

Índice

Introdução	3
Capítulo Um	
1. O primeiro <i>Red Scare</i> . Contextualização sócio-cultural dos anos 1920	8
2. A era MacCarthy e a política do <i>Red Scare</i>	18
3. <i>Blacklisting</i> em Hollywood	30
4. A guerra-fria nos anos 1960	38
5. Contextualização sócio-cultural	44
Capítulo Dois	
1. A importância do cinema na sociedade norte-americana	52
2. <i>The Front</i> . A narrativa fílmica	62
2.1 O protagonista Howard Prince / Woody Allen	75
2.2 A personagem de Hecky Brown / Zero Mostel	87
2.3 A personagem de Florence Barret / Andrea Markovitcci	90
3. A música em <i>The Front</i>	94
4. Cenários	97
5. Metáforas visuais em <i>The Front</i>	103
Capítulo Três	
1. Stanley Kubrick	105
2. <i>Dr. Strangelove</i> . A narrativa fílmica	112
3. Cenários	117
3.1 A base militar deBurpelson	119
3.2 O interior do B-52	124

3.3 A War Room	128
3. A música em <i>Dr. Strangelove</i>	130
4. A noção do tempo dramático	132
5. Metáforas sexuais	134
6. Peter Sellers	136
8. Análise comparativa entre <i>The Front</i> e <i>Dr. Strangelove</i>	140
Conclusão	147
Bibliografia	152
Filmografia	156
Filmografia Secundária	157
Sites da Internet	157
Anexos	161

Introdução

Pretende-se com este trabalho contextualizar histórica e socialmente, a situação que esteve na origem da Guerra-Fria e do desenvolvimento de uma política repressiva na sociedade norte-americana. Essa política repressiva começou nos finais dos anos 1940 e início dos anos 1950, e estendeu-se até aos anos 1960. Paralelamente, foram surgindo na sociedade da época, importantes movimentos de libertação das mulheres, de obtenção de direitos civis para os negros, e o aparecimento dos movimentos anti-guerra nos Estados Unidos.

Ao longo da nossa dissertação propomo-nos analisar dois filmes, *The Front* (1976) e *Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), que abordam as problemáticas do Macartismo e da ameaça nuclear na sociedade norte-americana no contexto da Guerra-Fria, tendo em conta as relações que se pretendem estabelecer entre o cinema e a história. Os filmes produzidos em determinadas épocas podem funcionar como “documentos”, uma vez que acabam sempre por sofrer a influência dos tempos em que são produzidos. Iremos proceder a uma análise dos filmes enquanto “documentos históricos” procedendo a uma contra-análise social e política da época retratada.

Os factores de carácter histórico e sócio-político apresentados, não pretendem dar uma visão exaustiva da época, mas procuram relatar algumas das modificações ocorridas, quer no âmbito da política interna, quer no âmbito da política externa dos Estados Unidos. Os fundamentos destas políticas, encontram-se de tal modo enraizados na sociedade americana, que ressurgem periodicamente em épocas de grande crise ou de medo exacerbado, como é o caso da paranóia recente, na sequência

dos ataques de 11 de Setembro, às *Twin Towers* em Nova Iorque, relacionadas com o terrorismo.

A utilização de filmes para falar da problemática do Macartismo baseia-se na noção de que o cinema é, a par da música popular, um dos mais poderosos meios de influência da cultura de massas. Devido ao facto das produções cinematográficas poderem ter um efeito global, elas podem ser descodificadas, e o seu conteúdo apreendido em qualquer parte do mundo, constituindo-se num horizonte comum de referências, apesar dos diferentes contextos sociais, económicos e políticos dos públicos e países que os vêem.

A existência de elementos de interdependência entre o cinema e a cultura norte-americana, permite-nos considerar o filme como um meio capaz de recriar histórica, artística, cultural e ideologicamente a sociedade, constituindo assim o seu reflexo. Ao analisar os filmes *The Front* (1976) e *Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), é de salientar para além da proximidade histórica com a América das décadas de 1950 e 1960, o tratamento neles dado, à Guerra-Fria e ao Macartismo, num período complicado da vida dos norte-americanos, em que as denúncias e o medo imperavam, tendo sido cometidas muitas injustiças.

Numa dimensão sócio-política e numa dimensão cultural, qualquer um dos filmes objecto da nossa análise, revela perspectivas originais sobre a problemática da Guerra-Fria. Tendo em conta as diferentes perspectivas, propomo-nos analisar os aspectos convergentes e divergentes das duas obras, em relação ao período conturbado da história norte-americana que fccionam.

No primeiro capítulo começamos por fazer uma breve caracterização sócio-económica e cultural da América da década de 1920 e do período pós-guerra, 1950 a 1960. Incidimos no estudo da Guerra-Fria, fazendo referência ao período Macartista e à política dos *Red Scare*, analisando a problemática das listas negras em Hollywood, e a sua contextualização sócio-política. No segundo capítulo, analisamos as características das personagens em *The Front*, aludindo aos elementos cinematográficos mais significativos na unidade do filme em análise, tentando verificar os aspectos mais importantes para a compreensão da época e da sua problemática. No terceiro capítulo fazemos a análise de *Dr. Strangelove*, de modo a salientar as características das personagens na criação da tensão dramática no filme, dando um ênfase especial ao desenvolvimento da noção de ameaça nuclear. Tentamos proceder a uma análise comparativa entre os dois filmes de modo a salientar as suas diferenças ou semelhanças, tendo em conta o aspecto humorístico das duas produções cinematográficas e a mensagem veiculada por cada uma delas.

Um dos factores que nos levou a optar por estes dois filmes foi o de não apresentarem apenas um retrato histórico ou sócio-político do período da Guerra-Fria, mas constituírem também e, sobretudo, óptimos exemplos da utilização da linguagem e de outras técnicas cinematográficas. Ao efectuarmos a análise, sentimos que a sua visualização, para além de fomentar o despertar da consciência histórica e sócio-política do espectador, propicia de um modo eficaz, o despertar do sentido estético, através do fascínio exercido pelas imagens do cinema e pelo seu teor cómico.

Apesar da abordagem humorística presente quer em *The Front*, quer em *Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, os dois filmes pretendem representar as forças da ignorância e do mal e demonstrar através do elemento cómico, os seus aspectos ridículos e a sobrevalorização exagerada do medo,

perante as diferenças humanas e a diversidade de pensamento. Para além deste aspecto, os filmes permitem-nos também equacionar o que está por trás dos nomes das personagens, do uso específico de determinadas músicas, do uso propositado da imagem a preto e branco ou da cor. Nos filmes analisados, a combinação entre a cor e o preto e branco, entre a música e as imagens, entre a abordagem cômica e a tragédia da realidade, constituem uma unidade coesa, que permite extrapolar a interpretação dos filmes para além da simples e simplificada designação de comédia.

“Nós praticamente só percebemos o passado, o presente puro sendo o avanço invisível do passado consumindo o futuro”

Henri Bergson, *Matter and Memory*

Capítulo Um

1. O primeiro *Red Scare*. Contextualização sócio-cultural dos anos 1920.

A expressão *Red Scare* aplica-se a dois períodos diferentes da história dos Estados Unidos, e caracterizaram uma forte política de anti-comunismo. O primeiro *Red Scare* aconteceu entre 1917 e 1920, e o segundo entre 1940 e 1950. É interessante constatar que tanto no primeiro caso como no segundo, tiveram lugar duas Guerras Mundiais que marcaram profundamente os Estados Unidos e o resto do mundo. No início da guerra, os Estados Unidos mantiveram uma política de distanciamento e neutralidade em relação ao que se passava na Europa. Porém, a atitude dos alemães de destruir todos os submarinos aliados ou inimigos no Atlântico, e o afundamento de três navios americanos, a luta contra a integridade territorial dos Estados Unidos desencadeada no México pelos alemães, que pretendiam reconquistar o Novo México, o Texas e o Arizona e, o início da revolução bolachevique na Rússia, levaram o presidente Wilson, em Abril de 1917 a entrar em guerra contra o Império austro-húngaro e a Alemanha, do lado da *Entente*, ou seja, da aliança constituída pela Inglaterra, Rússia e França. “Pela primeira vez, a América considerava que a sua intervenção armada era indispensável se não quisesse ver para sempre comprometida a sua concepção original de uma nova ordem internacional.” (Melandri 2000:95). Tanto os americanos como os ingleses acreditavam que esta era a guerra que acabaria com todas as guerras e, portanto, seria travada uma guerra ideológica pela democracia.

A grande hostilidade que se instalou nos Estados Unidos contra os alemães, levou a uma campanha de perseguição à comunidade alemã existente no país, que passou a ser considerada um antro de espões e traidores, levando à desvalorização e tentativa

de destruição de toda a cultura alemã em diversas vertentes como a música, a língua, a filosofia e a literatura na sociedade norte-americana. Quando em Outubro de 1917, teve lugar a Revolução bolchevique, e foi estabelecido um acordo de paz com a Alemanha, houve uma reacção generalizada contra o movimento bolchevique e a revolução russa, sobretudo porque a instauração desta revolução punha em causa uma série de princípios ideológicos que tanto os europeus como os norte-americanos, consideravam ser a base das suas sociedades. Considerava-se que os ideais políticos do socialismo preconizado pela Revolução Russa, destruiria os valores ancestrais da religião, da família, da propriedade privada e da forma de vida instalada.

O principal motivo de preocupação nos Estados Unidos residia no facto de muitos dos trabalhadores, serem imigrantes de diversos países europeus, o que mudou radicalmente a face da classe operária naquele país. A luta pelos direitos dos trabalhadores, (de que *Há Lodo no Cais*, com Marlon Brando é um exemplo), o começo do sindicalismo, a instauração de novas ideias políticas como o anarquismo e o socialismo, as primeiras greves, as manifestações de não-conformismo, o deflagrar de algumas bombas, contribuíram para o instalar de uma atitude de xenofobia e de radicalismo contra os grupos de trabalhadores, acusando-os de manobras anti-governamentais, associações criminosas e da pretensa vontade da instauração do comunismo nos Estados Unidos, o que desencadeou o surgimento de tendências hipernacionalistas.

Consequentemente houve, por parte do governo, a decisão de criar uma série de leis, como, por exemplo, o *Espionage Act* de 1917, que pretendia lidar com atitudes de espionagem, deslealdade e traição, e o *Sedition Act* de 1918, que procurava lidar com todas as atitudes que pudessem instigar a insubordinação, deslealdade, os motins ou a recusa de cumprir o dever militar. Estas leis tinham como finalidade, a tentativa de

proibir os actos de instigação, anarquismo e radicalismo socialista e deportar os elementos considerados radicais ou anarquistas do país. As medidas propostas tiveram, sobretudo, impacto junto dos *Industrial Workers of the World* (IWW), o maior sindicato industrial da altura nos Estados Unidos. As duas leis eram aplicadas contra “representatives of the American political Left”¹. O governo perseguia membros do partido socialista americano, incluindo o seu líder e candidato presidencial Eugene V. Debs, que por discursar contra a liberdade de expressão, e contra o esforço de guerra, foi preso.

De salientar três casos de perseguição e prisão posterior. O caso *Stokes v. United States*(1920), em que Rose Pastoe Stokes foi condenada a dez anos de prisão por ter escrito num jornal “I am for the people, while the government is for the profiteers”. O caso *United States v. Motion Picture Film “The Spirit of 76”* (1917), em que este filme sobre a guerra foi confiscado pelas autoridades e o seu produtor condenado a dez anos de prisão, porque de acordo com os representantes governamentais, o filme “depicted atrocities committed by British soldiers and might therefore undermine support for an ally”.² E o célebre caso da acusação e condenação em 1921 e com provas duvidosas, dos dois anarquistas de origem italiana, Sacco e Vanzetti, que viriam a ser executados em 1927, e cuja causa mobilizou grande parte dos países europeus, cujos líderes apelaram ao governo norte-americano para que os dois homens não fossem mortos, mas nada conseguiram.

the Sacco-Vanzetti case remains in its broad outline the prime example of defendants tried not for what they did, but for whom they were: poor,

¹ “Espionage Act (1917) and Sedition Act (1918).” In: <http://www.answers.com/topic/espionage-act-1917-and-sedition-act-1918>. 2007/01/21. pág. 2.

² “Espionage Act (1917) and Sedition Act (1918).” In: <http://www.answers.com/topic/espionage-act-1917-and-sedition-act-1918>. 2007/01/21. pág. 2.

passionate radicals, in an era in which the United States lived in a state of fear. It was the era of “The Red Scare.”³

Os anos 1920 podem ser considerados como uma época de profundas contradições na sociedade americana. A prosperidade e euforia vividas nos anos seguintes ao final da Primeira Guerra Mundial, não se revelaram consistentes e promotoras de segurança, de acordo com a perspectiva de Nash

The 1920's was a time of prosperity, yet a great many people, including farmers, blacks, and other ordinary Americans, did not prosper. It was a time of modernization, but only about 10 percent of rural families had electricity. It was a time when women achieved more sexual freedom, but the feminist movement declined. It was a time of prohibition, but many Americans increased their consumption of alcohol. It was a time of reaction against reform, yet progressivism survived. It was a time when intellectuals felt disillusioned with America, yet it was one of the most creative and innovative periods for American writers. (Nash1998:833)

A década de 1920 tornou-se no paradigma da sociedade em constante transformação, onde se cruzaram todas as vertentes da mudança. Houve dois factores de primordial importância: as *18th e 19th Amendments*. A primeira lei proibiu a venda de bebidas alcoólicas e a segunda garantiu o direito de voto às mulheres. A discrepância entre as determinações aprovadas é significativa da disparidade de decisões e de acontecimentos ocorridos nesta década. A proibição da venda de álcool apenas contribuiu para a instalação da corrupção e do negócio fácil, dos lucros desmedidos e do surgimento do crime organizado, com Al Capone como o seu expoente máximo.

