

Coleção TATO-06

file  
P 113

Copyright © 2012 Wagner Pinheiro Pereira

Publishers: Joana Monteleone/ Haroldo Ceravolo Sereza/ Roberto Cosso

Edição: Joana Monteleone

Editor Assistente: Vitor Rodrigo Donofrio Arruda

Projeto gráfico: Marília Reis

Diagramação: Marília Reis/ João Paulo Putini

Revisão: Maria da Glória Galante de Carvalho

Assistente de Produção: Natalia Marcelli de Carvalho/ João Paulo Putini

Capa: Sami Reiningger/ João Paulo Putini

IMAGENS DA CABA

No topo: Adolf Hitler treina poses e gestos a serem utilizados para convencimento das massas em discursos políticos durante um ensaio fotográfico realizado por Heinrich Hoffmann, o seu fotógrafo oficial, em 1924/1925

Embrãzo: O Presidente Franklin Delano Roosevelt proferir um discurso ao país em seu primeiro programa radiofônico "Fireside Chat" transmitido diretamente da Casa Branca, Washington, D.C., em 12 de março de 1933

CP- BRASIL. CATALOGAÇÃO-SISTEMÁTICA  
SÍNTESE AUT. NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ  
P-483p

Pereira, Wagner Pinheiro  
O PODER DAS IMAGENS: CINEMA E POLÍTICA NOS GOVERNOS DE ADOLF  
HITLER E DE FRANKLIN D. ROOSEVELT (1933-1945)  
Wagner Pinheiro Pereira  
São Paulo: Alameda, 2012  
206p.

TEXTO 06

Incluir bibliografia  
Filmografia

1. Cinema e Estado. Estados Unidos. 2. Cinema e Estado. Alemanha. 3.  
Estados Unidos. Política e governo. 1933-1945. 4. Alemanha. Política  
e governo. 1933-1945. 5. Estados Unidos. História e Alemanha.  
História. I. Título

10-3343 CDD: 791.43  
CDD: 791.43 020360

ALAMEDA CASA EDITORIAL

Rua Conselheiro Ramalho, 694 – Bela Vista

CEP: 0325-000 – São Paulo – SP

Tel. (11) 3012-2400

www.alamedaeditorial.com.br

# O PODER DAS IMAGENS

CINEMA E POLÍTICA NOS GOVERNOS DE ADOLF HITLER  
E DE FRANKLIN D. ROOSEVELT (1933-1945)

WAGNER PINHEIRO PEREIRA



## A experiência do “cinema democrático” nos Estados Unidos da América

### A CONSTRUÇÃO DA HEGEMONIA DOS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA E O NASCIMENTO DO CINEMA AMERICANO

Os Estados Unidos da América, 125 anos depois de sua formação nacional e três décadas depois da Guerra de Secessão (1861-1865), entraram no século XX como o maior poder político, econômico e cultural do mundo; tendo construído uma economia industrial forte, uma zona de influência considerável, que se expandia do continente americano ao Extremo Oriente, e uma indústria cultural de massa responsável por disseminar o *estilo de vida americano (american way of life)* em escala mundial.

A posição hegemônica americana foi forjada no século XX, embora seus primórdios possam ser encontrados desde a segunda metade do século XIX. Ela se consolidou ao longo das guerras mundiais do século XX e das várias intervenções localizadas que ocorreram mundialmente a partir da década de 1950, responsáveis pela construção de uma economia altamente militarizada e com um dos mais expressivos índices de desenvolvimento tecnológico existentes até hoje.

Nos séculos XVIII e XIX, após as treze colônias inglesas na costa leste da América do Norte terem adquirido, a sua independência, na guerra contra a Inglaterra (1776-1783) e ter sido realizada a organização política dos Estados Unidos da América através da constituição de 1787, o novo país iniciou um processo de expansão territorial. A conquista do Oeste foi impulsionada pelo crescimento populacional, em virtude da emigração europeia, agravada pela reduzida disponibilidade de terras no país. A expansão territorial ocorreu através da atuação dos pioneiros, que, inspirados pela doutrina do “Destino Manifesto” (segundo a qual os americanos tinham sido predeterminados por Deus à conquista dos territórios situados entre os oceanos Atlântico e Pacífico), deslocaram-se pelo interior do continente à procura de metais preciosos, terras de plantio e pastagens para o gado.<sup>129</sup> A marcha na direção do Pacífico e a conquista de novos territórios que

129 Sobre o tema ver: WATSON, Albert K. *Destino Manifesto: el expansionismo nacionalista en la historia norteamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1968; e ESCOBAR, A. Mary Anne. “Destino, wilderness e fronteira no

se agregaram ao núcleo original, que compreendia as treze Colônias; se realizaram por três formas: compra (Luisiana, Flórida e Alasca), diplomacia (Oregon) e guerra com o México (Texas, Novo México e Califórnia). Entre as consequências da conquista do Oeste destacou-se a expulsão dos povos ameríndios, que proporcionou grandes porções de terras aos colonos e contribuiu para a formação da identidade do povo americano, o crescimento populacional motivado por novas ondas emigratórias, o desenvolvimento econômico (industrial, comercial e agropecuário) e o agravamento das tensões entre as regiões norte e sul.

No imenso país em que se transformaram os Estados Unidos da América, distinguem-se três grandes regiões: o Nordeste, industrial e urbano, empregando mão de obra livre; o Sul agrícola e com grandes plantações exportadoras de algodão e tabaco cultivadas por escravos; e o Oeste, em que predominavam pequenos agricultores.

A Constituição dos Estados Unidos da América permitia a escravidão, cuja abolição dependia de cada estado. Os estados do Sul mantinham-na por ser o estio das propriedades agrárias. Em 1860, elegeu-se o presidente Abraham Lincoln (1861-1865), abolicionista e candidato do *Partido Republicano*. A eleição provocou a separação de onze estados do Sul, que formaram uma confederação autônoma. O Congresso considerou-os rebeldes, dando início, em 1861, a um confronto entre o Norte e o Sul. A Guerra de Secessão durou quatro anos e vitimou meio milhão de pessoas. Com a vitória do Norte, a escravidão foi abolida.

O período posterior à Guerra de Secessão ficou conhecido como Reconstrução (1865-1877). Nesse período, os afroamericanos receberam direitos políticos. A política se organizou em torno de dois partidos: o *democrata* e o *republicano*. Entretanto, quando o exército do Norte se retirou, no Sul se suprimiram novamente as leis favoráveis aos africanos e afro-descendentes. No terreno econômico, esse foi um período de grande desenvolvimento da indústria, favorecida pelas ferrovias que ligavam o Norte ao Oeste, pela imigração europeia e pela conquista de um império colonial para os Estados Unidos depois de o país derrotar a Espanha na Guerra Hispano-Americana em 1898. Com isso, os americanos ocuparam as Filipinas e Porto Rico, passaram a controlar Cuba e iniciaram uma expansão econômica que tornou os países da América Central dependentes da economia americana.

A aceleração do processo de desenvolvimento manifestou-se principalmente, entre 1895 e 1914, no setor da técnica e da economia. Em dois curtos decênios, le-

vava-se a cabo uma obra que em outros tempos exigiria o esforço de dois séculos. Numerosos inventos – alguns feitos na Europa, mas compreendidos, divulgados e explorados nos Estados Unidos – contribuíram para modificar a fisionomia da época. A máquina de escrever revolucionou os escritórios; o motor privilegiou o automóvel e o avião; em 1903, os irmãos Wright ariscavam os primeiros voos motorizados sobre o solo americano; o gramofone e o disco de vinil davam o sinal de partida para o triunfal cortejo do jazz e do *music-hall* etc.

Como todas as indústrias dependiam basicamente da quantidade de energia elétrica produzida, a eletricidade e os derivados do petróleo adquiriram uma grande importância: não era difícil prever que a potência mundial mais forte e mais rica seria também aquela que dispusesse da maior quantidade de recursos energéticos: carvão, potência hidráulica, petróleo e outras matérias-primas (coque, ferro, fosfatos, algodão) necessárias à indústria.

Mais do que nunca, a economia, a indústria e o comércio haviam se tornado fatores de supremacia internacional, fenômeno que as potências europeias já tinham compreendido no decurso do século XIX. Nos princípios do século XX, a Grã-Bretanha e a França eram os únicos países com ambições a nível internacional, mas não tardou para que outros países lhes fizessem concorrência.

A carença de matérias-primas e fontes de energia havia levado as grandes potências a construir verdadeiros impérios coloniais. A necessidade de escapar os produtos industriais provocara uma luta generalizada pelos mercados potenciais do globo. Encontrar carvão, ferro, petróleo, fosfatos e outras riquezas naturais, equivalia a politizar as relações entre as nações rivais. Trustes e grandes grupos financeiros, capital e interesses econômicos, indústria e comércio transformavam-se, cada vez mais nitidamente, nas forças determinantes da política internacional.

Todas essas mudanças históricas explicam a corrida aos armamentos que se desencadeou entre as nações mais poderosas, cuja desconfiança recíproca era cada vez mais visível. No concerto dos interesses em jogo, aparecia, então, a Alemanha, um dos últimos países a chegar à unidade nacional e um dos que manifestavam o maior e mais rápido índice de crescimento. Sem fronteiras nacionais suficientemente eficazes, a Alemanha encontrava-se cercada pela Rússia, que tentava dispor de um acesso aos mares temperados, e pela França, que não se cansava de incutir o espírito de vingança entre a população, desde os tempos difíceis da Guerra Franco-Prussiana de 1870, que culminara com a proclamação do Segundo Reich Alemão nas próprias salas de Versalhes, em 1871. Mas a Alemanha contava

ainda com outro adversário: o Império Britânico, que não via com bons olhos os progressos alemães na implantação colonial, no comércio e na indústria.

Bem protegidos do outro lado do oceano Atlântico, os Estados Unidos tiravam partido dessa situação de instabilidade e tensão mundial, da desconfiância entre as nações e da fragilidade do sistema de alianças, para ascender rapidamente à posição dos exploradores mais importantes de matérias-primas e energia, dos senhores do mercado e dos produtores industriais.

A política externa americana se baseava no isolacionismo em relação à Europa e na oposição à intervenção europeia nos assuntos do continente americano. Suas principais manifestações foram a Doutrina Monroe, formulada em 1823, e o Corolário Roosevelt à Doutrina Monroe, política de intervenções militares na América Latina, conhecida também como *Política do Grande Porreão* (*Big Stick Policy*).<sup>10</sup> Dessa forma, bem firmes no seu isolamento geográfico, na sua força de Estado livre e alheio a alianças, preocupados com o desenvolvimento definitivo da sua hegemonia industrial e financeira, os Estados Unidos assistiam com indiferença no início do século XX às tensões ameaçadoras que dividiam a Europa. Os conflitos persistentes entre os Estados europeus, parcialmente alimentados pelos ressentimentos cultivados ao longo da história, as inimizades entre as repúblicas e monarquias, os fogos ateados pelo espírito nacionalista de algumas regiões dominadas pela força, tudo isso interessava pouco à América, que continuava neutra e fazia negócios com todos os povos.

O grande desenvolvimento econômico dos Estados Unidos da América foi possibilitado graças à disponibilidade de grande quantidade de recursos materiais (minérios, energia) e humanos (mão de obra)<sup>11</sup> e à introdução de métodos modernos (mecanização, organização racional das empresas) na agricultura e na indústria, que aumentaram a produtividade. Todos os progressos técnicos e científicos que o espírito europeu inventava, inspirava e lançava à ideia, a América colocava em prática, de um modo útil e funcional.

Inserido nesse contexto histórico, o cinema surgiu no final do século XIX como decorrência da industrialização e dos progressos tecnológicos e científicos,

<sup>10</sup> Sobre a política externa americana ver o trabalho de SCHOCURZ, Lars. *Estados Unidos: poder e submissão*.

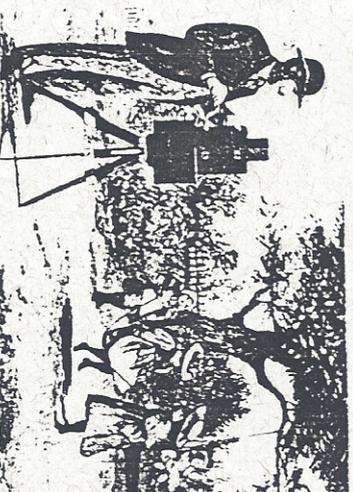
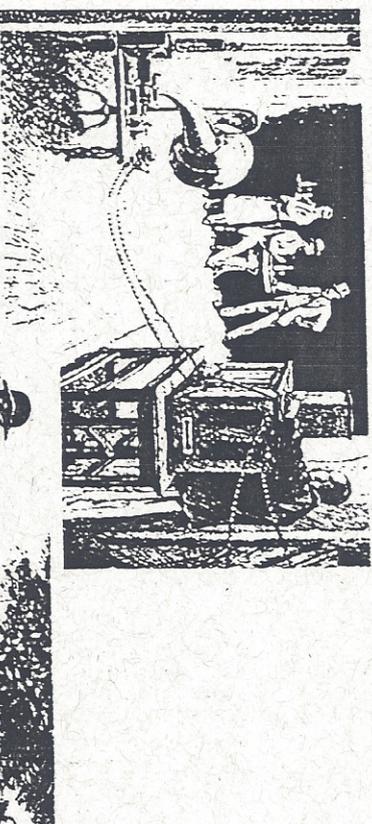
<sup>11</sup> *Uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. Baurer. Edusuc, 2000.

<sup>12</sup> No final do século XIX, a população americana chegou a 75 milhões de habitantes, sobretudo em razão da grande imigração para o país.

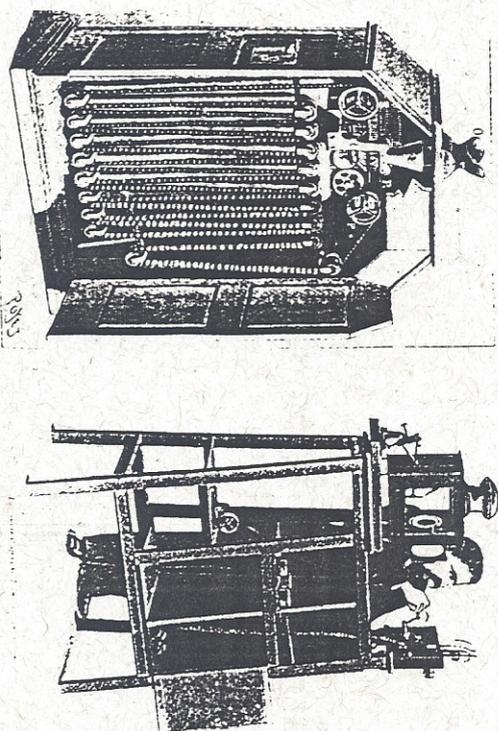
sendo uma expressão do capitalismo, que passava a conviver com o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, obra de arte e mercadoria.

As primeiras exhibições de filmes com uso de um mecanismo intermitente aconteceram entre 1893, quando Thomas Alva Edison tornou pública nos Estados Unidos da América a invenção do *cinetoscópio* (patenteado em 1891), e em 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Auguste e Louis Lumière realizaram, em Paris, a famosa demonstração, pública e paga, de seu *cinematógrafo*.

A invenção do cinema esteve ligada ao empresário e cientista Thomas Edison, que trabalhava com uma equipe de técnicos em seus laboratórios em West Orange, New Jersey. A projeção de imagens em movimento era uma das suas áreas de interesse, que se acentuou em fevereiro de 1888 com a visita do fotógrafo Edward Muybridge ao seu laboratório de West Orange. Edison pretendia desenvolver um instrumento que se estivesse para o olho tal como o fonógrafo estava para o ouvido". Em junho de 1889, depois de ter visto a câmara de Etienne Jules Marey em Paris, Edison encarregou uma equipe de técnicos supervisionada por William K. L. Dickson de construir máquinas que reproduzissem e mostrassem "fotografias em movimento" (*motion pictures*).



Filmando as imagens em movimento: o *cinetógrafo* de Thomas Edison e o *cinematógrafo* dos irmãos Lumière



Projetando as imagens em movimento: o cinematógrafo de Thomas Edison e o cinematógrafo dos irmãos Lumière

Quando John Carbutt apresentou as tiras de película de celuloide com emulsão fotográfica, depois desenvolvidas pela *Eastman Company*,<sup>132</sup> Dickson adquiriu largas quantidades dessas tiras e iniciou os estudos para um mecanismo onde a película com perfurações nos dois lados se deslocasse na horizontal expondo as imagens. Este dispositivo, que chamou *cinetoscópio* (*kinetoscope* – do grego “kine-” = movimento, e “scopos” = ver), possuía um visor individual através do qual se podia assistir, mediante a inserção de uma moeda de 25 centimos, à exibição de uma pequena tira de filme em *looping*, na qual apareciam imagens em movimento de números cômicos, dançarinas, animais amestrados e homens trabalhando. O *cinetógrafo* (*kinetograph*) era a câmara que fazia esses pequenos filmes.

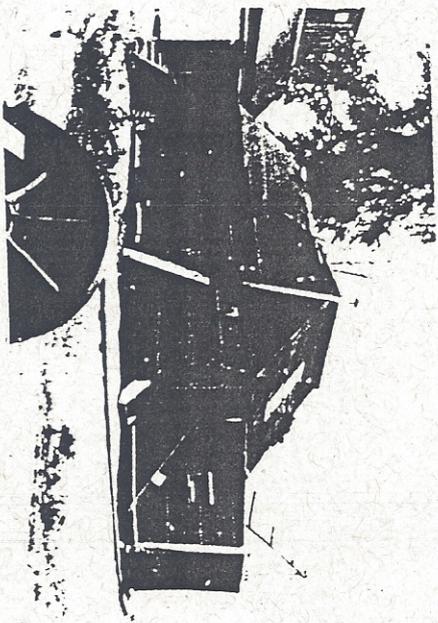
<sup>132</sup> Conforme recorda Antonio Pedro Tota: “É impossível separar a expansão da fotografia do cinema. É conhecida a história de George Eastman e sua Kodak, que transformou a fotografia num entretenimento popular. A máquina caixa era vendida por cerca de vinte dólares, incluindo um rolo de filme feito de celuloide. O cliente ‘tirava’ as fotos e enviava a máquina com o filme e tudo para a empresa de Eastman. Enquanto revelava a máquina era devolvida com outro rolo de filme que dava para fazer cem fotografias, por modicos dez dólares. Pronto! Os clientes não paravam mais de fazer fotografias e Eastman de enriquecer. No final do século XIX, cerca de 90% das fotos feitas no mundo eram com filmes Eastman Kodak.” TOTA, Antonio Pedro. *Os americanos*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 250.

O primeiro protótipo foi apresentado em 20 de maio de 1891 numa convenção da *Federação Nacional dos Clubes Femininos* (a patente do *cinetógrafo* e do *cinetoscópio* foi registrada em 24 de agosto), e seu sistema concluído no ano seguinte. A versão final foi apresentada oficialmente em 9 de maio de 1893 no *Instituto de Artes e Ciências* de Brooklin.

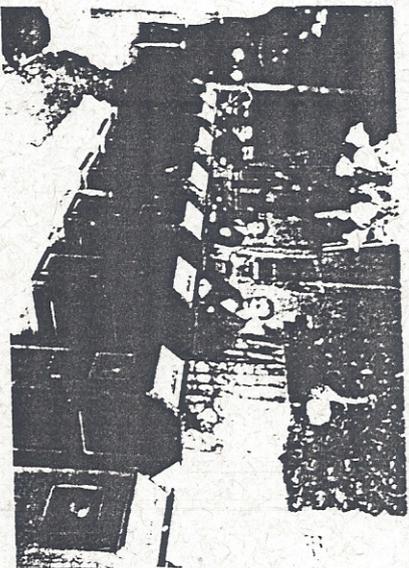
Thomas Edison produziu os filmes para o *cinetoscópio* num pequeno estúdio construído, em 1892, nos fundos de seu laboratório em West Orange. Era uma construção totalmente pintada de preto, que tinha um teto retrátil, para deixar entrar a luz do dia, e que girava sobre si mesma, para acompanhar a deslocação do sol. Por seu aspecto, o primeiro estúdio de cinema do mundo foi apelidado de *Black Maria* – como se designavam os camburões da polícia, na época. Lá dentro, dançarinas, acrobatas de *vandeville* (teatro de variedades),<sup>133</sup> atletas, animais e até mesmo as palhaçadas dos técnicos de Edison eram filmados contra um fundo preto, iluminados pela luz do sol. Para assistir esses pequenos filmes bastava depositar um centavo numa tenda e olhar pelo visor do *cinetoscópio* para deliciar-se, por exemplo, com Fatima, a dançarina do ventre, ou com o beijo de John C. Rice e May Irving, filmes que causaram sensação na Feira Mundial de Chicago em 1896.

A primeira sala com *cinetoscópios* (*Kinestoscope Parlor*), com dez máquinas, cada uma delas mostrando um filme diferente, foi inaugurada em 14 de abril de 1894 em Nova York, pouco depois de ter sido criado o *Kinetograph Department* da *Edison Manufacturing Company*. Foi também nesta altura que se iniciaram as primeiras experiências de sincronização da imagem com o som. A partir de abril de 1894, começaram alguns desentendimentos entre Dickson e Edison inicialmente com a contratação de William E. Gilmore para gerente das

<sup>133</sup> Chama-se *vandeville* o conjunto de atrações de entretenimento de variedades predominantemente nos Estados Unidos da América e Canadá no início dos anos 1880 aos anos de 1910. *Vandeville* era a versão americana dos *cafés franceses*, sendo um tipo de lugar determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Espectáculos *vandeville* eram exibidos em salas de concerto, em circos ou na rua, traziam características burlescas, ligadas ao entretenimento popular e visio mutuas vezes, como “chulo”. Tratava-se, assim, de uma espécie de teatro de variedades em que se podia beber e conversar, que tinha seu originado nos salões de variedades. O *Vandeville* era na por volta de 1885 a forma de diversão de uma boa parcela da classe média. Eram bastante populares nos EUA e suas apresentações podiam incluir atrações variadas: apresentações de cantores populares, dançarinos, comediantes, magicos, imitadores, performers de acrobacia, declarações de poesia, encenações dramáticas, números com animais treinados e sessões de lanterna mágica. Esses atos, de 10 a 20 minutos, eram encerrados em sequência, sem nenhuma conexão entre si. Ver: Tota, Robert. *The entertainment machine*. Londres: Oxford University Press, 1982, p. 23.



Os estúdios de *Black Maria* de Thomas Edison,  
West Orange, New Jersey (cerca de 1895)



A primeira sala com *Cinetoscópios*  
(*Kinetoscope Parlor*) em 1895

empresas e depois com a recusa de Edison em apostar no estudo de um projetor em detrimento do método do visor individual. Paralelamente aos estudos com o *cinetoscópio* de Edison, começou a trabalhar com Henry Norion Marvin e Herman Casler num sistema alternativo. Depois de ser acusado de falta de lealdade, Dickson abandonou a *Edison Company* em 2 de abril de 1895.

Contudo, apesar da primazia americana e de uma sessão de exibição pública do *bioscópio* dos irmãos Max e Emil Skladanowsky, em um grande teatro de *vaudeville* em Berlim, em 1º de novembro de 1895, os historiadores costumam apontá-los como representantes de somente uma concepção da ideia de cinema, não simbolizando ainda propriamente o seu nascimento. Este somente seria decretado com a exibição dos filmes do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895.<sup>134</sup>

A máquina cinematográfica surgiu num momento marcado pelas inovações técnico-científicas. Conforme aponta Jean-Claude Bernardet, em quase todos os

134 O nascimento do cinema é uma questão polêmica. Mesmo que se considere que o cinema não é uma invenção, mas um processo, no qual colaboraram Thomas Edison, George Eastman e os irmãos Auguste e Louis Lumière, para não mencionar os inventores anteriores, a primazia de sua invenção é disputada principalmente pelos alemães, alemães e franceses, considerando os primeiros, a alegada precedência francesa. Para os americanos, seu inventor é Thomas Edison, porque a 22 de maio de 1891, antes, pois, de qualquer outra, apresenta publicamente o *cinetoscópio*, inventado em 1888. E, porque, em 14 de abril de 1894, no *Kinetoscope Parlor*, na Broadway, foi realizada a primeira sessão pública paga. Ou, ainda, porque, em 20 de maio de 1895, em Nova York, foi etelada a primeira de um filme de nove de quatro minutos.

Para os segundos, o invento é alemão, porque, em 1º de novembro de 1895, ocorreu, em Berlim, uma sessão cinematográfica também pública e paga, organizada por Max e Emil Skladanowsky, utilizando o *bioskop*, aparelho de sua invenção, antecedente esta reconhecida e registrada por Georges Sédouil no *Dictionnaire des cinéastes*. Para os últimos, a glória é francesa, porque, além do *cinematógrafo* dos irmãos Lumière, o também francês e aperfeiçoador do *facil fotogràfico*, Louis Aimé Auguste Leprince, em novembro de 1888, filmou, em Leeds, na França, embora importantes e significativas, não podem ser consideradas o último do da corrente, milhar de tentativas, embora importantes e significativas, não podem ser consideradas o último do da corrente, milhar de tentativas de captação da imagem em movimento. Seja por não constituir, ainda, o cinema em sua máxima evolução, como o aparelho de Edison, no qual apenas uma pessoa de cada vez podia assistir a projeção. Sejam sessões para comunidade e berlinesas, não tiveram repercussão nem influência, restringindo-se sua anterioridade apenas aos aspectos apontados. Emborosos irmãos Lumière tenham possuído a História como inventores do cinema, na verdade eles não inventaram nada, mas sim combinaram felizmente descobrimentos anteriores: não inventaram a película (Eastman), nem a perfuração (Reynaud e Edison), nem a projeção (Lambert e Magy), nem o movimento intermitente (presente nos outros inventos), nem a síntese do movimento (Edison), nem a projeção pública cobrando entrada (Lambert, Skladanowsky). No entanto, o cinema, tal como concebido pelos irmãos Lumière, é o que mais se assemelha à ideia de cinema de hoje.

países europeus e nos Estados Unidos, no final do século XIX, foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. Era a grande época da burguesia triunfante, que estava transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Revolução Industrial, além de impor seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a ser chamada de Terceiro Mundo. No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolveu mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitariam seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criaram um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressou seu triunfo e que ela impôs às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Desta época, datam a implantação da luz elétrica, do telefone, do avião etc., e no meio de todas essas máquinas, o cinema foi um dos triunfos maiores do universo cultural. A burguesia praticava a literatura, o teatro, a música, evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela criou foi o cinema.<sup>155</sup>

E o cinema não é uma arte qualquer. Reproduz a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. É uma arte que se apoia na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permitisse imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar essa imagem com outra máquina, e assim para uma grande quantidade de pessoas. Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: ser uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. Afinal, a mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade. Portanto, sem intervenções, sem deformações, o cinema colocaria na tela pedações de realidade, colocaria na tela a própria realidade. E, pelo menos, a interpretação do cinema que se tentava impor na época. A ideia do poder da imagem filmica e do “ter visto na tela” tornaram-se para nós prova de verdade.<sup>156</sup>

Assim, na Europa, os irmãos Lumière, os estúdios *Pathé*, *Gaiumont* e outros deliciavam o público basicamente com o movimento pelo amor do movimento. Tudo o que se movia constituía em material para as suas produções – um trabalhador demolindo um muro, operários deixando uma fábrica, uma criança tomando café da manhã no jardim. Os cinegrafistas vagueavam por toda a parte e tiravam fotos de cenas comuns de rua, de danças nativas e de paradas militares

155 BERSARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 14-15.

156 *Ibidem*, p. 15-17.

onde quer que ocorressem. Já nos Estados Unidos, por outro lado, as atualidades costumavam ser de natureza mais sensacional – os trens expressos *Empire* ou *Black Diamond* dobrando uma curva e correndo em alta velocidade em direção à câmera, lutas de boxe, brigas de galo, a flexão dos músculos do professor Sandow, ou cenas de Annie Oakley atirando em pombo de barro. Dava-se ainda maior importância às cenas curtas de teatro – número de *vaudeville* e circo, trechos de peças, atos de novidade de bailarinos prestidigitadores e acrobatas. Grande parte da filmagem era feita realmente em estúdios, como o *Black Maria* ou em palcos improvisados que começavam a surgir nos telhados de toda a cidade de Nova York. Nos Estados Unidos, pelo menos, desde o início, o cinema teve fortes vinculações com a tradição teatral.



Os pioneiros na invenção do cinema: Thomas Edison e os irmãos Lumière

Seria nos Estados Unidos da América, no entanto, que a concepção de transformar o cinema numa indústria e o filme numa mercadoria melhor se desenvolveria.

Quando os irmãos Lumière mostraram ao público o seu *cinematógrafo* em Paris, Thomas Edison ainda não tinha conseguido aperfeiçoar um projetor que funcionasse satisfatoriamente. Mas, em janeiro de 1896, diante da notícia de que o *cinematógrafo* Lumière estava chegando aos Estados Unidos, Edison aproveitando-se do desentendimento dos inventores do *Phantoscope*, C. Francis Jenkins e

Thomas Armat adquiriu os direitos de produção deste aparelho e rebatizou-o com o nome de *vitascópio* (*Vitascope*). A primeira projeção do *vitascópio* foi em 23 de abril de 1896 na *Koster and Bids' Music Hall* em Nova York.

Edison conseguiu enfraquecer o domínio dos irmãos Lumière nos EUA e aperfeiçoar outro projetor, o *projecting kinetoscope*. As produtoras *Biograph* e a *Vitagraph* eram as duas maiores concorrentes de Thomas Edison nesses primeiros anos. Em 27 de dezembro de 1895, William K. L. Dickson deixara a *Edison Company* e fundara com outros três sócios, Marvin, Casler e Elias Hoopman, a *American Mutoscope and Biograph Company*. Os *mutoscópios*, invenção de Dickson, eram aparelhos que folheavam imagens fotográficas impressas em papel que, mostradas num visor individual, produziam a ilusão de movimento semelhante à do *cinetoscópio*. Sua empresa também aperfeiçoou um projetor para competir com o *vitascópio*, o *biograph*, que mostrava filmes de 70mm, com imagens de melhor qualidade. Os *mutoscópios* rapidamente dominaram o mercado e foram duramente combatidos por Thomas Edison. Politicamente, a *American Mutoscope and Biograph Company*, que se orgulhava de anunciar em gigantescas letras luminosas, na Broadway, que "a América é para os americanos", gozava publicamente do apoio financeiro do irmão do presidente William McKinley; na altura governador do estado de Ohio, utilizando também os filmes como meio de propaganda, sempre que os administradores queriam. Em 1897 Dickson deslocou-se a Londres para formar a filial *British Mutoscope and Biograph Company*. A partir de 1903 abandonou o cinema e estabeleceu-se como engenheiro elétrico.

