narrativa “homem contra máquina”, reforçando o estereótipo apresentado por Haslam’s (2006), filmes como *Miracle on Ice* (1981), *Nadia* (1984), *No Retreat, No Surrender* (1986) representaram a disputa entre estadunidenses e soviéticos a nível esportivo, optando pela representação do treinamento soviético como excessivamente rígido, desprovido de empatia, refletindo a percepção cultural ocidental da União Soviética durante a Guerra Fria.

Mas de todas as produções hollywoodianas dos anos 1980, *Rocky IV* (1985) é o mais direto na sua representação do clichê “homem contra máquina” (SHAWN, 2007). O filme lançado em novembro de 1985, e produzido pela United Artists (UA), é uma representação de encher os olhos da sociedade norte-americana dos anos 1980. Contrariando a narrativa exposta nos filmes que antecedem a saga de Sylvester Stallone, o pano de fundo do novo embate de Rocky é a política internacional.

Como introdução, somos apresentados a amizade de Rocky Balboa e Apollo Creed que conversam e lutam no ringue em um tom saudosista em relação a amizade da dupla e as suas conquistas derivadas dos anos de competições. Após passar um tempo com seu amigo, Rocky retorna para casa e nós testemunhamos as suas conquistas: uma mansão, uma família “completa” com esposa e filho, um amigo confidente (Paulie Pennino) e ainda o esbanjar financeiro e cômico da presença de um robô assistente.

No entanto, a paz da vida de Rocky é abalada quando Ivan Drago, boxeador soviético chega aos Estados Unidos para lutar contra o amigo e ex-campeão Apollo Creed. Enquanto Apollo é a representação do “homem americano” e transmite essa mensagem por meio de elementos absurdos que serão apresentados posteriormente no primeiro embate com Drago; o boxeador soviético se apresenta enquanto uma muralha humana, sem expressões e com comportamento mecanizado.

Antes de enfrentar Drago, Apollo opta por uma exibição do *American Way of Life* literalmente cantando vitória ao som de *Living in America* de James Brown.

**Figura 4:** Apollo Creed performa antes da luta contra Drago



**Fonte:** ScreenCrush

A motivação de Apollo, é para além das suas aspirações pessoais, mas também uma forma de reafirmar o seu espírito americano. Antes da luta contra Ivan Drago, Apollo apresenta uma perspectiva confiante para a imprensa.

Repórter: Apollo, por que você decidiu fazer esta luta de exibição com o Drago? Apollo: Chame isso de senso de responsabilidade.

Repórter: Responsabilidade? Como?

Apollo: Preciso ensinar esse garoto a boxear no estilo americano.

Repórter: Drago não é um pouco inexperiente para entrar no ringue com você? Apollo: Algumas pessoas só aprendem na pancada.

Repórter: Alguma previsão de nocaute? Apollo: Não estou com raiva dele. Só quero mostrar ao mundo que a Rússia não tem todos os melhores atletas. (ROCKY, 1985).

Apesar da sua extrema autoconfiança, a impiedade de Ivan Drago no ringue resulta em um fim trágico levando a morte de Apollo, a tragédia rapidamente se transforma em uma nova disputa entre Rocky Balboa contra Drago, mas agora no solo soviético.

A decisão de Rocky de ir à União Soviética para enfrentar Drago, rompe com a perspectiva de aposentadoria que rondava a vida de Balboa. Essa escolha é carregada de simbolismos: a luta está marcada para o Natal (ênfatizando o desdém dos soviéticos pelas tradições cristãs); a necessidade de abandonar a sua família para treinar isolado; e a ausência de qualquer prêmio financeiro. Todas essas motivações, acompanham os princípios de Balboa que também foram testemunhados em outros filmes da franquia, mas também solidificam sua identidade como um verdadeiro americano.

As cenas seguintes são marcadas pela intensa preparação de Rocky e Drago, acompanhando a narrativa do “homem contra máquina”. Toda a preparação de Drago foge da humanidade, ele é desafiado por máquinas a vencer os seus próprios limites,

além de ser avaliado constantemente. Drago não é o único impassivo de expressões, todos os soviéticos que o acompanham compartilham da mesma frieza. Essa atividade foi representada durante a luta contra Apollo, onde a única expressão de alegria se deu com o avanço de Drago nas agressões exageradas para Apollo até a sua efetiva queda e conseqüente morte.

Recuperando a perspectiva de Riabov (2020), a representação de Drago já havia sido referenciada pela perspectiva do que era o Partido Comunista para Edgar Hoover (diretor do FBI), que considerava que os membros do partido eram redesenhados até se tornarem uma engrenagem social sem alma.