³ Aiuto, Russel. “*All about Sacco & Vanzetti*”. In: <http://www.crimelibrary.com/sacco/sacomain.htm>. 2007/01/21. pág. 2.

Todo este ambiente acabou por criar um enorme fosso entre o mundo rural e o citadino, em franco desenvolvimento. O direito de voto consagrado às mulheres, não impediu a falta de uma igualdade efectiva, já que estas continuaram a ser pouca mais do que objectos, com preocupações quase exclusivas com a moda e a ousadia de fumar em público. O objectivo primordial da época era o entretenimento e o divertimento. A *Jazz age* ou os *Roaring Twenties* como ficou conhecida esta década, foi o período em que todos os americanos pensaram poder alcançar a riqueza e a prosperidade, em que mudaram os contextos sociais, e em que o prazer imediato se tornou um ponto central na vida das pessoas. A prosperidade da classe trabalhadora e média estava em franco progresso proporcionando uma melhor qualidade de vida.

As proibições e intolerância surgidas durante esta década, conduziram à euforia e aos conflitos raciais e sociais. A revolução russa de 1917, conduziu ao medo do comunismo e ao movimento de perseguição aos ideais de esquerda que ficou conhecido como *Red Scare*. A camada jovem revoltou-se contra o respeitável mundo instalado dos adultos, adoptando novas formas de estar e de vestir, novos estilos musicais e de divertimento. A rádio generalizou-se pelo país; se Bing Crosby era o cantor da época, Gershwin destacava-se como compositor. O Jazz era a música do momento nos clubes nocturnos, sendo o mais célebre o *Cotton Club*, onde excepcionalmente comparado com os outros clubes, conviviam brancos e negros. Bessie Smith era a cantora por excelência dos *Blues*. Al Jolson, tornara-se um sucesso. As estrelas mais célebres do filme mudo eram Rudolph Valentino e Clara Bow, na altura em que apareceu o primeiro filme falado, *Don Juan*, com John Barrymore. Os primeiros Óscares foram atribuídos em 1927. A Broadway, na cidade de Nova Iorque, tinha em cena 268 peças.

A Ford lançou o seu célebre modelo T, pondo a América *on wheels*, uma vez que o carro se tornou bastante acessível. Foi realizado o primeiro voo transatlântico por Charles Lindbergh. O Ku-Klux-Klan intensifica a sua perseguição aos negros praticando grandes injustiças. A bolsa de Nova Iorque conheceu um período negro em 1929, no chamado, *Crash* de Wall Street. A camada intelectual mais jovem de que se destaca um grupo designado por *Lost Generation*, que se auto-exila em Paris entre a 1ª e a 2ª Guerras Mundiais, e que se salienta pela criatividade e produção crescentes, em oposição à desilusão e vazio instalados, dos quais se podem referir autores como Ernest Hemingway, Gertrude Stein, John dos Passos, Henry Miller e Scott Fitzgerald.

A disparidade social que se verificava na sociedade americana revelava profundas divisões no acesso às transformações sociais e económicas emergentes. Quem na realidade produzia os bens de consumo necessários, não detinha poder de compra suficiente para os adquirir. Podemos considerar os anos 1920 uma época de contrastes importantes, conducentes a um choque de valores na sociedade, que promoveram a intolerância religiosa, os protestos das classes trabalhadoras, o crescimento das grandes cidades, o ressurgimento do radicalismo racial, religioso e político e o desenvolvimento crescente do medo da ameaça comunista, nomeadamente bolchevique.

Businesses increased profits while holding down wages and the prices of raw materials. This pattern depressed consumer purchasing power. American workers, like American farmers, did not have the money to buy the goods they helped to produce. There was a relative decline in purchasing power in the late 1920's, unemployment was high in some industries, and the housing and automobile industries were already beginning to slacken before the crash. (Nash 1998:836)

Os agricultores constituíam o sector da sociedade norte-americana com maiores dificuldades de sobrevivência na década referida. Os produtos agrícolas eram produzidos em grandes quantidades, mas o mercado estava saturado, o que impedia o escoamento dos produtos, criando um excesso de bens alimentares que não eram consumidos e acabavam por não ser aproveitados. Muitos agricultores começaram, num movimento sem precedentes, a sair do campo em direcção às cidades. As grandes indústrias e os seus detentores conseguiam cada vez mais lucros, através do recurso indiscriminado à especulação, sem que o governo pudesse tomar medidas para travar o cenário de crise que se ia instalando. Paralelamente a crise na Europa, que nunca recuperou a sua economia de uma forma sólida depois da Primeira Guerra Mundial, contribuiu também para que a situação financeira e as relações comerciais entre a Europa e os Estados Unidos, não progredissem de forma positiva no que respeita ao campo económico.

Devido à situação económica e social, os Estados Unidos passaram por um período difícil que ficou conhecido como a Grande Depressão que ocorreu em 1929, e que teve origem no *crash* da bolsa de Nova Iorque. O uso abusivo da especulação para a obtenção de lucros fáceis, através da compra concertada de acções, revendidas em alta, desencadeou sucessivas vagas de aumentos incontroláveis que destruíram por completo a economia e indústria americanas. Em consequência desta política especulativa fomentada pelas grandes corporações, e protegida pelo governo, através de ausência legislativa que a evitasse e penalizasse, conduziu ao desemprego milhões de pessoas. “Unemployment, which according to the federal bureau of labour statistics stood at 1.5 million in 1929, was up at least 3.25 million by March 1930.”(Brogan 1999:511). Afirmação que evidencia, como o clima de pseudo prosperidade reinante, acabou por ser destruído. “The national income of the richest

nation in the world, the United States, fell by 38 per cent in these years.” (Roberts 2000:368)

Com a eleição de um novo presidente, o democrata Franklin Roosevelt, apoiado com entusiasmo pelas camadas mais marginalizadas da sociedade norte-americana, em especial os sindicalistas, os agricultores, os imigrantes católicos e os negros, e na tentativa de minimizar os problemas decorrentes da fragilidade económica e do excessivo número de desempregados no país, Roosevelt consegue fazer passar uma mensagem de confiança junto do Congresso e do povo americano. No seu discurso inaugural afirmou, “Let me assert my firm belief that the only thing we have to fear is fear itself.”⁴, uma afirmação que fez renascer a esperança e o entusiasmo nos Estados Unidos, quando o povo queria acreditar numa nova era de progresso para o país. O presidente faz aprovar uma série de leis, como por exemplo, a *Federal Emergency Relief Administration (FERA)* que concedia fundos para agências de apoio social e estatal, a *Public Works Administration (PWA)* que garantia trabalho em projectos de construção, ou a *Civilian Conservation Corps (CCC)*, que empregou centenas de milhares de homens na reflorestação do país. A criação destas leis pretendia revitalizar a economia e mitigar os problemas dos desempregados, e o seu conjunto ficou conhecido pela política de *New Deal* que, pode dizer-se, modificou a história dos Estados Unidos, ao pretender revigorar toda uma nação a nível emocional, social e económico.

The Great Depression changed the lives of all Americans and separated that generation from the one that followed. An exaggerated need for security, the fear of failure, a nagging sense of guilt, and a real sense that it might happen all over again divided the Depression generation from everyone born after 1940. (Nash 1998: 836)

⁴ “*Civilian Conservation Corps*” – Encyclopedia Britannica. In: <http://www.britannica.com/eb/article-9082765/Civilian-Conservatio-Corps>. 2006/11/23. pág.2.

O primeiro *New Deal*, que ocorreu entre 1933 e 1935 na época do Presidente Roosevelt, incidiu, sobretudo, na recuperação depois da grande Depressão, e na procura de soluções para os mais pobres e desempregados. Toda a legislação produzida e aprovada no Congresso foi no sentido de, promover o auxílio ao comércio, aos agricultores, e aos trabalhadores, autorizando projectos de obras públicas, com a finalidade de reconduzir os desempregados e os americanos mais pobres ao trabalho. Apesar de todo o esforço legislativo, os problemas decorrentes da depressão não puderam ser solucionados, em especial o índice grave de desemprego que se registava, mas reforçou o governo federal. A tentativa por parte do governo, de promover a oferta de empregos para todos os que os procuravam e deles necessitavam, na perspectiva de melhorar as condições de vida dos norte-americanos, levou Roosevelt a acreditar que conseguiria atingir os seus objectivos de recuperar a economia norte-americana, se nesta tentativa de promover o emprego estabelecesse um pacto de cooperação com a comunidade de negócios.

Durante os primeiros cem dias da política de *New Deal* foram publicadas inúmeras leis que ajudaram os norte-americanos a recuperar do pessimismo e do desespero instalados, permitindo-lhes recuperar uma certa esperança. Foram também criados comités beneficiadores das classes mais afectadas pela Grande Depressão e pelo desemprego, de que destacamos: *Social Security Act*, *Rural Electrification Act*, *National Labor Relations Act*, *Committee for Industrial Organization* (CIO), *National Housing Act*, *Fair Labor Standards Act*, *Agricultural Adjustment Act*, que pretendiam criar condições dignas de habitação, e de trabalho, protegendo os operários e trabalhadores rurais, tentando instaurar benefícios de carácter social, com o objectivo de criar um sistema de segurança social digno de auxiliar a população trabalhadora.

A partir de 1935, Roosevelt redirecciona a política de *New Deal* para as reformas de carácter social, lançando as bases de uma segurança social, com a aprovação do *Social Security Act*. Esta lei tenta promover a justiça e as reformas sociais, mas pouco terá feito pelos cidadãos mais desfavorecidos. Roosevelt, afirmou num discurso no Congresso, em Janeiro de 1935: “In spite of our efforts and in spite of our talk, we have not weeded out the privileged and we have not effectively lifted up the underprivileged”. (Nash 1998:850)

Em Abril de 1935, o Congresso aprova a *Works Progress Administration* (WPA), que constituiu a primeira grande tentativa de colmatar o espectro do desemprego que afectava milhões de americanos. Através deste programa, o governo conseguiu criar emprego para cerca de três milhões de pessoas, que no âmbito da WPA e, apesar de auferirem salários mais baixos do que os outros trabalhadores da indústria privada, construíram pontes, aeroportos, bibliotecas, estradas e campos de golfe.

A minor but important part of the WPA funding supported writers, artists, actors, and musicians. Richard Wright, Jack Konroy, and Saul Below were among the 10,000 writers who were paid less than \$100 a month. Experimental theatre, innovative and well-written guides to all the states, murals painted in municipal and state buildings, and the Historical Records Survey were among the long-lasting results of these projects....The WPA was controversial from the beginning. Critics charged that the agency had hired Communists to paint murals or work on the state guides. ... the WPA did useful work; the program built nearly 6,000 schools, more than 2,500 hospitals, and 13,000 playgrounds. More important it gave millions of unemployed Americans a sense that they were working and bringing in a pay check to support their families. (Nash 1998:850-1)

Podemos considerar que, a WPA, contribuiu largamente para a criação de uma força de trabalho remunerada que mudou a face dos Estados Unidos da América, através da construção em larga escala de edifícios públicos, parques, bibliotecas, estradas e que garantia um salário a todos os trabalhadores independentemente dos atrasos na execução das obras, tornando o estado na maior entidade empregadora, e divulgando a ideia do homem como suporte familiar, mantendo a mulher no círculo familiar, o que contribuiu para o instaurar de uma mentalidade centrada no poder masculino. No entanto, algumas críticas a esta política consideravam que o WPA apoiava fortemente artistas com ideais políticos esquerdistas, o que contribuiria para o aparecimento de uma força ideológica perigosa.

A aprovação de legislação no âmbito da segurança, promovendo benefícios para a classe trabalhadora e providenciando ajuda aos agricultores, e a tentativa de controlar as grandes corporações e de fazer os ricos pagarem mais impostos, foram outras das preocupações de Roosevelt. No entanto, só a situação de conflito na Segunda Guerra Mundial veio proporcionar ao país a capacidade de emergir da grave Depressão de 1929, recuperando a economia e fomentando novos postos de trabalho, criando uma situação de emprego quase generalizado, que mais não foi do que a restauração do regresso a uma situação de prosperidade.

2. A era McCarthy e a política do *Red Scare*.

Será importante questionarmo-nos em que condições se chega à situação de Guerra-Fria, que emergiu no final da Segunda Guerra Mundial e durou quase cinquenta anos. Quando as tropas aliadas desembarcaram na Normandia em Junho de 1944, e depois da proclamação do final da guerra em 1945, os Estados Unidos surgiram, aos olhos de quase todo o mundo, como os grandes defensores da liberdade. Esta atitude

catapultou mundialmente a noção de que os Estados Unidos eram os defensores da ordem mundial e dos princípios de liberdade, como consequência dos ideais norte-americanos.