A *Vitagraph Company of America*, a outra produtora importante da época, foi fundada em 1898, por James Stuart Backlon e Albert Smith, dois empresários de *vaudeville*, para produzir filmes que pudessem ser exibidos em sua rede. Seus filmes eram feitos de modo inicialmente improvisado, em seu estúdio no telhado de um edifício de Nova York. A *Vitagraph* destacou-se por produzir e difundir filmes de propaganda política baseados na exaltação nacionalista e militarista, a propósito da Guerra Hispano-Americana, o que pode ser considerado a origem de uma tradição de filmes ingenuamente patrióticos, que as produções posteriores de Hollywood iriam prolongar até ao grotesco, sobretudo, durante e após a Segunda Guerra Mundial.

Historiadores, como Tom Gunning, descrevem esse Primeiro Cinema, "cinema de atrações", como um cinema essencialmente "exibicionista", pois dava mais ênfase à exibição do que à narração. A maioria dos filmes feitos nesse período eram atualidades ou filmes de truques, nos quais as técnicas de câmera lenta, movimento invertido, substituição etc., eram usadas para encenar números de "má-

gica". Somente em 1906 a percentagem de filmes narrativos (*story films*) começou a crescer. Ao contrário dos filmes de atualidades, que dependiam da ocorrência ocasional de acontecimentos reais, os filmes que continham eventos ficcionais podiam ser criados pelos próprios estúdios, garantindo a regularidade de produção. Em 1908, 98% dos filmes americanos contavam histórias.<sup>157</sup>

É preciso esclarecer que os teatros de *vaudeville* não foram os únicos locais de projeção de filmes. Exibidores itinerantes percorriam as cidades do interior, exibindo filmes em tendas, circos, parques de diversão, escolas, clubes etc. O maior problema era o da electricidade, pois a corrente ou voltagem do motor que fazia o projetor funcionar era quase sempre incompatível com o sistema elétrico de determinadas municipalidades. Em certos casos, a força tinha de ser puxada das linhas de bondes. Como os bondes necessitavam de uma voltagem alta, o projetor ficava sobrecarregado, submetendo o projecionista a choques dolorosos. Em muitas cidades simplesmente não havia electricidade.<sup>158</sup>

Nos grandes centros urbanos, a partir de 1905, surgiram as primeiras salas de cinema americanas, chamadas de *electric theaters*, *theatroriums* ou, mais popularmente, de *nickelodeons* (de *nickel*, 5 centavos de dólar, que era o preço do ingresso, e *odion*, "teatro" em grego, ou numa tradução livre *cinemas de 1 níquel*, mas que no Brasil foram chamados de *poetrias*), momento em que muitos empre-sários de diversões começaram a utilizar espaços bem maiores que os *vaudevilles* para a exibição exclusiva de filmes. Ao contrário dos teatros, cafés ou dos próprios *vaudeville* frequentados por uma classe média de composição diversificada, esses novos ambientes eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral trabalhadores de poucos recursos. Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde muitas vezes os espectadores viam os filmes em pé se a lotação estivesse esgotada. Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento. Os *nickelodeons* foram adaptados imediatamente pelas populações de baixo poder aquisitivo que habitavam os bairros operários das cidades americanas.<sup>159</sup> Enriqueceram pequenos e grandes exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos. O primeiro foi construí-

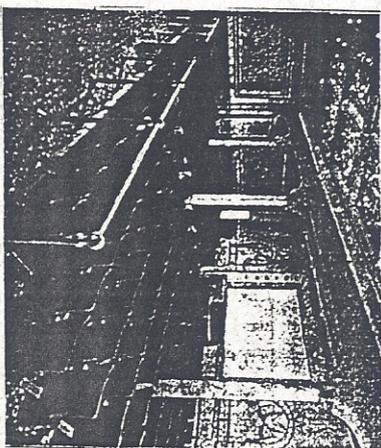
157 MARTON, A. C. *Comes de: Do cinetoscópio ao cinema digital. Breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 20.

158 *Ibidem*, p. 20.

159 Informações extraídas de: SISK, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 30.

do nos EUA em 1905. Em 1907, 2 milhões de americanos os frequentavam diariamente. Os lucros dos primeiros empresários passavam de 600%. Os *nickelodeons* marcaram o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial. Muitos futuros magnatas da indústria de cinema (incluindo Carl Laemmle, Louis B. Mayer, Adolph Zukor e William Fox) começaram suas carreiras como donos ou gerentes de *nickelodeons*.

Segundo Antonio Carlos Gomes de Mattos, em *Do cinematógrafo ao cinema digital: breve história do cinema americano*, o espetáculo no *nickelodeon* durava cerca de uma hora e começava em geral com canções ou hinos patrióticos, ilustrados por slides coloridos de lanterna mágica (*stereopticon*), mostrando as letras das canções e poses de modelos representando trechos das mesmas. Quando um cantor cantava o estríbilho dos hinos, a plateia era convidada a participar. Após essas *illustrated songs*, vinha uma série de filmes de um rolo (10 minutos), alguns já contando uma história ou condensando contos, poemas, óperas ou clássicos da literatura.



Interior da sala do primeiro *nickelodeon* dos Estados Unidos, em Pittsburg (cerca de 1907)

A música dos *nickelodeons* era executada ao vivo, geralmente por um pianista/organista ou por pianos, órgãos ou orquestras mecânicas, controlados da cabine de projeção. Algumas salas melhores tinham ainda um pequeno conjunto de cordas e uma equipe de contrarregras providenciando os efeitos sonoros. Outras apresentavam o filme com os atores atrás da tela, recitando os diálogos em sincronização com as imagens ou ao lado dela, explicando a narrativa. Os gerentes que

não podiam pagar narradores colocavam à disposição do público, no saguão, as sinopses enviadas pelos produtores na forma de boletins impressos.<sup>140</sup>

O programa costumava ser interrompido por slides pedindo: "As mulheres que estejam de chapéu, queiram, por favor, retirá-los, para que os outros possam ver". Ou: "Por favor, não ande pesadamente – o assoalho pode ceder". No intervalo, outro aviso comunicava aos espectadores que não seria permitido o assédio a mulheres desacompanhadas: "Se você for molestada enquanto estiver aqui, por favor, informe à gerência". Havia também frequentes interrupções para reparar o filme que se rompia – acompanhadas por vaias, aplausos e o barulho de pés batendo no chão.

A maioria dos *nickelodeons* empregava apenas um projetorista, que trabalhava 12 horas por dia em condições insalubres (a cabine era uma verdadeira fornalha), perigosas (o nitrato dos filmes inflamava-se facilmente) e ainda tinha de varrer a sala, colocar os cartazes de propaganda na rua antes de começar a sessão, apANHAR os filmes na distribuidora ou na estação de trem e devolver os que já haviam sido usados.<sup>141</sup>

Segundo Antonio Pedro Tota, em *Os americanos*:

O público [americano] adorou. Os operadores, que muitas vezes eram os próprios produtores dos filmes, de vez em quando aceleravam ou diminuíam a velocidade das máquinas ou rodavam em sentido inverso, o que produzia situações hilariantes. O público morria de ri vendo um lutador de boxe cair lentamente ou voar pelas cordas em alta velocidade, ou então assistindo a carros e trens andando de marcha à ré. Os filmes tinham curta duração. O suficiente para os operadores darem uma pissada, depois da jornada de trabalho, e ver um espetáculo de quinze ou vinte minutos antes de ir para casa, descansar. Nos finais de semana, as filas davam voltas no quarteirão. O cinema havia conquistado a América. As salas se convertiram em locais de reunião, de trocas culturais entre os diferentes grupos de "novos" americanos. O problema é que esses "centros" culturais não eram locais que podiam ser vigiados, como as igrejas. Ali os intrínsecos podiam manifestar-se mais livremente; podiam exercer certas liberdades, como namorar mais "escandalosamente".

140 MATTOS, *op. cit.*, p. 21-22.

141 *Ibidem*, p. 22.

Os filmes continuaram a ser produzidos nos estúdios, a maioria deles localizada em Nova York. As aventuras de Buffalo Bill, as atividades de um ferreiro desastado que não conseguia fazer direito o seu trabalho, o consultório de um dentista trapalhão. Robert Sklar autor de *História social do cinema americano*, conta uma passagem pitoresca: num filme de enredo chamado *A execução de Maria*, *rainha dos escoceses*, um ator vestido de mulher põe sua cabeça no cepo. Nesse momento, o cinegrafista interrompe a filmagem, substitui o ator por um boneco e a filmagem continua o carrasco corta a cabeça de Maria. Um "oooooh!" de espanto percorre o público. Esse foi o começo do que, mais tarde, chamou-se de efeitos especiais.<sup>142</sup>

142 Na verdade, as origens dos primeiros efeitos especiais podem ser encontradas na exibição ao reverso do filme *La démolition d'un mur* (A demolição de um muro, 1895), exibido na primeira sessão do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Apesar de Alfred Clark, sucessor de W. K. L. Dickson em West Orange, ter sido um dos precursores desses "efeitos especiais" dos primórdios do cinema, conforme exemplo citado, foi com o francês Georges Méliès que se realizou o desenvolvimento das técnicas dos primeiros "efeitos especiais": em 4 de abril de 1896, Méliès inaugurou seu Théâtre Robert Houdin, transformado em cinema. Até 1897, fazia as filmagens ao ar livre quando, enfim, construiu um estúdio no jardim de sua mansão em Montreuil. Lá produziu 513 filmes. O estúdio possuía filtros e telas para evitar que a luz solar projetasse sombras sobre o cenário. Ali experimentou com distintos truques para sua concepção fantástica de cinema: multiplicação de uma personagem sobre a mesma imagem; o surgimento ou o desaparecimento gradual de uma imagem e a transição progressiva de uma imagem a outra; recursos ainda usados atualmente, tudo isso unido às truagens próprias do teatro Robert Houdin, onde havia trabalho com uma combinação de quadros teatrais e números de magia com gags cômicas. Empregou ainda o colorido a mão com tinta diluída em água e álcool. Suas 80 obras iniciais não diferiam muito do gênero de *vistas gerais* dos irmãos Lumière. Contudo, em 1896, enquanto filmava a *Place de l'Opéra* desenvolve por acidente a técnica que lhe daria o título de pai dos efeitos especiais: a *trucagem*. Esta consiste em um engenhoso trabalho de montagem e colagem, de substituição de cenários por meio da interrupção da filmagem, conforme lembra Méliès: "Certo dia eu filmava a Praça da Ópera. De repente, meu aparelho travou e parou de funcionar. Necessitei um minuto para destravar a película e voltar a cobrir o aparelho em funcionamento. Durante este minuto, enquanto eu examinava o mecanismo, está claro que os transeuntes, os ôníbuses, os carros haviam mudado de lugar. Nem pensei nisso e acabei de filmar. Quando revelei o filme, que surpresa! Tinha começado a tomar a imagem de um ôníbuse que vinha do Boulevard des Capucines e, quando o veículo chegou à entrada do Boulevard des Haléens, transformara-se em carro funéreo!" E os homens em mulheres. Assim foi descoberto o princípio das cenas com transformações. Durante 10 anos, foi um furor". Além desse efeito, também fez uso do *travelling* técnica que permite o movimento horizontal ou vertical da câmera a partir de um referencial. Ao descobrir o potencial da fotografia para criar efeitos ilusórios, passou a usar truques como *sobreposição* e *stop motion*.

Mas o cinema ainda não era marca exclusiva da cultura de massas americana. Na França, George Méliès criava ilusões tão ou mais expressivas do que os americanos. Tanto é verdade que muitos americanos chegaram a copiar os trabalhos de Méliès.<sup>143</sup>

De qualquer forma, tanto os americanos quanto os europeus tinham uma forma muito particular de testar o gosto do público espectador. O operador, aquele que exibia os filmes nos *nickelodeons*, tinha um papel importante na produção. Afinal, segundo Robert Sklar, era ele que, de certa forma, conhecia o gosto do espectador e, portanto, estava apto a sugerir que tipo de filme deveria ser produzido. Esse foi o caso de Edwin S. Porter, que trabalhou na empresa de Thomas Edison como fotógrafo e operador das salas de projeção. Porter foi um dos cineastas que marcaram presença no pioneirismo do cinema americano. Foi ele o autor de *The great train robbery* (O grande roubo de trem, 1903), considerado o primeiro filme a retratar os mitos do Velho Oeste, já conhecidos do grande público pela literatura, inaugurando, assim, o gênero cinematográfico do faroeste. Esse filme foi apresentado em grande parte das cidades dos Estados Unidos e se transformou num grande sucesso ao combinar suspense e movimento.<sup>144</sup>

Apesar do sucesso dos filmes americanos, a maior empresa cinematográfica do mundo ainda era a francesa *Pathé Frères*, que fazia comédias como nenhuma outra na época. Mas, conforme ressalta Antonio Pedro Tota, os filmes de aventura, em especial de aventuras no Oeste, ganhavam cada vez mais admiração do público americano. Falavam da cultura da América e era isso que as pessoas queriam, inclusive os imigrantes que, cada vez mais, começavam a sentir-se como americanos. Mas nem só de aventuras vivia o cinema. Começavam a surgir cenas de mulheres nuas que atraíam, em especial, uma multidão masculina. O cinema, juntamente com os bares, o velho *salon*, a bebida, a música, em especial, o blues e o jazz, foi visto por alguns como expressão de uma cultura depravada das classes baixas sem educação.<sup>145</sup>

De qualquer forma, a explosão na demanda de filmes causada pela expansão dos *nickelodeons* forçou uma reorganização da produção. As companhias dividiram-se entre os diferentes setores de produção e organizaram-se industrialmente, adotando

143 TOTA, op. cit., p. 250-252.

144 Ver S&A, op. cit., p. 32-33 e TOTA, op. cit., p. 252-253.

145 TOTA, op. cit., p. 253.

uma estrutura hierárquica centralizada. Essa estrutura substituiu o "sistema colaborativo" do período do *vaudeville*, no qual empresas como a *Edison*, a *Vitagraph* e a *American Mutoscope and Biograph* produziam num sistema de parceria, em que dois realizadores dividiam o trabalho de operação de máquinas e de confecção dos filmes. Esse sistema foi extinto com o aumento na produção de filme, logo depois de 1907.



Cartaz do filme *O grande roubo de trem* (1903): cena final, em primeiro plano, em que o bandido aponta a arma para o público



Enquanto as companhias europeias se expandiam internacionalmente, nos Estados Unidos, as produtoras *Edison*, *Vitagraph* e *Biograph* disputavam o mercado doméstico, disputando-se em intermináveis disputas legais sobre patentes. Thomas Edison já tinha considerado sabidamente que "quem vier a controlar a indústria cinematográfica controlará o meio de comunicação de maior influência sobre o público". E, assim, decidido a apoderar-se, de uma vez por todas, do meio de comunicação de maior influência do século XX (que só a televisão viria a destronar), Edison encareceu os seus advogados de promover uma intensa campanha judicial contra as pequenas companhias e os comerciantes isolados, que exploravam publicamente o "seu"

invento de fotografia animada, então, chamado *cinetoscópio*. Data de dezembro de 1897 o primeiro processo judicial por violação de patentes, sendo os acusados Charles Welster e Edward Kulin, sócios fundadores da *International Film Company*. A este processo seguiram-se nada menos do que 502, no total, entre 1897 e 1906, alguns dos quais chegaram a ter sérias repercussões nos meios políticos de Washington, D.C.

Brigadas da polícia, sob o comando de ordens superiores, fechavam as salas e os estúdios de cinema, confiscando material técnico, película e tudo o que não ostentasse a chancela de Edison. Desse modo, eliminando a concorrência por qualquer meio ao seu alcance, conciliando a ação da polícia com o poder de persuasão de seus guarda-costas armados, Edison procurou reservar para si o poderio econômico do cinema e fundar na América o primeiro grande monopólio da indústria cinematográfica.

Em dezembro de 1908, depois de muitas brigas envolvendo centenas de processos, os representantes das 9 companhias principais – *Edison*, *Biograph*, *Vitagraph*, *Lissanay*, *Kalem*, *Selig*, *Lubin* e as firmas francesas *Pathé Freres* e *Star Film/Méties* (pois os Lumière já haviam saído do mercado) –, juntamente com a *Kleine Optical* de George Kleine, um importador de filmes, compreendendo que estavam gastando uma fortuna com custos judiciais e que com essa guerra a indústria não podia progredir, assinaram um acordo de paz.

Sob a liderança de Edison-Biograph, as companhias se associaram em um consórcio intitulado *Motion Picture Patents Company* (MPPC), do qual Thomas Edison viria a ser o primeiro presidente, e fizeram um *pool* de 16 patentes pertencentes a todos os produtores, que cobriam filmes, câmeras e projetores, estabelecendo o pagamento de *royalties*<sup>146</sup> em troca de licenças para o uso destas patentes. O consórcio entrou em acordo com a *Eastman Kodak*, a única fabricante de filme virgem de 35mm de qualidade comercial nos Estados Unidos, que passou a vender sua matéria-prima somente para as produtoras licenciadas. Estas só poderiam alugar (a MPPC acabou com a venda, inclusive para evitar a circulação de cópias estragadas) seus filmes para as distribuidoras licenciadas. As distribuidoras, por sua vez, só poderiam realugar os filmes para os exibidores licenciados. E estes só poderiam usar os projetores patenteados. Toda distribuidora e exibidor que infringisse essas regras seria excluído do consórcio.<sup>147</sup> Quem não cumprisse com estas prescrições corria o risco de vir a fechar o negócio, por imposição judicial, com o pretexto legal de estar

146 *Royalties*: pagamento feito ao dono de uma propriedade para o privilégio de explorá-la comercialmente. É um método de partilhar o rendimento das vendas entre os que concorrem com o financiamento.

147 *Motion picture*, p. 247-25.

utilizando com fins lucrativos uma aparelhagem técnica, cujas patentes eram de propriedade exclusiva do *truste* controlado por Edison.

A MPPC estabeleceu um preço padronizado a ser cobrado por cada rolo de filme e regularizou os lançamentos, permitindo a cada estúdio lançar até três rolos por semana. Precisavam manter seus cinemas dentro dos padrões mínimos de segurança e higiene, por causa das pressões das autoridades políticas e religiosas. A MPPC estimulou fortemente o preconceito contra filmes estrangeiros, alegando que eram pouco adequados à moral da sociedade americana, e conseguiu diminuir a sua participação no mercado doméstico. Em 1909, os filmes importados já eram menos da metade dos filmes lançados, e essa participação foi caindo ainda mais. Em 1910, a MPPC criou sua distribuidora, a *General Film Company*, que iniciou práticas que se generalizaram depois na indústria cinematográfica hollywoodiana: ela organizava a competição definindo quais exibidores em cada área geográfica podiam exibir um filme. Criava taxas mais altas para os lançamentos e mais baixas para as reprises ou produções baratas, criando uma diferenciação entre os cinemas.<sup>148</sup>

Apesar dessa primeira tentativa de concentração, os produtores e distribuidores independentes continuaram seus negócios, facilitados pela procura crescente de filmes. Tendo adquirido, de um dia para o outro, toda a sua fortuna com os espetáculos cinematográficos, se recusaram a pagar ao *truste* da MPPC os impostos estipulados. Um distribuidor de Chicago, Carl Laemmle, desligou-se do *truste*, importando filmes de produtores europeus não comprometidos com a MPPC e formando sua companhia produtora, *Independent Motion Picture Company* (IMP), na qual usava o filme virgem dos Lumière então disponível nos Estados Unidos. Além da IMP, surgiram outras companhias independentes, tais como a *New York Motion Picture Company*, *Thanhouser*, *Powers*, *Nestor*, *Defender*, *American Film Manufacturing Company*, *Solar*, *Majestic*, *Reliance*, *Keystone* etc.<sup>149</sup>

Condiionados pela marginalidade e por um conflito aberto com a prepotência econômica do “Truste Edison”, esses homens de negócio – que a si próprios se chamavam “independentes” e eram quase todos imigrantes e judeus de origem – resolveram associar-se em organizações como a *Independent Motion Pictures Dis-*

*tributing and Sales Company*,<sup>150</sup> presidida por Carl Laemmle, e a *Greater New York Film Company*, fundada por William Fox, a fim de fazer frente à ditadura industrial de Edison que, com algum desprezo, os designava de *outlaws* (proscritos).

Não tendo os produtores da MPPC capacidade para abastecer o mercado, os independentes decidiram que a melhor maneira de combater o grupo Edison seria abandonar, temporariamente, a exibição (uma vez que as salas fixas eram facilmente detectadas pelos policiais de Edison) e dedicarem-se exclusivamente à produção de filmes, tanto mais que não era difícil rodá-los na clandestinidade, em pequenos estúdios improvisados, em garagens, celeiros, armazéns abandonados, utilizando câmeras importadas da Europa e película da firma *Easiman* que, não tendo aderido ao “Truste de Edison”, estava interessada em estimular as regras da livre concorrência, a fim de fazer prosperar rapidamente o seu negócio.

A intensificação da produção continua em Hollywood e, sobretudo, a passagem do filme de 300 metros – único que a *Motion Pictures Patents Company* produzia – para as produções de longa-metragem, favoravelmente acolhidas pelo público, introduziu uma profunda alteração no jogo industrial e comercial do cinema.

O filme de longa-metragem não só aumentava enormemente os custos da produção, como exigia recintos adequados para a projeção, que podia chegar a durar duas horas, ou mais. Começaram então a construir-se as grandes salas de cinema (indispensáveis a uma rápida amortização dos custos dos filmes) nos bairros comerciais dos grandes centros urbanos. Acabara o tempo das exhibições improvisadas nos bairros pobres e do cinema ambulante como curiosidade de feira. Nos novos e luxuosos recintos, o preço dos bilhetes era já incompatível com a frequência popular, recrutada essencialmente no proletariado e nos imigrantes, tomando-se as classes médias, por conseguinte, o cliente preferido do espetáculo cinematográfico.

O crescimento constante do capital na produção dos filmes, cujas aperfeiçamentos técnicos e exigências artísticas passariam a dominar a perspectiva dos industriais, fez com que os produtores, aproveitando ao máximo as capacidades produtivas dos estúdios e do seu pessoal, se preocupassem, cada vez mais, com a venda, a circulação e a exibição dos filmes, fase decisiva da rentabilidade dos mesmos.

Com a finalidade de assegurar a exibição em bloco dos filmes produzidos em série, os produtores faziam acordos diretos com os exibidores para estes estrearem todos os filmes de um determinado estúdio. Mas como nem todos os filmes

148 Informações extraídas de: Pearson, R. “Early cinema” e “Transitional cinema”. In: SMITH, G. N. (org.).

*The Oxford history of world cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 25.

149 MATTOS, *op. cit.*, p. 25.

150 Depois ela viria a dividir-se em duas distribuidoras rivais: a *Mutual Film Supply Company* (organizada por John R. Freuler e Harry Aikens) e a *Universal Film Manufacturing Company* (sob a liderança de Carl Laemmle).

obtinham, logicamente, o mesmo sucesso comercial, alguns exibidores reagiram a esta imposição, o que levou os produtores a implantarem circuitos de exibição nas grandes cidades em exclusividade para os seus filmes, liquidando a concorrência dos exibidores independentes que possuíam salas de estreia, uma vez que eles representavam a maior parte dos lucros de exploração.

A *Famous Players Lasky* (Zukor-Paramount) era financiada pelo Banco Zuhn, Loeb e Co.; a *Goldwin-Pictures* pelos Bancos Du Ponts e Chase National; William Fox pelo Banco Halsey-Stuart; a *Loew's Inc.* pelo grupo W. C. Durant, pela General Motors e pelo Liberty National Bank. Em 1927, os 20 mil cinemas dos Estados Unidos eram controlados pelos trustes de produção-distribuição-exibição.

A rápida amortização dos filmes no mercado americano e os lucros fabulosos auferidos pelas companhias facultam a exportação para a Europa, a preços muito baixos, de tal modo que os próprios americanos, com o lucro dos seus filmes, começaram a organizar círculos de difusão no velho continente, sobretudo na Alemanha, Inglaterra e França.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, as exportações dos Estados Unidos para a Europa, bem como os empréstimos, aumentaram consideravelmente. O capital financeiro americano, fortalecido pelos lucros do conflito armado, no qual teve uma participação militar minúscula, converteu Wall Street numa espécie de banco universal, arrecadando nos seus cofres metade das reservas de ouro do mundo capitalista.

No entanto, distante de uma crença generalizada que associa e, inclusive, privilegia o cinema americano com a noção de despolitização e puro espetáculo, o início do cinema americano não foi, em absoluto, alheio à ação política, tendo sido utilizado para fins propagandísticos já durante a Guerra Hispano-Americana (1898) e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A guerra entre Estados Unidos e a Espanha na disputa por Cuba e pelas Filipinas deu aos produtores cinematográficos sua primeira e principal oportunidade de espetáculo. O fervor patriótico erguia-se tão alto que não era difícil sentir a receptividade do público aos filmes sobre a guerra, ainda que alguns fossem tão obviamente fabricados quanto um hasteamento de bandeira diante de um pano de fundo pintado, intitulado por Thomas Edison de *Raising old glory over Moro Castle* (*Hastando a bandeira sobre o Castelo Moro*, 1899). Tradicionais são as referências a títulos americanos tão rudimentares como *The Monroe Doctrine* (1896), *Tearing down the Spanish flag* (J. Stuart Blackton e Albert Smith, 1898) e *The battle of Manila Bay* (*A batalha da Baía de Manila*, J. Stuart Blackton e Albert Smith, Vitagraph, 1898), que reproduz,

com barquinhos de papel sobre um tanque de água, a batalha entre Estados Unidos e Espanha. É evidente que a fabricação estava na ordem do dia: não se fez nenhum filme da luta em Cuba. O importante era a maneira com que os cinegrafistas respondiam ao desafio de produzir a guerra em proveito do público de *vandeville*. Dois desconhecidos cinegrafistas da companhia de Thomas Edison recapitularam o truque de Alfred Clark ao simular uma execução por um pelotão de fuzilamento em *Shooting captured insurgents*, *Spanish-American War* (*Fuzilando rebeldes capturados*, *Guerra Hispano-Americana*, dir. Edwin S. Porter e George S. Fleming, 1898). Mais uma vez a mídia cinematográfica se mostrava capaz de recriar momentos extremos de vida e morte para um público seguramente acomodado na plateia.<sup>151</sup>

Essas reconstruções – também poderíamos chamá-las de falsificações – desempenharam um papel importante dentro da configuração de uma política de integração e exaltação nacional, vinculada ao empenho de unir uma nação de procedência muito diversa, em um período em que, no entanto, os Estados Unidos estavam sujeitos a um importante processo migratório.

Uma função semelhante poderia ser vinculada ao nascimento de um gênero tão clássico como o *western* (*farwest*), diretamente vinculado à postura ultranacionalista – e imperialista – do governo do presidente Theodore Roosevelt (1901-1909). Em boa parte do restante da produção convencional, aparentemente distante da doutrinação político-ideológica, podemos encontrar múltiplos rastros daqueles princípios sociais e morais – em definitivo, ideológicos – que sustentavam a pungente sociedade americana. Como exemplo, temos as famosas *Scenes of true life* (*Cenas da vida real*, 1908), série da *Vitagraph*; os filmes sociais de David Wark Griffith e algumas outras produções que explicitamente se centravam na denúncia de determinadas deficiências sociais do momento, isso sim, desde uma perspectiva notadamente puritana, paralelas a determinadas mostras do racismo manifesto em títulos como *The birth of a nation* (*Nascimento de uma nação*, dir. David Wark Griffith, 1915) ou *The cheat* (*A marta do jogo*, dir. Cecil B. DeMille, 1915).

É importante destacar que David Wark Griffith foi o cineasta responsável pela estruturação definitiva da linguagem narrativa, estética e técnica do cinema americano clássico, modelo exportado e copiado mundialmente, transformando o meio já no primeiro filme, *The adventures of Dolly* (*As aventuras de Dolly*, 1908). Griffith começara a carreira como ator e aprendeu a produzir filmes com o pai, Edwin S. Porter, cujo *O grande roubo de trem* (1903) foi pioneiro em contar uma

151 SKI AR, *op. cit.*, p. 34-35.

história bem definida e utilizar planos gerais e um primeiro plano final (de um tiro disparado contra o público), que causou grande choque nos espectadores da época.<sup>15</sup> Entre 1908 e 1913, David W. Griffith dirigiu 450 títulos nos quais redimensionou as possibilidades linguísticas do cinema, definindo a estrutura dramática cinematográfica, introduzindo maior ação e expressividade narrativa ao desen-

<sup>152</sup> Nessa época, David W. Griffith pouco sabia sobre o universo das produções cinematográficas, porém, não se exigiria dele o trabalho completo de cinematografia que diretores como Edwin S. Porter tinham feito. A *Biograph* fora pioneira na separação e na especialização das tarefas de feitura dos filmes, em grande parte porque empregava um habilidoso cinegrafista. Cf. W. "Billy" Bitzer, que preferia lidar com a câmera e deixar que outros lidassem com os atores. O diretor na *Biograph* incumbia-se tão somente de escalar os artistas, ensaiar quando havia tempo, passar instruções aos atores e estimulá-los de fora, enquanto a câmera rodava. Em outro aspecto, a principal contribuição de Griffith consistiu, naquele momento, em distinguir cinema e teatro. Ele escreveu: "Quando entrei para a *Biograph*, no número 11 da Rua 14, em Nova York, a projeção de um filme não passava de uma representação teatral fotografada. Ao mesmo tempo, o principal atrativo dessa última forma de espetáculo, os diálogos, não existiam. A câmera, conforme o costume da época, parecia estar pregada no chão [...] A iluminação era fornecida ora pela luz natural, ora por lâmpadas de mercúrio dispostas pacientemente no palco. [...] Todas as cenas eram filmadas, do começo ao fim, de um único ângulo. Não existia nenhuma forma de transição para ligar as sequências". Griffith interessou-se pela câmera e pelas diferentes modalidades virtuais de sua utilização. Um homem como Georges Méliès tinha a mentalidade de artesão-artista, e realizava uma forma de espetáculo nova, porém ligada à tradição teatral: por essa razão, não usava infringir algumas normas tradicionais da linguagem. Para Méliès, a câmera devia ficar sempre a uma distância convencional da cena representada, como num teatro um espectador conserva-se sempre a mesma distância do palco. Já para Griffith, a câmera era apenas um aparelho registrador: por que não aproximá-la mais dos atores em determinadas cenas, para tornar mais visíveis algumas expressões fisionômicas? Essa foi a primeira grande novidade introduzida por Griffith nas filas de dez minutos que realizava no tempo de duas ou três por semana. Os resultados revelaram-se encorajadores, e a etapa seguinte foi, em certas cenas, aproximar a câmera ainda mais do ator, apesar das objeções dos donos da *Biograph*, que por um lado temiam a reação do público - e por - poderia achar esquisito que no meio de uma cena fosse mostrado apenas um pedaço da personagem, outro sentiam-se roubados em não aproveitar o corpo inteiro do ator. Até mesmo os atores reclamavam. Vindos do teatro, se espantaram com os novos métodos, afinal acreditavam que o público pagava para vê-los de corpo inteiro. Griffith foi paciente. Lesson-os para ver as projeções e mostrou-lhes como um plano mais próximo do rosto não era uma mutilação do corpo, mas, ao contrário, realçava a intenção dramática da cena. Além disso, a luz de Billy Bitzer e a maquiagem especialmente concebida para as filmagens, diferentemente da maquiagem teatral usada até ali, salientavam ainda mais suas interpretações. Graças à nova luz, aos planos aproximados e às novas técnicas de maquiagem, mudou também a interpretação dos atores, que passaram a gesticular menos exageradamente. Sobre David W. Griffith ver especialmente: SKLAR, Robert. "D. W. Griffith e o forjamento da arte cinematográfica". In: *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 64-82; XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. São Paulo: Brasiliense, 1984 e GARFITT, Linda. *Arvidson: Vision the movies were young* (1925). Nova York: Dover, 1969.

volver a decupagem cênica em planos: imprimindo, com isto, nova dimensão aos cortes, ao tempo, ao espaço e à atuação mais naturalista dos atores foram também introduzidos à técnica e à linguagem cinematográfica por Griffith. O cineasta realizou também o primeiro *close-up*, de forma consciente, a valorizar a expressão do rosto de Mary Pickford. Atitude esta que irritou os produtores que alegavam que o público pagava para ver os atores em corpo inteiro. Na verdade o *close-up* causou forte estranhamento, tanto no público que ainda não havia desenvolvido um "hábito" ou uma cultura cinematográfica, quanto à própria atriz, que por sua vez, caiu em prantos ao ver um *close-up* de seus lábios, na tela.