Por outro lado, a narrativa que acompanha Rocky é a de superação e a necessidade de honrar a memória do seu amigo falecido. Balboa não precisa de máquinas, ele tem o amor, a família e a memória de seu amigo enquanto motivações; somos divididos pelas cenas onde Drago é desafiado à exaustão, não recebe reconhecimentos de seus treinadores e não exhibe emoções para além da dor.

Além disso, não era o capitalismo, mas sim o socialismo que trazia em si as sementes de sua destruição, derivadas de suas formas políticas e econômicas de organização. Politicamente fechada e autoritária, economicamente atrasada, sem poder atender nem as demandas básicas internas (PECEQUILO, 2000, p. 135).

Para Fraser (2015), o objetivo de *Rocky IV* não é retratar a URSS como “os caras maus”, mas sim demonstrar a supremacia estadunidense, com a intenção de inspirar os soviéticos a aspirar os valores e o estilo de vida americano. Ao considerar a cultura pop, como uma das ferramentas mais eficazes do *Soft Power* americano (FRASER, 2015). Alinhado ao momento de transformação nas duas nações, nos momentos finais do conflito Balboa já havia se consolidado no identitário *pop* americano.

Por fim, a batalha final entre Rocky e Drago no ringue resulta em um *turnover*, apesar da mesma atitude impassível de Drago no início da luta abalar Balboa, a persistência do herói segue ao ponto de silenciar a multidão que torcia por Drago uma vez que Rocky consegue desferir uma série de golpes decisivos e vence o combate. No entanto, antes mesmo de comemorar a sua vitória, Rocky decide por discursar para todos os presentes uma mensagem que vai além do esporte, declara “*If I can change, you can change!*”, a simplicidade da mensagem busca uma mudança social e política, transmitindo uma expectativa de reconciliação entre as nações.

Na perspectiva histórica, o segundo semestre de 1989 foi marcado pela queda dos regimes socialistas na Europa Oriental. Em novembro do mesmo ano, a queda do Muro de Berlim simbolizou o colapso iminente do comunismo na Europa Oriental, desencadeando uma sequência de colapsos no Leste Europeu até o efetivo fim da Guerra Fria com a dissolução da União Soviética em 1991 (VIZENTINI, 2010).

## 4 CONCLUSÃO

Conforme exposto, a máquina de propaganda norte-americana conseguiu se manter relevante durante o período da Guerra Fria (1947 – 1991), apoiada em uma série de elementos culturais o *american way of life* e a construção da narrativa do herói americano se mantiveram nas grandes telas.

Impulsionados pela necessidade de adaptação diante de uma nova ordem internacional, a perspectiva de contenção impulsionado pela Doutrina Truman e a recepção da sociedade norte-americana em relação ao inimigo comunista permitiu que o cinema agisse enquanto aliado na propagação dos valores da sociedade norte-americana. A representação dos soviéticos nas telas foi explorada pelas mentes criativas dos diretores e produtores da época que adaptaram o medo de invasão do território estadunidense desde missões espaciais até embates entre agentes secretos.

Enquanto as produções dos anos 1950, acompanharam uma narrativa sombria acompanhando as tendências do movimento McCarthy nas produções de espionagem com foco extenso no embate direto entre comunistas e americanos, as produções dos anos 1960 e 1970 conseguiram maior liberdade para explorar a temática da guerra chegando a cravar novas tendências nos gêneros de ficção científica e nos romances da época.

É interessante notar, que as reproduções desse inimigo vermelho não apontaram deficiência intelectual, pelo contrário, apontaram o uso da superioridade intelectual para um propósito essencialmente maléfico como o representado em *Invaders From Mars* (1953), com objetivo de causar caos e destruição na sociedade norte-americana, além de utilizar a capacidade de persuasão para manipular grupos minoritários.

Para além, a relevância da manutenção do discurso contra os soviéticos se comprovou a nível social e político na consonância das reações populares de apoio as atividades anticomunistas propostas no auge das medidas de contenção, que corroborou a nível doméstico as medidas propostas nos relatórios do alto escalão como o NSC-68. De maneira consequente, a exposição do inimigo soviético serviu como apoio na legitimação das autoridades norte-americanas que tiveram alta atuação no período e foram representados como heróis nas telas, como o FBI, CIA, os agentes do alto escalão e os profissionais da marinha e aeronáutica que ganharam novos enredos românticos ao caminhar do final do período. Consolidado no final dos anos 1980, após duas décadas de maior liberdade na produção cinematográfica permitindo que sequências como *Star Wars* e *Rocky* se mantenham relevantes até os dias atuais.