O regresso da prosperidade, ao mesmo tempo que a vitória, tranquilizaram os Americanos na sua crença na excelência, mas também na universalidade da sua experiência nacional. Não só aderiram assim muito largamente ao capitalismo esboçado por Roosevelt antes da entrada na guerra, como também já não duvidando da identidade dos seus interesses com os do mundo inteiro, pensaram estender à escala internacional a sua concepção de uma ordem económica e política neo-liberal. (Melandri 2002:154)

No final da Segunda Guerra Mundial, os diferentes países nela intervenientes entraram em declínio, verificando-se, todavia, a ascensão dos Estados Unidos e da U.R.S.S. Os estadistas da época, entre os quais Winston Churchill e Stalin, revelavam opiniões divergentes sobre as mudanças que se estavam a operar a nível estrutural, político, social e económico, na Europa e no mundo.

o programa americano estava duplamente orientado para a instauração de uma organização política mundial dotada, em caso de conflito circunscrito, de um poder de arbitragem, e para a criação de um sistema capaz de facilitar o advento, e depois a manutenção, de uma ordem económica neo-liberal. (Melandri 2002:154)

No entanto, o programa da U.R.S.S, estava orientado para delimitar, a todo o custo, a sua zona de influência, defender os seus ideais marxistas contra os ideais da democracia liberal norte-americana e as conquistas obtidas pela revolução do proletariado, não permitindo a instauração, nos seus territórios, da ordem preconizada pelos norte-americanos. No fundo, cada uma das super-potências, como viriam a ser

mais tarde designadas, pretendia assegurar em termos ideológicos, a defesa do capitalismo, no caso dos Estados Unidos, e do comunismo, no caso da U.R.S.S. De acordo com Roberts,

Russian national interest, shaped by geography and history, was to be inseparable from ideological struggle; communists and those who sympathized with them everywhere believed that it was their first duty to safeguard the Soviet Union, the champion of the international working class and, indeed (true believers affirmed), the guardian of the destinies of the whole human race. (Roberts 2000:641)

Com a situação de pós-guerra, abre-se uma nova etapa na história mundial e na história dos Estados Unidos. Apesar das baixas sofridas durante o conflito, a nação americana foi a menos sacrificada (não foi alvo de ataques no seu próprio terreno), ao contrário dos outros países envolvidos. A posição de poder conseguida com a guerra, permitiu aos Estados Unidos espalhar os seus ideais de liberdade, igualdade e democracia pela Europa e um pouco pelo resto do mundo. Houve também necessidade de conseguir um mercado internacional sólido para os produtos americanos, que devido à recuperação económica atingida com a guerra e ao desenvolvimento tecnológico, eram excedentários, e necessitavam de ser escoados para benefício da economia nacional o que, na perspectiva americana, beneficiaria o resto do mundo.

Os Estados Unidos abandonam a política isolacionista que tinham seguido nas décadas de 1920 e 1930, emergindo da guerra como vencedores e numa posição de liderança mundial. Assumem-se seguros e fortes nas suas convicções, tentando impor os seus ideais, levando ao extremo a noção de povo com um *manifest destiny* de guardiães e defensores do mundo, lutando contra a ideologia comunista tanto no país como no estrangeiro. Esta política de intervencionismo decorrente da doutrina

Truman, caracterizada pelo liberalismo anticomunista, levaria os americanos a considerarem o ataque a países onde o comunismo poderia vir a ser ou já tinha sido implantado, vital para a sua segurança interna, levando-os mais tarde a guerras desastrosas, como as da Coreia e do Vietname e já no século XXI, à Guerra no Iraque.

A U.R.S.S., que registou um enorme número de baixas durante a Segunda Guerra Mundial, anexou vários países à sua volta onde impôs uma ideologia socialista semelhante à do regime russo, para conseguir manter a sua integridade territorial, a segurança interna e a independência face à política norte-americana de tentativa de domínio total do mundo. Os objectivos russos estavam ligados à ditadura do proletariado e à luta de classes com base numa doutrina comunista bastante centralizada e de governo autocrático. Havia também uma necessidade absoluta de reconstruir a União Soviética cujos sectores, industrial e agrícola tinham sido totalmente destruídos durante a Segunda Guerra Mundial.

Its survival appeared to them self-evidently crucial for world history. “Socialism in one country” might for a time be a plausible and necessary slogan, but however qualified in practice frankness about their revolutionary goals might be, Bolsheviks had said their aim was to overthrow the social institution of non-communist societies, and they meant it, so far as the long run was concerned. Soviet diplomacy could never have been merely a part of the technique of managing international relations but nor could it ever forget Russian national interest. (Roberts 2000: 462)

A sobrevivência dos ideais comunistas e do socialismo constituía para os russos um objectivo primordial, que passava por manter a coesão socialista, e levar à destruição do mosaico social e político instalado nos países não comunistas. As divergências de organização política e social das duas nações, impedia a tomada de decisões

nomeadamente no plano diplomático neste período pós Segunda Guerra Mundial, que pudessem fazer perigar a Revolução de Outubro de 1917 e o interesse nacional russo.

Apesar da inter-ajuda entre russos e norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial, as hostilidades e a quebra de relações entre as duas super-potências, levaram à desconfiança mútua e ao desentendimento sobre a partilha física e ideológica do mundo e, sobretudo, à crença por parte de ambos os países, de que uma enorme campanha de actividades subversivas estaria a acontecer e conduziria à tirania ou à destruição atómica total. “No Outono de 1946, a ruptura, de facto, está praticamente consumada e a paz há tanto esperada é sucedida por um duelo implacável, que recorreria a todos os golpes mas sem haver uma conflagração mundial: começara a Guerra-Fria.” (Melandri 2002:161)

Durante o período da Guerra-Fria, tanto os Estados Unidos como a U.R.S.S., mantiveram lideranças fortes e centralizadas. Stalin e Nikita Krushev, na U.R.S.S. Roosevelt, Harry Truman e, posteriormente, Dwight Eisenhower, nos Estados Unidos. A Conferência de Yalta é considerada como o começo da política de Guerra-Fria. Esta conferência teve lugar entre 4 e 11 de Fevereiro de 1945, e reuniu os três líderes mundiais mais importantes: Stalin, Churchill e Roosevelt. Com o objectivo de terminar as hostilidades, os acordos de paz estabelecidos em relação à guerra no Pacífico e aos países asiáticos, bem como a divisão e controle das diferentes nações europeias, foram bastante controversos. Por um lado, a U.R.S.S. comprometeu-se a ajudar os Estados Unidos na frente do Pacífico, por outro, Churchill e Roosevelt, não concordaram com a partilha da Europa proposta pela U.R.S.S. Os Estados Unidos viriam a bombardear Hiroshima e Nagasaki, fazendo milhares de vítimas e utilizando pela primeira vez a bomba atómica.

A decisão mais importante da Conferência de Yalta foi a criação da Organização das Nações Unidas (ONU), com o objectivo de preservar a paz e a segurança do mundo, promover a cooperação internacional e fomentar a reconstrução dos países fragilizados, destruídos e subdesenvolvidos como consequência da guerra, resolvendo problemas de carácter económico, político e cultural. Aliás ainda hoje o papel da ONU se mantém, embora nem sempre consiga levar a bom porto as suas intenções.

Na sequência da morte de Roosevelt a 12 de Abril de 1945, Harry Truman assumiu a presidência dos Estados Unidos. Tratava-se de um homem maniqueísta, mal preparado para a complexidade da situação do pós-guerra que se vivia em todo o mundo. Um dos seus primeiros actos como presidente foi a participação na Conferência de Potsdam. Encontrou-se com o Ministro dos Negócios Estrangeiros russo Molotov sobre a questão da Polónia, acusando os soviéticos de não terem cumprido os acordos de Yalta, assinados em Fevereiro de 1945, e manteve uma atitude agressiva e determinada, contra a política da União Soviética.

Once much of the world appeared to have divided into two camps, each proclaimed itself anti-imperialist and each often behaved (if effective domination is the test) in imperialist ways. Even if the Cold War stopped short of actual armed conflict between the two principals, subversion, bribery, murder, espionage, propaganda and diplomatic quarrelling long gave fresh colour to the basic premise, that it was impossible for communist and non-communist societies to cooperate and relate to one another in the way civilized societies had once believed to be normal. (Roberts 2000:462)

A Guerra-Fria provocou uma transformação profunda na resolução da política de negócios estrangeiros norte-americanos. Houve dois acontecimentos importantes que marcaram a definição da política externa norte-americana. Por um lado, o sucesso da revolução comunista na China, aliada dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial e, por outro, a explosão de um dispositivo atômico testado pelos russos. Os Estados Unidos, receosos das rápidas mudanças políticas que se estavam a operar, assumiram perante o Congresso, num discurso do presidente que teve lugar a 12 de Março de 1947, o compromisso de defender o mundo capitalista contra a ameaça do comunismo. Estava instaurada a doutrina Truman, que difundiu o forte antagonismo entre os blocos capitalista e comunista. Truman foi o mais importante impulsor da política de Guerra-Fria que se seguiu. Devemos considerar o conceito de Guerra-Fria, no sentido mais lato e, que se resume do seguinte modo, segundo Roberts: “Cold War, in the most abstract sense, after all, it was only a late and spectacular manifestation of a rupture in ideological and diplomatic history that opened 1917.” (Roberts 2000:593)

A decorrência mais imediata da doutrina Truman foi o Plano Marshall que constituiu um instrumento financeiro de ajuda à economia europeia e russa, consubstanciando uma política de contenção. A ajuda norte-americana a uma Europa devastada territorial, económica e politicamente, constituiu uma contribuição imprescindível para a recuperação do continente europeu em termos económicos. Mas essa ajuda traduziu-se também numa forma incontestada de os norte-americanos salvaguardarem os seus interesses capitalistas, prevendo a integração das economias de leste no plano. Deste modo, os Estados Unidos difundiram a sua ideologia pela Europa ajudando a divulgar e consolidar a doutrina Truman. Na realidade, a influência dos partidos de esquerda no continente europeu aumentava com o agravamento da recessão económica decorrente da guerra.

A política de contenção, juntamente com a doutrina Truman, o plano Marshall e a criação em Washington em 1949, de uma força político-militar para a defesa colectiva dos regimes democráticos, a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), constituíram a base para a actuação dos Estados Unidos na Europa e no mundo, durante este período. A política de contenção exigia do povo americano o dever patriótico de colaborar com o governo na obtenção de recursos suficientes para impedir o avanço comunista no mundo. Esta política também exigia informações precisas sobre os comunistas e os seus métodos de actuação, por isso, em 1950 foi criada a *Central Intelligence Agency* (CIA), que criou um serviço de espionagem no país e no estrangeiro.

A criação de todos estes organismos, a reordenação geopolítica da Europa, a emergência de duas super-potências e a ameaça nuclear, levaram a uma política interna repressiva nos Estados Unidos. Em 1947, o governo fez aprovar a Lei *Taft-Hartley*, que declara ilegais certas formas de greve, limitando o poder dos sindicatos e concedendo ao presidente o poder de suspender greves. Em 1950, foi aprovada a Lei *MacCarran*, que exigia o registo de todas as organizações ou dos elementos simpatizantes da ideologia comunista.

Neste contexto ideológico e socialmente repressivo, surgiu a política Macartista, que constituiu uma resposta extrema à Guerra-Fria e representou o símbolo da paranóia e histeria colectivas vividas pelos americanos com medo da ameaça nuclear e do comunismo, fomentada e reforçada pelo governo. Tratava-se de um movimento de cariz anticomunista, cuja figura mais proeminente foi o Senador Joseph McCarthy, que esteve na origem da criação de comissões de investigação, com o objectivo de

acusar de prática de actividades anti-americanas, qualquer pessoa suspeita de colaborar ou simpatizar com movimentos comunistas.

I have here in my hand a list of two hundred and five (people) that were known to the Secretary of State as being members of the Communist Party and who nevertheless are still working and shaping the policy of the State Department.⁵

Para a consecução desse objectivo desencadeia uma “caça às bruxas” movida a funcionários governamentais e a muitas figuras conhecidas do cinema e da sociedade em geral: actores, directores, guionistas, sindicalistas, cientistas, diplomatas, intelectuais, professores, políticos, jornalistas e trabalhadores fabris. “Today we are engaged in a final, all-out battle between communistic atheism and Christianity. The modern champions of communism have selected this as the time. And, ladies and gentlemen, the chips are down – they are truly down.”⁶

O Senador McCarthy foi, possivelmente, o mais famoso anticomunista americano, o mais demagogo e polémico senador, que fomentou discórdias sobre o senso moral e político. Podemos observar o seu discurso numa série de telegramas que enviou ao Presidente Truman, sobre a existência de comunistas nos departamentos governamentais, e também a resposta do Presidente que nunca foi enviada. (ver Anexo 2) Considerado por uns como demagogo, para outros, ele representava o homem que alertou o país para a ameaça do comunismo. McCarthy era republicano, católico, de princípios rígidos e o representante do *self-made man*. Conseguiu ser

⁵ “*The Hollywood Ten*”<http://www.quotationspage.com/special.php3?file=w9712123.2007/01/21>.
pág.1.