David W. Griffith, todavia, realizou ainda mais uma tarefa, sem correspondente preciso na literatura ou no drama: cumpriu-lhe dar continuidade ao filme. Por continuidade não se entendia apenas o esclarecimento do público a respeito do que estava acontecendo na trama, mas também prender-lhe a atenção, emocioná-lo, captivá-lo e fasciná-lo. Para isso, Griffith desenvolveu várias mudanças e evoluções técnicas e conceituais na arte cinematográfica, que se estenderam desde a criação do modelo e do padrão fundamental da indústria cinematográfica americana: o início dos moldes e sistematização das superproduções; o aprimoramento da montagem paralela; realização de novas formas de enquadramento, como o *close-up*, desenvolvimento do *travelling* - realização de uma cena com a câmera em movimento; a aplicação de uma montagem paralela, dando continuidade e unidade de ação nas tramas dos filmes; cenografia em dimensões extraordinárias; além de um número espantoso de filmes realizados anualmente, somando-se na sua produção mais de 398 filmes, entre curtas-metragens e longas-metragens.

O sucesso dos filmes monumentais de David Griffith levou a estruturação e consolidação da indústria cinematográfica nos Estados Unidos da América. Seus filmes configuraram produções vultuosas, reconstituições espetaculares, com cenários magníficos e revolucionários; contando ainda com orquestra, milhares de figurantes, centenas de bailarinos, atores renomados e, não poderia faltar, um público inenxento que lotava as salas de cinema para ver as suas superproduções cinematográficas. O espetáculo bíblico *Judith de Betúlia* (1913) foi o primeiro filme americano de quatro rolos e *O nascimento de uma nação* (1915), apesar de polêmico e controverso, a primeira obra-prima.

A origem do filme *O nascimento de uma nação* foi o romance e a peça de teatro de Thomas Dixon Jr., intitulada *O homem do clã* (*The clansman*). Em 1902, Thomas

Dixon Jr., advogado e sacerdote batista, muito incomodado com o êxito permanente da mensagem antiescravista da obra literária e adaptação teatral de *A cabana do pai Tomás* ou *A vida entre os humildes* (*Uncle Tom's cabin or life among the lowly*, 1851-1852), escrita por Harriet Beecher Stowe, resolveu escrever um romance "contando a verdadeira história da escravidão e da Reconstrução", intitulado *As manchas do leopardo* (*The leopard's spots*, 1902), em que descrevia os males que os negros causaram nos Estados Unidos, particularmente durante o período da Reconstrução (1865-1872), e dramatizava a necessidade de segregar, reprimir e expulsar os negros. Em 1905, Thomas Dixon Jr. publicou um segundo romance, intitulado *O homem do clã*, em que apresentava uma visão bastante favorável da "tarefa cumprida" pela Ku Klux Klan – sociedade secreta paramilitar nascida em Nashville em 1866 – que, por meio de ações terroristas, procurava intimidar a população negra e mantê-la excluída da vida pública. Em 1906, *The clansman* foi adaptado para o teatro, fracassando em Nova York, embora tenha obtido enorme sucesso por praticamente todo o país. Em 1912, David Griffith se interessou pelo tema e, com outros sócios, comprou de Dixon os direitos para uma adaptação cinematográfica por 25 mil dólares. Esta foi a base para o filme *O nascimento de uma nação*.

Thomas Dixon Jr. acreditava na superioridade da raça ariana, na violência, na superioridade do branco sobre o negro e do homem sobre a mulher. Em especial, queria despertar a atenção e a preocupação do povo americano para a questão do "perigo negro", um problema nacional emergencial. Segundo ele, a presença do negro, tanto nordesta quanto sulista, ameaçava a civilização branca, anglo-saxônica e protestante (*wasp* – White-Anglo-Saxon-Protestant) dos Estados Unidos e a santidade da mulher branca, representando uma ameaça tão grande em 1900 quanto em 1868. "Há sangue negro demais por aqui", adverte uma personagem de Dixon, "capaz de tornar mulata a República inteira". Esta obsessão desgastava Dixon. Por isso, quando aceitou vender o seu romance para o cinema, reservou o direito de supervisão sobre as formas em que seria adaptado. Mas o seu material somente ocupou a segunda parte do relato cinematográfico: período da Reconstrução e criação da Ku Klux Klan. Dessa forma, o filme – fiel às suas intenções – jogou com a suposta sexualidade primitiva do homem negro "subumano" e com as implicações desta para a sobrevivência da raça anglo-saxônica.

Em linhas gerais, a história é ambientada durante o período da Guerra de Secessão Americana (1861-1865), que devastou o país, dividindo-o em duas facções distintas: a parte favorável à União e à facção confederada. Da mesma forma, duas

famílias sulistas são sensivelmente tocadas e veem-se separadas pela guerra: os Cameron, favoráveis a secessão, e os Stoneman, que defendiam a União.

No início da trama a vida no Velho Sul é apresentada de forma paradisíaca e romântica, com suas crinolinas, suas noções cavalheirescas, suas damas de belos vestidos e modos educados, seu amor a terra e seus negros, personagens benignas, brandas ou cômicas.

A família Cameron é bastante unida, sentimental e possuía dois feís escravos negros. Stoneman, o político da União, é, por outro lado, uma personagem equivocada. Apesar de ser o pai da heroína, discorda da política do "bondoso e sábio" Lincoln (o presidente divinizado dos EUA), possui uma amante mulata e protege outro mulato, Silas Lynch, a quem depois concede um mandato no Sul derrotado, para descobrir, tardiamente, que havia protegido um vilão.

Antes da queda de Atlanta, Ben Cameron cai prisioneiro de seu amigo Phil Stoneman, cujo pai é conselheiro de Lincoln. Ben, machucado em combate, apaixonou-se por sua enfermeira Elsie, irmã de Phil.

Mesmo a paz decretada não é suficiente para arrefecer os ânimos, conciliar e desamarrar os espíritos. Abraham Lincoln é assassinado por um extremista e os violentos conflitos são ainda mais acirrados por políticos inescrupulosos; somando-se ao caos a ação de grupos de escravos livres, que promoviam a anarquia.

Neste meio tempo, Flora, a cacula dos Cameron, encurralada no alto de um penhasco por um ex-escravo e, agora, soldado, se suicida para não ser violentada por ele, jogando-se no precipício. Para vingar a irmã, Ben, que acabou sendo salvo pela intervenção de Lincoln, rompe com Elsie e parte para participar da fundação do que se tornaria a Ku Klux Klan, irmandade fundada, segundo o filme, com a pretensão de restabelecer a ordem.

Na batalha final, uma tropa anarquista de dissidentes negros, liderada por Silas Lynch, cerca os Cameron, que serão salvos, no último momento, pelos cavaleiros da Ku Klux Klan, liderados por Ben Cameron. Logo em seguida, o jovem herói parte para a casa dos Stoneman, onde salva a sua namorada, filha do notório político radical, de ser violentada pelo mulato Silas.

Os créditos não citam Dixon, nem o presidente Wilson como consultores, mas a influência deles para sobre o filme. Dixon forneceu o enredo; Wilson, as notas eruditas ao pé de página. Decidido em convencer o público quanto à credibilidade histórica do filme, Griffith invocou *A history of the American people*, um livro de Wilson sobre a Reconstrução sulista, para enfatizar e autenticar as cenas fortes mostradas na tela.

“Meu objetivo”, disse Dixon a respeito da adaptação inicial de seu romance para o teatro, “é ensinar ao Norte o que ele jamais soube: o enorme sofrimento do homem branco durante o terrível período da Reconstrução; é mostrar para o mundo que o homem branco precisa manter-se, e há de manter-se, superior.”<sup>151</sup>



Cartaz e cena do filme *O Nascimento de uma nação* (1915)



*O nascimento de uma nação* surgiu durante o período mais repressivo e violento na história das relações raciais no Sul dos Estados Unidos. Entre 1890 e 1915, a luz da tensão racial acentuada pela crescente evidência de independência e afirmação do

151. APUD LITWACK, Leon F. “O nascimento de uma nação - The birth of a nation”. In: CARSON, Mark C. (org.)

*Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 138.

negro (o “Novo Negro”), os brancos buscaram impor rígidos padrões de segregação racial, corrompendo o sistema judiciário e sustentando níveis extraordinários e sem precedentes de violência e brutalidade, culminando com incêndios e linchamentos públicos de homens e mulheres negros. Ao mesmo tempo, as teorias científicas racistas, além da disseminação de caricaturas desumanizadas, reconfortavam os brancos e reforçavam suas crenças e práticas racistas.

Inserido neste cenário, *O nascimento de uma nação* procurava alertar para a natureza do “Perigo Negro” e justificar as atrocidades racistas cometidas durante o período da Reconstrução, a partir da história de duas famílias – os Cameron, da Carolina do Sul (o ideal rural), e os Stoneman, da Pensilvânia (o impulso abolicionista dos republicanos radicais) – e das relações entre elas. Griffith procurou apresentar uma visão de um Norte desorientado, induzido por fanáticos radicais como Austin Stoneman e demagogos mulatos como Silas Lynch (o protegido de Stoneman), juntamente com aproveitadores escusos nortistas e sulistas, que usaram os votos dos ingênuos e ignorantes escravos recém-alforriados para vincular um despotismo negro ao Sul.

Através de imagens fortes, o filme imprimiu nos americanos uma visão de terminada da realidade. A Reconstrução, diz um subtítulo, foi “a agonia que o Sul suportou para que nascesse uma nação”. A câmera capta graficamente os detalhes soturnos dessa “agonia”: homens negros ingratos, corruptos, impudentes, cheios de ambições inflamadas pela abolição e pelos direitos civis, aterrorizam brancos indefesos, expulsando-os das calçadas, bloqueando-lhes o acesso às urnas e corrompendo suas mulheres. Os negros brandem cartazes com dizeres: “Direitos Iguais, Política Igual e Casamento Igual”. Ridicularizam e acorrentam os antigos donos. Abusam das “almas feias” (os criados dos Cameron) que ainda sentem orgulho de seus senhores brancos. Zombam do governo democrático, sentando-se descalços nas assembleias legislativas, tomando uísque diretamente do gargalo da garrafa e comendo frangos não desossados ao mesmo tempo em que aprovam um estatuto legitimando casamentos interraciais. Por fim, enlouquecidos pelo poder e pela luxúria, os negros inevitavelmente se lançam sobre as posses mais valorizadas dos homens brancos: suas mulheres. Gus, um “renegado negro” depravado, ex-escravo dos Cameron, obriga uma moça branca (a caçula Cameron) a saltar para a morte numa tentativa de resguardar a sua pureza virginal. E Silas Lynch, cuja luxúria é aguçada pela candidatura a governador de província, tenta forçar uma donzela branca amor-

164 WAGNER PINHEIRO PEREIRA

daçada e indefesa (a filha de Austin Stoneman) a casar-se com ele: "Você construir um Império Negro", diz ele, "e você, como minha rainha, reinará ao meu lado."<sup>154</sup>

Ao mesmo tempo em que explora todos os tradicionais estereótipos de raça, a maioria de seres passivos e bondosos, o filme introduz a imagem relativamente nova do negro como agressor ("o crioulo ruim"), que assume nesse processo os discursos de um revolucionário (Lynch) e de um brutalmente perverso sexual (Gus). O importante não é que os negros sejam representados como maus ou simpáticos; é estarem todos desumanizados, desde os servos domésticos, cegamente feis, submissos e saciados, até a massa bruta de mesquinhos, estúpidos, insolentes e brutais escravos alforriados. Mas, sem dúvida, o vilão mais perigoso é o mulato Silas Lynch, que combina a sexualidade e a luxúria do negro selvagem com as proezas intelectuais e organizadas que só o seu sangue branco pode explicar.

Neste aspecto, resta à Ku Klux Klan ("os libertadores da década de 1870") e mobilizar e esvaziar as ruas para salvar o Sul da "anarquia do domínio negro" e restabelecer a supremacia branca. Nitidamente, insinua o filme, só o fim da Reconstrução merece ser comemorado – a triunfal redenção da honra, da virtude e da raça quando, nas palavras de Woodrow Wilson, "finalmente terminou o domínio negro dos aventureiros sem escrúpulos e se estabeleceu a ascendência natural, inevitável, dos brancos, a classe responsável".

Evocando o espírito e o tema principal do filme, a sofrida família Cameron se refugia em uma cabana ocupada por dois veteranos da União, a quem une forças para resistir aos soldados negros que a perseguem. A legenda diz tudo: "Os antigos inimigos do Norte e do Sul estão de novo unidos em defesa comum de seu berço ariano". Na conclusão do filme, até os mortíferos ingênuos e enganados (os Stoneman), que havia inicialmente apoiado a Reconstrução, acabam se dando conta da sua tolice. A redenção do Sul – e da nação – recebe inclusive uma sanção bíblica, com Jesus Cristo no "altar do amor fraterno" supervisionando (ou assim parece) o triunfo glorioso da Ku Klux Klan e da supremacia branca. Nesta redenção, segundo Dixon e Griffith, nasceu efetivamente a nação americana: ou seja, só depois de os brancos recuperarem a supremacia absoluta à base de uma consciência racial nacionalizada, e só depois de o Norte aquiescer à "solução final" do Sul para o "problema racial"<sup>155</sup>

154 *Ididem*, p. 138-139.

155 *Ididem*, p. 136. O filme mostrou ser um sucesso extraordinário, tornando-se uma das maiores atrações de bilheteria da história do cinema. Sua estreia, em 4 de fevereiro de 1915, contou com a participação de veteranos de guerra, conseguindo ficar 44 semanas em cartaz. O custo da produção foi de US\$ 100.000, chegando a

Apesar da sua enorme popularidade, *O nascimento de uma nação* despertou controvérsia desde o início. Griffith defendeu-se da acusação de racismo, chegando a publicar o artigo "Ascensão e a queda da liberdade de expressão nos Estados Unidos" nos principais jornais do país, onde afirmou que este órgão ameaçava a sua liberdade de expressão: afinal, se esses protestos tivessem êxito, os índios também poderiam alegar que o cinema os difama "porque, na maioria dos filmes de faroeste, são vistos matando homens brancos."<sup>156</sup>

De qualquer forma, apesar do conteúdo "maldito", *O nascimento de uma nação* foi responsável pela consolidação da linguagem narrativa clássica e, devido ao seu enorme sucesso, pelo alerta aos produtores americanos da necessidade de criação de uma infraestrutura maior para a produção cinematográfica, que culminaria com a formação de Hollywood. Além disso, foi a partir da fórmula narrativa criada pelo filme de Griffith que, no conturbado período da Primeira Guerra Mundial, o cinema americano encontrou o seu maior potencial propagandístico como meio de

render US\$ 15 milhões desde então. Ou seja, foi um êxito de bilheteria sem precedentes, tornando-se um filme essencial para o surgimento de Hollywood. O sucesso do filme não se restringiu apenas aos EUA: Paris, de 1915 a 1916, cerca de 500 milhas de pessoas assistiram, no em todo o mundo, sendo o sucesso particularmente mais impressionante na Alemanha e na África do Sul. O presidente Woodrow Wilson viu *O nascimento de uma nação* em sessor privada na Casa Branca. Foi o primeiro longa-metragem produzido ali, e um dos mais influentes para um presidente-sulista que abraçava a ideologia da segregação racial e mantinha um discreto silêncio sobre o triunfo do terrorismo branco em sua terra natal. "É a História escrita em relâmpagos", foi, segundo consta, o comentário dele sobre o filme. "Eu só lamento que sua tudo não tivesse realmente verdadeiro" (alguns anos mais tarde, quando o filme mencionou tensões raciais, Wilson o qualificaria de "uma ideologia racial que para os afro-americanos, o filme permanece como um dos principais artefatos de uma ideologia racial que lhes nega a própria humanidade. Com *O nascimento de uma nação*, escreveu Ralph Ellison, "a propagação de imagens subumanas de negros tornou-se financeira e dramaticamente lucrativa. O negro como bode expiatório podia ser vendido como diversão, podia até ser exportado. Se o filme se tornou o maior manipulador do sonho americano, para os negros esse sonho continha uma forte dose da matéria de que são feitos os pesadelos". *Apud* ELIAS KAPLAN, p. 141. É importante lembrar, segundo Leon E. Litwack, que os principais artistas "negros" do filme eram brancos com os rostos pintados de negro, os verdadeiros afroamericanos só aparecem, na maior parte, em cenas de multidão. Depois de "pesar cuidadosamente todos os detalhes concretos", observava Griffith, mais tarde, "a decisão foi não ter sangue negro entre os protagonistas". Alguns argumentam, em defesa de Griffith, que ele foi o primeiro diretor a empregar negros como extras (ele os acomodava em tendas segregadas nas vizinhanças do estúdio Griffith). No entanto, o simples uso desses extras trouxe alguns problemas efetivos em uma das sequências de brigas envolvendo tanto artistas negros como brancos de rostos pintados: o combate se tornou tão violento que vários atores precisaram ser hospitalizados. Cf. *Ididem*, p. 140.

156 *Ididem*, p. 139.

agitação em larga escala.<sup>157</sup> Nos meses que se seguiram ao início da guerra, os filmes americanos adotaram uma política de neutralidade e pacifismo, apresentando com bastante sentimento a violência desumana. O exemplo mais representativo e que se tornou o maior êxito de bilheteria do período foi *Civilization* (*Civilização*, dir. Thomas H. Ince, 1916), filme em que Jesus Cristo permitiu-se reenagnar no corpo de um engenheiro de submarino morto de modo a poder ascender novamente e pregar seu evangelho de paz para o mundo. Num epílogo ao filme, o presidente Woodrow Wilson (1913-1921) era visto oferecendo ao cineasta e produtor Thomas H. Ince seus bons ofícios – e, de acordo com a imprensa do *Partido Democrata*, *Civilização* foi um dos fatores por trás da reeleição de Wilson em 1916; parecia incorporar o slogan eleitoral de Wilson: “Ele nos manteve fora da guerra.” Mas por trás das atraentes frases pacifistas de *Civilização* já eram claramente visíveis os sentimentos antialenães: uniformes, insígnias e emblemas indicavam diretamente quem eram os guerreiros brutais. Seu antihelicismo primário e retórico encaixa com perfeição na raiva anti-germânica, igualmente irracional, que pode ser apreciada em um filme posterior à guerra, porém, também produzido por Ince: *Behind the door* (*Atrás da porta*, 1920). Nesta virulenta denúncia da barbárie alemã, podemos ver como os tripulantes de um submarino alemão violentam e assassinam uma enfermeira americana e depois se desfazem do cadáver mediante um prático e original recurso com o lança-torpe dos. Estabelecida a premissa de que os alemães são umas feras sem consciência, o cineasta nos prepara para a cena final, na qual o marido da enfermeira (que tem a astúcia de se apresentar como um imigrante de origem alemã) tem a oportunidade de se vingar do capitão do V-Boot, esfolando-o vivo.

Conforme apontam Leif Furhammar e Folke Isaksson, um aspecto interessante e curioso da indústria cinematográfica americana durante esse período é que, a partir de meados de 1915, um número crescente de filmes era dirigido no sentido de moldar opiniões políticas que levantassem um clamor público para a entrada dos Estados Unidos na guerra. Isto aconteceu muito antes que as autoridades tivessem abandonado a sua posição estritamente isolacionista. Uma das razões era, certamente, o fato de que muitas companhias cinematográficas tinham íntimas ligações financeiras com ramos de negócios que dariam boas-vindas à participação americana na guerra. Ha-

via companhias cinematográficas com simpatias pró-germânicas, mas para a imensa maioria uma vitória inglesa era de vital importância econômica.<sup>158</sup>

O cineasta J. Stuart Blackton produziu um dos filmes antialenães mais veementes da Primeira Guerra Mundial, *Battle cry of peace* (*Grito de guerra da paz*, 1915), que aproveitou a indignação pública contra o afundamento do Lusitânia. Com auxílio no planejamento do ex-presidente Theodore Roosevelt, o filme mostrava os alemães sitiando Nova York do mar e reduzindo a ruína os edifícios. O magnata da indústria automobilística, Henry Ford, comprou páginas inteiras em vários jornais para expor os interesses econômicos dos fabricantes de armas e de outros aproveitadores da guerra que estavam por trás das tendências ativistas do filme.

A partir daquele momento, o pacifismo unânime dos filmes americanos de 1914 transformou-se num militarismo igualmente unânime; os cineastas foram mobilizados contra a Alemanha muito antes que o presidente Woodrow Wilson conduzisse a nação para a guerra. A situação ficou delicada para quem continuasse pacifista ou com atitudes pró-alemãs. Em *War Brides* (*Noivas de guerra*, 1916), a heroína amante da paz pretere se suicidar a dar a luz a um futuro soldado; o filme logo passou a ser visto como uma perigosa obra de propaganda contra a guerra e foi proibido. *The spirit of 1776* (*O espírito de 1776*) era sobre a independência das treze colônias inglesas da América do Norte da Inglaterra e foi lançado pouco antes dos Estados Unidos entrarem na guerra ao lado dos ingleses; por causa disso o produtor Robert Goldstein recebeu uma sentença de dez anos de prisão baseada no artigo 11 do Código de Espionagem.<sup>159</sup>

Depois da entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, o cine-ameriano centrou-se em produções que exaltessem o patriotismo e o ódio aos inimigos alemães. Através de clichês cinematográficos, a maldade era igualada a apetite sexual e a imagem dos alemães, projetada na mente de todos, personificava a libertinagem. Nenhum americano bem comportado podia deixar de se sentir indignado à vista da personagem interpretada pela “nanoradinha da América” Mary Pickford caminhando para uma sina pior que a morte nas mãos dos hunos, em *The little american* (*A pequena americana*, dir. Cecil B. DeMille, 1917), enquanto desdenhosamente por trás de seu bigode, o coronel prussiano proclamava: “Meus homens têm necessidade de relaxar.” Quem encarnava, em primeiro lugar a bestialidade alemã era o Kaiser Wilhelm II, e nele eram concentradas as mais selvagens fantasias de

157 As informações sobre o cinema de propaganda política americana na Primeira Guerra Mundial foram extraídas principalmente de: FURHAMMAR, Leif & ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 10-13.

158 FURHAMMAR, op. cit., p. 10.

159 *Ibidem*, p. 10-11.

168 MAGNER PINHEIRO PEREIRA

ódio. Os sentimentos contra o kaiser atingiram o clímax em dois filmes de 1917: *The Kaiser, beast of Berlin* (*O Kaiser, a fera de Berlim*) e *To hell with the Kaiser* (*O Kaiser para o inferno*). No último, o fiel amigo de Wilhelm II, o Sata, encoraja-o a afundar o Lusitânia, usar gás venenoso e bombardear hospitais da Cruz Vermelha.<sup>160</sup>



O cineasta David Wark Griffith e o cartaz do filme *Corações do mundo* (1918)

O governo britânico financiou vários filmes patrióticos e importou David W. Griffith dos Estados Unidos para realizar *Hearts of the world* (*Corações do mundo*, 1918), com as irmãs Gish. O filme foi concebido como resultado da indignação contra o comportamento infame dos alemães na França, e Griffith colocou o fragmentado idílio da história ambientado num fundo de filmes autênticos da frente ocidental. Na primeira parte do filme é desenhada a harmonia da pequena comunidade no sul da França, onde duas famílias americanas vivem a promessa de felicidade estampada no noivado dos filhos: o jovem escritor e a moça ingênua. A ruptura e a separação vem com a deflagração da guerra, momento dramático que Griffith pontua com as imagens dos relógios que, em várias capitais, marcam a hora decisiva do *ultimatum* (Eisenstein deu nova dimensão – mais simbólica, menos narrativa – a esta montagem dos relógios em *Outadora*, representação do instante decisivo da Revolução de 1917). A chegada da guerra à localidade é desfile de morte e desencontro que o rosto de Lillian Gish absorve. Após o longo purgatório de carências e recordações, a salvação final é

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 11.

lance de rotina. No final, prevalece a exaltação do heroísmo nacional, e a tônica de advertência contra os males da guerra à população se dilui no arrebatamento patriótico. Entretanto, na época em que foi lançado, o público se tornara tão profundamente cansado da guerra que o filme não conseguiu despertar qualquer entusiasmo.<sup>161</sup>



George Creel, chefe do *Comitê de Informação Pública*, pôster de propaganda da Unidade Cinematográfica do cpi (por Louis D. Fancher), pôster “Eu quero você para o exército americano” (de James Montgomery Flagg, c. 1917)

Conforme ressaltam Leif Furhammar e Folke Isaksson, os Estados Unidos foram o primeiro país a criar um órgão de propaganda convenientemente organizado e coordenado, o *Comitê de Informação Pública* (*United States Committee on Public Information* ou *Creel Committee* – cpi), criado pelo presidente Woodrow Wilson e chegado por George Creel, com a tarefa de “vender a guerra para a América”. Durante 28 meses, de 13 de abril de 1917 a 21 de agosto de 1919, o cpi usou toda a mídia disponível para criar entusiasmo pelo esforço de guerra e conquistar o apoio público contra as tentativas estrangeiras de bloquear os objetivos de guerra dos Estados Unidos. No caso do cinema, o cpi manobrava para inspirar na indústria cinematográfica entusiasmo por seus objetivos pondo seus quadros e financiamentos à disposição de cada estúdio para fazer filmes com conteúdo patriótico. Oferecia sugestões para histórias, número limitado de extras para as cenas de batalhas, colaboração militar, divulgação e publicidade grátis. Esse tipo de cooperação entre militares e indústria cinematográfica tem sido mantido até os

<sup>161</sup> Cf. Xavier Ismail, *D. W. Griffith* São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 71-72.

170 WAGNER PINHEIRO PEREIRA

dias de hoje nos Estados Unidos, uma situação que nem sempre promove liberdades de expressão ou ousadia artística.<sup>162</sup>



Pôster "O espírito da América" para as mulheres alistarem-se na Cruz Vermelha como enfermeiras na Primeira Guerra Mundial; pôster de propaganda antigermânica "Destrua esse Bruto louco. Aliste-se no exército americano"; pôster de propaganda antigermânica "Derrote o Kaiser e os seus submarinos. A vitória depende do que faltar primeiro, comida ou temor"

No plano interno, a intervenção americana na guerra constituiria um ótimo pretexto para a classe dirigente controlar e reprimir o movimento operário, agindo, sobretudo, contra as organizações e os sindicalistas revolucionários que, como os *Wobblies* (*Industrial Workers of the World*), tinham denunciado o caráter imperialista do conflito mundial. O fervor patriótico suscitado pelos combatentes na Europa e, sobretudo, por uma prosperidade econômica sem precedentes, levou o capitalismo americano a fomentar uma desconfiança sistemática em relação a tudo o que é estrangeiro, exceto quando no estrangeiro reside a fonte de novos lucros.

O caráter internacional do filme mudo e o fato de, até o fim da Primeira Guerra Mundial, não existirem barreiras alfandegárias legais à entrada de filmes dos Estados Unidos nos países europeus facilitaram a supremacia econômica das produções americanas. Foi com a Primeira Guerra Mundial que a política imperialista do cinema americano se desenhou claramente: aproveitando a natural quebra de produção dos países beligerantes, a instituição cinematográfica americana

infiltrou-se nos mercados nacionais europeus, de tal modo que, com a chegada do cinema sonoro, lhe foi possível, não sem alguma dificuldade, por meio de medidas econômicas e políticas, combater o surto das novas cinematografias. Nem lhe restava outra alternativa visto que, a partir do sonoro, da cor, da superprodução e das novas técnicas, com o vertiginoso aumento do custo dos filmes e a baixa frequência, o mercado interno já não era suficiente para assegurar o lucro desejado pela indústria cinematográfica americana, obrigando-a a tornar-se o padrão do cinema mundial e a assenhorear-se do mercado internacional.