Nesse sentido, o presente trabalho se propôs demonstrar que apesar da perspectiva histórica exposta nos permitir extensos debates em relação aos desdobramentos políticos e sociais ao longo do período, o cinema americano

conseguiu consolidar uma narrativa sólida de vitória que agiu em consonância aos interesses nacionais.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALVES DA SILVEIRA, Mariana G.; ALVES, Vágner Camilo. A Guerra Fria eo inimigo comunista nas telas de cinema norteamericanas dos anos 1980. Dialogos (14159945), v. 22, n. 1, 2018.

CARBONERA, Karla Nayra Fernandes Pereira. O cinema estadunidense no contexto da Guerra Fria: a influência do anticomunismo no surgimento da Nova Hollywood (1946-1967). 2021.

CULL, Nicholas J. et al. The cold war and the United States information agency: American propaganda and public diplomacy, 1945–1989. Naval War College Review, v. 62, n. 2, p. 14, 2009.

DAUTBAŠIĆ, Lejla. US Soft Power throUgh hollywood dUring Cold war: Rocky IV. MAP Education and Humanities, v. 2, n. 1, p. 1-7, 2021.

ECO, Umberto. Construir o inimigo e outros escritos ocasionais. Lisboa: Gradiva, 2011

FINLAY, David J.; HOLSTI, Ole R.; FAGEN, Richard R. Enemies in politics 1967.

FRIED, Albert. McCarthyism: The Great American Red Scare: A Documentary History. Oxford University Press, 1997.

GADDIS. Guerra Fria. São Paulo: Ed. Editora Nova Fronteira, 2006.

HASLAM'S N. Dehumanization: An Integrative Review // Personality and Social Psychology Rev. 2006. Vol. 10. No. 3. P. 252–264. DOI 10.1207/s15327957pspr1003\_4.

I WAS A COMMUNIST FOR THE FBI. Direção: Gordon Douglas, Produção: Bryan Foi, Warner Bros. Pictures. 83 min.

INVADERS FROM MARS. Direção: William Cameron, Produção: Edward L. Alperson, 1953, 20th Century Fox.83 min.

KELLNER, Douglas. Cultura da mídia e triunfo do espetáculo. Sociedade midiaticizada, v. 1, p. 119-140, 2006.

MCCARTHY, Joseph. Speech of Joseph McCarthy, Wheeling, West Virginia, February 9, 1950. In: US Senate, State Department Loyalty Investigation Committee on Foreign Relations, 81st Congress. 1950.

MUNHOZ, Sidnei. Imperialismo e anti-imperialismo, comunismo e anticomunismo durante a Guerra Fria. *Esboços: histórias em contextos globais*, v. 23, n. 36, p. 452-469, 2016.

MURRAY, L. The Film Industry Responds to the Cold War, 1945–1955: Monsters, Spies, and Subversives. *Jump Cut*, v. 9, p. 14-16, 1975.

NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. 1ª ed. New York: Public Affairs, 2003.

OSGOOD, Kenneth A. Hearts and minds: the unconventional cold war. *Journal of Cold War Studies*, v. 4, n. 2, p. 85-107, 2002.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. Continuidade ou mudança: a política externa dos Estados Unidos. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. . Acesso em: 13 nov. 2024.

RESENDE, Fernando. O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, n. 18, 2009

RIABOV, Oleg. The Red Machine: the dehumanization of the communist enemy in American Cold War cinema. *Quaestio Rossica*, v. 8, n. 2, p. 536–550-536–550, 2020.

ROCKY IV. Direção: Sylvester Stallone, Produção: Robert Chartoff e Irwin Winkler Estados Unidos, United Artists, 1985. 91 min.

ROOSEVELT, Franklin D. Fourth Inaugural Address. January 20, 1945. Disponível em: Acesso em: 07 de nov 2024.

SCHERECKER, Ellen. *The Age of McCarthyism: A Brief History with Documents*. Boston/NewYork: Bedford/St Martin's, 2002

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

TOPAZ. Direção: Alfred Hitchcock, Produção: Alfred Hitchcock, Universal Pictures. 143 min.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *Da Guerra Fria à crise. Relações internacionais do século 20*. 4 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *Manual do Candidato: História Mundial Contemporânea (1776 – 1991)*. Paulo Fagundes Vizentini. Brasília: FUNAG: 2006