⁶ In: [http://www.senate.gov/artandhistory/minute/CommunistsIn GovernmentService.htm](http://www.senate.gov/artandhistory/minute/CommunistsInGovernmentService.htm).
2003/03/22.pág.1.

eleito para o Senado vencendo o seu opositor republicano Robert La Follette, Jr., com uma persistente e bem orquestrada manobra de auto-promoção, discursando incansavelmente, enviando cartas a todos os eleitores e atacando o seu opositor. Ganhou com uma margem curtíssima, onde foram importantes os votos do sector político da esquerda. Devemos salientar que McCarthy utilizou nos seus discursos, palavras capazes de gerar impacto na população e que ajudariam a difundir o mito da ameaça comunista.

McCarthy aponta o inimigo comum: os liberais, sequazes do comunismo; os filhos da aristocracia financeira do Leste; aqueles que na nação, “dispõem das mais belas casas, da melhor instrução e dos cargos mais importantes no governo”; aqueles que Anglo-Saxónicos e Protestantes, educados em Groton e em Harvard, representam a elite patricia do país, indissociável do período do New Deal. Confundindo deliberadamente liberalismo e comunismo, McCarthy liberta as frustrações da sua massa de fanáticos. (Melandri 2002:175)

Pode dizer-se que era um excelente manipulador da imprensa. As suas declarações e modo de actuação geraram grande controvérsia, em especial entre as camadas intelectuais do país, que consideravam a sua actuação cerceadora das liberdades individuais de expressão e de pensamento, e sobretudo da liberdade de alguém poder tomar uma posição ideológica de esquerda. McCarthy começou por atrair a atenção em Fevereiro de 1950, ao declarar que nos departamentos de estado e nas agências federais, estavam infiltrados comunistas, acusação que nunca provou, mas que usou para acusar altos funcionários do estado de serem comunistas e subversivos, o que lhe possibilitou persegui-los.

On 9 February 1950 Senator Joseph R. McCarthy of Wisconsin (1909-57) announced to the world in a speech at Wheeling, West Virginia, that he had in his hand a list of

the numerous communists “known to the Secretary of State” who were still working and making policy in the State Department. And so the great witch-hunt was launched. (Brogan 1985:598)

McCarthy utilizava métodos incriminatórios e um discurso fanático que recebia o apoio de metade da população americana, devido ao permanente medo da ameaça comunista vivida no ambiente de Guerra-Fria em todo o mundo. Continuou a sua cruzada anti-comunista investigando possíveis fraudes e desperdícios nos departamentos executivos, ao mesmo tempo que continuava a “caça às bruxas”. Presidiu a centenas de julgamentos coercivos e incriminatórios, públicos e privados, chamando centenas de testemunhas, e renegando o direito à defesa e à liberdade de expressão, consignado na Constituição do seu país. O número de audiências marcadas sem aviso prévio, a contratação de pessoal à margem dos mecanismos legais, levaram McCarthy e o seu conselheiro Roy Cohn, a ameaçar e insultar as suas testemunhas durante os julgamentos. Durante o período Macartista foi negado aos acusados nos processos de “caça às bruxas” qualquer possibilidade de invocar o *1st Amendment*, consagrado na Constituição, em que se diz que,

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the Government for a redress of grievances. (Nash 1998: A-8)

Foi também negada a invocação do *5th Amendment*, consagrada na Constituição noerte-americana, em que se pode ler,

No person shall be held to answer for a capital, or otherwise infamous crime, unless on a presentment or indictment of a Grand Jury, except in cases arising in the land or

naval forces, or in the militia, when in actual service in time of War or public danger; nor shall any person be subject for the same offence to be twice put in jeopardy of life or limb; nor shall be compelled in any criminal case to be a witness against himself, nor be deprived of life, liberty, or property, without due process of law; nor shall private property be taken for public use, without just compensation. (Nash 1998: A-8)

Pode dizer-se que houve uma reversão na interpretação da lei, de acordo com os apoiantes de McCarthy, e passou a ser-se considerado culpado até se provar a inocência, em vez de inocente até provas da culpabilidade de um indivíduo. O facto de McCarthy ter acusado o exército de possuir elementos comunistas infiltrados, acabou com a sua carreira política. A sua atitude persecutória tinha ido longe de mais. Durante oito semanas em inquéritos televisionados, McCarthy interrogou oficiais do exército e muitos heróis de guerra. O novo meio de comunicação deixou transparecer o seu poder e serviu para ilustrar a mesquinhez deste homem. Todos os métodos sem escrúpulos, as falsas alegações, as afirmações fictícias e a ilusão da perseguição e paranóia, desenvolvidas na campanha orquestrada por McCarthy para desonrar e desacreditar o poder militar americano, acabaram por ser desacreditados nas audiências televisionadas que conduziu. O Conselho do Exército apenas perguntou: *“At long last, have you no sense of decency left?”*

O Senador destruiu a carreira de centenas de homens e mulheres inocentes em benefício da sua, através de um discurso demagógico, fanático e acusatório. Conseguiu uma carreira meteórica, mas se a sua ascensão a senador foi rápida, a sua queda também o foi, depois da humilhação sofrida nas acusações oficiais ao exército, até ao seu desaparecimento precoce devido ao alcoolismo.

A política Macartista teve uma maior repercussão no mundo das artes. Pode considerar-se que existiram dois períodos semelhantes na história dos Estados Unidos, que ficaram conhecidos como *Red Scare*, e que afectaram directamente Hollywood e a indústria cinematográfica, funcionários dos departamentos de estado e trabalhadores de um modo geral.

3. *Blacklisting* em Hollywood

O termo *Red Scare* designa dois períodos diferentes da história dos Estados Unidos, que se caracterizaram por uma forte política de anti-comunismo. O primeiro *Red Scare* aconteceu nos anos entre 1917 e 1920, e o segundo entre os anos de 1940 e 1950. No período do primeiro *Red Scare*, houve uma reacção generalizada contra o movimento bolchevique e a revolução russa, sobretudo porque a revolução punha em causa uma série de princípios ideológicos que tanto os europeus como os norte-americanos, consideravam ser a base das suas sociedades. Considerava-se que os ideais políticos do socialismo preconizado pela Revolução Russa, destruiriam os valores ancestrais da religião, da família, da propriedade privada e da forma de vida instalada.

O principal motivo de preocupação nos Estados Unidos residia no facto de muitos dos trabalhadores, serem provenientes de diversos países europeus, o que mudou radicalmente a face da classe operária dos Estados Unidos da América. A luta pelos direitos dos trabalhadores, o começo do sindicalismo, a instauração de novas ideias políticas como o anarquismo e o socialismo, as primeiras greves, contribuíram para que se instalasse uma atitude de xenofobia e de radicalismo contra os grupos de trabalhadores, acusando-os de manobras anti-governamentais, associações criminosas e da pretensa vontade da instauração do comunismo num país que era uma

democracia. Consequentemente, houve uma tentativa por parte do governo de criar uma série de leis com a finalidade de deportar os elementos considerados radicais ou anarquistas do país e que podiam pôr em causa a estabilidade.

Quando os Republicanos obtiveram a maioria no Congresso, em 1947, *The House Un-American Activities Committee* (HUAC), que já existia nos anos 1920 e 1930, retomou a sua actividade constituindo o comité de maior importância na consecução da política do *Red Scare*, que tinha como objectivos:

1. Provar que havia comunistas infiltrados na Associação de Guionistas (*Screen Writer's Guild*);
2. Provar que estes guionistas, conseguiam inserir propaganda comunista subversiva nos filmes produzidos em Hollywood;
3. Mostrar que Hollywood tinha produzido intencionalmente filmes pró-soviéticos, durante a Segunda Guerra Mundial.

A Guerra-Fria atingiu a indústria cinematográfica de Hollywood em 1947, quando a *HUAC*, apresentou uma lista, não oficial, de nomes de directores cinematográficos, guionistas e actores, suspeitos de serem comunistas ou simpatizantes de esquerda. O impacto desta lista resultou em prisões e em desemprego para um significativo número de pessoas e o efeito na moral de Hollywood foi profundo e duradouro.

Numa primeira fase dos inquéritos que teve lugar entre 1947 e 1950, o Comité distinguiu as *cooperative "friendly" witnesses*, a quem permitiam a leitura de declarações pré-preparadas e que testemunhavam sobre o que sabiam das actividades comunistas em Hollywood; e as *"unfriendly" witnesses* que se aplicava a todas as

peçoas que se recusavam a cooperar com a HUAC. Onze dos indiciados foram acusados de comunistas. Entre eles encontrava-se Bertolt Brecht, o único que efectivamente testemunhou, e que regressou à Alemanha Democrática no dia seguinte ao inquérito, para escapar ao que parecia ser um novo regime Nazi.

Os restantes dez acusados ficaram conhecidos como *The Hollywood Ten* – nove guionistas e um realizador que se recusaram a responder aos inquéritos invocando a *5th Amendment* da Constituição. O seu silêncio foi considerado desrespeitoso e foram condenados a cumprir penas de prisão.

The most famous group of blacklisted individuals was known as The Hollywood Ten, consisting of one director (Edward Dmytryk, who later named names) and nine screenwriters. They played the Fifth Amendment rather than answer any questions from HUAC. They were jailed by the government and blacklisted by Hollywood.⁷

As hipóteses propostas aos elementos da lista *The Hollywood Ten* reduziam-se a: negarem ter sido membros do partido comunista, o que seria considerado perjúrio, assumirem a sua filiação comunista e denunciarem os outros, o que os levaria a perderem os seus empregos, ou permanecerem calados que teria como consequência imediata ficarem desempregados.

Em Novembro de 1947, alguns magnatas de Hollywood, na tentativa de acabar com a perseguição, emitiram uma declaração na qual se comprometiam a não contratar comunistas ou membros de qualquer organização que preconizasse o derrube do governo americano, pela força ou por qualquer outro método ilegal. Esta vaga

⁷ “*The Hollywood Blacklist*”. In: <http://www.classicfilm.about.com/library/weekly/aa032899.htm> 2003/01/30, pág. 2.

declaração de compromisso, deu origem à que ficaria conhecida como a lista negra de Hollywood, *The Hollywood Blacklist*.

-1947 The first wave of hearings of the House Committee on Un-American Activities (HUAC) occurs. During this time novelist Ayn Rand testifies regarding the pro-communist slant of the film *Song of Russia* (1944). It is in these hearings that the “Hollywood Ten” are blacklisted and sentenced to prison terms for contempt of Congress. McCarthy does not participate in these hearings. ⁸

Todas as actividades artísticas ou intelectuais, suspeitas de poderem manifestar explícita ou sub-repticiamente, qualquer tipo de simpatia por ideias de esquerda, viriam a ser consideradas subversivas e, por isso objecto de perseguição política em nome da defesa da integridade política americana e dos valores religiosos e culturais do país. Nesta sequência de ideias surge uma lista chamada os *Hollywood Ten*, a que já foi feita referência e que se torna no símbolo de uma política obsessiva de anti-comunismo. A segunda fase dos inquéritos, que teve lugar entre 1951 e 1954, decorreu com a HUAC sob a liderança de McCarthy

“-1951 The second wave of HUAC hearings begins with McCarthy leading the charge. Over the next three years McCarthy is a mainstay in the public eye, and he subpoenas some of the most prominent entertainers of the era (e.g. Orson Welles, Lucille Ball, Dashielle Hammett, and Lilian Hellman) before HUAC, demanding “the naming names”. ⁹

⁸ *HUAC, McCarthy, and the Reds: McCarthyism and the blacklist*. In: <http://huac.tripod.com/2002/11/08>. pág.1.

⁹ *HUAC, McCarthy, and the Reds: McCarthyism and the blacklist*. In: <http://huac.tripod.com/2002/11/08>. pág. 2.

O Senador McCarthy, de Wisconsin, liderou o *Internal Security Comite* (ISC), que preconizava a manutenção de um estado sem esquerdistas infiltrados e a eliminação de todos os elementos considerados subversivos. Participou na segunda vaga de audiências agindo de forma inquisitória, com acusações não comprovadas, que tiveram efeitos nefastos na indústria cinematográfica, tais como: perda injustificada de empregos, denúncias de colegas de trabalho, clima de desconfiança, dissolução de amizades e medo, como se pode constatar nas palavras de Markowitz:

Thousands were dismissed from government and public service, tens of thousands kept from employment of various sorts by the dissemination of lists kept by local Red Squads, local right-wing vigilantes, franchise-business blacklisters, various state HUACs, the national HUAC, the Senate International Security Committee, and the industrious minions of the FBI. Millions who had signed their names to some left petition in the 1930s and the 1940s or had participated in any way in the mass struggles were to some degree harassed and intimidated. Also, the repressions didn't quite end with the fall of McCarthy, or the election of Kennedy, or the development of mass opposition to the Vietnam war. Rather, it continued from its national height in the early 1950s to police raids, provoked murders, and Kafkaesque trials and hearings for radicals and militants through the 1960s and 1970s. Even with the very important changes in mass opinion in the last decade, it remains one of the most significant features of contemporary U.S. life that the public and police machinery established to stigmatize, harass, bankrupt, and if necessary incarcerate left-wing militants and destroy their mass organizations has continued to grow and develop.¹⁰

Este clima de perseguição a todos os que eram considerados subversivos ou de esquerda e que se prolongou muito para além da década de 1950, conduziu à produção de filmes de carácter anti-comunista e, também de cartoons (ver Anexo 1) e

¹⁰ Markowitz, Norman, *The Front, Comic Revenge*. In: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/Front.html>. 2005/10/01. pág. 2.

filmes condenatórios da “caça às bruxas” ou elogiosos dos que tinham a coragem para enfrentar a difamação, e manter a integridade dos valores em que acreditavam. Pode dizer-se que os custos sociais do Macartismo, para além das interferências negativas, como o desemprego e a perseguição ideológica, na vida dos comunistas norte-americanos, enfraqueceu a produção cultural norte-americana e também o próprio governo dos Estados Unidos, já que a perseguição macartista, era aceite como uma forma de actuação política correcta.