As outras nações não levaram menos tempo do que os Estados Unidos para reconhecer as possíveis consequências econômicas do domínio cinematográfico americano, conforme observou o *Morning Post* de Londres em 1923:

Se os Estados Unidos abolissem seus serviços diplomáticos e consulares, conservassem seus navios no porto e seus turistas em casa, e retirassem dos mercados do mundo seus cidadãos, seus problemas, suas cidades e seu interior, suas estradas, seus automóveis, seus escritórios de contabilidade e seus botiquins continuariam a ser familiares nos mais remotos cantos do mundo. [...] O filme é para a América do Norte o que a bandeira já foi para a Grã-Bretanha. Por intermédio dele, Tio Sam pode esperar um dia, se não for devido a tempo, americanizar o mundo.<sup>163</sup>

Internamente essa primeira fase do cinema americano chegou ao fim quando a *General Film Company*, uma subsidiária do Truste Edison para organizar, em base nacional, a distribuição de filmes licenciados, comprou a maioria das distribuidoras e eliminou muitas outras, cassando a liberação de filmes para elas. Apenas uma distribuidora resistiu – a *Greater New York Film Rental Company*, de William Fox. Fox recusou-se a vender sua firma, começou a produzir filmes e entrou com uma ação contra a *truste*. Esta ação não foi decisiva para a derrota do truste, porém desencadeou o caso *United States vs. Motion Pictures Patents Company*, que iria dissolver formalmente o monopólio em 1918 com base na Lei Sherman Antitruste.

Segundo A. C. Gomes de Mattos, em *Do cinematógrafo ao cinema digital: breve história do cinema americano*:

<sup>162</sup> Edward L. David G. "Trade follows the film", *Saturday Evening*, 7 de novembro de 1925 (vol. 198), p. 12. *Apud* SRIAR, op. cit., p. 255, 257.

WAGNER PINHEIRO PEREIRA

A decisão final, porém, foi quase irrelevante, pois o truste já havia sido derrotado por outros fatores: 1. a deserção da Eastman Kodak, que voltou a vender seus filmes virgens também para os independentes; 2. a perda de suas receitas no exterior devido ao início das hostilidades da Primeira Guerra Mundial; 3. a sua política de não aceitar financiamento dos banqueiros de Wall Street, confiando demais nos próprios recursos; 4. a animosidade entre os licenciados; e 5. a competição acirrada com os independentes.

A batalha entre o truste e os independentes para controlar um mercado imensamente lucrativo e em crescimento gerou resultados positivos para o desenvolvimento de toda a indústria cinematográfica: 1. a introdução do estrelismo (*star system*) e do filme de longa-metragem (*feature film*); 2. a construção de cinemas maiores e mais luxuosos (*movies palaces*); e 3. a transferência do centro de produção para Hollywood.<sup>164</sup>

#### A FORMAÇÃO DE HOLLYWOOD E A PROPAGAÇÃO DO AMERICAN WAY OF LIFE: SISTEMA DE ESTÚDIO, ESTRELATO E O CÓDIGO HAYS

A concepção de cinema atualmente dominante foi, incontestavelmente, originada e desenvolvida por Hollywood, especialmente nas décadas de 1920-1940. Por outro lado, Hollywood não teria conseguido configurar-se como o maior império das imagens, assumindo o papel da mais importante instituição ideológico-cultural americana em escala mundial, sem o apoio dos Estados Unidos da América, do qual é, afinal de contas, fiel servidor.

Para o belga Jean-Claude Batz, "o cinema dos Estados Unidos da América acompanha a diplomacia do dólar do mesmo modo que os missionários seguem antigamente os conquistadores". Visão polêmica para o público de cinema em geral, habituado a considerar o cinema americano "the best in the world", como um santuário cultural autônomo, uma ilha artística que resiste victoriosamente, "salvo infelizes exceções", às chuvas do *great power*, do poder do dólar, e da política.<sup>165</sup>

Charles Ford colocou como epígrafe de sua obra *Hollywood story* a opinião do cineasta francês Marcel Carné: "Por trás do cinema americano há algo mais do que a força do dólar. Queira-se ou não, há inteligência". Realmente é fato que

Hollywood inventou astuciosos processos de fabricação, propagou uma estética eficaz, atraiu talentos respeitáveis.

A hegemonia da produção cinematográfica americana veio se consolidando nos mercados internacionais desde a Primeira Guerra Mundial, mas foi a partir do final da década de 1920 e durante toda a década de 1930 que essa supremacia se evidenciou com mais força e eficácia. Vários fatores contribuíram para essa consolidação, fatores esses que chegaram ao seu amadurecimento artístico e cultural durante a chamada época de ouro de Hollywood, notadamente durante as décadas de 1930 e 1940. Foi nesse período que se deu a consolidação da produção cinematográfica americana como uma produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já o eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados.<sup>166</sup> Com certeza, o que distinguiu e ainda distingue a produção cinematográfica hollywoodiana de todas as outras produções mundiais é a sua característica essencialmente industrial, com uma produção marcada pela extrema racionalização e planejamento; podendo-se encontrar, numa ou noutra cinematografia de outros países, alguns traços que se assemelhem aos do modo de produção hollywoodiano, mas este ainda se faz único na sua caracterização enquanto o mais bem acabado modo de produção industrial de filmes.

Desde as primeiras projeções nos Estados Unidos, o cinema mostrou-se prodígio na atração das massas, mas, no entanto, somente depois de cerca de trinta anos de sua presença no mercado americano, a produção cinematográfica adquiriu seu perfil industrial definitivo. Para que esse perfil pudesse se delinear de modo claro e incontestável, teve seus alicerces fincados em três fatores: 1) o *sistema de estúdio (studio system)*: um modo de produção estabelecido pela supremacia dos estúdios para a realização cinematográfica; 2) o *sistema de estrelato (star-system)*: um sistema de mitificação de atores e atrizes que que fascinava o público americano, ditando todo um conjunto de valores, comportamentos, conceitos e visões de mundo para a época inspirados nas personagens vividas pelos astros e estrelas nas telas de cinema, e dava aos produtos da indústria

164 MATTHEWS, *op. cit.*, p. 26.

165 *Apud* HENSENHELLER, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 29.

166 Segundo Thomas Schatz, Harry Warner um dos chefes da *Warner Bros.*, pensando em seu estúdio e no modo como produzira filmes, "considerava-se no início dos anos 1930, o Henry Ford da indústria cinematográfica, encarando o estúdio como uma fábrica de produtos padronizados e de preço razoável destinados a uma massa homogênea de consumidores". De certo modo, era este o tipo de visão que grassava por toda Hollywood, com suas diferenciações que variam de um estúdio para outro. SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 147.

cinematográfica todo um aparato promocional e de atração das massas: 3) o *Código Hays*: código regulador de autocensura, responsável por monitorar as mensagens veiculadas nos filmes e manter a harmonia entre Hollywood e as instituições guardiãs da moral da sociedade americana. A partir de 1933, esse código atuaria no sentido de colocar as indústrias cinematográficas dos Estados Unidos em sintonia com os ideais e valores da "nova política" preconizada pelo presidente Franklin Delano Roosevelt, fazendo do cinema um baluarte dos princípios políticos, sociais, econômicos e culturais básicos do *New Deal* (*Novo Acordo*). Tudo isso foi se desenvolvendo dentro dos principais estúdios de Hollywood do período: *Paramount*, 20<sup>th</sup> *Century Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Warner Bros.*, *Radio-Keith-Orpheum* (RKO), *Universal*, *Columbia* e *United Artists*, assim como das firmas de Walt Disney, Samuel Goldwyn, David O. Selznick e dos estúdios independentes como *Republic*, *Monogram*, *Grand National* e outras companhias ainda menores.

#### SISTEMA DE ESTÚDIO: A FORMAÇÃO DA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA DE HOLLYWOOD

No início do século XX, os grandes centros de produção cinematográfica estavam localizados em Nova York, Chicago e Filadélfia. Devido à constante demanda de filmes, as companhias tinham de produzir-las regularmente. No entanto, a censura, as constantes brigas judiciais entre Thomas Edison e os outros produtores, diretores e donos das casas de espetáculos e a virulenta campanha de puritanismo em Nova York, promovida por muitos órgãos da imprensa, que acusavam o cinema de corromper a juventude e os bons costumes dos americanos estavam arruinando os negócios dos produtores independentes. Em meio a esse quadro, a MPPC viu-se obrigada a criar, em 1909, o seu próprio organismo de autocensura, o *National Board of Censorship*, renomeado de *National Board of Review*; em 1915, numa tentativa de desviar a atenção dos grandes produtores e direcionar o ataque aos produtores independentes, seus concorrentes, com todos os alibis possíveis de "ofensas à moral pública". Em virtude disso, alguns produtores independentes resolveram afastar-se das grandes cidades, onde as ligas puritanas exerciam maior influência, e procuraram alargar o comércio do cinema às regiões do Oeste.

Existem algumas versões, já mitológicas, que explicam os motivos da escolha do sul da Califórnia como o local para a formação das indústrias cinematográficas

de Hollywood. Uma delas, refere-se a descoberta de uma pequena localidade perto de Los Angeles, pelo coronel Selig, especialista de *Westerns*, que em virtude da sua proximidade com a fronteira do México, possibilitaria aos produtores independentes lá instalados de escapar rapidamente dos agentes da Motion Picture Patent Company e das autoridades federais pelo uso indevido do aparelho, reclamado pelo Truste formado por Thomas Edison.

Outra versão, mais técnica, refere-se ao fato de que os longos meses de inverno nas cidades de Nova York, Chicago e Filadélfia traziam problemas, notadamente para as firmas que não possuíam um estúdio bem equipado e com luz artificial adequada. Para dar conta dos pedidos, os principais produtores enviavam equipes para filmagem em locações por todo o país ou fora dele, procurando cenários ideais e tempo ensolarado. Várias companhias experimentaram lugares como Jacksonville, Flórida; San Antonio, Texas; Santa Fé, Novo México; e até Cuba – porém o local definitivo da indústria de cinema americana foi o sul da Califórnia, mais especificamente o subúrbio de Los Angeles, chamado Hollywood.<sup>166</sup>

Os atrativos dessa área eram óbvios: dias de sol durante quase todo o ano e topografia variada – montanhas, vales, lagos, ilhas, praias, floresta, deserto próximos uns dos outros e a pouca distância do centro da cidade. Outras vantagens diziam respeito à facilidade de se encontrarem atores de teatro experientes, à existência de baixos impostos, à presença de mão de obra e à terras abundantes e baratas. Este último fator permitiu que as companhias produtoras pudessem comprar dezenas de milhares de acres de excelentes imóveis, nos quais instalaram seus estúdios.<sup>167</sup> Dessa forma, entre 1908 e 1912, a mudança de vários produtores independentes, assim como algumas firmas associadas à MPPC, para um subúrbio a oeste de Los Angeles começou a formar, num antigo território dos índios Calweniga e Cherokee, o que hoje conhecemos como Hollywood.

A primeira leva de produtores instalou-se em Hollywood já em 1911, tendo *The Squaw Man* (*Amor de Índia*, 1913), faroeste adaptado do teatro e dirigido por Cecil B. DeMille, sido o primeiro longa-metragem produzido em Hollywood. No entanto, 1915 é o ano que normalmente se considera o do nascimento de Hollywood como instituição, quando Carl Laemmle investiu US\$ 165.000 para instalar lá os grandes estúdios da *Universal*. Thomas H. Ince teve papel pioneiro no projeto do cinema de estúdios, que concentrava a produção em grandes instalações semelhantes a fábricas,

<sup>166</sup> MARIOTTOS, op. cit., p. 36.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 37.

O sistema de estúdio de Hollywood teve seu período de gestação durante as décadas de 1910 e 1920, tornando-se completamente maduro no início da década de 1930, quando, então, adentrou sua época de ouro. Nesse período de formação do "sistema de estúdio", os primeiros estúdios, que utilizavam geralmente antigos armazéns, foram ficando cada vez mais parecidos com pequenas cidades (com escritórios, palcos, laboratórios, e extensas áreas externas para a filmagem de cenas exteriores), cujos nomes (Inceville, Universal City, Culver city) enfatizavam ainda mais a sua condição especial. Dessa forma, a produção cinematográfica, que esteve por algumas poucas empresas que foram se agigantando à medida que o processo de produção foi se tornando cada vez mais industrial, sofisticado e eficiente.

Na verdade, o processo de produção cinematográfica foi se adequando a uma perspectiva capitalista de produção, onde a racionalidade e o planejamento foram empregados para que o produto final – o filme – satisfizesse o objetivo de seus produtores (considerando aqui não apenas aqueles que ostentam tal título nos créditos da obra, mas também os responsáveis pelos estúdios que a produziam e/ou distribuíam, e aqueles que injetavam enorme capital nesses estúdios), qual seja, a obtenção do lucro. Para que tal adequação se consumasse, o que anteriormente eram práticas centralizadas, quase artesanalmente feitas pelo diretor, passaram por um processo de racionalização e especialização. Os estúdios passaram a contar com departamentos especializados, responsáveis pela realização de tarefas específicas dentro da produção de um filme: surgiram os departamentos de roteiro, de direção de arte, de figurinos, de efeitos especiais, entre outros. Sob a batuta de grandes produtores, o trabalho de "fabricação" de filmes passou a ter características de linha de montagem, com as atividades eficientemente divididas entre os diversos departamentos e seus respectivos técnicos. Todo esse esquema de produção passou a ser o paradigma da organização da produção cinematográfica a ser copiado, ou melhor, a ser alvo de tentativas de cópia, mundo afora.

Nesse período, as estruturas de produção e administração foram transformadas, mudando do *director unit system* (pelo qual os diretores eram individualmente responsáveis pelos seus filmes) para o *central producer system* (pelo qual um produtor era responsável por toda a produção de um estúdio). O sistema centralizado de produção, que coincidiu com a emergência do filme de longa-metragem,

trouxe um novo nível de eficiência para o processo de produção e permaneceu como modelo dominante de administração de estúdio até a década de 1940.<sup>169</sup>

Para Antonio Carlos Gomes de Mattos, foi nos anos 1920 que os grandes estúdios começaram a se tornar verdadeiras fábricas de produção em massa de filmes, usando técnicas introduzidas de outras indústrias tais como a divisão do trabalho, crescente especialização e profissionalização da mão de obra, linha de montagem, etc., seguindo, mais ou menos, o exemplo de Thomas H. Ince na década anterior. A maneira prática e eficiente de Ince organizar a produção de sua companhia, exigindo scripts cuidadosamente diagramados, controlando o desempenho de um certo número de diretores e unidades de produção e supervisionando a montagem, tornou-se o modelo para o sistema que iria dominar a indústria cinematográfica americana nos próximos quarenta anos. Nas décadas de 1930 e 1940, esse sistema, chamado de sistema de estúdio, atingiu o auge.<sup>170</sup>

Ainda segundo Antonio Carlos Gomes de Mattos, a estrutura da indústria nessa época assumiu a forma de um oligopólio formado por cinco grandes companhias, integradas e interdependentes. Integradas porque controlavam desde a fabricação do produto [o filme] até a sua consumação, e interdependentes porque, como nenhuma conseguiu monopolizar o mercado, cooperavam entre si, eliminando toda a concorrência. Esses grandes estúdios alugavam os filmes uns dos outros, prestavam dinheiro entre si, cediam mutuamente seus artistas e dividiam o território dos Estados Unidos em esferas de controle, cada qual dominando determinado setor.

As cinco grandes companhias eram: a Loew's com seu estúdio MGM (*Metro-Goldwyn-Mayer*), *Paramount*, *Warner Bros.*, *Fox* (*20th Century-Fox* após 1935) e a *RKO* (*Radio-Keith-Orpheum*). Essas companhias dominavam inteiramente o mercado, manipulando ao mesmo tempo produção, distribuição e exibição. Cada qual produzia seus próprios filmes, cuidava da sua distribuição e os exibia nos seus próprios cinemas. Em torno dessas cinco grandes giravam três companhias de porte médio que não possuíam cinemas e apenas forneciam seus filmes para as grandes: a *Universal* (*Universal-International*, após 1946), a *Columbia* (formada em 1920 como *CBC Films Sales Co.* pelos irmãos Harry e Jack Cohn e Joe Brandt) e a *United Artists*, sendo que esta última funcionava essencialmente como distribuidora dos filmes de um pequeno grupo de produtores independentes de elite.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 52.

As companhias independentes eram as que não pertenciam ao grupo das oito, isto é, as cinco grandes e suas três satélites. Havia dois tipos de independentes: as falsas independentes, que faziam filmes com maiores recursos e os entregavam para serem distribuídos pelas grandes, como era o caso das firmas de Walt Disney, Samuel Goldwyn, David O. Selznick etc., e as verdadeiras independentes, as chamadas *minors* em relação às *majors*, como a *Republic*, *Monogram*, *Grand National* e outras companhias ainda bem menores.<sup>171</sup>

No topo do processo de realização estava o vice-presidente, encarregado da produção (por exemplo, Louis B. Mayer na MGM). Porém, dentro das estruturas mais amplas de suas companhias, eles eram subordinados ao presidente da empresa (por exemplo, Mayer dependia diretamente da autoridade do presidente Nicholas Schenck). Esses vice-presidentes exerciam suas funções auxiliados por uma equipe de executivos, muito bem pagos, que tomavam conta de inúmeros afazeres (por exemplo, sob a autoridade de Louis B. Mayer, quatro homens constituíam a equipe dirigente do estúdio: o diretor geral Eddie Mannix, Benjamin Thau/direção pessoal, Sam Katz/produção, e Al Lichman/distribuição).

A produção executiva era delegada a um produtor central (*central producer system*). Irving Thalberg, "o menino prodígio" da MGM, viria a definir a função do produtor central típico no sistema clássico hollywoodiano. A revista *Fortune* (dezembro de 1933) disse a respeito de Thalberg: "O seu cérebro é a câmara que fotografava dezenas de roteiros em uma semana e decide quais deles, talvez nenhum, serão encaminhados para os 27 departamentos do estúdio para serem transformados em filme". Em linhas gerais, Thalberg era aquele que concebia um projeto, designava o roteirista que desenvolveria a história, escolhia o diretor e determinava os atores e técnicos que julgava ideais para aquele filme. Por fim, definia o orçamento do filme (sua estimativa de custo). Para ajudá-lo na produção dos 40 a 50 filmes que o estúdio produzia anualmente, Thalberg contava com um grupo de dez produtores associados, especializados em um determinado tipo de gênero cinematográfico.

Ou seja, Thalberg introduziu no cinema a linha de montagem industrial. Ao diretor cabe pegar um roteiro feito e realizá-lo da melhor maneira possível. Mas a última palavra sobre o filme cabe ao produtor. É ele, inclusive, que tem o direito de fazer a montagem final, dando a última forma ao filme.

171 MARTINS, op. cit., p. 53.

No sistema clássico, o produtor era, em geral, ligado a um estúdio. O chefe do estúdio era quem comandava a produção. É verdade que nem todos se submeteram inteiramente ao novo sistema, por uma razão ou outra. John Ford, um diretor de grande sucesso já na década de 1920, usava certos truques para fugir a esse controle. Um deles: só filmava o estritamente necessário. Assim, quando o produtor procurava determinado plano para inscrever durante a montagem, não o encontrava: simplesmente não havia sido filmado.

Em 1933, após Thalberg ter sofrido um ataque cardíaco aos 37 anos, a MGM instituiu o sistema de unidades de produção (*producer-unit system*). Restituindo o estúdio, Louis B. Mayer formou uma unidade de produção para o seu gênero David O. Selznick produzir filmes de prestígio e promoveu os produtores associados de Thalberg, tornando-os responsáveis por seus próprios filmes e lhes dando crédito na tela como produtores; até a sua morte prematura em 1936, Thalberg funcionou como produtor de projetos especiais.

Darryl F. Zanuck, o "gênio" da Warner, conduzia o estúdio praticamente sozinho no começo da década, empregando "supervisores" para visitar diariamente cada palco de filmagem, a fim de impedir quaisquer excessos de despesas. A Warner mudou para o sistema de unidades de produção também em 1933, depois da saída de Zanuck para a Fox. Para substituí-lo o estúdio nomeou Hal B. Wallis executivo associado encarregado da produção sob as ordens de Jack Warner. Wallis delegou mais autoridade aos supervisores, passando a designá-los como produtores associados.

Na *Paramount*, William LeBaron, como encarregado da produção, organizou dois tipos de unidades de produção: 1) acionando os produtores-diretores, ou seja, aqueles diretores contratados do estúdio que atingiram certa importância e adquiriram liberdade para realizar o filme ou que, sendo donos de sua própria empresa, distribuíam os seus filmes através do estúdio, que os financiava parcial ou totalmente; 2) explorando os talentos dos vários produtores por unidades.<sup>172</sup>

Descrevendo o status de sua produção, Frank Capra, na qualidade de presidente da *Screen Directors Guild* - sng (organizada em 1936), enviou a seguinte carta aberta a um colunista do *New York Times* no início de 1939:

172 Informações sobre os produtores extraídas de MARTINS, op. cit., p. 58-60.

Existe apenas meia dúzia de diretores em Hollywood que têm permissão para filmar como bem entenderem e alguma supervisão sobre a montagem... Durante três anos nós lutamos para obter duas semanas de tempo para a preparação de um filme classe A, uma semana de tempo para a preparação de um filme B e a permissão de ler o roteiro e supervisionar pelo menos a montagem do copião... Eu diria que, hoje, 80% dos diretores filmam as cenas exatadamente como são mandados, sem possibilidade de qualquer mudança, e que 90% deles não têm nenhuma interferência sobre a história ou a montagem.<sup>171</sup>

De forma geral, os produtores executivos foram os responsáveis por dar um caráter mais homogêneo ao modo de produção de seus respectivos estúdios, podendo assim implantar maior racionalização e planejamento ao sistema como um todo, transformando-o numa verdadeira linha de montagem, com todo o trabalho eficazmente dividido entre os diversos departamentos e seus respectivos técnicos. Ao manter atores, diretores e todo o pessoal técnico sob rígidos contratos, os estúdios tinham esses profissionais sempre disponíveis, bastando que os produtores consultassem suas listas de pessoal para poder selecionar e organizar toda equipe de filmagem, passando por atores, atrizes, diretores, roteiristas e fotógrafos, o que acabaria resultando na confecção final do filme.<sup>172</sup> Devido a tais contratos, essas pessoas se viam obrigadas

171. *Apud* ROSTER, Len. *The movie colony: the movie makers, 1941*. In: MARTON, op. cit., p. 60-61. O conceito de liberdade autoral, como valorizada pela revista francesa *Cahiers du Cinéma* e pelos cineastas da Nouvelle Vague na década de 1960, não existia em Hollywood nos anos 1930 e 1940. Desse período apenas cineastas como David W. Griffith, Charles Chaplin, Frank Capra, John Ford, Cecil B. DeMille, William Wyler, King Vidor, Orson Welles e Alfred Hitchcock podem realmente serem denominados de cineastas autorais dentro do sistema de estúdios, desfrutando de um tempo de preparação suficiente para o filme, participando de reuniões com os roteiristas e trocando ideias com o montador e o diretor musical; em suma, conseguindo exercer uma certa influência sobre todo o processo de produção.

172. Segundo Joel Finler, "o produtor Richard Zanuck lembra que seu pai Darryl, vice-presidente encarregado da produção na 20<sup>th</sup> Century Fox, tinha uma relação enorme sob o tempo de vídeo de sua mesa, e todo mundo que estava sob contrato encontrava-se lá. Todos os produtores e os diretores, e os roteiristas e atores e atrizes. E era tão simples... As reuniões para escolha dos profissionais que trabalhariam num filme não duravam mais do que dez minutos. Não apenas a seleção, mas toda a idealização do filme. Ele diria: 'Bem, temos Julian Blaustein como produtor, ele vai estar disponível na semana que vem. Coloque-o com Hathaway, ele vai dirigir. E temos Tyrone Power, ele vai terminar seu filme, dê a ele uma semana de folga. E isso resolve tudo.' FICHA N. JOEL W. *The Hollywood story*. Londres: Octopus, 1988, p. 44. É ainda Finler quem conta que, ao chegar a *Paramount* no final dos anos 1920, David O. Selznick ficou impressionado com a habilidade de B. P. Schulberg (chefe de estúdio) em

aceitar qualquer trabalho que lhes fosse designado, pois, caso não o fizessem, estariam sujeitas a suspensão sem direito a pagamento. Somado a tudo isso, o advento do cinema sonoro em 1927 contribuiu ainda mais para a consolidação do sistema de racionalizações da produção cinematográfica, uma vez que seus "custos e complexidade logística da produção sonora" demandavam uma supervisão mais rigorosa de linha de montagem,<sup>173</sup> exigindo que ele funcionasse com rigor e precisão.

O desenvolvimento da indústria cinematográfica americana demandou, no decorrer de sua história, uma injeção cada vez maior de capitais. O que num primeiro momento teve origem interna – antes da Primeira Guerra Mundial, o capital necessário para a expansão provinha dos lucros obtidos com a produção, distribuição e exibição dos filmes – deixando a indústria nas mãos de empresários exclusivamente ligados ao ramo, passou, no período entre a Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, a provir de investidores e de bancos e corporações comerciais, uma vez que o rápido crescimento e a verticalização dos negócios cinematográficos exigiam vultuosas somas financeiras. Assim, banqueiros e investidores de Wall Street passaram a ter voz na condução dos estúdios e, conseqüentemente, nas características adotadas pelos filmes produzidos. Por fim, com o advento do filme sonoro, foi maciço o investimento e a inserção das indústrias de comunicação, eletrônica e rádio na atividade cinematográfica, o que fez com que seus empresários passassem, também, a influenciar os destinos dos estúdios e de seus filmes.<sup>174</sup> Todos estes capi-

173. Uma grande quantidade de filmes amalmente numa estrutura de linha de montagem. Inevitavelmente, a maioria deles eram filmes que obedeciam a uma fórmula específica para se adequarem a uma ou outra das muitas escolas do estúdio, concebidas com Bebe Daniels, Raymond Griffith, Harold Lloyd ou W.C. Fields; faroeste e filmes de aventura para Gary Cooper, Jack Holt, Wallace Beery; Richard Dix ou Richard Arden; dramas feitos sob medida para Gloria Swanson, Pola Negri ou Emil Jannings; e um número razoável de filmes abordando temas contemporâneos (como jornadas "avanzadas", esportes e o show-biz) eram populares e geralmente eram lidos pela estuzante Clara Bow. Allen disse, o uso de um campus universitário como cenário geralmente era um bom pretexto para rechaçar o elenco com as mais recentes estrelas e "stars" do estúdio. *Ibidem*, p. 144-145 e GOSSELINK, Maureen R. *O cinema hollywoodiano nos anos 30 e o American Way of Life e a sociedade insitente*. Dissertação de mestrado - São Paulo, F.A.C., 1996, nota p. 154-155.

174. S. HALL. Thomas. *O gênero do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 84.

176. Segundo Robert Sklar, "num estudo de 1977, 'Money behind the screen' (O dinheiro por trás da tela), dois escritores britânicos apresentaram gráficos para mostrar que o controle da indústria cinematográfica fora empolgado pelos 'mais poderosos grupos financeiros dos Estados Unidos, se não do mundo capitalista, os Morgans e os Rockefellers'. A conclusão deles fundava-se em dois aspectos separados do financiamento do cinema durante

talistas desejavam auferir lucros de seus investimentos, de modo que a produção dos filmes hollywoodianos deveria obedecer a fórmulas e esquemas que, se não os garantissem, pelo menos não representassem seria ameaça aos lucros almejados.

É dentro dessa lógica que os responsáveis pelos estúdios de Hollywood perceberam que, fazendo vários filmes do mesmo gênero por ano, dentro de determinadas fórmulas, poderiam economizar tempo e dinheiro, pois utilizariam os mesmos cenários e figurinos e, geralmente, as mesmas equipes, criando-se uma rotina que daria mais rapidez às filmagens. Por outro lado, os espectadores sabiam o que esperar de um filme de determinado gênero, porque já estavam familiarizados com o ambiente e o assunto tratado, de modo que o sucesso de cada novo filme era ensejado pela popularidade dos filmes anteriores. O público que apreciou o primeiro filme voltaria para ver os similares subsequentes, os quais, portanto, seriam de certo modo vendidos antecipadamente. Para os críticos de Hollywood, a padronização do produto era uma indicação do seu conservadorismo. Para seus admiradores, entretanto, o sistema de estúdio elevou o filme americano ao nível de uma arte clássica.<sup>177</sup>

O modo de produção que se tornou conhecido como *sistema de estúdio* coincidiu com a estabilização de um estilo particular de realização que foi denominado de *clássico*. O cinema clássico hollywoodiano é o cinema que procura contar uma história de maneira limpa e coerente, dando a impressão ininterrupta de realidade, através da transição quase imperceptível de planos. Ou seja, a técnica não chama a atenção para si mesma, a fim de que o espectador fique completamente envolvido pelo enredo e pelas personagens. Enfim, o cinema clássico tenta criar a ilusão de realidade, tenta

os anos da Depressão: o controle dos sistemas de gravação de som e a propriedade dos principais estúdios. Embora duas companhias produtoras, a *Fox* e a *Warner Bros.*, tivessem servido como pioneiras nos processos sonoros, por volta de meados dos anos 1930 tinham sido obrigadas, depois de lutas e processos acionatórios, a entregar o poder sobre o som a empresas de comunicações, como a *American Telephone and Telegraph* (através da sua subsidiária, a *Western Electric*) e a *Radio Corporation of America* (através da sua rca-*Telephon* [atavés *pan*]), respectivamente ligadas aos interesses dos Morgan e dos Rockefellers. Depois, durante a crise financeira do início da década de 1930, os estabelecimentos bancários de Wall Street de propriedade de Morgan, e o *Chase National Bank*, que pertencia a Rockefeller, tomaram conta temporariamente de vários estúdios na qualidade de depositários de bens em penhora ou de sindicatos de massas falidas. E, como declinam grandes blocos de ações, continuaram a exercer influência sobre as companhias durante toda a década." *Sklar, op. cit.*, p. 192.

177 Cf. MATTEOS, *op. cit.*, p. 80-81. Ver também: BUSCOVINE, Edward, "A ideia de gênero no cinema americano"; IN: RAMOS, Fernando (org.), *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II: *documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac, 2004, p. 303-318.

fazer com que o espectador não sinta que está vendo um filme, mas sim a própria realidade. A narrativa é exposta de forma espontânea e eficiente de acordo com os princípios clássicos de unidade, proporção, simplicidade e clareza.<sup>178</sup>

Dessa forma, Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veiculador de ideologia: o modelo de narrativa clássica. A construção de tal modelo significou, segundo Ismail Xavier, "a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante."<sup>179</sup>

A narrativa clássica foi toda embasada na noção – originária da estética naturalista – segundo a qual a obra desaparece enquanto tal, dando lugar a um espelho ou a uma janela transparente através do que poderemos apreciar a fãta da realidade que ela "imita" ou reproduz. Assim o modelo clássico de narrativa empregado por Hollywood visava o desaparecimento do filme enquanto tal, visava "montar um sistema de representação que procurava anular a sua presença como trabalho de representação" extinguido as mediações entre plateia e o mundo representado "como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente – o discurso como natureza."<sup>180</sup>

Um dos procedimentos para se conseguir a ilusão de realidade é a *montagem paralela*, ou seja, a montagem de planos de uma forma suave, de modo que a ação em uma sequência pareça ser contínua. A *montagem paralela* estabelece relações espaciais e temporais entre os planos, de tal modo que o espectador possa ver – e entender – o filme sem nenhum esforço consciente, precisamente porque a montagem é "invisível".<sup>181</sup>

Nesse sentido, os estúdios de Hollywood desenvolveram sua narrativa clássica a partir de uma tipologia de filmes, uma caracterização de gêneros específicos, e subgêneros (faroeses, comédias pastela, comédias sofisticadas, dramas sociais, e dramas românticos, musicais, filmes de gângster e de terror, aventuras de "capa e espada", suspense, filmes biográficos, entre tantos outros), produções baratas (os famosos "filmes B") ou mais sofisticadas (as produções de nível "A"), que seguiam,

178 *Ibidem*, p. 81.

179 Cf. XAVIER, Ismail, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 29.

180 *Ibidem*, p. 30-32.

181 MATTEOS, *op. cit.*, p. 82.

com maior ou menor rigor, fórmulas específicas que determinavam desde a escolha do roteiro apropriado, escalação do elenco e da equipe até a própria duração do filme. Nessa mesma tendência, todos os profissionais de Hollywood, alocados em seus respectivos departamentos, seguiam um padrão hollywoodiano de cortar histórias, um padrão que determinava “desde o trabalho de câmera e de cortes até a estrutura da trama e da temática”.<sup>182</sup>

Como parte do processo de desenvolvimento do sistema, a partir do início da década de 1930, os estúdios passaram a se especializar em suas temáticas e no modo de as abordarem, passando a desenvolver identidades próprias, que caracterizavam suas produções, mas que, no fundo, constituíam apenas variações distintas do estilo clássico de Hollywood.<sup>183</sup>

Dentro dessa tendência de identificação dos estúdios a partir da forma e do conteúdo dos filmes, a *Paramount*, o mais antigo dos *majors*, com Cecil B. DeMille, Jesse Lasky e Adolph Zukor era o mais “européu” dos estúdios americanos. Muitos dos seus diretores e técnicos tinham vindo diretamente da Alemanha e a influência da *Ufa* sobre o estilo da companhia foi substancial. Por essa razão a *Paramount* realizou os filmes mais sofisticados e visualmente ornamentados da década de 1930, favorecendo as superproduções e os faroestes, notabilizando-se pela sofisticação de seus principais filmes: cenários deslumbrantes, bela fotografia e atuações elegantes. O departamento de arte do estúdio criou para seus filmes um estilo pictórico barroco que era contrapontado por seu conteúdo sutil. Como observou John Baxter em *Hollywood in the thirties* (1968), “a Paramount era o cinema da meia-luz e sugestão: espirituoso, inteligente, ligeiramente corrupto”.

Os exemplos mais representativos de filmes desse estúdio foram as operetas e comédias de costumes de Ernest Lubitsch, tais como *Love Parade* (*Alvorada do amor*, 1929), *Monte Carlo* (1930), *The smiling lieutenant* (*O tenente sedutor*, 1931) e *Trouble in paradise* (*Ladrão de alcova*, 1932) etc. Às quais o diretor emprestou uma leveza de toque tipicamente europeia e um charme decadente. Igualmente europeus foram os filmes de Josef von Sternberg, todos com a sua protegida Marlene Dietrich como a mulher fatal arquétipica em alguns cenários exóticos: *Morocco* (*Marrocos*, 1931), *Shanghai Express* (*O Expresso de Shanghai*, 1932), entre outros.

A *Warner Bros.* criou e sustentou o “filme social”, graças à notoriedade alcançada pela exclusividade do cinema falado, optando por produções de ambienta-

ção urbana, abordando a vida das cidades, com especial ênfase nas histórias de gângsters, crimes e dramas sociais com o ritmo acelerado da narrativa obtido através da iluminação contrastada (*low key lighting*) que, incidentalmente, permitia a utilização de poucos cenários. Filmes como *The Public Enemy* (*Umingo pública*, 1931) e *I am a fugitive from a chain gang* (*O fugitivo*, 1932) fixaram esta categoria firmemente no cânone do estúdio. Outras espécies de produções que marcaram a produção da *Warner* foram os musicais de bastidores (*Road 42/1933*, *Cavalarias de ouro/1933*, ambos com excepcionais números caldoscópios de Busby Berkeley); cinebiografias (*A história de Louis Pasteur/1935* e *Juaréz/1938*); dramas de época (*Jezebel/1938*), filmes de ação e de aventura (*As aventuras de Robin Hood/1938*) e sentimentais (*A grande mental/1941*).

A *MGM* (*Metro-Goldwyn-Mayer*) teve, desde o começo, sua política voltada para o glamour do sistema de estrelato, realçado por uma equipe de astros de primeira grandeza (o estúdio anunciava com orgulho que “tinha mais estrelas do que as que existem no céu”) e exprimia os valores tipicamente da classe média americana de otimismo, materialismo e escapismo romântico. Superproduções, filmes cana de otimismo, materialismo e escapismo romântico. Superproduções, filmes históricos, melodramas, ficções científicas, comédias, musicais, tudo foi feito pela *MGM*, que disputava das mais belas atrizes e dos atores mais famosos. Mesmo seus filmes de segunda linha – os “filmes B” – tinham condições de competir, no que se referia ao acabamento e detalhes de produção, com muitos dos filmes de primeira linha – os “As” – dos outros estúdios. Na década de 1930 o principal gênero da *MGM* foi as adaptações de obras literárias e teatrais de prestígio como, por exemplo, *Grand Hotel* (*Grande Hotel*, 1932), *Muliny on the bounty* (*O grande motim*, 1935), *Camille* (*A dama das camélias*, 1937) e *Anna Karenina* (1935). Suas maiores produções na década de 1930 foram *The wizard of Oz* (*O mágico de Oz*, 1939) e *Gone with the wind* (... *E o vento levou*, 1939). Louis B. Mayer investiu também nos “filmes de família”, que expressavam a vida ingênua e simples de uma cidade pequena e cujas histórias celebravam o lar e respeitavam todas as interdições impostas pelo Código de Produção.

A *RKO* (*Radio-Keith-Orpheum*), que desapareceu no final da década de 1950, não tinha a consistência temática e estilística dos outros grandes estúdios, talvez por ter sido dirigida por uma sucessão de chefes de produção diferentes nos anos 1930 e 1940. Na verdade, a *RKO* distinguia-se pela sua enorme criatividade, que podia ser constatada tanto em filmes imprevisíveis como *Citizen Kane* (*Cidadão Kane*, 1941), de Orson Welles, ou *King Kong* (1933), como nas comédias

182 SCHWARTZ, op. cit., p. 22.

183 *Ibidem*, p. 23.

musicais da dupla Fred Astaire e Ginger Rogers, com seus cenários modernistas e uso inovador da dança (*A alegre divorciada/1934* e *O picolinho/1935*) que, entre 1934 e 1937, atuaram em dois filmes por ano, nesse estúdio. Na década de 1940, o estúdio ficou marcado pelo expressionismo da série de horror psicológico de Val Lewton (*Sangue de pantera/1942* e *O tímido vazilo/1945*) e dos filmes *noirs* (*Alé a vista, querida/1944*). O estúdio produziu ainda filmes de reconstrução histórica, de guerra, de terror e melodramas, tornando-se conhecido por seus filmes sobre mulheres nos quais atuavam estrelas como Mary Astor, Constance Bennett, Irene Dunne e Katharine Hepburn.

A *20th Century-Fox*, a última maior a aparecer, herdou sob o comando de Darryl F. Zanuck uma tradição americana. O estúdio tinha uma paixão pelo passado do país, pela pintura das pequenas cidades, das vilas, do campo, cuja quietude é frequentemente oposta às grandes cidades turbulentas e corruptoras. Como observaram Bertrand Tavernier e Jean-Pierre Coursodon, em *50 anos de cinema americano* (1950), a Warner pintava a América tal como ela era, a *20th Century Fox* tal como deveria ser ou pudera ter sido: idealismo e passadismo são as duas fontes de riqueza do estúdio. O estúdio teve como marca uma série de grandes clássicos em todos os gêneros, tendo destaque os dramas, romances e comédias musicais com ambientação americana. Foi na *Fox*, por exemplo, que John Ford fez *Young Mr. Lincoln* (*A mocidade de Lincoln, 1939*) e *The grapes of wrath* (*As vinhas da ira, 1940*).

Das *minors*, a *Universal* foi a mais antiga e, ao contrário das cinco grandes companhias, não adquiriu uma cadeia de cinemas de primeiro lançamento e foi obrigada a se concentrar nos cinemas de lançamento subsequentes nos subúrbios e nas áreas rurais, dedicando-se mais às produções de orçamento baixo, designadas para o programa duplo. Aproveitando-se dos filões esquecidos pelas *majors*, investiu nos filmes fantásticos e depois no cinema catástrofe, sendo identificada por seus populares filmes de horror, seus dramas, e suas produções baratas de musicais, fábulas e comédias. Os filmes mais expressivos foram: *Drácula* (1931), *Frankenstein* (1931), *A noiva de Frankenstein* (1935), *A múmia* (1932) e *O lobisomem* (1941).

A *United Artists*, fundada por David Wark Griffith, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks e Mary Pickford, começou produzindo os filmes de Griffith, que não tiveram muito sucesso. Posteriormente dedicou-se aos filmes de reconstrução histórica e antirracistas. Mesmo sem estúdio ou sala de projeção, alugando os

espaços necessários para cada produção e negociando a distribuição com os cinemas, foi uma das poucas empreitadas a sobreviver.

Última a surgir, a *Columbia Pictures* também não tinha um circuito de cinemas e seu produto típico era o filme B, mas graças às comédias de Frank Capra, o estúdio conseguiu concorrer com os grandes estúdios, especializando-se em comédias, das amalucadas (*screwball comedies*) e sofisticadas estreladas por Claudette Colbert, Carole Lombard e Irene Dunne às de cunho social e patriótico dirigidas por Frank Capra, tais como *O galante Mr. Deeds* (1936), *A mulher faz o homem* (1939) e *Adorável vagabundo* (1941), que classificadas como social-populistas, manifestavam o otimismo do *New Deal*, a confiança na democracia americana e na iniciativa individual, a crença de que o povo triunfaria sobre a hipocrisia, o egoísmo e a corrupção dos políticos e magnatas, temas propícios para os difíceis anos da Depressão.<sup>184</sup>

Aos estúdios não interessava o controle apenas da produção dos filmes, procuravam obter também o controle da distribuição e exibição dos mesmos, já na primeira década do século XX, William Fox, dono de *Nickelodeons*, resolveu expandir seus negócios para a área de distribuição, no que entrou em conflito frontal com o Truste de Thomas Edison. Ao sair-se vencedor do embate judicial que travara com a empresa de Edison – foi o primeiro distribuidor a conseguir tal proeza – o fundador da *Fox Film Corporation* finalmente percebeu que

184 Informações extraídas de: MATTEOS, *op. cit.*, p. 62-87. O autor Thomas Schatz, em *O gênio do sistema*, exemplifica como os estúdios cinematográficos buscaram criar uma identidade estilística e narrativa padronizada em seus filmes. “Considera-se James Cagney em *Jungo Público* (*The Public Enemy*). Ele caminha, tropega, pela rua escura, encharcada de chuva – após o dilúvio da troca de trocos com gangueiros rivais – olha fixamente para além da câmera e murmura: ‘Não é assim tão fácil’. Então, cai de frente da sarjeta. Isso é bom caráter, ríscito de um ‘momento’ da *Wimmer Bros.*, uma epifania narrativa em que astro, gênero e técnica se juntam para compor a expressão ideal do estilo de um estúdio, safra 1931. Outros estúdios tinham igualmente estilos e momentos característicos, envolvendo diferentes astros, tipos de histórias e diferentes ‘maneiras de ver’, tanto no sentido técnico quanto ideológico. Numa rua escura, encharcada de chuva, num estúdio da *Met*, por exemplo, pode-se esperar uma celebração estuamente de amor à vida – Mickey Rooney numa sequência de Andy Hardy, tentando encher o tanque de seu carro velho, enquanto a namorada se molha toda. *Dracula* fazendo ronda em talvez, o de Frankenstein utilizando-se de um rato em algum terrível experimento”. SCHATZ, *op. cit.*, p. 20-21.

um distribuidor deveria ter sua própria fonte fornecedora de filmes, e entrou no ramo da produção de filmes. Assim, ele foi o pioneiro na integração vertical da indústria cinematográfica, combinando produção, distribuição e exibição sob o comando de apenas um proprietário ou de proprietários associados.<sup>185</sup>

Em 1916, Adolph Zukor, depois de realizar a fusão de sua produtora *Famous Players* com *Jesse L. Lasky Feature Plays Company*, produtora de Jesse Lasky, assumiu o controle de uma companhia distribuidora chamada *Paramount* (nome que seria adotado por todo o grupo) e, em 1919, abriu uma linha de crédito de US\$10 milhões junto aos bancos de Wall Street para adquirir salas de exibição. Embora William Fox tivesse sido o pioneiro nesse tipo de empreendimento, a verticalização levada a cabo por Zukor ofuscava a empreitada de Fox, por sua magnitude e ousadia. Enquanto distribuidor-produtor, Zukor forçava os exibidores a comprarem todo um lote de filmes da *Paramount* caso quisessem exibir as principais produções do estúdio e, mais tarde, passou a exigir que exibissem filmes exclusivamente da *Paramount*. E quando os exibidores decidiram rebelar-se contra Zukor, este decidiu contrair sua própria cadeia de salas exibidoras de modo que, entre 1919 e 1921, a *Paramount* passou a controlar 600 cinemas em todo o país.<sup>186</sup> Assim, Zukor estabeleceu "um tipo de fusão e expansão vertical que serviria como modelo (e aviso) para o resto da indústria".<sup>187</sup> E o resto da indústria parece ter entendido o aviso e decidiu seguir o modelo colocado por Zukor.

Em 1920, Marcus Loew, dono de uma cadeia de salas exibidoras comprou a *Metro Pictures Corporation*, companhia produtora e distribuidora de filmes, em 1924 juntou-se à *Goldwyn Pictures* e à *Louis B. Mayer Productions* formando a *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)*, o mais famoso de todos os grandes estúdios. A *Universal*, já atuando na produção e distribuição de filmes, começou, apesar da resistência de seu presidente, Carl Laemmle, a adquirir salas de exibição. Os irmãos Jack e Harry Cohn juntamente com Joe Brandt fundaram, também em 1920, a *CBS Sales Company*, produtora de filmes com pequeno orçamento, que, em 1924, passou a se chamar *Columbia Pictures Corporation* e, a partir de 1926, iniciou a distribuição de seus filmes, ao mesmo tempo que estes passavam a ter um orga-

185 SKLAR, *op. cit.*, p. 41-42.

186 *Ibidem*, p. 145-146.

187 HILBER, *op. cit.*, p. 31.

mento mais polpudo e a fazer maior sucesso. A *Warner Bros. Pictures Inc.*, criada, em 1923, pelos irmãos Albert, Harry, Sam e Jack Warner, tornou-se, no curto período entre 1927 e 1930, um dos maiores estúdios de Hollywood, atuando na produção, distribuição e exibição de filmes. Tal sucesso deveu-se, basicamente, ao seu pioneirismo na exploração do cinema falado. Em 1927 – ano de exibição de *The jazz singer (O cantor de jazz)*, "primeiro esforço de Hollywood no sentido de incorporar letras de música e até mesmo algum diálogo num longa-metragem"<sup>188</sup> – a *Warner Bros.* controlava apenas uma sala de exibição e seus bens estavam estimados em 5 milhões de dólares; em 1929, no entanto, seus bens já eram estimados em 160 milhões de dólares e em 1930 já eram 700 as salas sob seu controle.<sup>189</sup> A *RKO (Radio-Keith-Orpheum Corporation)* surgiu em 1928, depois de uma fusão entre a *FBO*, produtora e distribuidora de filmes, a *RCA (Radio Corporation of America)* e a *Keith-Albee-Orpheum*, cadeia de salas exibidoras, formando um dos maiores estúdios de Hollywood, também atuando nas áreas de produção, distribuição e exibição de filmes. Dentre as grandes companhias cinematográficas americanas, a *United Artists* foi a única que se dedicou exclusivamente à distribuição da produção independente de Hollywood, isto é, de filmes de grandes produtores, de diretores-produtores e de atores-produtores que não estavam comprometidos com nenhum dos outros grandes estúdios (além de filmes de seus fundadores – Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks e David W. Griffith – a *United Artists* distribuiu trabalhos de Walt Disney, Darryl F. Zanuck, Samuel Goldwyn e David O. Selznick, entre outros).

É preciso destacar, no entanto, que, apesar de todo o poderio e magnitude dos estúdios hollywoodianos, eles passaram por vários momentos de instabilidade durante a década de 1930 que, segundo Mike Cormack, os forçaram a fazer importantes modificações nos grupos de comando e até mesmo no tipo de filmes que realizavam.<sup>190</sup> Tal instabilidade deveu-se, à crise econômica do período e, ainda segundo Cormack, à "pressão de talentos individuais que queriam mais liberdade em seu trabalho" e também ao fato de que "um sistema industrial estava sendo usado para criar um produto que era totalmente diferente de qualquer produto fabricado

188 SCHATZ, *op. cit.*, p. 22.

189 SKLAR, *op. cit.*, p. 152.

190 CORMACK, Mike. *Industry and cinematography in Hollywood, 1929-1930*. Nova York: St. Martin's Press, 1994, p. 6.

em massa. Isso acabava gerando problemas, uma vez que o desejo do público por novidades colidia com o desejo do estúdio por um lucro financeiro consistente.<sup>191</sup>

A técnica, a indústria, o comércio e as finanças, além da criatividade concentrada em algumas empresas, produziram depressa os resultados esperados: a supremacia da indústria americana no cinema em âmbito mundial. Desde a introdução do som, a produção cinematográfica americana adquiriu o aspecto de império indiscutível. E, até os dias de hoje, esse domínio nunca foi realmente contestado.

Na segunda metade da década de 1940, o sistema de estúdio entrou em constante declínio, seja devido à popularização da televisão e do automóvel, que deram à sociedade americana possibilidades de escolhas mais variadas de lazer, seja devido às leis antitruste promulgadas pelo governo e que atingiram em cheio o sistema vertical dos negócios cinematográficos. Dentro desse novo panorama, os estúdios começaram a vender suas cadeias de salas exibidoras, demitir muitos de seus profissionais e alugar suas instalações para produções independentes e de televisão.<sup>192</sup> Embora extinto o sistema de estúdio, permanece até hoje o modo industrial de se fazer filmes, em cuja formação tal sistema teve, indubitavelmente, papel fundamental.

#### SISTEMA DE ESTRELATO: MITO E SEDUÇÃO DOS ASTROS E ESTRELAS DE HOLLYWOOD

Na primeira década em que se realizaram exibições cinematográficas, a relação do espectador de cinema com o produto cinematográfico, isto é, o filme, era regida, principalmente, pela espantosa capacidade deste de "reproduzir o real". O espectador se via atraído, primordialmente, pela possibilidade de assistir a cenas reais reproduzidas na tela, ou histórias fictícias contadas a partir da filmagem do mundo real. Neste contexto, o maquinário detinha o papel principal enquanto propiciador do espetáculo cinematográfico e fonte de toda a magia e encantamento do cinema.<sup>193</sup>

A partir de 1907, como parte de uma estratégia que visava atrair a classe média para o espetáculo cinematográfico, a importância do maquinário deu lugar a profissionais como o produtor, o diretor, o roteirista e os atores, sendo que, dentre eles, o astro/estrela passou a ser a peça principal nessa configuração. Concomitantemente, e ainda dentro da mesma estratégia de atração

191 *Ibidem*, p. 7.

192 SCHWARTZ, *op. cit.*, p. 18.

193 COMBOVA, Richard de. "The emergence of the Star System in America." In: GIBBELL, Christine. *Stardom: Industry of Desire*. Nova York: Routledge, 1991, p. 17.

da classe média, a quantidade de produções de dramas e comédias passou a suplantar a de sequências documentais, predominantes até então, de modo que a ação e a interpretação passaram a ter um papel de destaque nas narrativas cinematográficas, tornando-se também – nessa tendência de sofisticação do espetáculo cinematográfico – fundamentais para a criação de uma assistência massiva para o cinema.<sup>194</sup>

O que, até então, era visto simplesmente como reprodução cinematográfica de figuras humanas possibilitada pela tecnologia das máquinas passou, a partir de 1907, a ser reconhecido como atores de cinema interpretando suas personagens. E quando os mesmos atores começaram a aparecer com maior frequência em filmes, e a serem filmados próximos da câmera o suficiente para que pudessem ser reconhecidos pelo público, este começou a externar suas preferências por intérpretes específicos que, por não terem seus nomes créditos do filme,<sup>195</sup> eram identificados a partir do estúdio em que trabalhavam ou da personagem recorrente que interpretavam. Em 1910, Carl Laibham ou da personagem recorrente que interpretavam. Em 1910, Carl Laibham contratou a Garota da *Biograph* para a sua *IMP* (*Independent Motion Picture*) e começou a divulgar seu nome – Florence Lawrence – enquanto a *Biograph* promovia Florence Turner como a Garota da *Vitagraph*, "e essas duas companhias foram creditadas como a emergência do star system". Em 1911, as revistas de fãs começaram a aparecer e já era grande a demanda, por parte de exibidores, de material promocional que destacasse o rosto ou o nome de intérpretes populares,<sup>196</sup> e, por volta de 1912, as estrelas já eram o elemento principal do material publicitário de um filme.<sup>197</sup> Theda Bara, por exemplo, foi objeto da primeira campanha publicitária para criar a imagem de atriz, teve seu perfil modelado para compor a figura da mulher fatal com um papel exótico e sedutor, como, por exemplo, em *Cleopatra* (1917).

194 *Ibidem*, p. 19-23.

195 A ausência de crédito para atores nos primeiros anos do cinema se deveu a duas causas principais: devida à ligação que o cinema tinha com as classes mais baixas, os intérpretes que nele trabalhavam tinham ver seus nomes associados a ele e terem suas carreiras teatrais (que poderiam lhes trazer dinheiro e status) prejudicadas por isso. Por outro lado, produtores temiam que, detentores de fama e popularidade, os atores passassem a exigir maiores salários e a ser difíceis de controlar.

196 SCLAIR, Robert. *How an international history of the motion*. Nova York: Abrams, s.d., p. 72.

197 FISHER, Joel W. *The Hollywood story*. Londres: Octopus, 1988, p. 16.

No período entre 1907 e 1914, verificou-se o surgimento do que Richard de Cordova chama "personalidade filmica", isto é, o público começa a se interessar pelos atores e a saber seus nomes a partir da relação que faz entre o ator e o(s) filme(s) em que participou. O ator existe enquanto indivíduo e adquire sua identidade em função de seus trabalhos na tela. Ele era aquilo que representava. Por volta de 1914, emerge a estrela fora dos filmes e para além da "personalidade filmica", sendo "caracterizada por uma articulação bastante completa do paradigma vida profissional/vida particular". Surge um novo herói que não aparece nos filmes, mas que "age exatamente como o herói dos filmes".<sup>198</sup> A estrela passa a ter vida privada, cujo formato, no entanto, é dado a partir de sua imagem filmica. "No cinema, ela encarna uma vida privada. Na vida privada, tem que encarnar uma vida de cinema. Através de todos os papéis que desempenha nos filmes, a estrela representa o seu próprio papel; através de seu próprio papel, desempenha todos os papéis que faz no cinema".<sup>199</sup>

Enquanto os estúdios disputavam entre si por astros, os atores e atrizes viram o valor de seus salários elevar-se a razão vertiginosa de 5 a 15 dólares por dia antes de 1910 para 250 a 2 mil dólares por semana em 1914. Em seguida, todos os produtores passaram a incorporar o *sistema de estrelato*, fazendo vastas campanhas publicitárias para seus principais contratados e fornecendo fotografias deles para serem expostas nos saguões dos cinemas. Alguns exibidores vendiam cartões-postais com as fotos dos astros e estrelas para os espectadores; outros promoviam bailes com a presença dos artistas.

As revistas de fãs surgiram logo em seguida, criando colunas para responder à correspondência dos leitores, publicando artigos sobre a vida particular dos artistas, ilustrando com fotos a sinopse do enredo de seus próximos filmes etc. As duas primeiras foram fundadas em 1911: a *Motion Picture Story* e a *Photoplay*. Em 1915, surgiu a *Motion Picture Classic* que, assim como as outras, contém artigos de considerável valor para recuperar o imaginário da época em torno dos astros e estrelas de Hollywood.<sup>200</sup>

198 CORDOVA, *op. cit.*, p. 24-27. Apud GONÇALVES, Maurício R. *O cinema hollywoodiano nos anos 30: o Amor e a Vida e a sociedade brasileira*. Dissertação de mestrado – São Paulo, FCA-USP, 1996, p. 52.

199 MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 89. Apud GONÇALVES, *op. cit.*, p. 52.

200 Informações extraídas de GONÇALVES, Maurício R., *op. cit.*, p. 50-52.

Nesse período, segundo Ronald Bergan, em *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*,<sup>201</sup> outros astros surgiram, os mais famosos foram Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin. Pickford, conhecida como "Little Mary", a "namoradinha da América", fez grande fortuna com filmes como *The poor little rich girl* (*Rica e pobre*, 1917) e *Rebecca of Sunnybrook farm* (*Sonhos de moça*, 1917). Em 1920, ela se casou com Fairbanks, que ficou famoso por diversas sátiras ao estilo de vida americano.

Rodolfo Valentino foi um dos mais importantes astros de cinema da época. Adolescente, mudou-se da Itália para os EUA em 1913 e, depois de dançar profissionalmente nos cafés de Nova York, em 1917 aventurou-se na Califórnia. Em 1921, como o herói playboy em *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, tornando-se o maior *latin lover* das telas, a versão masculina da mulher fatal. *The sheik* (*O sheik*, 1921) selou para sempre a sua imagem de sedutor. No mesmo e materialismo da década de 1920, Hollywood começou a orientar seu glamour e a desafiar a moralidade convencional. Nos anos 1920 uma onda de escândalos atingiu Hollywood: o assassinato nunca desvendado do diretor William Desmond Taylor envolvendo a estrela Mabel Normand (amante de Mack Sennett); a morte misteriosa de Thomas H. Ince a bordo do iate do Roscoe "Fatty" Arbuckle (o Chico Boia) por estupro e assassinato. Dessa forma, o comportamento dos astros, dentro e fora das telas, fez surgir em 1921 o órgão autorregulador dos *Producers e Distributors de Filmes da América* (*Motion Picture Producers and Distributors of America* – MPPDA). Will H. Hays, ex-superintendente geral dos Correios, foi seu primeiro presidente e, até se aposentar, em 1945, tentou moldar a produção de Hollywood em uma forma íntegra e inofensiva de entretenimento familiar. Sua autoridade refletiu-se na forma usual de designar a MPPDA e o Código de Produção sobre Moralidade: "agência e Código de Hays", respectivamente.

201 BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 24-39.



This is the great picture upon which the famous comedian has worked a whole year.

6 reels of Joy.



Ídolos eternos de Hollywood: Rudolph Valentino, Greta Garbo e Charles Chaplin

Ainda assim, Clara Bow, a "it girl" ("a tal"), e a "melindrosa" Joan Crawford eram símbolos da liberdade da Era do Jazz, substituindo Mary Pickford, Lillian e Dorothy Gish e Bessie Love, ideais femininos pós-vitorianos. Os melodramas de David W. Griffith, *Broken Blossoms* (*Lirio partido*, 1919) e *Way down east* (*As Duas Tormentas*, 1920) marcaram o fim de uma era, enquanto Cecil B. DeMille fazia comédias domésticas que testavam os limites do aceitável. Seis dessas lendas morais, médias domésticas que estavam em vestidos extravagantes, como *Matéo e Jeneta* (1919), traziam Gloria Swanson em vestidos sofisticados mais injustificada do que pecadora. Erich von Stroheim explorava a sofisticação europeia, reconstruindo quase toda Monte Carlo no terreno da *Universal* para fazer *Esposas ingênuas* (1921). E na *Warner Bros.* destacaram-se as comédias de costumes *O círculo do casamento* (1924) e o *Lady Windermere's fan* (*Leque de Lady Margarida*, 1925), dirigidas por Ernst Lubitsch.

Os bem-sucedidos estúdios de Hollywood começaram a importar diretores talentosos da Europa – Ernst Lubitsch e F. W. Murnau, da Alemanha, Michalel Curtiz, da Hungria, e Mauritz Stiller e Victor Sjöström, da Suécia. Chegaram também novas estrelas, como a polonesa Pola Negri, primeira europeia a receber tratamento hollywoodiano, e Emmil Jannings, que se mudou da Alemanha para Hollywood em 1927 e foi o primeiro a conquistar duas vezes o Oscar de melhor ator, por *Tentação da carne* (1927) e *A última ordem* (1928).

Louis B. Mayer levou a sueca Greta Gustafsson para Hollywood em 1925 com seu mentor, Mauritz Stiller, que a rebatizou de Greta Garbo, a obrigou a perder dez quilos e criou a sua aura estrelar. As cenas amorosas entre a atriz e John Gilbert, envolvidos também fora das telas, transmitiram vulnerabilidade e sexualidade maduras, nunca antes vistas no cinema americano.

Também muito populares eram as façanhas de Douglas Fairbanks, em *A maraca do Zorro* (1920), *Robin Hood* (1922), *O ladrão de Bagdá* (1924) e *O pirata negro* (1926), sempre explorando seu físico atlético. Além disso, participava de todos os aspectos da filmagem, interessando-se, em especial, pela cenografia.

Estavam lançadas as bases do *star-system*, o sistema de estrelato, que desde o início conciliou o feticheismo da estrela com toda uma série de escândalos públicos, que fariam prestígio duvidoso, mas inacessível, da sua insondável natureza e dariam aos estúdios as garantias necessárias para o sucesso comercial dos seus filmes, verdadeira causa de todo o mistério.