Em paralelo a este desenrolar da “caça às bruxas” do período Macartista é pertinente referir que os Estados Unidos atravessavam na década de 50 um período de mudanças significativas como consequência da Segunda Guerra Mundial.

Since the Second World War and its horrors there has been a remarkable change in our society. Anti-Semitism seems happily to have vanished, except among the more irritable Jews, while anti-Catholics no longer smile, at least in mixed religious company, when the Vatican certifies that the sun did a dance over Portugal... One dare not raise one's voice against any religion, idea or even delinquency if it is explicable by a therapist. I suspect that much of the American's hatred of Russia and Communism is simply a siphoning off of other irrational dislikes which, blocked by the stern tolerance of the day, can find expression only in Communist-baiting. (Vidal 1993: 28)

A década de 1950 foi uma época de bem-estar social, com o despontar de um *boom* económico que assegurava estabilidade sócio-económica e possibilitava a garantia de direitos de liberdade individual, política e religiosa. Não podemos deixar de referir a época de prosperidade surgida após o final da guerra, que proporcionou alterações no pensamento colectivo americano. Estas alterações levaram ao questionar de situações de injustiça, mobilizando a sociedade para a necessidade de transformações

importantes em áreas como os direitos das mulheres e a conquista dos direitos civis para os negros, dada a situação de discriminação racial e social que se vivia na época.

Esta década foi uma época de desenvolvimento em larga escala, de progresso, de divertimento, de consumismo e de individualismo nos Estados Unidos. “If you had a television, you would be the nicest kid on the block. Television was groovy.”¹¹ Houve um desenvolvimento em larga escala da produção em massa de frigoríficos, e outros electrodomésticos que facilitavam a vida das donas de casa, bem como de aparelhos de televisão, tendo estes atingido um número de produção, da ordem dos 15 milhões de unidades em 1952. Este período foi muito rico em acontecimentos que marcaram a história americana e do mundo. Ocorreram alguns fenómenos importantes dignos de registo, embora por razões de índole diferente, tais como o Macartismo, com a perseguição aos comunistas americanos; em 1954, a segregação racial nas escolas acabou e ocorreu a prisão de Rosa Parks, uma negra, que se recusou a dar o seu lugar a um branco num autocarro, despoletando assim o movimento de desobediência civil preconizado pelo jovem Martin Luther King, que liderou o movimento pelos direitos civis para os negros.

A Guerra-Fria, estava no seu auge e uma das suas consequências foi a Guerra da Coreia, quando a comunista Coreia do Norte invadiu a Coreia do Sul e o presidente Truman enviou as forças militares norte-americanas para a Coreia. O aparecimento do *Rock'n'Roll* em 1956, com o surgimento de uma figura emblemática para sempre associada a este tipo de música, Elvis Presley (o branco que cantava como um negro), que influenciou não só o panorama musical, mas também desencadeou conflitos geracionais entre pais e filhos e na sociedade em geral. A boneca *Barbie* surgiu em

¹¹ “*The 1950’s. A decade of Fun, Excitement and Individuality!*” In: <http://www.kidsnewsroom.org/elmer/infoCentral/frameset/decade/1950.htm>. 2006/09/14. pág.1.

1959, tornando-a a mais famosa de sempre em todo o mundo e o seu companheiro Ken em 1961; apareceu o primeiro parque temático da Walt Disney, em Anaheim, na Califórnia. Foram criados novos brinquedos com a invenção do plástico. Os Legos apareceram em 1949, em 1957 os Hula Hoops, em 1961, *Hell's Angels* em 1950, os *bikers* de Harley Davidson.

De salientar a publicação, em 1957, da obra literária *On the Road*, de Jack Kerouac, um manifesto da *Beat Generation*, que começou com um pequeno grupo de amigos e, mais tarde, deu origem a um movimento literário cujo núcleo principal era formado por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Neal Cassady e William S. Burroughs, que se juntavam nas imediações da Universidade de Columbia, em Manhattan, e que se empenharam em transpor para a poesia e a literatura em geral, a linguagem e os ritmos da cultura popular. Ocorreu também a execução na cadeira eléctrica de Ethel e Julius Rosenberg, em 1953, depois de terem sido julgados e acusados de espionagem e a anexação do Alasca e do Hawaii pelos Estados Unidos, em 1959.

O último filme produzido em Hollywood onde os russos ainda eram considerados como “friendly”, foi na década de 1940, *The Berlin Express* (1948), no qual um inglês, um francês, um americano e um oficial russo se uniram para impedir que um político democrata alemão fosse vítima de políticos neo-nazis. Porém, durante a década seguinte, uma série de filmes mostraram a paranóia anti-comunista americana expondo actos de subversão ou mostrando o pretenso lado negro de se ser comunista, em filmes como *I Married a Communist* (1950), *My son John* (1952), *Pickup on South Street* (1953). Houve também alguns filmes da MGM sobre a Guerra-Fria, *The Red Danube* (1950) e *Big Jim McLain*(1952).

Pode também afirmar-se que a política anticomunista do Macartismo, levou à criação da Central Intelligence Agency (CIA), que, para além de recolher informações sobre as manobras e planos da U.R.S.S., tinha como missão evitar a subida ao poder nos diferentes países do mundo, de ditadores com uma ideologia comunista. A política Macartista exerceu, também, influência em diferentes formas de expressão artística e intelectual, para além do cinema: nos *cartoon*, na produção literária e nas universidades.

Cartoons of the unflappable Bert and the Turtle warned American children everywhere during the Cold War to “duck and cover” in the event of a nuclear blast. Although these measures would have proved useless, schools vigorously pursued “duck and cover” drills in which children clambered beneath their desks.¹²

Se, por um lado, a Guerra-Fria preocupou e deixou marcas nas produções cinematográficas de Hollywood da época, por outro, não teve grandes consequências no cinema europeu. De referir o filme de Ingmar Bergman *It Can't Happen Here* (1950) uma alegoria anti-comunista e uma produção inglesa *High Treason* (1951). Este período difícil da história americana não teve grande repercussão noutros países e os filmes que abordavam este tema não constituíam grandes receitas de bilheteira, o que levou os produtores a modificarem o tratamento dado à época designada por “caça às bruxas” com a realização de filmes mais sofisticados.

4.A guerra-fria nos anos 1960

Nos anos 1960, quando acabaram as listas negras em Hollywood, o contexto histórico-político da Guerra-Fria começou a ser tratado de um modo irónico e surgiram os primeiros filmes cómicos sobre o tema como, por exemplo, *One, Two,*

³ “*The cold war continues*”. In: <http://www.beyondbooks.com/ush12/6e.asp>. 2002/11/08. pág.1.

Three (1962) de Billy Wilder, tendo como protagonista James Cagney. Esta temática da Guerra-Fria também serviu de base para filmes de espionagem repletos de ironia e preconceituosos em que “os maus” estavam sempre do lado errado, (o russo), *The Ipcress File* (1965) e *The Spy Who Came In From the Cold* (1966). De acordo com muitos críticos, os filmes chave sobre a Guerra-Fria são *The Manchurian Candidate* (1962) e *Dr. Strangelove* (1963). Trata-se de duas sátiras políticas mordazes à situação vivida durante o Macartismo.

A Guerra-Fria levou a uma bipolarização, a um conflito entre o sistema capitalista americano e o sistema socialista Soviético, criando uma situação de constante hostilidade baseada em sistemas rígidos de alianças e equilíbrio de terror, levando a uma permanente rivalidade entre dois sistemas sociais, económica e politicamente diferentes, que se tornou mais notória na corrida ao armamento e ao desenvolvimento tecnológico entre as duas potências, como se pode constatar nas palavras de Roberts:

The exigencies of the Cold War undoubtedly made things worse in the east. All earlier divisions of the world market were transcended as two methods of organizing the distribution of scarce resources divided Europe (and later the world) with increasing sharpness. This can hardly been helpful to the wealth-creating process. ...Comecon remained very much an instrument of Soviet policy, and national interests were subordinated to those of the USSR. The competition of two systems as models for economic growth was inflamed by the propaganda of the Cold War and probably helped to spread its antagonisms. (Roberts 200:593)

Depois de um primeiro período entre 1945 e 1953, com a morte de Joseph Stalin e o cessar-fogo na Guerra da Coreia, a Guerra-Fria tomou novos contornos e passou-se a um período de coexistência pacífica que decorreu entre 1953 e 1968. A revolução cubana, em 1959, fez da América Latina uma região politicamente ameaçadora para

os Estados Unidos, introduzindo novos factores de bipolarização. A construção do Muro de Berlim em 1961 e a crise dos mísseis em Cuba em 1962, durante o mandato de Kennedy, foram os episódios mais dramáticos desta coexistência pacífica na segunda fase da Guerra-Fria. A crise dos mísseis em Cuba surgiu na sequência da detecção, pela aviação norte-americana, de movimentos para a instalação de mísseis no território. Kennedy advertiu Krushev de que utilizaria armas nucleares contra o avanço soviético. Krushev recuou, mas a perspectiva de um conflito armado a menos de 200 km de distância do território americano, torná-lo-ia, pela primeira vez na sua história, muito vulnerável.

Depois destes episódios a Guerra-Fria entrou numa fase chamada de *détente*, caracterizada por uma tentativa de controlo bélico e desarmamento, com a colaboração de Nikita Krushev e a administração Kennedy, que levou à assinatura do Tratado de Proscrição de Testes Nucleares, em Agosto de 1963, entre Washington, Moscovo e a Grã-Bretanha. No ano seguinte, os três países assinaram um tratado de não proliferação de armas nucleares. No entanto, é de salientar a animosidade surda, sempre latente entre os dois países e que, os levaram a competir em campos tão variados como o armamento bélico, as novas descobertas científicas ou a ciência espacial.

A disputa entre os Estados Unidos e a U.R.S.S. pela conquista do espaço, constituiu o principal impulso para a exploração e conquista espacial e traduziu-se, na prática, em enormes avanços científicos e tecnológicos. Em Julho de 1955, o presidente Eisenhower comprometeu-se, publicamente, a lançar uma nave para estudar os fenómenos atmosféricos, antes de qualquer outro país, no entanto, as promessas similares feitas por Nikita Krushev na União Soviética, soaram aos olhos da opinião pública mundial como notórias manobras de propaganda.

A 4 de Outubro de 1957, a U.R.S.S. lança o Sputnik 1, o primeiro satélite artificial em órbita da terra, e pouco tempo depois lança o Sputnik 2, levando a bordo a cadela Laika, o primeiro ser vivo a ir para o espaço, acoplada a instrumentos para medir a pressão arterial, os batimentos cardíacos e registar outras reacções neuro-fisiológicas. Este facto constituiu uma enorme surpresa para os norte-americanos e para o mundo em geral, uma vez que a U.R.S.S. até 1917, ano da revolução socialista, era considerado um país “atrasado” em muitos campos. Para além disso, a U.S.S.R. atravessou, depois da revolução de Outubro, períodos de guerra civil e foi parcialmente destruída pelo exército de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, calculando-se que tenham morrido pelo menos 30 milhões de pessoas na U.S.S.R. Tendo em conta a situação económica, social e política, o avanço dos russos na corrida espacial parecia ainda mais grandioso.

A reacção dos americanos a esta situação foi rápida e, em 31 de Janeiro de 1958, os cientistas conseguiram colocar em órbita o seu primeiro satélite espacial o *Explorer*. Na contra ofensiva americana à corrida espacial, o presidente Eisenhower cria, em Outubro de 1958, a National Aeronautics & Space Administration – NASA, que se torna responsável pelo programa espacial do país, centralizando pesquisas para o Exército, a Marinha e a Aeronáutica e que ainda hoje permanece activa, continuando a desempenhar um papel importante nas viagens espaciais a outros planetas.

A partir de 1960, o principal objectivo das viagens espaciais deixou de ser o envio de satélites à volta da Terra e passou a centrar-se no envio do homem para o espaço. Em 1961, a U.R.S.S. comemorou o primeiro voo tripulado à volta da Terra, com a nave espacial Vostok 1, tornando Yuri Gagarin no primeiro astronauta da história. No entanto, foram os americanos que conseguiram enviar à Lua os primeiros astronautas,

a 20 de Julho de 1969, na nave Apolo 11, fazendo amarrar o módulo lunar *Eagle*. Neil Armstrong foi o primeiro homem a pisar solo lunar que pronunciou uma das frases mundialmente mais célebres da História do século XX, no contexto da conquista do espaço: “*A small step for man, one giant leap for mankind.*”

As pesquisas espaciais tiveram um papel destacado na tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética, transformando os avanços científico-tecnológicos numa arma ideológico-política de primordial importância. Com a eleição do presidente mais novo da história dos Estados Unidos, com apenas 43 anos, John Fitzgerald Kennedy em 1960, católico e democrata, o conceito de *New Frontier*, começou a ser utilizado como *slogan* da sua política e das suas decisões.