A fabricação e o lançamento dos astros e estrelas passaram a ser uma das tarefas mais importantes da indústria cinematográfica. Apoiadas numa máqui-

na publicitária, cuja influência seria cada vez maior, os astros e estrelas eram obrigados, muitas vezes por contrato, a sujeitar a sua vida privada às excentricidades das personagens e dos mitos que encarnavam na tela. Os astros e estrelas lançavam a moda de um determinado tipo de filmes e até de comportamentos sociais, mas serviam também, através de sua popularidade e da receita dos seus filmes, para orientar os produtores e os estúdios na escolha de certos modelos psicológicos e morais dos heróis e de certos gêneros cinematográficos que a audiência do público vinha a sancionar.

Por isso, segundo Robert Sklar, era natural que os chefes dos estúdios estivessem dispostos a aumentar os salários dos artistas que faziam sucesso junto ao público. Mas ainda subsistia a pergunta formulada pela primeira vez por Mary Pickford e Charlie Chaplin: quanto vale um astro ou uma estrela de cinema? Se a realização de um filme custasse meio milhão de dólares e provocasse nas bilheterias uma arrecadação duas ou três vezes maior – ocorrência muito comum com as produções dos artistas famosos nos anos 1930 – esse mesmo filme estaria ganhando para o estúdio muito mais do que um ano inteiro de salários de vários astros e estrelas, os quais geralmente apareciam em dois ou quatro filmes por ano. Sem embargo do quanto um astro ou uma estrela estivesse ganhando, era bem possível que essa importância não fosse uma quantia justa em face da importância dele ou dela como fonte de lucros para o estúdio.<sup>202</sup>

Se a década de 1920 marcou uma revolução no sistema de estrelato hollywoodiano, em termos de evolução da arte cinematográfica, com exceções notáveis como *Sunrise (Aurora)*, dir. F. W. Murnau, 1927), *Sétimo céu* (dir. Frank Borzage, 1927) e *The crowd (A turba)*, dir. King Vidor, 1928), a produção de Hollywood não se destacou no final da década de 1920. Por outro lado, as inovações tecnológicas propiciavam uma inovação estética radical. Em agosto de 1926, a *Warner Bros.*, em dificuldades financeiras, apresentou aos donos das salas de cinema o primeiro programa sincronizado com o sistema de gravação sonora *Vitaphone*, uma alteração à música ao vivo, em particular orquestras e performances. Por isso, *Don Juan* (1926), com John Barrymore, o primeiro longa-metragem sonoro, não era falado: uma trilha musical gravada em discos acompanhava as imagens silenciosas, tornando a exibição mais econômica.

Em outubro de 1927, a *Warner Bros.* lançou a grande inovação: *The jazz singer (O cantor de jazz)*, dir. Alan Crosland, 1927), longa-metragem com gravações de músicas e alguns diálogos sobrepostos com sincronia labial. O sucesso do filme levou à instalação de equipamentos de gravação e projeção sonora em estúdios e cinemas.

Após cuidadoso exame das diferentes técnicas sonoras, em maio de 1928 quase todos os estúdios adotaram o processo de gravação da *Western Electric*, o mais versátil, aposentando o *Vitaphone*. Em 1929, milhares de salas já estavam equipadas com som e dezenas de filmes mudos ganharam sequências de diálogos gravados.

Ao interromper as filmagens de *Minha rainha* (1928), de Erich von Stroheim, com Gloria Swanson, os produtores argumentaram ser impossível regravá-la com som já tendo um terço mudo. Na verdade, a atriz e Joseph P. Kennedy consideravam forte demais o tema do filme, que foi editado às pressas, com final arbitrário e mera trilha sonora. Já em *Vento e areia* (1928), maior sucesso de Sjöström nos EUA, a MGM interferiu na edição e adicionou a trilha sonora.

O advento do sonoro gerou outro grande estúdio em 1928, o *Radio-Keith-Orphium* ou RKO, cujo logotipo era uma torre de alta-tensão transmitindo sinal de rádio em um globo, e, afinal, um novo gênero: o musical. Depois da primeira *Melodia da Broadway* (1929), da MGM, Oscar de melhor filme, foram lançados dezenas até o fim da década.

A ruídosa chegada do som foi geral. No Reino Unido, o sucesso dos “falados” americanos provocou a corrida de estúdios e cinemas por novas tecnologias. Os países começaram a exigir diálogos em suas línguas, levando à diversificação do mercado internacional, até então dominado por Hollywood. As poucas tentativas de produzir filmes multilíngues não funcionaram, como o oneroso *Atlântic* (1929), de E. A. Dupont, gravado em inglês, francês e alemão, com três elencos diferentes. O som não afetou só o conteúdo e o estilo dos filmes, mas a estrutura da indústria. O efeito artístico foi a imobilização da câmera e da ação nos estúdios. Apesar do sucesso de bilheteria, muitos dos primeiros filmes falados eram de má qualidade – peças adaptadas repletas de diálogos, atuações artificiais (de atores inexperientes) e a câmera ou microfone imóvel.

Os roteiristas precisaram dar mais ênfase às personagens, e os letristas perderam o emprego. Reproduziram-se nas telas espetáculos da Broadway, mas, aos poucos, diretores e técnicos aprenderam a disfarçar o ruído das câmeras, deixar o cinegrafista livre e mobilizar microfones e equipamentos de gravação, ou seja, a ser servidos pela nova tecnologia.

Três dos quatro fundadores da *United Artists* tentaram sem sucesso os filmes falados. David Griffith, nome dos mais importantes da história do cinema, tornou-se obsoleto do dia para a noite. Douglas Fairbanks e Mary Pickford, juntos pela única vez em *A megera domada* (1929), revelaram suas deficiências vocais, e o filme foi um fracasso. Só Charles Chaplin sobreviveu à era do som, ignorando os diálogos até *The great dictator* (*O grande ditador*, 1940), pois notou que as palavras enfraqueceriam o apelo e a eficácia internacional de grande parte de seu humor "nacionalizarian".<sup>203</sup> Carltio, a personagem do vagabundo sem nacionalidade. Assim, em *City lights* (*Luzes da cidade*, 1931), usou apenas música e efeitos sonoros realistas, e em *Modern times* (*Tempos modernos*, 1936), utiliza-se de um idioma imaginário ao cantar no final do filme.

Na segunda metade da década de 1920, a húngara Vilma Banky era uma das atrizes mais rentáveis; seu sotaque, porém, foi considerado forte demais para os falados. Norma Talmadge aposentou-se após *Du Barry, woman of passion* (1930) – quando a crítica hostilizou o seu modo de falar do Brooklyn, destoante dos figurinos setecentistas.

John Gilbert, parceiro de Greta Garbo em muitos filmes, foi uma clássica vítima do som. Sua voz estridente nos diálogos de *His glorious night* (1929) foi ridicularizada pela crítica e destruiu sua química sexual, apesar das várias tentativas de recobrar a fama e de seus esforços ao lado de Garbo em *Rainha Cristina* (dir. Rouben Mamoulian, 1933). Garbo, por outro lado, não teve dificuldade na transição do silencioso para o sonoro. Sua voz profunda e o leve sotaque agradaram desde *Anna Christie* (1930), Tal como o adorado contralto áspero de Marlene Dietrich, ouvido em seis dramas eróticos barrocos dirigidos em Hollywood por Josef von Sternberg, que lhe dera fama em *Der blaue Engel* (*O anjo azul*, 1930), o primeiro filme alemão falado.

Alguns diretores de fato se realizaram nos falados: Frank Capra e Howard Hawks nos diálogos-metralhadora; George Cukor na pompa e erudição da MGM; e Ernst Lubitsch, no cinismo e sofisticado de filmes como *Ladrão de alcorva* (1932) e nos musicais com Maurice Chevalier.<sup>204</sup>

O advento do cinema sonoro e a chegada de Franklin Delano Roosevelt à presidência dos Estados Unidos também tiveram importante repercussão no sistema de estrelato hollywoodiano. Nas décadas de 1910 e 1920, as estrelas

vivem muito longe e muito acima dos mortais. Ao apogeu na tela corresponde o apogeu da vida mítico-real das estrelas de Hollywood. Sublimes, excêntricas, mandam construir imitações de castelos feudais, mansões em forma de templos antigos... seus amores confusos são tão fatais na vida como nos filmes. Ignoram o casamento, a não ser com príncipes e aristocratas.<sup>205</sup>

A partir de 1930, no entanto,

a estrela se tornou eletricamente familiar... pode, sem se rebaixar, casar com atores secundários, industriais, médicos. Já não habita o simulacro de castelo feudal ou templo pseudogrego, mas o apartamento ou a casa, por vezes no interior. Exibe com toda a simplicidade uma vida provinciana e burguesa: põe um avental florido, acende o fogão, prepara ovos com presunto. Antes de 1930, a estrela não podia engravidar, depois de 1930, pode ser mãe, e mãe exemplar.<sup>206</sup>

Tal degradação da divindade da estrela não eliminou o seu culto por parte do público, ao contrário, estimulou-o. Tornando-se mais presente e familiar, a estrela "está quase à disposição de seus admiradores" e que estimula o florescimento de fãs-clubes, revistas, fotografias, correspondência,<sup>207</sup> aumentando ainda mais a importância das estrelas na relação do público com o espetáculo cinematográfico, colocando-as como fator decisivo na atração de público e, por conseguinte, no sucesso de cada filme.<sup>208</sup>

Ná década de 1930, o público americano ainda estava preso aos velhos estereótipos e às figuras primárias da fantasia, com quem eles se identificavam. Entre os mais óbvios dentre esses estavam (e ainda estão) a mulher sedutora, que a todos conquistava, e o homem de ação. É interessante notar como o padrão dos anos 1920 foi modificado à luz da transformação dos anos 1930. Não tendo necessidade de falar, um Ranton Novarro, um Rodolfo Valentino ou um John Gilbert não foram obrigados a

204. Moris: Edgar, *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 8-9.

205. *Ibidem*, p. 19-20. Edgar afirma acrescenta ainda que "a partir de 1930, a estrela perde algumas características divinas (solidão orgulhosa e inacessível, destino extraordinário, que só se realiza no registro dos sentimentos sugeridos do amor e da morte) para ganhar outras, familiares (vida caseira, gosto pelas batalhas frias, amor pelas crônicas), menos marmóreas e mais convencionas, as estrelas humanas são sublimemente menos idolatradas, porém ainda mais amadas." Moris: Edgar, *op. cit.*, p. 43.

206. *Ibidem*, p. 20.

207. Ver COSSA, MARIN, *op. cit.*, p. 52-53.

assumir nenhuma nacionalidade ou classe particular. Mas como a fala automática-mente classifica; os grandes astros dos anos 1930, Clark Gable, Gary Cooper, James Cagney, Humphrey Bogart, Cary Grant, James Stewart, Erroll Flynn, Fred Astaire, Henry Fonda e John Wayne, por exemplo, eram invariavelmente americanos. Num período de intranquilidade social, de recessão e de reconstrução do país, o impulso democrático, ao lado do espírito de autopreservação, era particularmente forte. Isso se refletia frequentemente no modo como a imagem do amante glamoroso era modelada, por assim dizer, segundo a imagem do americano sem definição de classe, determinado a ter êxito por si mesmo, o "self-made-man". Clark Gable encarnava o tipo perfeitamente, e sua atitude senhorial com as mulheres era uma sutil variação da rotina das Noites Árabes de Valentino. Já Gary Cooper surgiu como um símbolo de integridade, quase abstrato em seu esquematismo, mas sem perder a humanidade. Ele era, ao mesmo tempo, um homem como qualquer outro, com o qual o público podia identificar-se, e um ideal de honestidade masculina e simples, que estava de acordo com as fantasias que as pessoas esperavam viver no cinema.



Astros e estrelas de Hollywood: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jean Harlow, Branca de Neve, Gary Cooper, Bette Davis, John Wayne, Humphrey Bogart, Clark Gable, Carmen Miranda, Robert Taylor, Ginger Rogers, Shirley Temple, Henry Fonda, Joan Crawford, Katharine Hepburn

Assim como aconteceu com os astros masculinos, a década de 1930 viu também uma reformulação de base na imagem feminina. Foi o período da "garota como qualquer outra", uma mulher mais extrovertida, mais natural, menos propositalmente sedutora, muitas vezes com senso de humor. Carole Lombard, Claudette Colbert, Jean Arthur, Jean Harlow, Joan Crawford, Bette Davis, Katharine Hepburn, Myrna Loy e Ginger Rogers pertenciam todas a essa nova linhagem de heroínas, e é interessante notar com que frequência elas representavam mulheres profissionais (reporteres ou atrizes eram comuns) ou moças ricas mimadas que descobrem a importância da democracia. A ideia de que não é preciso ter dinheiro para se divertir, e de que os ricos são, de algum modo, miseráveis e não aproveitam o que é bom, era obviamente atraente para as plateias da época da Grande Depressão. Além destas atrizes, destacaram-se as "estrangeiras" Greta Garbo, Marlene Dietrich e Vivien Leigh. Na contramão da beleza clássica que dominou as telas na década de 1930, nos anos 1940 surgiram as "sex symbols" e as "pin-ups",<sup>208</sup> cada uma com seu apelido. Rita Hayworth era "a estrela atômica"; Lana Turner, "a tórrida"; Jane Russell, "a ardente"; e Ava Gardner, "o mais belo animal do mundo".

Reconhecendo a influência das estrelas sobre os resultados de bilheteria de seus filmes, os estúdios passaram a produzir filmes em função das estrelas (os "star-vehicles") que tinham disponíveis, arregimentando pessoal técnico e elaborando roteiros que melhor convivessem à veiculação da imagem de determinado ator ou atriz. Os "star-vehicles" constituíam "o principal coordenador básico" para executivos dos estúdios como a MGM, por exemplo, que "foram passando a ver o sistema de estúdio e o *star system* como inextricavelmente ligados".<sup>209</sup>

#### CÓDIGO HAYS: A AUTOCENSURA EM HOLLYWOOD

Maurício Reinoldo Gonçalves, em *O cinema de Hollywood nos anos trinta, o American Way of Life e a sociedade brasileira*, afirma que no no final da primeira década do século XX, quando a classe média americana se deu conta da importância do cinema como fonte de informação e diversão para a classe operária, e da falta de controle sobre o conteúdo dos filmes, teve início um ímpeto censor por parte de suas varia-

208 O termo "pin up" foi documentado pela primeira vez em 1941 e se referia a pôsteres sensuais de atrizes e modelos que eram recortados pelos homens e pendurados (em inglês, "pin up") de alguma forma. As imagens "pin up" podiam ser recortadas de revistas, jornais e cartões postais. Em segundo o termo passou a classificar as mulheres que possuíam nestas imagens. Cf. HAY, *op. cit.*, p. 14.

209 S. HAYZ, *op. cit.*, p. 53.

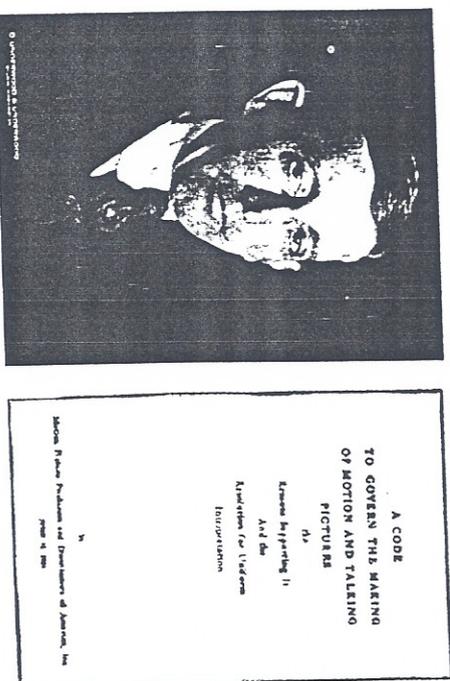
das instituições visando a obtenção desse controle e a regulamentação dos conteúdos filmicos sob a égide de valores e princípios estritamente burgueses e cristãos. O apoio irrestrito dos produtores, associados a *Motion Pictures Patents Company*, dado ao *National Board of Review of Motion Pictures* – órgão censor constituído, em 1909, por integrantes da classe média –, já sinalizava o desejo desses mesmos produtores por manter a atividade censória sob os domínios da indústria, numa tentativa de neutralizar qualquer outra iniciativa desse calibre, seja de órgãos estatais ou de variadas instituições sociais, que pudessem colocar seus negócios em risco.<sup>210</sup>

Uma série de escândalos envolvendo personalidades do cinema, no início da década de 1920, fez com que os representantes da indústria cinematográfica, temendo um recrudescimento de comitês censores locais, se reunissem e fornecessem a *NIPDA* (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), que tomou-se, posteriormente, *MPPAA* – *Motion Pictures Association of America*), escolhendo, em dezembro de 1921, Will H. Hays “para administrar um código de autocensura conhecido como o ‘Código Hays’, bem como para representar a indústria nas suas relações com o público, com o governo e com outras organizações.”<sup>211</sup> No final de 1921, dos 30 projetos pendentes que propunham censura prévia aos filmes, 29 não conseguiriam ser transformados em leis graças, em grande parte, ao lobby feito por Will H. Hays.<sup>212</sup>

É importante denunciar também que inscrito nesse panorama de elaboração de “códigos de pureza”, ocorreu a fundação em 1927 da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (*Academy of Motion Pictures Arts and Sciences* – *AMPAS*) – contando entre os seus fundadores, Louis B. Mayer, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Frank Lloyd, Joseph Schenck, Fred Niblo e Cedric Gibbons –, formada para agir em defesa da indústria, promover a unidade entre os vários grupos de trabalhadores que nela atuam, aumentar o poder e a influência do cinema, e estimular o aperfeiçoamento e progresso das artes e ciências ligadas à profissão pelo intercâmbio de ideias construtivas e com prêmios de mérito para as melhores realizações. Outra área na qual a *AMPAS* se envolveu foi a da pesquisa técnica, preocupando-se ainda

com assuntos educacionais e culturais como retrospectivas de filmes, conferências, seminários e bolsas de estudo.<sup>213</sup>

Dessa forma, encoberto por uma moral hipócrita, concebido à medida das necessidades ofensivas e defensivas da expansão capitalista, o cinema americano cedo descobriu a capa de respeitabilidade que o elevou a espetáculo universal, ideal “para toda a família”, como reza a fórmula publicitária das produções de Walt Disney. Por isso, os produtores cinematográficos não demoraram a apoiar irrestritamente essa atividade censora, numa bem-sucedida tentativa de manter sob seu controle algo que poderia significar uma perigosa ingerência externa em seus lucrativos negócios.



William H. Hays e o Código de Produção

Até que tentando atrair o público, que impellido pela Grande Depressão, se afastava cada vez mais das salas de cinema nos primeiros anos da década de 1930, os grandes estúdios colocaram de lado o código de autocensura e passaram a oferecer “mais histórias de sexo, diálogos picantes, e lampejos de nudez do que jamais ocorreram antes.”<sup>214</sup> Nesse sentido, Maurício Reinold Gonçalves aponta que não demorou para que instituições guardiãs da moral “pequeno-burguesa” americana dessem sinais de reação. E a reação mais consistente e melhor organizada partiu da Igreja Católica que, em 1933, “criou um comitê a fim de desenvolver uma estratégia que

210 Durante a década de 1910, atividades censores sobre a produção cinematográfica foram exercidas, nos Estados Unidos, pelos departamentos de polícia e por regulamentações em nível estadual. Sobre isto ver: SKLAR, Robert. *Movimento Americano e cultural history of american movies*. Nova York: Random House, 1975, p. 126-131; e GONÇALVES, op. cit., p. 54-55.

211 FINSTER, op. cit., p. 10-11.

212 SKLAR, op. cit., p. 132. Cf. GONÇALVES, op. cit., p. 55.

213 Cf. MATOS, op. cit., p. 89.

214 SKLAR, op. cit., p. 170-71.

substituiria a exigência de uma censura estadual e federal por uma organização de nível nacional, a Legião da Decência, que condenaria uma campanha para boicotar filmes que a Igreja Católica considerassem indecentes.<sup>215</sup> Em poucas semanas, com a ajuda das igrejas protestante e judaica, a Legião recolheu 11 milhões de assinaturas de apoio, forçando os estúdios, temerosos de uma diminuição ainda maior de público, a ceder às pressões. Will Hays criou, então, a *Administração do Código de Produção* (*Production Code Administration*), tendo à frente o funcionário de Hays, Joseph I. Breen, detentor de plenos poderes para aprovar, censurar ou rejeitar filmes feitos ou distribuídos pelos estúdios de Hollywood. Depois de submetido a um interrogatório por uma comissão de bispos católicos, Breen foi aprovado e, finalmente, os esforços de autocensura da indústria cinematográfica foram aceitos pelas outras forças censoras da sociedade.<sup>216</sup>

O código de autocensura vigente desde 1930, elaborado pelo editor católico Martin I. Quigley e pelo padre jesuíta Daniel A. Lord, já defendia os princípios abraçados pela Legião da Decência, mas era habilmente ignorado pelos estúdios forçados a lançar mão de todos os meios a fim de atrair público. Quando, em 1934, o Código de Produção foi instituído, depois de um período de acaloradas discussões sobre a moral dos filmes, os estúdios se deram conta de que "poderiam encontrar maiores oportunidades de lucro e prestígio apoiando a cultura americana tradicional e tornando-se eles próprios, guardiães dessa cultura". Com a política do *New Deal* de Franklin D. Roosevelt em pleno desenvolvimento, nada melhor do que se ajustar ao espírito de patriotismo, unidade e compromisso com valores nacionais que se espalhava por todo o país. "Assim, no período entre 1933 e 1934, estimulada pelas mudanças no estado de espírito nacional causadas pelo *New Deal* e pressionada pela Legião da Decência, Hollywood direcionou seu enorme poder de persuasão para preservar os princípios morais, sociais e econômicos básicos da cultura tradicional americana."<sup>216</sup>

215 SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 203 e GOSCARVES, op. cit., p. 55.

216 SKLAR, op. cit., p. 206 e GOSCARVES, op. cit., p. 56. Robert Sklar destaca que "o código, pelo menos enfim, contou com coragem um fato que os encarregados anteriores de regulamentar a moral tinham envolvido numa capa de ambiguidade: sem os filmes que giravam em torno do sexo e do crime, não haveria fregueses em número suficiente para sustentar o negócio cinematográfico. Admitindo esse fato, Quigley e o Padre Lord procuraram inventar uma fórmula que mantivesse os filmes sobre sexo e sobre crimes dentro de limites morais. A solução que encontraram concedia ampla liberdade de ação à descrição de comportamentos considerados imorais pelos padrões tradicionais - tais como, por exemplo, o adultério e o homicídio - enquanto houvesse na história algo de "bom" que contrabalançasse o que o código definia como mal. Esta era a fórmula do "valor

O Código de Produção, ou Código Hays, finalmente adotado pelos estúdios a partir de 1934, não significou a total exclusão de temas como sexo e violência das telas de cinema. Em muitos casos, eles continuavam presentes, o que havia mudado era o modo como eram tratados durante o desenvolvimento e o desfecho da trama do filme, conforme pode ser observado na composição da lista de tabus classificados em 12 seções do código, que contavam com os seguintes temas censurados/proibidos:

- 1 - A representação dos crimes contra a lei não deve inspirar nem simpatia, nem desejo de imitação;
- 2 - Ao caráter sagrado da instituição do casamento opõem-se as formas ilícitas das relações sexuais livres, pelo que estas devem ser condenadas. São expressamente proibidas cenas que mostrem adultério, cenas de paixão, incluindo o "beijo de língua na boca" (sic), estupro, perversões, tráfico de mulheres brancas, miscigenação, partos, abortos e órgãos sexuais de adultos e crianças;
- 3 - Evitar os assuntos vulgares, ordinários, baixos, repugnantes e desagradáveis, quando estes, mesmo não sendo contrários à moral pública, possam ferir a sensibilidade do público;
- 4 - Proibida toda a obscenidade em imagens, palavras, gestos, alusões, canções ou piadas;
- 5 - Proibida as juras;
- 6 - A nudez total, bem como o exibicionismo indecente (ex.: seios, órgãos sexuais), são proibidos;
- 7 - Toda e qualquer dança sugerindo atos sexuais é proibida;
- 8 - Nunca se deve ridicularizar a fé ou um dogma religioso. Os padres não podem ser personagens cômicas nem ser apresentados como sendo pessoas más;
- 9 - Prescreve-se o bom gosto na decoração dos cenários de alcova;
- 10 - Todo o sentimento nacionalista tem direito à consideração e ao respeito;
- 11 - As legendas e os títulos não podem conter sugestões licenciosas;
- 12 - Evitar cenas que não sigam as regras do bom gosto, tais como a execução da pena capital, a brutalidade, a escravatura, a crueldade com crianças e animais e as operações cirúrgicas.

...moral compensador": se forem condenados, os atos "maus" terão de ser neutralizados pelo castigo e pela retribuição, ou pela reforma e regeneração do pecador. O mal e o bem nunca poderão ser confundidos em todo o decorrer da representação, diz o código. O culpado tem de ser punido; não se pode permitir que o público simpatize com o crime nem com o pecador". SKLAR, op. cit., p. 204

Neste aspecto, em 1934, com a cooperação da *Legião Católica da Decência*, os membros da Agência se comprometeram a condenar “todos os filmes excetos aqueles que não ofendessem a decência e a moral cristã”. Foi criada a *Administração do Código de Produção (Production Code Administration)* para pôr um Selo de Aprovação em cada cópia impressa dos filmes, e a maioria dos estúdios acatou a medida. Como resultado, muitos filmes passaram por drásticas edições – a conversão de *I ain't no sin, de Mae West*, em *Uma dama do outro mundo* (1934) foi a mais severa. O Código considerou imoral até mesmo a personagem do desenho animado Betty Boop e exigiu o distarce de sua sensualidade. Entre as proscricções estavam: profanação, nudez, perversão sexual, miscigenação e cenas de parto. O Código, que foi na prática uma forma de censura, pedia ainda respeito à bandeira, a não demonstração de afinidade com criminosos e que homens e mulheres, mesmo casados, não aparecessem juntos na cama. Ainda que inibindo alguns cineastas, ele ajudou a garantir um fluxo constante de entretenimento familiar de qualidade.

No entanto, ao contrário do que poderia se pensar inicialmente, mesmo com a ação do Código Hays muitos filmes americanos foram censurados no exterior. Segundo Robert Sklar, até o meado da década de 1930, a censura dos filmes por países estrangeiros fora praticada de maneira esporádica e, de um modo geral, só exprimiu um interesse moral específico de determinado país. Os japoneses, por exemplo, eliminavam todas as cenas de beijos, e os britânicos cortavam as referências à Divindade e aos sacramentos religiosos, assim como as cenas que, no entender dos censores, pintavam a crueldade para com animais (as tomadas acrobáticas de queda de cavalo e cavaleiro em filmes de faroeste pertenciam a essa categoria). Durante os últimos anos da década de 1930, porém, quase todos os países estrangeiros iniciaram estreita violência sobre os filmes importados, não só à procura de crimes e manifestações sexuais censuráveis (foi tão grande o número de filmes americanos proibidos completamente depois de 1934 que o Código de Produção começou a parecer uma licença de imoralidade), mas também de alguma política perigosa.<sup>217</sup>

As referências consideradas depreciativas para outras nações eram cortadas, como eram cortadas cenas que sugeriam corrupção política ou policial. Vários países cortaram as cenas de sublevação revolucionária do filme *A tale of two cities (Historia de duas cidades, 1935)* e outros proibiram a exibição de um filme contem-

plado com o prêmio da Academia, *Mating on the bounty (Matrimônio a bordo, 1936)*, porque descrevia uma rebelião contra a autoridade.<sup>218</sup>

O governo alemão começou a proibir filmes americanos sob vários pretextos, incluindo o fato de serem “racionalmente ofensivos” porque eram produzidos ou dirigidos por judeus ou apresentavam artistas judeus. Quando o Japão declarou guerra à China em 1937, todas as importações de fitas americanas foram proibidas, e a proibição durou 13 meses. Demonradas negociações produziram um novo acordo sobre importações, que dificultou muitíssimo aos produtores americanos o acesso aos seus lucros no Japão. Deflagrada a guerra na Europa em 1939, a subsequente importação de filmes americanos foi rapidamente excluída do arco sempre maior de territórios controlados pelo exército alemão. Os filmes americanos tinham se transformado em símbolos do lado para o qual pendiam nossas simpatias.<sup>219</sup>

Dos mais remotos postos do Império Britânico chegavam as más notícias (em sua maioria da Índia). Num cinema em Poona, um hindu, voltando-se para um inglês (que referiu o incidente a *The Spectator*), disse:

Imagino que vocês, brancos, me chamariam de negro. Desconheço outros aspectos da civilização ocidental, mas o que vi nesta noite, e em numerosas ocasiões em lugares como este, me convence de que as classes médias na Inglaterra e na América do Norte são formadas pelos cretinos mais indecentes e imorais que qualquer raça ou nação já produziu.<sup>220</sup>

Um estudante indiano, descrito como “não desejando, de maneira alguma, ser ofensivo, mas apenas procurando informar-se”, perguntou a um visitante britânico: “Será possível, senhor, encontrar uma mulher casta no Ocidente?”<sup>221</sup>

Em toda a parte, o mundo não branco estava desarrastado pela confusão e pela luta, pela sublevação e pelo descontentamento, escreveram os autores britânicos de um livro polêmico e antibolshewoofiano, *A câmara do diabo (The devil's camera)*:

218 *Ibidem*, p. 263.

219 *Ibidem*, p. 263.

220 *Ibidem*, p. 264.

221 *Ibidem*, p. 264.

E em todos esses países estão sendo exibidos filmes que retratam a civilização branca no que ela tem de mais mórbido e sensual. As raças de cor tripudiam sobre filmes que revelam o homem branco como um dom-joão sem escrúpulos ou um criminoso, e a mulher branca como prostituta ou chamarriz de jogador.<sup>222</sup>

Nos Estados Unidos da América, depois de algumas alterações, introduzidas em 1953, 1956, 1963 e 1966, o Código Hays entrou em desuso na década de 1970, depois de os filmes pornográficos se terem revelado uma excelente fonte de receita, não obstante alguns estados continuarem a exigir ao Supremo Tribunal a aplicação de medidas severas de censura.

#### CRISE DE 1929, GRANDE DEPRESSÃO ECONÔMICA E O CINEMA AMERICANO DA "ERA ROOSEVELT"

Os Estados Unidos emergiram da Primeira Guerra Mundial como a maior potência capitalista, pois, durante a guerra, supriram os países europeus dos mais variados produtos: combustíveis, armamentos, alimentos, equipamentos etc. Ao mesmo tempo, passaram a exercer um crescente controle sobre mercados até então submetidos ao capital europeu, como a América Latina.