The new frontier of which I speak is not a set of promises – it is a set of challenges. It sums up not what I intend to offer the American people, but what I intend to ask of them. It appeals to their pride, not their pocketbook – it holds out the promise of more sacrifice instead of more security.¹³

John F. Kennedy, aparentava ser um homem capaz, culto e enérgico. Durante toda a sua campanha contra o seu opositor Richard Nixon, não cessou de promover ideais de uma nova liderança para os Estados Unidos. Havia necessidade de enfrentar de uma forma destemida e agressiva os desafios de uma nova época, que fosse mais efectiva na utilização dos recursos económicos e humanos do país, “*the New Frontier is here whether we seek it or not*”. De um modo geral, este conceito de “*the New Frontier*”, proposto por Kennedy para o país, apresentava três pontos principais: uma melhor economia; maior ênfase em programas de segurança social; desenvolvimento de políticas relacionadas com a Guerra-Fria e o programa espacial americano. No seu

¹³ Kennedy, John F. In: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/q114937.html>. 2003/07/22. pág.1.

discurso inaugural, Kennedy formulou uma série de pressupostos que iriam determinar a sua política; atentemos nas suas palavras:

Let both sides, for the first time, formulate serious and precious proposals for the inspection and control of arms and bring the absolute power to destroy other nations under the absolute control of all nations.

Let both sides seek to invoke the wonders of science instead of its terrors. Together let us explore the stars, conquer the deserts, eradicate disease, tap the ocean depths, and encourage the arts and commerce. ...¹⁴

Deve ser considerada importante a intenção subjacente a este discurso, que pretende a pacificação do mundo, através da aproximação das nações desavindas por motivos políticos, numa tentativa de terminar as hostilidades da Guerra-Fria, dando ênfase à utilização da ciência em benefício da humanidade, numa alusão crítica à ciência com utilização para fins nucleares de destruição e no encorajamento da criação de uma nova fronteira para a ciência, a fronteira do espaço.

Kennedy conseguiu, através do seu discurso inovador, apelar ao patriotismo Americano: “And so, my fellow Americans: ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country. My fellow citizens of the world: ask not what America will do for you, but together what we can do for the freedom of man. ...”¹⁵. Kennedy pretendia introduzir mudanças profundas na sociedade americana, mas a sua vitória tangencial contra os republicanos impediu que as suas políticas fossem, muitas vezes, executadas. Dado que a percentagem que o afastava do seu opositor era mínima, o presidente sabia que muitas das medidas que pretendia

¹⁴ Kennedy, J. F., *Inaugural Address Speech*, January, 20, 1961. In: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkinaugural.htm>. 2003/07/22. pág.3.

¹⁵ Kennedy, J. F., *Inaugural Address Speech*, January, 20, 1961. In: <http://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkinaugural.htm>. 2003/07/22. pág.3.

implementar não seriam bem aceites por aqueles que não tinham votado nele. Podemos afirmar que Kennedy foi um presidente bastante popular na imprensa dos Estados Unidos, entre os norte-americanos e também em grande parte dos países da esfera de relações dos Estados Unidos, nomeadamente na Europa.

The affection of the press for Kennedy is a phenomenon, unique in presidential politics. ...Kennedy is candid with the press in a highly personal way. He talks to journalists easily. There is no pomp; there is little evasion in his manner, he involves them directly in what he is doing. His wit is pleasingly sardonic.

Most important, until Kennedy, it was impossible for anyone under fifty (or for an intellectual of any age) to identify himself with the President. (Vidal 1993:798)

A imprensa norte-americana destacou a figura de Kennedy, de um modo singular. Este presidente representou um momento de viragem na presidência dos Estados Unidos, quer pela sua opção política, um democrata; pela sua opção religiosa, Católica; pela sua idade, 43 anos, pelo trato fácil, mas sobretudo pela relação de empatia que conseguiu estabelecer com vários sectores marginalizados da sociedade americana, em particular os negros.

5. Contextualização sócio-cultural

A sociedade americana assistiu a enormes convulsões sob o ponto de vista social, na transição da década de 1950 para a década de 1960, apesar de ser uma época de tranquilidade interna e de progresso económico. O governo institucionalizou a classe média americana, protestante, social e culturalmente protegida numa redoma de ideias inculcadas pela política governamental ao longo dos anos, levou-a a instalar-se em bairros da periferia construídos com o objectivo de a manter unida no espaço e na ideologia, para que através de uma política de institucionalização da família nuclear,

poder criar ambientes social e culturalmente protegidos e isolados do resto da comunidade, unidos contra o perigo da diversidade, do conflito racial e dos problemas sociais, como se verifica por exemplo, na *sitcom* dos anos 1950, *Those were the days*. A televisão teve um papel preponderante na manutenção deste *status quo* de conformismo, através da quantidade de programas centrados na família produzidos nos anos 1950, servindo de veículo de divulgação dos ideais governamentais da época, constituindo-se num importante instrumento de manipulação sociológica. Segundo Roberts,

Since 1945, long divergent paths have more than ever converged as increasing numbers of people have begun to live lives shaped by the same commodities, the same ease of access to information and the same assumptions about the manipulation of the natural world"...more than any other single force or idea, the abundance of commodities has shattered for millions a world of hitherto stable expectations, both for good and ill... (Roberts 2000:575)

O processo de massificação da sociedade, torna-se evidente durante as décadas atrás referidas, através da assumpção por parte das forças institucionais, de que o povo necessitava de um determinado conjunto de comodidades, que lhe permitiria viver de acordo com o progresso e a funcionalidade. A máquina dos meios de comunicação para difundir os conceitos governamentais, aliada ao desenvolvimento de publicidade específica para criar no indivíduo necessidades consumistas manipuladas pelos interesses económicos, conseguiram garantir uma hegemonia quase no total nos lares de classe média americana, no que diz respeito aos conceitos fundamentais de comodidade, bem-estar, sucesso, expectativas e desilusões.

O país encontrava-se numa situação de relativa prosperidade, que beneficiava as classes média e alta da sociedade norte-americana, mas o desemprego era elevado,

sobretudo nas regiões mineiras. Em meados dos anos 1950, uma grande percentagem dos norte-americanos era pobre. Os grupos minoritários de emigrantes, e de mexicanos, porto-riquenhos, e afro-americanos, não tinham representatividade nos *shows* da televisão americana, e constituíam-se em grupos separados, *outsiders*, à margem da classe média ideal, surgida há pouco tempo no mosaico social americano, vivendo em condições miseráveis e sem direito a quaisquer benefícios sociais, para além da segregação racial infligida aos afro-americanos.

A hipocrisia das classes média e média alta, que vivia sem problemas, num ambiente instalado durante este período de prosperidade, que coabitava com a pobreza e a violência racial, transformou a década de 1960. Esta época constituiu-se numa época de mudanças radicais na vida social, económica e política norte-americana. Começou a Guerra do Vietname, o movimento dos direitos civis para os negros e *chicanos*, surgiram os primeiros movimentos *gay* e de libertação das mulheres, registaram-se novos conceitos como o *Flower Power* e o *Black Power*, ocorreram manifestações estudantis e lutas de rua. Deu-se a eleição de John F. Kennedy e o seu assassinato em 1963. De registar também o assassinato, em 1968, de Martin Luther King Jr. e de Robert Kennedy, irmão do presidente assassinado. Teve lugar a eleição do mais contestado de todos os presidentes americanos, Richard Nixon, devido ao caso *Watergate*. São dados os primeiros passos na Lua que nestiveram na origem da conquista espacial, e na génese de uma nova era de desenvolvimento científico, mas também de uma nova forma de espionagem.

Durante o seu curto mandato, o presidente Kennedy tentou ganhar causas tão importantes como a dos direitos civis dos negros, mas que não conseguiu concretizar até no seu mandato. A ideia de que Kennedy terá sido um apoiante importante da causa dos direitos civis é contrariada pela grave falha da promulgação de legislação

nesse sentido, durante o tempo em que foi presidente. Apesar das suas intenções em melhorar o ensino público, tudo não passou do papel e o principal apoiante destas causas seria o seu irmão Robert Kennedy.

His inability to win necessary congressional support became even more evident in the struggle to aid public education. Soon after taking office, Kennedy proposed a \$2.3 billion program of grants to the states over a three-year period to help build schools and raise teacher's salaries. Immediately, a series of prickly questions emerged. The administration proved willing to allow assistance to segregated schools, thereby easing white southern minds. On the Catholic question, however, it stumbled to a halt. Kennedy at first insisted that he would not allow his religion to influence his actions and opposed aid for parochial schools. As Catholic pressure mounted and the administration realized that Catholic votes were necessary for passage, Kennedy began to reconsider. In the end, compromise proved impossible and the school aid measure died in the House Rules Committee. (Nash 1998:1004)

Kennedy falhou a tentativa de melhorar o sistema de educação pública, a de fomentar ajuda médica aos mais velhos e a de acabar com a pobreza, não conseguindo implementar a política de diminuição de impostos. No entanto, conseguiu aumentar o valor do salário mínimo, melhorar as condições de habitação para pessoas com baixos rendimentos, fazer aprovar o *Social Security Act*, que permitiu aos trabalhadores reformarem-se aos 62 anos, em vez dos 65, aumentar as verbas para a defesa nacional, desbloquear fundos para o desenvolvimento do programa espacial, e estabelecer os *Peace Corps*, que prestavam ajuda a países em desenvolvimento.

Kennedy preparou um conjunto de medidas legislativas ambicioso para o final do seu mandato, mas como acabou por ser assassinado em Dallas, Texas, em 22 de

Novembro de 1963, essas medidas acabaram por nunca ser postas em prática, pois o presidente que o substituiu resolveu pô-las de lado e criar as suas próprias leis.

A marca indelével de Kennedy na história americana e mundial, efectiva-se mais pelos seus ideais liberais, pela sua tentativa de unificação dos povos através do progresso científico e da instauração da paz, do que pela concretização da sua política. De qualquer forma, o seu nome transformou-se num mito, sobretudo, pelo uso que fez de um dos mitos mais importantes do imaginário americano, *The New Frontier*, a conquista e alargamento do espaço, selvagem e aberto, de uma nova fronteira, que encerra possibilidades ilimitadas de conquista do desconhecido, de liberdade, de contacto com a natureza, de aventura, extravagância e esperança, mas também a possibilidade de colocar no espaço satélites destinados à espionagem.

If Kennedy's successes were modest, he had at least made commitments that could be broadened in subsequent years. He had reaffirmed the importance of executive leadership in the effort to extend the boundaries of the welfare state. And he had committed himself to using modern economics to maintain fiscal stability. The nation was poised to achieve liberal goals. (Nash 1998:1005)

A marca de Kennedy na governação americana, pode ser considerada revolucionária, apesar da sua curta permanência no governo, por ter tentado modificar significativamente a estrutura da segurança social alargando a sua área de actuação, e por ter tentado criar estabilidade económica no país, ao usar uma política económica moderna e evoluída, lançando também a base para futuras mudanças.

Ficará também para a história a crise dos mísseis de Cuba, quando Kennedy permitiu uma invasão concertada, organizada pelos serviços secretos com um grupo de exilados cubanos, para derrubar o regime de Fidel Castro. A invasão foi um falhanço.

Em 1962, os russos começam a instalar mísseis nucleares em Cuba, como prevenção para eventuais novos ataques por parte dos Estados Unidos, e Kennedy como retaliação, impõe uma quarentena a todas as armas destinadas a Cuba, o que levou os russos a aceitarem a retirada dos mísseis, numa celebração de um acordo tácito, em que ambas as partes concordaram ser de interesse vital manter um pacto de não agressão e evitar a proliferação de armas nucleares.

Podemos afirmar que a década de 1960, foi um período de grande produção artística e cultural que marcou essa geração e as gerações vindouras quer pela quantidade quer pela diversidade das manifestações que tiveram lugar na época. O aparecimento da *pop art* pela mão de *Andy Warhol* em 1961; a entrega do prémio Nobel da Paz a Martin Luther King, o primeiro a realizar uma marcha pelos direitos civis dos negros em Selma, Montgomery; a atribuição, pela primeira vez, de um prémio *Emmy* a um negro, Bill Cosby, pela sua participação na série de televisão *Spy*. A autorização dada ao primeiro estudante universitário negro, *James Meredith*, para frequentar a Universidade do Mississippi; o aparecimento de *Bob Dylan* com a música *Blowin' in the wind* que constituiu um hino para esta geração; a fundação de um movimento político por Malcom X; *Neil Armstrong* é o primeiro homem a pisar a Lua; *Jimmy Hendrix* toca em *Woodstock* uma versão *blues* do hino nacional, são exemplos claros dos acontecimentos marcantes da época.

Neste período, regista-se a produção de mais de 61 milhões de automóveis, o aparecimento do *Ford Mustang* em 1964, que fez com que a sociedade americana se centrasse mais no automóvel, tendo a sua larga utilização dado origem a novos espaços de lazer, desde os *drive-in movies* até *drive-through banks*, restaurantes e *drugstores*. É neste contexto revolucionário a todos os níveis que podemos

compreender a realização de um filme como *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, produzido em 1963.

Enquanto a literatura e a história sempre serviram para contextualizar e interligar os aspectos de índole cultural, social e política de um país, o cinema foi, ao longo do século XX, o melhor meio utilizado para descrever valores e mitos de uma época, revelar o seu espírito, retratar a cultura ou a história, definir padrões de beleza em diferentes períodos, retratar convulsões políticas e sociais, permitindo visualizar estereótipos éticos e raciais.

O ritmo da vida moderna, a velocidade com a qual as coisas se movem hoje, a força e energia com que tudo é feito angustiam o homem de compleição arcaica, e essa angústia é a medida do desequilíbrio entre suas pulsações e as pulsações do tempo.

José Ortega Y Gasset, *The Revolt of the Masses*

Dès qu'une image viendra te troubler l'esprit, pense à te dire: tu n'es qu' image et non la réalité dont tu as l' apparence.

Epictète

Capítulo Dois

1. A importância do cinema na sociedade norte-americana

O cinema exerce uma larga repercussão junto da sociedade, não se podendo ignorar que o aparecimento e difusão deste meio de comunicação de massas, teve um forte impacto ao longo do século XX. O cinema representa uma forma artística e ao mesmo tempo uma forma de actividade económica que se desenvolveu e propagou em especial nos Estados Unidos. Podemos afirmar que o século XX é o século do cinema, já que este ocupa um lugar de destaque e se torna omnipresente na sociedade actual. O cinema surge no contexto do aparecimento dos meios de comunicação de massas, “o século XX- a modernidade da produção em massa, do consumo em massa e da aniquilação em massa; da racionalização, da padronização e dos públicos dos meios de comunicação.”(Charney, Schwartz 2001:501). Dos meios de comunicação de massa fazem parte a imprensa escrita e a rádio, que são consumidas por um público com comportamentos e conceitos padronizados.

Ao representar a realidade, o cinema estabelece uma relação de verosimilhança com o real, “La imagen fílmica suscita pues, en el espectador, un sentimiento de realidad bastante pronunciado en alguns casos, por producir la creencia en la existencia objetiva de lo que aparece en la pantalla.”(Martin 2002:27) Podemos constatar, que quase todos os filmes passíveis de ser visionados, veiculam informação, quer esta seja boa ou má. Esta informação pode influenciar o indivíduo, ou constituir um reflexo do que o rodeia, “O cinema dá-nos, não só o reflexo do mundo, mas também o do espírito humano”(Morin 1997:230). Portanto podemos afirmar que o cinema, ao estabelecer uma relação de verosimilhança, pode facilitar a sua utilização como

veículo de propaganda junto da sociedade, como foi feito por Leni Riefenstahl na Alemanha nazi e por Eisenstein na União Soviética.

Each art breeds its fanatics. The love movies aroused was more imperial. It was born of the conviction that cinema was an art unlike any other: quintessentially modern; distinctively accessible; poetic and mysterious and erotic and moral-all at the same time. Cinema had apostles (it was like religion). Cinema was a crusade. Cinema was a world view. Lovers of poetry or opera or dance don't think there is only poetry or opera or dance. But lovers of cinema could think there was only cinema. That the movies encapsulated everything-and they did. It was both the book of art and the book of life... (Sontag 2003:117-8)

Sonntag nesta citação concentra toda a dimensão do cinema como representante da modernidade, já que o cinema contém todas as características do mundo moderno. Salienta-se como importante a acessibilidade a esta forma de arte por parte das massas, a enorme interligação do cinema com o mundo real, criando na tela o seu reflexo, sem, no entanto, descurar o lado misterioso e o lado imaginário. A utilização de conceitos nos filmes que tanto podem ser de índole moral como defenderem o aspecto amoral, pode desencadear uma transformação da visão do espectador. Podemos afirmar que o cinema é uma forma de arte indispensável à história do século XX e, nesse contexto “o cinema figura como parte da violenta reestruturação da percepção e da interacção humana promovida pelos modo de produção e pelo intercâmbio industrial-capitalista”(Charney, Schwartz 2001:498), ou seja, o cinema é um representante da tecnologia moderna, da evolução da máquina e do desenvolvimento científico. De acordo com João Mário Grilo, “foi através do cinema que o homem moderno se articulou, através do olhar, com a própria modernidade, aceitando ser treinado para perceber o seu mundo e o dos outros de uma certa maneira” (Grilo 2006:38) O cinema constituiu desde o seu aparecimento, a forma

artística de maior influência junto da sociedade norte-americana, criando junto do público adulto e infantil uma devoção sem precedentes.

...the average American child will spend as much time watching television and film as he will spend in a classroom for his schooling. Thus he is conditioned to a high degree of cinematic awareness by the time he has grown up and is able to perceive images, image relatedness, juxtaposition of sound and image, and cinema structure by the time he is an adult patron of the motion picture theatres in the United States. This increased cinematic awareness by young adults results in new, smaller, but more sophisticated audiences for motion pictures – audiences that demand better contemporary films, often in a current mode, which are technically perfect, aesthetically acceptable, somewhat intellectually demanding, and thematically contemporaneous. The development of the cinema connoisseur is helped by television in that old motion pictures round out the daily television fare for Americans and the young viewer has several motion pictures from which to choose on any given evening... (Staples 1981:2)

O cinema constituiu-se num objecto de estudo que contribuiu para que pudesse ser considerado como a forma de arte mais influente e importante da época actual e não exclusivamente uma forma de divertimento de massas, que terá começado por ser. A fácil acessibilidade aos filmes e à televisão, implicou e ainda implica um incremento na educação do espírito crítico do espectador, que representa uma parte imprescindível da linguagem cinematográfica, pois se o filme se constitui como o emissor é, o público, o seu principal receptor, pois sem a visão deste, não pode existir dinamismo nem processos de identificação dramática.

Watching a movie takes most viewers out of their everyday lives and transports them to a different world, a realm that Russian writer Maxim Gorky called “The Kingdom

of Shadows”. They immerse themselves in the lives of fictional characters, develop opinions about historical events, and become captivated by artistic combinations of color, light, and sound. Because films engage viewers on an emotional level, some people criticize the cinema as escapist entertainment. Yet others praise it as an imaginative art form that allows people to realize their dreams and fantasies. (Pramaggiore, Wallis 2005:2)

Podemos afirmar que o público se sente transportado para o mundo representado pelo cinema. O espectador identifica-se com as personagens e com o contexto em que elas estão inseridas e, envolve-se emocionalmente com o que visiona, num processo de identificação dramática. “Vivemos o cinema num estado de dupla consciência”(Morin 1997:17) De acordo com Morin o espectador vive intensamente tudo o que é projectado na tela, apenas através da sua contemplação. Nesse processo, “a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem que, no entanto, esta consciência destrua o sentimento da realidade.”(Morin 1997:17) Pode-se afirmar que o espectador constitui um elemento fulcral na compreensão do que é o cinema. “O cinema é talvez a realidade, mas é também outra coisa, geradora de emoções e de sonhos. É o que nos asseguram todos os testemunhos: os espectadores constituem o próprio cinema, que não é nada sem eles.” (Morin 1997:26)

Os audiovisuais influenciam fortemente a sociedade em que vivemos, uma vez que propõem uma série de imagens, que condicionam a nossa percepção enquanto espectadores. Assim, o cinema pode constituir-se num enorme horizonte de possibilidades de interpretar a natureza humana, e as questões sociais, culturais e históricas com elas relacionadas.

A importância e influência do cinema exerce-se, com maior incidência, na associação que se estabelece entre cinema e modernidade. Esta associação deve ser compreendida no âmbito do crescimento da cidade, enquanto centro de circulação de mercadorias, histórias, culturas e pessoas diferentes, e consequente construção de uma nova cultura: a cultura urbana, onde a procura do entretenimento e do prazer se destacava, numa nova forma de vivenciar o tempo. “Lumière percebera que a primeira curiosidade do público iria *incidir sobre esse espelho da realidade*”.(Morin 1997:32) O que atraía o espectador era poder visionar no écran, a imagem do real.

De salientar também, no contexto da modernidade, o desenvolvimento científico, onde a velocidade e o carácter fugaz e efémero das descobertas, leva à necessidade de preservar a história e a cultura através da sua fixação em imagens, em especial imagens em movimento, já que a fronteira entre realidade e as suas representações se revela cada vez mais ténue, para um público que se estava a tornar massificado e indiferenciado.

De acordo com González, o cinema como ficção representativa da nossa vida, influi directamente na mesma realidade, levando-nos a adoptar, de uma forma consciente ou inconsciente, uma determinada postura modelada pelo conteúdo das diferentes películas. A linguagem cinematográfica provoca nos espectadores “processos de identificação dramática”, de tal modo que o espectador não está imune às mensagens que as películas comunicam, pelo contrário, pode identificar-se com elas ou rejeitá-las. González considera ainda, que o cinema é uma linguagem interdisciplinar, pois permite criar condições que possibilitam o conhecimento de uma verdade universalmente válida, que fomenta a capacidade de um diálogo entre as pessoas. Por outro lado, o cinema é uma arte narrativa, que usa uma linguagem própria, que integra elementos de fotografia, de som, de música. Enquanto linguagem humana, o

cinema possui uma dimensão plural já que é um meio de expressão pessoal e um meio de comunicação social.

González considera, ainda, que o cinema como arte é uma actividade criadora de beleza, onde se faz o espectador cair em diferentes perspectivas e onde se suscitam sentimentos que envolvem o espectador no desenrolar da película e no seu grau de verosimilhança e de impacto dramático. “La dimensión simbólica es especialmente relevante en la medida en que no se pueden entender las películas al margen de su referencia a las realidades en ellas presentadas (vivências, ideologias, personalidades).” (González 2002: 31)

Para além dos aspectos focados, podemos considerar que a essência do cinema é a imagem móvel, os fotogramas: planos e sequências, e por essa razão, o cinema pode ser considerado fragilidade, já que está ligado a um suporte delicado e sujeito aos ultrajes do tempo. Como dizia André Malraux: “Por outro lado o cinema é uma indústria”. Pode ainda ser considerado futilidade, por ser a mais jovem de todas as artes, nascida de uma técnica de reprodução mecânica da realidade e porque uma parte do público ainda a considera como uma diversão e, pode também, ser considerado facilidade por representar uma fábrica de sonhos. Segundo Sontag:

In that first year, 1895, two kinds of films were made, proposing two modes of what cinema could be: cinema as the transcription of real, unstaged life (the Lumière brothers) and cinema as invention, artifice, illusion, fantasy (Méliès). But this was never a true opposition. For those first audiences watching the Lumière brothers' *The Arrival of a Train at La Ciotat Station*, the camera's transmission of a banal sight was a fantastic experience. Cinema began in wonder, the wonder that reality can be transcribed with such magical immediacy. All of cinema is an attempt to perpetuate and to reinvent that sense of wonder... (Sontag 2002:118)

A indústria do cinema desde o século XIX, primeiro com os filmes mudos e mais tarde com o cinema sonoro, tornou-se na mais popular forma artística. “...O filme mudo é contemporâneo da fase de grande agitação social e artística esquematicamente compreendida entre a aurora do século XX e a ascensão dos movimentos fascistas no velho continente.” (Geada 1985:9)

A indústria cinematográfica de Hollywood começou por produzir filmes relacionados com a cultura norte-americana, abordando estereótipos da sociedade americana e constituindo um paradigma dessa sociedade, que acabava por influenciar o comportamento de todos os que viam o cinema americano dentro e fora do país. Através de imagens do dia-a-dia representadas com o exagero próprio do cinema mudo, Charlie Chaplin, conseguiu levar ao homem comum, a magia do filme.

A rua simples, com a meia dúzia de estabelecimentos de cada lado, mobilada por dois candeeiros e cortada numa esquina sem identidade, essa rua omnisituada é a de todas as “main-streets” da América; nela se encontra o seu desenho indistinto, simbólico como um cenário de teatro. Nenhuma rua da Europa se lhe assemelha sem que lhe impunhamos um descarnamento essencial que logo a nega como “plateau” cinematográfico. A rua de Charlot é uma rua essencial e simbólica tanto quanto naturalista, permitindo a ligação única do estilo da tragédia ao estilo “trompe l’oeil” que compete à ilusão cinematográfica. (França 1989:17)

Chaplin conseguiu através da criação da personagem de Charlot, sintetizar toda a crítica social, advinda dos contrastes económicos que se faziam sentir nos Estados Unidos e que se pode encontrar na representação que faz nos seus filmes, de uma qualquer esquina ou rua simbólica da América de que fala França. Uma rua omnisituada, como metáfora do reconhecimento e identificação com o que é familiar e próximo do público, e em que este se revê numa projecção colectiva. O próprio

Chaplin considerava que o que mais importava não era a realidade em si, mas aquilo que o espectador poderia fazer dela ao interpretá-la e recriá-la. “Num filme o que importa não é a realidade, mas o que dela possa extrair a imaginação” (Paiva, Bruno 1989:13)

Na década de 1920 e, de acordo com a opinião de Staples, Hollywood tornou-se uma comunidade poliglota, e repleta de europeus recém-chegados aos Estados Unidos, muitos deles, vítimas da depuração feita por Goebbels, no cinema alemão da época nazi, como, por exemplo, Greta Garbo, Karl Freund, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, que se reuniram para representar e produzir filmes e que transformaram Hollywood na fábrica de sonhos que ainda hoje continua a laborar. Na passagem do filme mudo para o sonoro e com a possibilidade de verbalização de todo o tipo de textos, houve a “necessidade”, por parte da *Motion Picture Producers and Distributors of America*, de criar o chamado “*code*”, que era um conjunto de interdições de carácter moral, que restringiam a liberdade de expressão na indústria do cinema, ao mesmo tempo que impediam o cinema de uma regulação governamental.