Além do extraordinário desenvolvimento industrial, cresceu também a produção agrícola americana. O campo e a cidade enriqueceram. Os bancos americanos acumularam uma reserva de ouro maior do que a do conjunto dos outros países. Dessa forma, os americanos tinham capital suficiente para auxiliar, com novos empréstimos, a reconstrução europeia e assegurar suas exportações para os países devedores. Compreende-se, portanto, o clima de euforia sem precedentes, alimentado pelo espírito do "american way of life" e a ideia de que a prosperidade seria permanente.

O "milagre" americano criou condições para que aflorasse um estilo de vida de segmentos da população americana – as classes médias e a burguesia – que foi exportado como exemplo da moderna civilização ocidental: o "american way of life". Ele se caracterizava pela construção de edifícios altos e modernos, pela multiplicação de bairros residenciais, cujas casas ligavam-se por jardins e gramados, pelo aumento do número de carros, de aparelhos domésticos etc., gerando, cada vez mais, uma necessidade de consumir, alimentada pela propaganda e pelo crediário,

No entanto, a falta de controle e planejamento da produção e a inexistência de uma visão mais clara dos efeitos que esse crescimento desordenado poderia provocar geraram uma crise de superprodução: os agricultores produziam mais do que se consumia e, as lojas ficaram abarrotadas de produtos. Como decorrência dessa crise de consumo, começava a crescer o desemprego na indústria.

A situação da economia parecia não se refletir nas Bolsas de Valores, especialmente na de Nova York, que era a principal do país. Baseados na prosperidade dos anos 1920, quando a concorrência aos produtos americanos era reduzida, os especuladores faziam com que as ações das diversas empresas atingissem cotas completamente irrealistas. A especulação encontrou um fim repentino no dia 24 de outubro de 1929, data que ficou conhecida como "quinta-feira negra", quando ocorreu de forma brutal a baixa das mais diversas ações, desencadeando-se uma febre de vendas sem que fossem encontrados compradores. Era o *crack* da Bolsa de Nova York, onde funcionava o coração do sistema capitalista internacional.<sup>223</sup>

A quebra da Bolsa desencadeou um grande pânico e uma corrida aos bancos. Ainda que a taxa de juros aumentasse, inúmeros bancos faliram, arrastando em sua queda numerosas empresas, fato esse que aumentava o desemprego e a retração do consumo, num círculo vicioso. Até 1933, nos Estados Unidos, 4 mil bancos faliram e o número de desempregados chegou a 14 milhões.<sup>224</sup>

A recuperação da economia americana e, em escala maior, da própria economia capitalista a nível mundial foi lenta e difícil. O chamado "ciclo infernal" da crise (1929-1932) fez incontáveis vítimas. A confiança no sistema abalou-se e, em muitos países, chegou-se à conclusão de que apenas os regimes ditatoriais seriam capazes de superar os problemas gerados. Tal foi o caso, em particular, da Alemanha.

Nos Estados Unidos, importa observar, foi possível a recuperação mantendo-se a democracia. O mesmo ocorreu em outros países afetados pela crise, como a Grã-Bretanha e a França, por exemplo. No entanto, mesmo nesses países, muitas pessoas acreditavam que a melhor solução eram as ditaduras, de caráter totalitário ou autoritário. É preciso considerar, ainda, que a crise de 1929 abalou a crença irrestrita nos princípios do liberalismo econômico. A partir de então, vários

222 Sobre o tema ver: Wagner Pinheiro, *24 de outubro de 1929: a queda da Bolsa de Nova York e a Grande Depressão*, São Paulo: Companhia Editora Nacional/Azali, 2006. Especialmente p. 93-33.

223 SCHUMSINGER JR., Arthur M., *La caída Roosevelt: la crisis del Orden Antiguo - 1919-1933*, Cidade do México: Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1960, p. 159.



esforços necessários para converter a retirada em avanço. Em todas as horas escuras da nossa vida nacional uma liderança de franqueza e vigor encontrou no próprio povo a compreensão e o apoio essenciais à vitória. Estou convencido de que voltareis a dar esse apoio à liderança nestes dias críticos."<sup>226</sup>

A voz encorajadora de Roosevelt pediu medidas imediatas para acabar com o desemprego, para ajudar os agricultores e para conduzir a nação a uma recuperação: "A restauração, contudo, não requer apenas mudanças na ética. Esta nação exige ação, e ação imediata... Precisamos agir, e agir depressa."<sup>227</sup>

Disse então, que, se fosse necessário, convocaria o Congresso em sessão especial para pedir "amplo poder executivo, tão amplo quanto o que me seria de fato concedido se fôssemos de fato, invadidos por um inimigo estrangeiro."<sup>228</sup>

A vigorosa afirmação do novo presidente e seu estratégico discurso inspiraram confiança e renovaram a esperança no sistema democrático de governo, um tanto abalado pela depressão generalizada. Ao assumir a presidência, em 4 de março de 1933, Roosevelt agiu com a firmeza de que carecia seu antecessor, contando com um grupo de auxiliares apelidado de *brain trust* ("grupo dos notáveis" ou "truste de inteligência"), devido ao brilhantismo intelectual de alguns dos seus membros. Inspirado principalmente nas teorias do economista inglês John Maynard Keynes, o novo governo combateu a crise através de uma política conhecida por *New Deal* ("Novo Acordo").

Recuperação, reforma, fortalecimento dos setores mais debilitados, como a agricultura, organização do trabalho e maior fiscalização federal do setor financeiro e industrial eram os objetivos da nova política econômica, que nasceu mais em função das necessidades práticas do que propriamente de um planejamento racional e estabelecido *a priori*. Sem estar preso a nenhum dogma nem a nenhuma filosofia rígida, o presidente, dotado de grande senso prático, gostava de experimentar novos caminhos, na tentativa de reconstruir a tão fortemente abalada economia. Seus programas eram múltiplos e variados. "Faça alguma coisa", dizia. "Se der certo, continue. Se não der certo, procure outra solução".

226 ROOSEVELT, Franklin Delano. "First Inaugural Address, Washington, D. C., March 4, 1933." In *Franklin Delano Roosevelt: Great Speeches* (edited by John Gratton). Nova York: Dover Publications Inc., 1999, p. 29-30.

227 *Ibidem*, p. 31.

228 *Ibidem*, p. 33.

Nos primeiros dez dias de mandato presidencial, Roosevelt buscou sustar a depressão e promover a "restauração da confiança" no sistema, salvando os bancos do país. Para isso, inicialmente, fechou todos e apresentou uma nova legislação bancária que o Congresso aprovou prontamente. Em 9 de março, foi promulgada a *Lei de Emergência Bancária* (*Emergency Banking Relief Bill*), cujo objetivo era possibilitar a reorganização do sistema bancário e permitir, sob a liderança do Departamento do Tesouro, a reabertura dos bancos após os famosos quatro dias consecutivos de "Feriado bancário", que haviam sido instituídos pelo presidente para um balanço geral da situação financeira do país. A medida previu a supervisão e a ajuda do governo para os bancos. Os mais fortes reabriram com o apoio federal, os fracos seriam fechados, e os que estivessem em dificuldades seriam socorridos com empréstimos do governo.



Discurso de posse de Franklin Delano Roosevelt em 4 de março de 1933.

Roosevelt e os meios de comunicação de massa: a importância dos discursos radiofônicos

Em 12 de março, Roosevelt falou à nação na primeira de suas "Conversas ao Pé da Lareira" (*Fireside Chats*). Em tom coloquial, disse ao povo o que havia feito, afirmando que o governo, a partir de então, garantiria a confiabilidade dos bancos. Para uma audiência estimada em cerca de 60 milhões de pessoas. No dia seguinte, os bancos mais fortes e maiores do país abriram as suas portas e, no fim do dia, os clientes haviam depositado mais dinheiro do que o retirado. A crise bancária passara e antes do fim da semana, o primeiro meio milhão de cartas, do que veio a ser, em breve, uma avalanche perpétua, chegou à Casa Branca, agradecendo apaixonadamente o presidente pela renovação da esperança.



Esperava-se que esse plano não só produzisse pagamentos em espécie, mas também elevasse o nível dos preços de todos os produtos agrícolas e, nessa expectativa, os lavradores apressaram-se em habilitar-se às subvenções. No conjunto, os grandes fazendeiros se beneficiaram mais do programa. Dispondo de capital para comprar maquinário e fertilizantes, puderam aproveitar de forma mais eficiente e produtiva uma área menor. Os pequenos arrendatários ou meeiros não se deram tão bem, recebendo muito pouco dos pagamentos do governo e às vezes sendo despejados da terra pelos proprietários que as retiravam da produção para receber o subsídio.

O Supremo Tribunal considerou inconstitucional a experiência da AAA em 6 de janeiro de 1936, mas o Congresso a reviviu de forma modificada naquele ano e em 1938. O resultado do *New Deal* na agricultura foi apressar a sua transformação num negócio, no qual só os eficientes e bem capitalizados poderiam prosperar.

Uma das medidas mais bem-sucedidas e duradouras do *New Deal* foi a criação da *Supervitendência do Vale do Tennessee* (*Tennessee Valley Authority* – TVA). Este esforço inovador em planejamento regional resultou na construção de uma série de represas em sete estados (Virgínia, Carolina do Norte, Carolina do Sul, Kentucky, Alabama, Geórgia e Tennessee) no curso do rio Tennessee para controlar inundações, facilitar a navegação fluvial e gerar eletricidade. Esta última medida produziu energia barata e abundante que ajudou a transformar o Sul superior, flagelado pela pobreza, numa região industrial relativamente próspera. Enquanto algumas pessoas consideravam a TVA como uma ameaça à iniciativa privada, para a maioria dos americanos ela era um caminho audacioso e original para tratar de um dos problemas regionais mais sérios que naquele momento afetavam o país.

O *New Deal* foi bem-sucedido ao enfrentar o problema mais imediato da década de 1930: ajudar aos milhões de cidadãos desempregados e necessitados. Roosevelt, que nunca partilhou do desdém de Hoover pelos programas de ajuda federal direta, trouxe o antigo assistente social Harry Hopkins para dirigir os programas de assistência. Hopkins incentivou esses projetos, por considerar que o governo deveria colocar os desempregados no trabalho, não somente para encorajar o amor-próprio, mas também para permitir que tivessem poder aquisitivo para comprar bens de consumo, estimulando assim a economia como um todo.<sup>229</sup>

Um dos primeiros órgãos federais, voltados para essa questão, foi o *Corpo de Conservação Civil* (*Civilian Conservation Corps* – CCC) que, entre 1933 e 1941, con-

tratou 2,7 milhões de jovens de 18 a 25 anos para trabalhar no controle da erosão, plantio de árvores, combate ao fogo nas florestas, execução de melhoramentos nas praias e nos parques nacionais e estaduais, construção de represas, controle de mosquitos e outros projetos desse tipo.

A *Administração Federal de Auxílio de Emergência* (*Federal Emergency Relief Administration* – FERA) providenciou subvenções federais urgentes, destinando 500 milhões de dólares aos estados e municípios para a criação de empregos e ajudar os mais necessitados. A medida não funcionou. Então, o presidente criou a *Administração de Obras Cíveis* (*Civilian Works Administration* – CWA) que, em 1º de novembro de 1933 e abril de 1934, criou emprego para 6 milhões de pessoas. Elas trabalhavam em manutenção de estradas e construções de locais de recreio, parques, esgotos e aeroportos – atividades que não se destinavam a competir com a indústria privada, mas sim a instituir projetos públicos para dar ocupação aos desempregados. A *Administração de Obras Públicas* (*Public Work Administration* – PWA), outra agência criada em 1933, projetava pontes, barragens e hospitais. A PWA contratava e pagava às empresas privadas para a execução dos trabalhos. Todos os contratos exigiam que fossem empregados também trabalhadores negros, fato que se tornou um precedente para algumas agências federais.

Outra decisão importante foi a *Lei de Recuperação da Indústria Nacional* (*National Industrial Recovery Act* – NIRA), que rompeu com o tradicional liberalismo econômico americano, intervindo ao nível empresarial, desmbarçando-o das leis antitrustes, e em compensação, protegendo pela lei não só os sindicatos mas os consumidores. Esse decreto, juntamente com a promulgação da *Padronização da Indústria do Trabalho* (*Fair Labor Standards Act*), em 1938, visava desenvolver a produção, reduzir a jornada de trabalho, aumentar o salário estabelecendo o mínimo e proibir o trabalho de menores. Essas medidas acarretaram na atenuação da concorrência evitando a queda de preços dos produtos industriais.

À medida que vários desses organismos vão desaparecendo, conforme o prazo fixado pela lei, foram sendo substituídos por outras administrações, formadas segundo o mesmo modelo. A *Administração do Progresso dos Trabalhos* (*Works Progress Administration* – WPA) data de 1935, tendo sido a sucessora da FERA e da CWA, e fornecia trabalho tanto para os especializados quanto para os peões. Também tentou manter vivos o talento e a capacidade dos artistas, atores e escritores, pagando-lhes para praticar a sua arte. Em novembro de 1938, quando o programa atingiu seu pico, cerca de 3,3 milhões de pessoas constavam de sua folha de paga-

229 Sobre o tema ver: SHEERWOOD, Robert E. *Roosevelt e Hopkins: uma história da Segunda Grande Montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

mento. Quando a WPA terminou em 1941, já havia providenciado trabalho para 8 milhões de pessoas. A *Comissão de Seguros e Bolsa (Securities and Exchange Commission - SEC)*, presidida por Joseph Kennedy (pai do futuro presidente John Kennedy), passou a regulamentar as operações da Bolsa de Valores. A *Administração de Eletrificação Rural (Rural Electrification Administration - REA)* recebeu a tarefa de eletrificar as zonas rurais. A *Administração Nacional da Juventude (National Youth Administration - NYA)* tratou do desemprego dos jovens, pagando a mais de 500 mil estudantes pelo trabalho parcial em livrarias ou como ajudantes de pesquisa. Outros 1,5 milhão de estudantes do ensino superior recebiam igual ajuda de custo, suficiente para mantê-los nas escolas e longe do trabalho operário. O *Comitê Nacional das Relações Trabalhistas (National Labor Relations Board - NLRB)* foi o responsável pelo controle do processo de negociações trabalhistas.

Em 1935, o enfoque do *New Deal* mudou da assistência e recuperação para as reformas, tendo o período sido marcado pelo aparecimento de um movimento sindical ativo. A *Lei Wagner (Wagner Act)*, de 1935, que concedia total liberdade sindical, retirando as organizações trabalhistas da tutela dos patrões, suscitou a organização do *Comitê para a Organização Industrial (Congress of Industrial Organizations - CIO)* que, ao contrário da *Federação Americana de Trabalho (American Federation of Labor)*, congregava, sobretudo, os operários não qualificados das minas de siderurgia e da indústria automobilística. O número de operários sindicalizados passou de 3 milhões em 1934 para 8 milhões em 1938. Através da ampla utilização das greves o novo sindicalismo se impôs, mas irritou profundamente os empresários que começaram a censurar o governo central. Nesse período, Roosevelt começou a sentir o peso da oposição quando tentou, em 1937, inutilmente, reformar o Supremo Tribunal que tinha se mostrado hostil aos programas *Agricultural Adjustment Act (AAA)* e *National Industrial Recovery Act (NIRA)*, por julgá-los inconstitucionais.

Desta fase desaiacou-se também a *Lei da Previdência Social (Social Security Act)* que, instituída em 1935, criou o seguro contra o desemprego, a velhice, doenças e acidentes, tendo sido responsável por lançar as bases do *Welfare State* (Estado de bem-estar social), que iria caracterizar todos os países avançados depois da Segunda Guerra Mundial. Além disso, foram criadas ainda uma série de leis sobre o aluguel, os seguros bancários, os impostos, a extração do carvão etc. Cada medida envolveu a criação de secretarias, comitês e serviços para assegurar

a aplicação da lei. Era como se o país procurasse compensar seu atraso em relação às pesadas administrações europeias.

Simultaneamente, as questões de política externa começaram a pesar na nova conjuntura. A partir de 1938, quando o caminho da guerra na Europa pôde ser percebido, a continuidade do *New Deal* ver-se-ia bastante comprometida. Afinal, a guerra apresentou-se mais atraente para retirar rapidamente o país da recessão e redirecionar de vez a economia, deixando em segundo plano as preocupações sociais privilegiadas pelo *New Deal*. Nas eleições de 1940 isso parece ter sido compreendido pelos dois candidatos concorrentes. O republicano Wendell Willkie, por exemplo, fez sua campanha contra as grandes obras públicas e demais gastos sociais do *New Deal* e propôs, claramente, o envolvimento maior com gastos de defesa, em razão da guerra na Europa. Já Roosevelt não pôde deixar de reafirmar seu compromisso com os programas sociais do *New Deal*. Foi isso, aliás, que lhe garantiu o estrondoso triunfo eleitoral nas grandes cidades, entre a classe operária, as populações de baixa renda e a comunidade negra. Por outro lado, o isolacionismo reafirmado, previamente, nas questões de política externa estava se tornando delicado demais na nova conjuntura. Temendo um afastamento maior da "comunidade de nações", que via grandes possibilidades de expansão com a guerra, Roosevelt mudou deliberadamente sua plataforma política na última hora e nela incluiu, quase às vésperas das eleições, o incentivo aos contratos militares e navais. A argumentação era de que o envolvimento com a indústria de guerra também teria resultado positivo, por causa dos novos empregos a serem gerados.<sup>210</sup>

Portanto, conforme observado, o *New Deal* não se propunha a realizar nenhuma mudança fundamental no sistema econômico. Os elementos fundamentais do capitalismo foram preservados, como a propriedade privada dos meios de produção e de distribuição e o sistema de lucros. Assim, a finalidade principal do *New Deal* não foi transformar o capitalismo, mas preservá-lo.

Nesse sentido, cabe destacar que o *New Deal* alcançou resultados positivos para a economia americana, e a superação da crise só não se efetuiu com maior eficiência porque o programa de recuperação do governo nunca alcançou as proporções necessárias para estabelecer o pleno emprego. O programa proposto, através da revolucionária legislação do *New Deal* que foi aplicada num ritmo

210 KRISTINA, David M. *Freedom from fear: the American people in Depression and War - 1929-1945*. Nova York: Oxford University Press, 1999. P. 456 e 463-464.

febril, principalmente nos primeiros dois anos do governo Roosevelt, esbarrava nas acusações vindas do meio empresarial, assustado com as atividades governamentais além de seus limites tradicionais, e dos republicanos que rotularam de "comunista" a política do presidente.

Assim, os efeitos econômicos da década de 1930, apesar de minúsculos pelo *New Deal*, só foram superados com o início da Segunda Guerra Mundial, quando o intervencionismo do Estado sobre a economia foi muito mais efetivo e a possibilidade de exportações americanas ampliou-se. A guerra constituiu-se, dessa forma, na saída "natural" para a maior crise do sistema capitalista, tendo possibilitado uma redivisão de mercados e uma retomada do crescimento industrial.

O período da Grande Depressão Econômica, ocasionada pela crise de 1929, e o programa político do *New Deal* causariam uma transformação também no meio cinematográfico. A partir da década de 1930 consolidou-se a indústria cinematográfica de Hollywood e a linguagem narrativa clássica, o que incentivou empresários de cinema, políticos e economistas a realizar um projeto político de expansão internacional deste modelo de cinema com fins políticos, culturais e econômicos. A expansão do capital cinematográfico americano deve-se tanto a razões defensivas quanto ofensivas. Peremptório, o economista americano Thomas Guback afirmou que "sem o mercado estrangeiro, a indústria cinematográfica americana, tal como existe hoje, estaria condenada à falência".

Por seu lado, Eric Johnston, defensor de um liberalismo econômico que pudesse submeter o mercado internacional aos desígnios financeiros e ideológicos da estratégia imperialista, não se cansava de repetir:

Continuamos partidários da supressão das barreiras alfândegárias e da liberdade dos mercados cinematográficos mundiais; o cinema só se tornará uma indústria florescente no dia em que conseguirmos uma liberdade completa para a circulação dos filmes.

Outro fundamento, não menos importante do que o econômico, para a expansão dos filmes americanos no estrangeiro, é o investimento ideológico e político que tais filmes representam. Desta maneira, prudentemente aconselhada pelos publicitários e prospectores de mercado de Wall Street e pelos ideólogos do Pentágono, Hollywood intensificou a produção de filmes, tendo em vista os seus

efeitos financeiros e políticos no mercado mundial, particularmente na Europa e na América Latina. Não é apenas o cinema comercial para os públicos europeu e latino-americano que funciona como uma sucursal anônima de Hollywood, é todo um esquema mental e de padrão de vida que se infiltram, diariamente, através dos filmes, em milhões de espectadores. O próprio presidente Herbert Hoover (1929-1933) notava que "onde quer que o filme americano penetre, nós vendemos mais automóveis, mais bonês e mais vitrolas americanas".

Em suma, a expansão do cinema hollywoodiano no estrangeiro corresponde, normalmente, a um aumento na exportação dos produtos americanos e a veiculação massiva de um determinado comportamento e estilo de vida ligados à sociedade de consumo e à metrópole imperialista – o chamado *american way of life* –, que procuram legitimar o sistema econômico e social dos Estados Unidos e a sua política oficial de exploração e agressão imperialistas. Tudo isso é feito em nome da liberdade individual e dos valores sagrados da civilização ocidental.

O império cultural americano é indissociável do seu império econômico e militar, como muito bem mostra Claude Julien:

Grças ao cinema, modas e vogas vindas da América invadem o Ocidente em poucas semanas. Os "valores" americanos propagam-se com grande rapidez, diferenciando o bom e o mau, mas fazendo quase sempre realçar, ainda que inconscientemente, e até pela crítica, as vantagens e os benefícios do elevado nível de vida oferecido pelo *american way of life*. Mas o que os filmes não dizem é que a divulgação do automóvel e da piscina privada, do ar condicionado e do avião particular, do conforto material e do dispêndio, está assente não só num ideal de progresso e nas virtudes da livre empresa, mas também na exploração das minas e plantações do Terceiro Mundo, onde os baixos salários e os baixos preços de venda são resgates da prosperidade de duzentos milhões de americanos.<sup>20</sup>

Franklin Delano Roosevelt foi um dos presidentes americanos mais conscientes sobre o poder político e cultural do cinema hollywoodiano, tendo-o empregado para consolidar a hegemonia político-cultural dos Estados Unidos no mundo. Em um de seus discursos, Roosevelt afirmou:

20 JULIEN S. CLAUDE, *Temps, Amérique, Paris*, Grasset, 1968.

Nosso cinema conquistou o primeiro lugar no mundo. Ele reflete a nossa civilização para o estrangeiro. As ideias, aspirações e os ideais de um povo livre e da própria liberdade. Essa é a verdadeira razão que leva certos países a proibirem nossos filmes em seus territórios.<sup>212</sup>

Afinal, conclui o presidente, "a indústria cinematográfica pode ser o instrumento de propaganda mais poderoso no mundo, se ela tentar ou não se-lo."<sup>213</sup>

Visão compartilhada por Harry Warner, um dos seus maiores aliados em Hollywood ("eu acredito que posso fazer melhor pela suas relações internacionais com um bom filme sobre a América agora e a partir de então", disse certa vez ao presidente),<sup>214</sup> ao ressaltar a importância do cinema enquanto instrumento de propaganda e de educação: "O filme apresenta o certo e o errado, como a Bíblia o faz. [...] Ao mostrar tanto o certo quanto o errado, nós ensinamos o certo."<sup>215</sup>

A influência dos filmes de Hollywood sobre o público americano e mundial foi bastante acentuada no contexto da Grande Depressão Econômica da década de 1930 e da Segunda Guerra Mundial. É curioso perceber, conforme aponta Robert Sklar, que

de determinados ângulos e a certas luzes, o craque da Bolsa de Valores de 1929 e a Grande Depressão da década de 1930 podem ser apresentados como um maravilhoso golpe de sorte para os cineastas americanos. Durante toda uma geração, eles haviam sido censurados e caluniados como subversores dos valores da classe média. Depois, como que por um ato da Providência, veio de improviso o desastre social e econômico, confundindo e dispersando seus inimigos, os defensores da herança cultural americana. Escancararam-se os portões celestiais e o cinema dos Estados Unidos, como

<sup>212</sup> Discurso de 4 de março de 1941, apresentado no cinefórum da Universal. "Los Angeles, Calif. Screen notebooks hear Roosevelt praise industry."

<sup>213</sup> *Apud* TAYLOR, Philip M. *Magnificent mind*. Manchester / Nova York: Manchester University Press, 1995, p. 229.

<sup>214</sup> *Apud* SHERIDAN, Cass. *Warner et al. Hollywood by their name*. Rocklin, CA: Prima Publishing, 1994, p. 161.

<sup>215</sup> *Apud* GARLER, Neal. *An empire of their own: how the Jews invented Hollywood*. Nova York: Doubleday, 1988, p. 195.

proclamaram universalmente os seus cronistas, ingressou na sua idade de ouro: Hollywood passou a ocupar o centro do palco da cultura e da consciência da América, fazendo filmes com uma força e um ímpeto até então desconhecidos e que depois disso nunca mais se viram. As filhas de cinema não somente divertiram e entreteram a nação enquanto durou sua mais severa desordem econômica e social, mantendo-a coesa por sua capacidade de criar mitos e sonhos unificadores, mas também a cultura cinematográfica dos anos trinta passou a ser uma cultura dominante para muitos americanos, proporcionando novos valores e ideais sociais em substituição às velhas tradições feitas em pedações.<sup>216</sup>

Já no dia 29 de outubro de 1929, o prefeito de Nova York, James J. Walker, falando a um grupo de exibidores cinematográficos pediu-lhes que passassem filmes que inspirassem novamente coragem e esperança nos corações do povo. É importante lembrar ainda que o cinema foi a última das indústrias americanas a ser afetada pela Grande Depressão. Sendo os seus ingressos tão baratos, o cinema não só continuou a ser a única distração acessível a maior parte da população, como ainda se dava o fato de as salas que ficavam abertas de noite constituírem o refúgio ideal para os *homeless*.<sup>217</sup>

Nesse sentido, a Grande Depressão foi contemporânea de uma verdadeira idade de ouro: mais de 500 filmes foram produzidos em 1930, apesar do aumento dos orçamentos imposto pela nova técnica. A sociedade americana questionava seus valores, encontrando nas salas de cinema um refúgio contra os dramas vividos durante a crise. Durante as décadas de 1930 e 1940, uma nova geração impôs uma profunda renovação dos gêneros cinematográficos que passaram a se preocupar em captar as transformações que a Grande Depressão Econômica, o *New Deal*, a Política da Boa Vizinhança e a Segunda Guerra Mundial provocaram em seus contemporâneos. Edificaram-se, assim, novos valores, proporcionando aos americanos o substrato de esperança que o presidente Roosevelt soube traduzir em termos políticos.

Roosevelt teve Hollywood como um importante aliado para a execução da política econômica do *New Deal* não apenas através da realização de fil-

<sup>216</sup> SCLAR, *op. cit.*, p. 189.

<sup>217</sup> Cf. PEREIRA, *op. cit.*, p. 74.

mes ficcionais otimistas e documentários sobre as obras do governo, mas até mesmo como arma de propaganda contra os "inimigos internos". Gomes de Mattos recorda que a ação mais rumorosa por parte dos produtores hollywoodianos ocorreu em 1934, quando o renomado escritor americano Upton Sinclair candidatou-se ao governo da Califórnia pelo *Partido Democrata*. Sinclair tinha poucos amigos na cúpula do partido; o próprio presidente Roosevelt estava desanimado com a possibilidade de ver Sinclair como governador da Califórnia, desafiando o *New Deal* com seus esquemas radicais. O lema da campanha de Sinclair era "Acabar com a pobreza na Califórnia", e seu programa quase socialista incluía o aumento de impostos sobre a classe mais rica e os lucros dos estúdios. Louis B. Mayer e William Randolph Hearst, percebendo que Sinclair não poderia ser derrotado por "métodos usuais", combinaram forças para impedir sua vitória.

Eles reagiram com um ato espantoso de propaganda política. Sob a direção de Irving Thalberg, a *MGM* realizou "filmes de atualidades" falsificados, mostrando um exercício de indigentes desembarcando de vagões de cargas em Los Angeles e entrevistas com pessoas comuns sobre a eleição. Uma senhora de cabelos brancos dizia que ia votar no oponente de Sinclair "porque eu quero salvar minha casinha"; um homem barbudo manifestava sua preferência por Sinclair, porque "seu sistema funcionou bem na Rússia, por que não pode funcionar aqui?". Esses *news-reels* eram distribuídos gratuitamente para os cinemas enquanto os empregados dos estúdios que ganhavam mais de 100 dólares por semana foram compelidos a ceder um dia de pagamento para a campanha do candidato republicano. Sinclair sofreu uma grande derrota e Mayer considerou como mérito seu trabalho bem-feito, embora os jornais de Hearst tivessem sido ainda mais virulentos nos seus ataques contra o candidato.<sup>318</sup>

No final da década de 1930, com a estabilização político-econômica alcançada pelo *New Deal* de Roosevelt, podemos verificar a consolidação da supremacia quantitativa da indústria cinematográfica americana:

#### Produção cinematográfica de Hollywood (1930-1939)

Ano	Numero de filmes produzidos
1930	355
1931	331
1932	330
1933	351
1934	357
1935	372
1936	413
1937	487
1938	448
1939	469

Fonte: BRONSON, Dieter. *A estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica*. São Paulo: Ática, 1983, p. 98.

De fato, Hollywood produziu mais filmes do que todas as outras indústrias cinematográficas do mundo reunidas. A comparação com a URSS, tomando como referência o ano de 1938, deu a dimensão exata da superioridade do cinema americano; enquanto naquele país foram realizadas apenas 41 produções, nos Estados Unidos, no mesmo ano, a produção atingiu a marca de 448 filmes. No ano de 1939, por exemplo, na Índia, a segunda colocada, foram produzidos 170 filmes.

A partir de então, o público que frequentava as salas de cinema em todas as partes do mundo, mesmo nos países em que existiram cinematografias importantes como a Alemanha, a Inglaterra e a França, passou a identificar cinema como sinônimo de Hollywood e vice-versa.

## SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, HOLLYWOOD E A AMERICANIZAÇÃO DO MUNDO

No conflituoso cenário do final da década de 1930, as questões da política externa foram trazidas para o centro das atenções – e preocupações – do governo Roosevelt. Elas se tornariam responsáveis, nos anos seguintes, pelo reaquecimento da economia e o consequente aumento do índice de empregos.<sup>219</sup>

A política externa do governo Roosevelt também inovou em sua relação com os países latino-americanos. Até os anos 1920, a relação dos Estados Unidos com a região havia sido marcada pelo binômio dominação econômica e intervenção militar, deixando cicatrizes que o pan-americanismo não conseguiria apagar tão facilmente. No entanto, nos anos 1930, tais intervenções passaram a ser vistas negativamente. Além de caras e desgastantes politicamente, nem sempre resultavam eficazes para a defesa de interesses comerciais e financeiros em jogo. A “Política da Boa Vizinhança” nasceu, assim, repudiando a prática da intervenção militar pura e simples e substituindo-a pelas seguintes medidas: o apoio a líderes locais fortes, o treinamento de guardas nacionais, a criação de agências governamentais auxiliares para o comércio com esses países e mesmo, quando considerado imprescindível, o recurso à subversão política, mostraram-se medidas mais acertadas do que a intervenção militar direta.<sup>220</sup>

No cenário europeu, Roosevelt tentou manter o comércio com todos os países pelo maior período de tempo possível. A partir de 1935 e 1936, em que pesem as rápidas modificações que vinham ocorrendo – no primeiro ano, Mussolini invadira a Etiópia e, no segundo, os falangistas do general Franco derrubaram o governo dos republicanos na Espanha –, os Estados Unidos se dedicaram à proteção do que chamaram de “direitos de neutralidade”. Com uma primeira Lei de Neutralidade, de 1935, estabeleceram um embargo de armamentos para ambos os lados envolvidos num conflito militar e com uma segunda lei, de 1936, estenderam o embargo aos empréstimos solicitados pelos beligerantes.<sup>221</sup>

Em 1937, uma nova lei que decretava o fim do embargo nas relações comerciais envolvendo as nações em guerra estabeleceu o princípio que ficou conhecido como *cash and carry*. Isso significava que as nações beligerantes poderiam manter

219 Burns, James MacGregor. *Roosevelt: the soldier of freedom*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970. p. 468.

220 Cf. PAMPLONA, Marco A. *Reverendo o Senhor Americano: 1890-1972*. São Paulo: Atual, 1995. p. 63.

221 *Ibidem*, p. 62.

as relações de comércio com os EUA, sempre que estivessem dispostas a pagar em dinheiro e à vista e encarregar-se, elas próprias, de transportar as mercadorias compradas.<sup>222</sup> Essa lei visava ajudar militarmente as potências para as quais Roosevelt se inclinava: Inglaterra e França. A direção da política externa rooseveltista tornava-se explícita com o envio à Inglaterra de 50 destroyers, em setembro de 1940, para suprir as perdas provocadas pelos submarinos alemães.

Ao mesmo tempo em que trabalhava para sua reeleição pública, Roosevelt preparava-se para entrar no conflito. Através do *Selective Service Act* (setembro de 1940) decidiu-se o aumento dos efetivos militares de 55.000 para 1.400.000 soldados. Em novembro de 1941, o *Victory Plan* decidiu a mobilização de 8.800.000 soldados, organizados em 215 divisões e a produção de 60.000 aviões para 1942, de 125.000 para 1943, além de 45.000 tanques para 1942 e de 75.000 para 1943.

Em fins de 1940, a queda da França, o isolamento da Inglaterra e o fortalecimento da Alemanha levaram os Estados Unidos a abandonar a posição de neutralidade frente à guerra na Europa. Em março de 1941, o Congresso aprovou a Lei de Empréstimos e Arrendamentos (*Lend and Lease Act*), que autorizava o governo a conceder ajuda material aos países em guerra contra o Eixo. Em agosto de 1941, uma conferência entre Roosevelt e Churchill culminou com uma declaração conhecida como Carta do Atlântico. Esse documento refletia, de certa forma, as aspirações dos povos na luta contra o nazifascismo: renúncia às conquistas territoriais, retificação de fronteiras de acordo com países interessados, participação de todos os Estados no comércio mundial, cooperação internacional, liberdade nos mares e renúncia ao uso da força.

Paralelamente, agravaram-se as tensões entre os Estados Unidos e o Japão na Ásia e no Pacífico. Em 1941, prosseguia a Guerra Sino-japonesa e, com a queda da França, o Japão promoveu a ocupação da Indochina francesa. Em novembro o governo Roosevelt decretou o embargo comercial ao Japão e exigiu imediata evacuação da China e da Indonésia. Em 7 de dezembro de 1941, enquanto prosseguiam as negociações diplomáticas entre os dois países, o Japão atacou sem prévia declaração de guerra a base naval americana de Pearl Harbor, no Havaí. Logo depois, a Alemanha e a Itália declararam guerra aos Estados Unidos. A partir de então, a república americana acionou grande parte de seu dispositivo industrial para fins bélicos, colocando à disposição dos Aliados uma quantidade enorme de homens, armas e munições.

O bombardeio a Pearl Harbor foi seguido de uma ofensiva japonesa na Ásia meridional e no Pacífico. A Malásia britânica, o porto de Cingapura, a Birmânia,

222 *Ibidem*, p. 62.

a Indonésia e as Filipinas sucumbiram aos ataques japoneses. No litoral da China foi ocupado o porto de Hong Kong e, no Pacífico, foram conquistadas as ilhas pertencentes aos Estados Unidos e à Inglaterra. Em janeiro de 1942, o Japão havia conquistado um império de 4 milhões de quilômetros quadrados, com cerca de 125 milhões de habitantes.

Na guerra no Pacífico, as batalhas foram travadas principalmente pela aviação e pela marinha. Pilotos japoneses denominados kamikazes (palavra japonesa que significa "vento divino") lançaram-se com seu avião carregado de bombas sobre os navios americanos, para destruí-los, numa atitude suicida.

As forças japonesas foram vencidas pelos americanos nas batalhas do mar de Coral e de Midway, assim como na resistência de Guadalcanal. Essas vitórias impediram a queda da Austrália e das ilhas havaianas, possibilitando o início da contraofensiva americana no Pacífico.

Em novembro de 1942, foram capazes de intervir em regiões longínquas como a África do Norte. No ano seguinte realizaram desembarques na Sicília e depois na própria península italiana. Em 6 de junho de 1944, o desembarque da Normandia foi liderado pelos Estados Unidos, abrindo-se a frente ocidental. A nomeação do general Dwight D. Eisenhower como comandante-em-chefe das forças aliadas confirmou a supremacia americana entre os Aliados.

Tendo como inimigos a União Soviética e os Estados Unidos, as potências nazifascistas que compunham o Eixo, foram finalmente esmagadas. Primeiro a Itália, depois a Alemanha de Hitler.

Ao fim de 1944, com a contraofensiva americana no Oceano Pacífico, fechava-se o cerco ao Japão. As tropas americanas, comandadas pelo general MacArthur, conquistaram sucessivamente as ilhas Marshall, Carolinas, Marianas e Filipinas e em 1945 foi reconquistada a Birmânia. Nessa época, com a ocupação da ilha de Okinawa pelas tropas americanas, iniciaram-se os bombardeios sobre o Japão. A 6 de agosto, por decisão do presidente Harry S. Truman (Roosevelt faleceu em 12 de abril de 1945, vitimado por um colapso cardíaco), realizou-se o bombardeio atômico de Hiroshima, que destruiu cerca de 60% da cidade, seguido, três dias depois, de um novo ataque atômico contra Nagasaki. Em 2 de setembro de 1945, a bordo do navio Missouri, foi assinada a capitulação do Japão. Esse acontecimento encerrou as operações militares, assinalando oficialmente o fim da Segunda Guerra Mundial e confirmando a posição dos Estados Unidos como a nova superpotência mundial.

Indubitavelmente, o cinema americano, durante os anos do governo de Franklin Delano Roosevelt (1933-1945) e, especialmente a partir do momento em que os americanos entraram na Segunda Guerra Mundial, refletiu as questões candentes desse panorama internacional e foi instrumentalizado, como em nenhuma outra época, como arma de propaganda política.

Em linhas gerais, os filmes de propaganda política produzidos em Hollywood nas décadas de 1930 e 1940, apesar das diversidades dos gêneros e das inúmeras variações possuíam a seguinte fórmula básica: 1) num primeiro momento era apresentado ao espectador um cenário idílico, calmo e harmonioso, através do qual busca-se criar uma identidade imediata; 2) logo após, esse paraíso é ameaçado por forças exteriores que tentavam destruí-lo por meios abomináveis; 3) finalmente eram feitos esforços heroicos para defendê-lo e dessa forma se conseguia evitar que esse mundo fosse destruído.<sup>243</sup> Esta fórmula contribuiu, entre outros aspectos, para fazer destes filmes, sucesso entre o público.

O aspecto mais saliente da experiência americana, principalmente no período da Segunda Guerra Mundial, foi a junção de objetivos políticos do governo com os interesses da indústria cinematográfica, isto é, atingir a maior quantidade possível de público. Portanto, se tornou imperioso fazer dos filmes veiculadores de mensagens políticas, grandes sucessos de bilheteria e assim proporcionar elevados lucros aos estúdios cinematográficos. Como afirmaram Furuhannmar e Isaksson:

Uma indústria de diversão, tão firmemente voltada para a satisfação de todos, está eventualmente limitada a desenvolver um mundo imaginário completo que tanto modela quanto é modelado pelos juízos de valores coletivos do público. Isso não apresenta obrigatoriamente teses políticas, mas reflete e preserva as metas imaginadas e os mitos favoritos da sociedade ao mostrá-los sob formas atraentes. Seja por causa ou apesar de sua intenção, tal indústria se torna política.

O divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento. A relação entre os dois tem sido revelada em épocas de guerra quente ou fria, quando os filmes americanos dão ao máximo para edificar a nação. Para fins da propaganda, vários padrões de gêneros para a diversão foram prontamente

243 Cf. Furuhannmar, Isaksson, *op. cit.*, p. 52.

acomodados, com ligeiras modificações em suas regras básicas ou alguns toques a mais para ficar de acordo com as solicitações da situação política.<sup>244</sup>

Conforme lembra A. C. Gomes de Mattos, em 1936, foi fundada a Liga Antinazista de Hollywood, para apoiar a luta contra o antissemitismo. Ela promovia grandes comícios chamando a atenção para as condições da Europa e organizava protestos contra as atividades pró-nazistas na América. O número de associados cresceu rapidamente, incluindo alguns dos mais importantes astros, diretores e produtores de Hollywood. Mais tarde, a Guerra Civil Espanhola ensejou a formação de um novo grupo, *The Motion Picture Artists' Committee*, que foi muito bem-sucedido em levantar dinheiro para a causa legalista. Havia tanta atividade política em Hollywood durante esse período que alguns estúdios ameaçaram insinuar "cláusulas políticas" (que proibiam os atores de envolvimento político em público) nos contratos de trabalho.<sup>245</sup>

A propaganda política veiculada através do cinema nos Estados Unidos ocorreu, de forma mais explícita, na produção cinematográfica realizada durante a Segunda Guerra Mundial. Em 17 de dezembro de 1941, dez dias após o ataque japonês à base americana de Pearl Harbor, Roosevelt nomeou o jornalista Lowell Mellett (um ardente *New Dealer*, assistente do presidente e editor do jornal *Washington Daily News*) coordenador dos filmes de propaganda, agindo como um contato entre o governo e a indústria cinematográfica e aconselhando Hollywood a dar apoio ao esforço de guerra. Na carta de sua indicação, Roosevelt disse a Mellett:

O cinema americano é um dos meios mais efetivos para informar e entreter nossos cidadãos e, portanto, deve ficar livre de censura na medida em que a segurança nacional permitir. Eu não quero censura no cinema.<sup>246</sup>

A mensagem de Roosevelt foi de tremenda importância para a indústria cinematográfica, indicando que Hollywood poderia continuar as suas operações comerciais durante a guerra, sem a pesada interferência de Washington. A indústria cinematográfica, em outras palavras, não estava sujeita a indiscriminada "conversa

para a guerra" que estava transformando outras indústrias americanas maiores, tais como a do aço, a da manufatura e a da construção. Muitos em Washington argumentavam a favor da conversão da indústria cinematográfica em arma de propaganda, num processo similar ao empreendido pela Alemanha e Itália.

Roosevelt considerou que um processo de "conversa" total e explícito da indústria cinematográfica americana para fins políticos não seria aconselhável. Provavelmente, ele deve ter percebido que a propaganda mais efetiva sempre tomava a forma de um "mero" entretenimento. Além do mais, Hollywood já havia demonstrado a sua boa vontade em produzir filmes de treinamento, documentários de guerra e cinejornais e seus filmes de longa-metragem haviam começado a apoiar a política intervencionista não oficial de Roosevelt. Considerando que a indústria provou a sua habilidade de informar e entreter, juntamente com a aprovação do seu compromisso em assumir um papel mais agressivo de propaganda, Roosevelt estava confiante na agenda política e militar do seu governo e nos interesses comerciais que levariam Hollywood a trabalhar em união com o governo.

Mellett informou a todos os chefes de estúdios que havia seis assuntos de guerra que o governo esperava ver tratado nos filmes de longa-metragem, cinejornais e documentários: As questões – por que combatemos, a paz; O Inimigo – sua natureza; Nossos Aliados; Trabalho e Produção; O Front Interno – sacrifício; e As Forças Armadas dos Estados Unidos – sua tarefa nas frentes de batalha.<sup>247</sup> Para facilitar a orientação a Hollywood, Mellett montou um escritório sob direção de Nelson Poynter. Como Mellett, Poynter era um jornalista-burocrata e *New Dealer* liberal sem experiência em negócios ou em produção de filmes. Parecia que tal experiência seria desnecessária, desde que o papel de Poynter era apenas o de "consultor". Durante toda a primavera de 1942, Poynter e seus assistentes devotaram-se a encontros com executivos de estúdios, produtores e escritores para esboçar e reforçar a estratégia do governo.

Na verdade, os estúdios já haviam começado a apoiar as políticas intervencionistas não oficiais de Roosevelt. Em junho de 1940, o Hays Office havia formado o *Motion Picture Committee Cooperating for National Defense* com a finalidade de produzir curtas-metragens relacionados com a defesa do país e cuidar da distribuição gratuita de filmes de propaganda produzidos por várias agências governamentais. Após o ataque japonês, este grupo tornou-se o *Comité de Atividades de Guerra* (*War Activities Committee* – WAC), liderado pelo ex-executivo da RKO, George Schaefer, que conseguiu colocar aqueles filmes em mais de 10 mil cinemas.

244 *Ibidem*, p. 52-53.

245 Cf. Mattos, *op. cit.*, p. 93-94.

246 *Motion Picture Herald*, 27 de dezembro de 1941, p. 17.

247 MATTOS, *op. cit.*, p. 96.

Entre os filmes que circularam nessa ocasião – denominados *filmes da vitória* (*Victory Movies*) –, estavam os de recrutamento, procurando atrair voluntários para as forças armadas ou braços para a indústria de guerra. No meio de outros, incluíam-se *Winning your wings* (*Quem quiser ter asas*), no qual aparecia James Stewart convocando os rapazes para a aviação; *Women in defense* (*A mulher e a guerra nos Estados Unidos*), com Katharine Hepburn narrando um comentário escrito por Eleanor Roosevelt, destinado a encorajar a adesão feminina; *Power for defense* (*Força para a defesa*), mostrando como a energia do Vale do Tennessee era usada para movimentar as máquinas das fábricas; *Bomber* (*Aviões de bombardeio*) e *Tanks* (*Tanques de guerra*), realçando a construção e o valor de tais veículos na guerra moderna. Foi feito também *The new spirit* (*O novo espírito*), desenho animado de oito minutos, em technicolor, produzido por Walt Disney para o Departamento do Tesouro, destacando a importância do recolhimento dos impostos para a vitória.<sup>348</sup>

A relação entre Hollywood e o governo assumiu uma dimensão mais formal e burocrática em 13 de junho de 1942, com a criação oficial da *Office of War Information* (*Secretaria de Informação de Guerra* – OWI), que amalgamou várias agências de informação do governo. Presidida por Elmer Davis, a função da OWI era aumentar o entendimento público sobre a guerra, no *front* interno e no exterior, coordenar as atividades de informação do governo e servir de contato com a imprensa, o rádio e o cinema. Com filial tanto no país quanto no exterior, a OWI assumiu virtualmente o controle de toda a informação doméstica e de propaganda. Compartilhava suas responsabilidades exteriores com o *Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos* (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), chefiado pelo neto de John D. Rockefeller, Nelson Aldrich Rockefeller, e com a *Secretaria de Serviços Secretos* (*Office of Strategic Services* – OSS), de William “Wild Bill” Donovan.

O *Birô de Cinema* (*Bureau of Motion Pictures* – BMP), que ficava situado dentro da filial nacional da OWI, tinha três objetivos: produzir filmes informativos e de propaganda da guerra, em geral, curtas-metragens; revisar e coordenar as atividades de filmagem de várias outras agências do governo; e agir como um contato com a indústria cinematográfica. Esse último objetivo envolvia assegurar a distribuição de filmes do governo e acompanhar os estudos em seus esforços de guerra. A distribuição de filmes do governo logo virou rotina, graças ao *Comitê de Atividades de Guerra de Hollywood* (*War*

*Activities Committee* – WAC), dirigido pelo executivo da RKO, George Schaefer. Nesse período, o *Motion Picture Committee Cooperating for National Defense* da WAC trabalhou com o *Birô de Cinema* no sentido de conseguir que mais de 10.000 salas de cinema exibissem filmes do governo – total que chegou a 16.000 no final da guerra.<sup>349</sup>

Outro órgão importante de supervisão por parte do governo, a *Secretaria de Censura* (*Office of Censorship*), fiscalizava a importação de filmes estrangeiros e a exportação de filmes domésticos. Basicamente, o que os censores queriam era saber se tais filmes poderiam ser de algum valor para o inimigo. Por exemplo, se mostravam em segundo plano estaleiros ou vias férreas, fábricas de produção de guerra e instalações militares, o contorno da costa e posições estratégicas, e novas aeronaves ou armamentos. A *Secretaria de Censura* interessava-se também por cenas que pudessem ser transformadas em propaganda do inimigo ou que apresentassem cidadãos dos países aliados ou neutros de forma depreciativa. Diferentemente da OWI, a *Secretaria de Censura* não conversava com os chefes dos estúdios antes ou durante a produção. Qualquer alteração que fosse necessária no conteúdo era feita na pós-produção, sendo, portanto, mais dispendiosa.<sup>350</sup>

Além da *Secretaria de Informação de Guerra*, que esteve voltada para as atividades de propaganda dos Estados Unidos, com enfoque na Europa, o governo Roosevelt contou com uma agência de propaganda específica para a América Latina: o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*<sup>351</sup> (*Escritório do Coordenador de Assuntos Inter-Americanos*), cuja direção foi entregue ao jovem milionário Nelson Rockefeller. O interesse e a atenção especial dada pelo governo americano à América Latina foram incentivados pela implantação da “Política de Boa Vizinhança” (*Good Neighbor Policy*), do presidente Franklin D. Roosevelt.

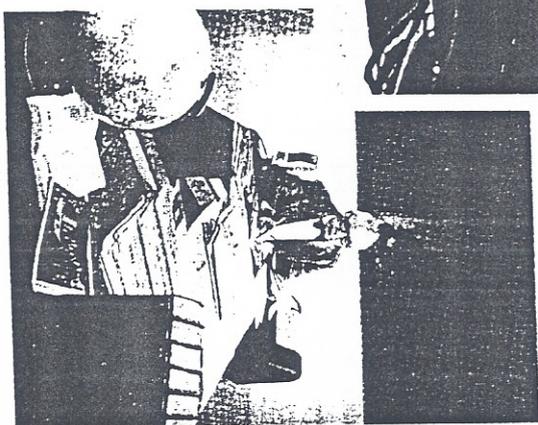
348 Cf. *Monon Picture Herald*, 3 de novembro de 1942, p. 16; 1946 *Film Daily Year Books*, p. 145.

349 MATIAS, op. cit., p. 99.

351 Ao longo da sua existência a agência recebeu as seguintes denominações: *Office for Coordination of Commercial Cultural Relations Between the Americas* de agosto de 1940 até julho de 1942; *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OIAA) de 1942 até março de 1945; e, finalmente, *Office Inter-American Affairs* de março de 1945 até a sua extinção em 1946.



O presidente Franklin Delano Roosevelt e Elmer Davis, presidente da *Secretaria de Informação de Guerra* (*Office of War Information* - OWI)



A Divisão de Cinema do OCIAA, sob a responsabilidade de John Hay Whitney, era considerada uma das mais importantes, devido ao empenho dessa agência em consolidar o cinema como veículo propagandístico dos Estados Unidos. Como exemplo do seu trabalho, Walt Disney foi convocado para criar personagens prototipos da "boa vizinhança", como o "brasileiro" Zé Carioca, que apareceu pela primeira vez no filme *Saludos, amigos!* (*Alô amigos!*, 1943) e depois em *The three caballeros* (*Você já foi à Bahia?*, 1944), que contou também com a presença da perso-

nagem "mexicana", Panchito.<sup>35</sup> Ainda nesta época, destacaram-se os famosos filmes da "Política da Boa Vizinhança" em que atuaram a atriz Carmen Miranda.<sup>36</sup>

Os embaixadores da Política da Boa Vizinhança:



Pato Donald, Zé Carioca, Panchito e Carmen Miranda

Por sua vez, esses filmes da "Política da Boa Vizinhança" seguiram duas determinações principais: minimizar a influência das produções europeias na América Latina e, simultaneamente contribuir para a propagação do *American way of Life*. A partir dessas orientações, os grandes estúdios de Hollywood foram instigados a produzir filmes com as seguintes características:

353 Cf. Pizarro, Mariana Ligia Coelho. "Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a guerra." *Revista USP: Dois séculos de final de Segunda Guerra*, n.º 26 (jun/jul/ago), 1989, p. 60.

354 Deite dos, destacaram-se: *Down Argentine way* (*Serenata tropical*, 1940), *That night in Rio* (*Uma noite no Rio*, 1941), *Weekend in Havana* (*Aconteceu em Havana*, 1941), *Sprngtime in the Rockies* (*Minha secretária brasileira*, 1942), *The gang's all here* (*Entre a lata e a moqueca*, 1943), *Four girls in a jeep* (*Quatro moças num jipe*, 1944), *Crocantich Village* (*Serenata boêmia*, 1944), *Something for the boys* (*Alegria, rapazes*, 1944), *Doll face* (*Sorriso de estênia*, 1945), entre outros produzidos após o fim da "Política da Boa Vizinhança". Sobre o assunto ver: GARCIA, Tania da Costa. *O 'It verde e amarelo' de Carmen Miranda* (1930-1946). Tese de Doutorado em História Social - São Paulo, FFCB-USP, 2001.

1) Exaltação de "grandes personagens da história latino-americana" como os

líderes Benito Juárez e Simón Bolívar;

2) Ter no elenco dos filmes atores e atrizes populares da América Latina, como

César Romero (México) e Carmen Miranda (Brasil);

3) Ambientar os filmes em países latino-americanos, especialmente Argentina, Brasil, Cuba e México;

4) Alardear a supremacia agrícola dos Estados Unidos, sob o lema: "nós temos mais alimentos";

5) Demonstrar a existência de solidariedade racial entre os americanos;

6) Apregoar a solidariedade continental, princípio central da "Política da Boa

Vizinhança".<sup>254</sup>

Pelo exposto, podemos fazer as seguintes considerações a respeito da utilização do cinema como instrumento de propaganda da "Política da Boa Vizinhança" do governo Roosevelt voltada para o estreitamento das relações entre os Estados Unidos e América Latina:

O controle do governo federal sobre os meios de comunicação, através do OCIAA, foi um passo importante para o êxito da diplomacia cultural. Num primeiro momento, tal domínio manifestou-se através de medidas concretas como a fiscalização das mensagens enviadas pelos telegrafos, controle sobre as produções cinematográficas, a imprensa e os programas de rádio. O OCIAA foi criado para desenvolver, através do intercâmbio comercial e cultural, a aproximação entre os Estados Unidos e as Repúblicas Latino-Americanas. Este órgão ocupou papel fulcral na implementação dos projetos contidos na política externa americana para a América Latina, particularmente após a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial.

A partir desta época, o OCIAA passou a orientar a indústria cinematográfica a produzir filmes que incentivassem as Repúblicas Latino-Americanas a apoiar os Aliados contra o Eixo, valendo-se de princípios como o da solidariedade continental. Esse foi o momento em que a indústria de entretenimento e a propaganda política conviveram nos Estados Unidos lado a lado.

As ações dos diretores da *Divisão de Cinema* foram direcionadas no sentido de estimular a indústria cinematográfica hollywoodiana a produzir filmes que contivessem imagens positivas do "modo de viver e de pensar" nos Estados Unidos; promoveram viagens de estrelas do cinema americano às principais cidades da Améri-

ca Latina e de artistas latino-americanos aos Estados Unidos; procuraram descobrir talentos do cinema latino-americano para atuar em produções cinematográficas americanas. Essa atuação se deu em várias frentes: na área dos documentários, selecionando produções que pudessem contribuir para melhorar o conhecimento recíproco entre os americanos e os seus vizinhos latinos; nas películas sobre turismo, arqueologia e cultura; na produção de filmes de propaganda a respeito dos horrores provocados pelo nazismo na Alemanha e nos países ocupados, demonstrando simultaneamente que os Estados Unidos estavam aptos a rechaçar qualquer investida contra o continente. Os projetos não tiveram como público-alvo apenas o mercado latino-americano; os diretores da *Divisão de Cinema* se preocuparam em indicar projetos cinematográficos que aumentassem o conhecimento dos americanos sobre a América Latina, ou seja, os aspectos de sua cultura, do seu modo de vida e da sua organização social, temas ignorados pela imensa maioria da sociedade americana.



Hollywood e os filmes da "Política da Boa Vizinhança":  
Carmen Miranda em *Serenata tropical* (1940)

Se por um lado as produções cinematográficas hollywoodianas delineadas a partir das orientações da *Divisão de Cinema* mostram-se meios eficazes para a propagação da "Política da Boa Vizinhança", por outro lado, porém, é possível detectar que a recepção do público latino-americano não foi homogênea ou con-

254 Cf. WOLL, Allen. *The Latin image in American film*. Los Angeles: UCLA, 1977. P. 55-56.

sensual, isto é, as películas não foram recebidas passivamente pelos espectadores latino-americanos, muito pelo contrário. As reações e os protestos de argentinos, mexicanos e brasileiros contra os "filmes bananas"; os equívocos e gafes, como a escolha da atriz Carmen Miranda para interpretar tangos; o amálgama de ritmos e sons; ou a caracterização dos mexicanos como bandidos violentos e sanguinários demonstraram que os latino-americanos não aceitaram a forma estereotipada das representações feitas sobre eles nos estúdios de Hollywood.

Por fim, cabe ressaltar que esse estreitamento das relações entre Estados Unidos e América Latina também visava "proteger" o continente americano contra as influências perniciosas da propaganda do Eixo, que exercia enorme sedução em várias repúblicas latino-americanas. Ou seja, nos filmes de ficção hollywoodianos o "fantasma alemão" esteve presente, direta ou indiretamente, pois a *Divisão de Cinema* acreditou que o mesmo deveria ser combatido em todas as frentes de batalha. Nesta ótica, não bastava produzir filmes que colocassem em destaque os laços de identidade entre os Estados Unidos e a América Latina, urgia impedir que as produções cinematográficas alemãs, de reconhecido valor estético e propagandístico, fossem exibidas no continente americano. Para tal empreitada, o OCIAA contou com a ajuda dos governos locais e dos seus respectivos órgãos de censura.

Apoiados pelo *Research Council of Motion Picture Academy*, presidido por Darryl F. Zanuck, os estúdios dedicaram-se aos filmes de treinamento – também conhecidos como pedagógicos ou filmes *nuts and bolts* (de aspectos práticos) –, sem visarem lucros. Em 1944, a produção tinha alcançado a porcentagem de vinte filmes por semana e, graças a eles, segundo palavras do general Eisenhower, a fase de treinamento pôde ser abreviada, colocando os soldados prontos para entrar em combate com maior antecedência.

A princípio os pedagogos das forças armadas fizeram restrições aos curtas-metragens de Hollywood: "Um filme de treinamento deve ser considerado como um livro escolar.... Não existe obrigação da parte do livro escolar de ser divertido ou agradável! Porém quando o Exército precisou de uma série de filmes sobre "condicionamento antes do combate" e "psicose do campo de batalha", ele recorreu instintivamente a Hollywood, "onde as instalações e o pessoal experimentado da indústria cinematográfica americana podiam incutir nesses filmes o realismo e a dra-

matização de que necessitamos". O resultado foi a série de muita influência *Fighting men* (1942-1943), devotada principalmente às pressões psicológicas da guerra.<sup>355</sup>

O estúdio Disney, com seus 1200 empregados, foi o único classificado como fábrica de produção de guerra oficial pelo governo e, por causa disso, ficava cercado por sacos de areia e artilharia anti-aérea. Seus animadores realizaram cenas de filmes de treinamento e de informação e desenharam mais de mil insígnias militares, sendo que o Pato Donald figurou em mais de quatrocentas das mesmas. Em 1942, Walt Disney realizou *Victory Through air power* (*Vitória pela força aérea*), encaixando desenho na ação ao vivo, e dois especiais: *Education for death* (*Educação para a morte*) e *Reason and emotion* (*Razão e emoção*). No ano seguinte, *Der Fuehrer's face* (*A face do Führer*), desenho com o Pato Donald satirizando o nazismo, obteve o Oscar da Academia. Nos outros desenhos, Disney também introduzia temas de propaganda, como *Donald é sorteado* (1942), *A mascote do exército* (1942), *O soldado invisível* (1942), *Aviador do burrão* (1942), *A sentinela* (1943), *Pateta, o marido* (1944) e *O paraquedista* (1944), entre outros.<sup>356</sup>

A partir das atividades das diversas agências governamentais criadas durante a Segunda Guerra Mundial pelo presidente Franklin Delano Roosevelt podemos constatar, como sugeriu Richard Lingeman, que

a promessa de FDR de não censurar não foi dada clinicamente, mas nunca em nossa história o governo assumiu, embora temporariamente, tal poder tácito sobre um meio de comunicação de massas.<sup>357</sup>

355 MARTINS, *op. cit.*, p. 99-100.

356 *Ibidem*, p. 105-106.

357 LINGEMAN, Richard R. *How you know there's a war on? The American home front, 1941-1945*. Nova York: Putnam's, 1970, p. 181.