Os filmes de animação de *Walt Disney* tornaram-se tão populares que muitos foram usados para transmitir mensagens de cariz político, defensoras do nacionalismo e promotoras da criação da paranóia colectiva da Guerra-Fria. Por exemplo, o lançamento dos *Três Porquinhos*, cuja canção temática *Who’s Afraid of the Big Bad Wolf*, constituía uma alusão clara ao medo do imperialismo soviético.

O brilho do cinema dos anos 30 foi-se perdendo levando esta indústria a adaptar-se à mudança dos padrões sociais, económicos, industriais e morais da sociedade. Os poderosos estúdios, com os seus magnatas, o *star system* e as grandes produções, foram dando lugar a filmes de produtoras independentes e a uma maior diversidade

de géneros cinematográficos. A massificação da produção em televisão e a sua fácil aquisição na América do pós-guerra, levaram também o cinema a repensar os seus filmes, para poder competir nos *shares* de audiências televisivas.

O cinema enquanto expressão artística constitui, ainda hoje, uma forma de divertimento e sucesso nos Estados Unidos e no mundo inteiro. A indústria cinematográfica teve que se adaptar aos diferentes gostos e interesses das suas audiências e corresponder às expectativas de um sector mais politizado e atento, tanto a nível cultural como a nível social, criando novos mercados e explorando novas ideias, para se poder manter como indústria competitiva. No entanto, devemos considerar, que a análise de filmes é um processo difícil e que implica diferentes leituras que serão sempre condicionadas por factores de ordem social, política e psicológica. A leitura de um filme pode diferir de época para época, e tem sempre em conta a personalidade dos realizadores e da sua influência nas interpretações que possamos fazer.

To read a film is to engage with it in all of its detail as a starting point for talking about things that matter and, in the process, to discover the common ground between the film and us, in some cases in spite of a considerable passage of time between the film's initial appearance and our subsequent reading. (Thomas 2001:1)

O processo de “leitura” de um filme reside na capacidade de nos identificarmos com as personagens, independentemente da diferença temporal e espacial entre o filme e o público. Daí que se possa considerar importante as relações que são estabelecidas entre filme e todas as outras vertentes que o rodeiam; a contextualização histórica e temporal, o retrato que faz dos costumes e da ambiência cultural, o modo como retrata e interpreta a realidade filmada, e a sua relação com a obra literária ou o guião que lhe serviu de base.

A linguagem cinematográfica introduz uma nova concepção visual do tempo e do espaço na hora de reproduzir o mundo. O espaço perdeu a qualidade de estático e passou a ser movimento, incorporando as características do tempo histórico. O espaço-tempo pode parar-se como nos *close-ups*; pode voltar atrás, como nos *flash-backs*; e dar um salto para a frente e revelar-nos o futuro. “ (Comparato 1992:103)

A propósito da relação entre cinema e literatura, João Mário Grilo refere que esta relação realizada através da adaptação para cinema de obras literárias, será efectivamente mais importante para a história da literatura do que para a história do cinema, pelo facto de esta adaptação ao cinema permitir visualizar de que modo as formas e escolas literárias, as épocas, e os autores puderam transitar e comunicar entre si e outras formas de arte. Segundo João Mário Grilo,

Arte impura, por excelência, realizando, mecanicamente, a própria essência impura da arte (o seu destino de arte), o cinema é, precisamente, o plano em que a literatura se pode pensar e ver na sua relação com todas as outras coisas e, também, com todas as outras artes, a começar pela própria literatura. Ao filmar um texto literário, um filme não pode evitar pô-lo em contacto/ em confronto com uma vida que nunca foi a sua; e o que o cinema filma é, exactamente, esse espaço, essa diferença, esse confronto... que estará sempre lá (espera-se) com literatura ou sem ela.” (Grilo 2006: 111)

Esta ideia que João Mário Grilo apresenta, pode com toda a pertinência transpor-se para os filmes que estamos a analisar, já que tanto *The Front*, como *Dr, Strangelove: or How I stopped Worrying and Love the Bomb*, cada um à sua maneira, podem ser considerados como arte impura, quando se concretizam como filmes na diferença e no confronto com todos os outros contextos que os rodeiam.

2. *The Front*. A narrativa fílmica

Lo propio del filme de ficción es representar algo de imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada, y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la represent (imágenes de objetos o de actores). (Aumont et al. 1996:100)

The Front é um filme que mostra uma visão da situação política e social dos anos conturbados da Guerra-Fria, permitindo uma análise ao modo como os representa, porque de acordo com Morin o cinema é: "...ao mesmo tempo arte e indústria, fenómeno social e fenómeno estético, fenómeno que remete ao mesmo tempo para a modernidade do nosso século e para o arcaísmo dos nossos espíritos." (Morin 1997: 13) Sendo o filme um fenómeno que simultaneamente remete para a modernidade e para o arcaísmo dos nossos espíritos, poder-se-á dizer que *The Front* nos situa na contemporaneidade da época macartista e, como diz Morin, nos remete para o arcaísmo do nosso espírito, enquanto espectadores de uma situação da modernidade retratada, que se torna um representante do arcaísmo do espírito da época, e que por outro lado tenta mostrar através das suas personagens a representação crítica do comportamento arcaico, desajustado e persecutório do Macartismo.

Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire, pour autant qu'il contribue à une prise de conscience. (Ferro 1993 :16)

O filme começa com uma sucessão de imagens a preto e branco permitindo ao espectador situar-se numa dimensão de contextualização histórica dos factos, que estão subjacentes a todo o filme em que são utilizadas algumas técnicas próprias do documentário. Segundo Doc Comparato, a máxima de um bom documentário é o seu compromisso com a verdade. O documentário deve ser imparcial e tentar informar sobre um acontecimento baseando-se apenas nos factos. No entanto, sabemos que a imparcialidade é sempre relativa, pois depende muito dos olhos de quem conta um facto, seja por palavras ou imagens, e das expectativas, concepções e informação do receptor. Além disso, hoje os documentários também têm guiões e, de um modo geral, as situações são criadas artificialmente, isto é, são quase sempre recriações de situações reais.

Martin Ritt é um cineasta que tenta apresentar nos seus filmes o homem comum e os seus comportamentos e valores de integridade e luta pela verdade. O filme de Martin Ritt, *The Front* faz uso deste compromisso com a verdade. Dramatiza as experiências de algumas das vítimas da época que por causa de provas forjadas foram impedidas de trabalhar e de viver com dignidade. Para Ritt, "It was a terrible, terrible time. Children of blacklisted actors were jeered at in school as "Red Commie bastards", marriages broke up, careers were wrecked, financial ruin fell upon many."¹⁶ Podemos dizer que faz uma tentativa de informar com imparcialidade, ao começar

¹⁶ Brussat, Frederic and Mary Ann. *The Front*. In: <http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/moviereview/item6944.html>.2004/10/25. pág.2

com imagens que, se por um lado, aludem ao mito do sonho americano, por outro, tentam mostrar o contraponto desse sonho com imagens da guerra.

As primeiras imagens do filme remetem o espectador para alguém que desempenhou um papel importante na história dos Estados Unidos, o Senador McCarthy num momento feliz de um casamento, imagens do paralelo 38, numa alusão provável à guerra da Coreia, a que o realizador junta imagens reais de bombardeamentos feitos por tropas americanas presumivelmente durante a Segunda Guerra Mundial. Entretanto, surge a imagem de uma família a exemplificar como viver num abrigo anti-nuclear; um desfile de vitória do general McArthur, imagens do presidente Truman, a causa Rosenberg, o elogio da recém-nascida sociedade de consumo, com uma alusão ao *glamour* e à moda, a apresentação de mitos da sociedade norte-americana dos anos 1950, como Marilyn Monroe e Joe DiMaggio, imagens do presidente Eisenhower e da eleição de *Miss América* 1952.

A ideia de estabilidade percorre a sociedade americana quer no plano familiar quer no plano político; a isto não será obviamente alheio o racionalismo positivista que pretende demonstrar a justificação de um *sonho americano*. Um sonho americano que, pode ser posto em causa quando a estabilidade – individual, familiar, social, política – está em perigo. Mas essa estabilidade conhece também uma resposta política no clima emocional desses anos da Guerra-Fria. (Pires, Avelar 1996:364)

A grande resposta política ao *establishment*, ameaçadora dos pântamos que definem o sonho americano, foram as condições criadas pelo Macartismo, e toda a sua complexidade e consequências. Consequências que se reflectiram, sobretudo, na esfera do indivíduo enquanto membro de uma sociedade livre e democrática, que sentiu questionada a relação com as instituições e o poder estabelecido, e sentiu as suas crenças, liberdades individuais e as suas opções de escolha e de pensamento

ameaçadas, levando-o a situações de desespero e ódio, sob o espectro da impotência e do medo para concretizar a mudança perante a injustiça.

Um dos mitos apresentados nos momentos iniciais do filme, é constituído pelas imagens de guerra que se seguem às imagens de um casamento. Estas imagens levam o público a reflectir, sobre a facilidade com que o homem passa de um extremo ao outro – amor e ódio caminham lado a lado – mostrando a incapacidade de reacção e mesmo de intervenção do ser humano em situações a que não devia ficar alheio. (Pires, Marques 1998:272-3)

Para além da preocupação documental, é evidente a preocupação do realizador de nos situar social, política e historicamente num país, os E.U.A., dos anos 1950. Ao fazê-lo podemos constatar desde logo uma crítica acutilante ao sistema vigente. Uma crítica ao *establishment* representado por McCarthy que nas imagens surge sempre sorridente e feliz, em oposição às imagens dos soldados estropeados, vítimas da guerra, vivendo momentos dramáticos, ou reencontrando-se com as suas famílias. É preciso salientar a utilização dos mitos da glorificação da guerra e das vitórias conseguidas, bem como o do regresso dos heróis. Uma alusão clara ao perigo de uma latente ameaça nuclear soviética, quando foram os norte-americanos os primeiros a usar a bomba atómica em Hiroshima e Nagasaki. Nas imagens iniciais do filme a alusão ao casamento, conduz o espectador a reconhecer a família como um elemento importante na glorificação, por parte do governo, da coesão dos Estados Unidos. A família era o paradigma da sociedade norte-americana e era usada como forma de propaganda para promover a necessidade de protecção anti-nuclear. Os apelos à união familiar eram apelos à união do país contra o inimigo externo, protegendo os Estados Unidos contra a ameaça nuclear, o que teve como consequência a uniformização de comportamentos, onde não deveriam ocorrer situações desviantes.

The fantasy about the perfect shelter was the fantasy of the perfect family,” said Al Filreis, a professor of English at the University of Pennsylvania, who pointed out that the term “nuclear family” was apt. “The world might be dead and the landscape wiped out, but at least you were together,” he said.¹⁷

A família é aqui apresentada como o núcleo da sociedade norte-americana, paradigma de uma sociedade ideal e bem organizada, capaz de se unir perante um inimigo comum e, de se preparar para a luta contra a ameaça externa.

A utilização de imagens do caso Rosenberg, o casal acusado de espionagem e condenado à morte na década de 1950, revela uma importante tomada de posição em relação à facilidade com que foram acusados, julgados e condenados, numa clara alusão ao clima de medo e terror instalado com a caça às bruxas do período Macartista e ao aparecimento de personalidades do mundo artístico e intelectual como *blacklisted*.

Os nomes das pessoas surgiam na lista negra com uma facilidade enorme e sem um fundamento verídico, com base em denúncias feitas sob coacção, e que, além de referidas neste filme como marcantes desta época, desencadearam em todo o mundo, sobretudo, entre os intelectuais europeus, reacções de repúdio pelos métodos Macartistas de cercear a liberdade de pensamento e de escolha, dos cidadãos. Os intelectuais europeus insurgiram-se contra o que se passava na pátria de McCarthy, como se pode constatar na descrição apresentada por Levy, sobre a reacção de Sartre:

Venise. Juin 1953. Sartre apprend par la presse l’exécution de Ethel et Julius Rosenberg. Et il se précipite sur un téléphone pour dicter, à l’attention de Libération,

¹⁷ Brown, Patricia Leifh. New York Times. “*Ideas & Trend, Armageddon Again : Fear in the 50’s and Now*”. In: <http://www.english.upenn.edu/~afilreis/50s/wkinreview1201.html>. pág.1.

...un article d'une violence inouïe. Cet dénoncer le « lynchage légal » que fut leur exécution. Il a raison, parfaitement raison, de s'écrier : « l'affaire Rosenberg est notre affaire ; des innocents que l'on fait mourir c'est l'affaire du monde entier. Et je trouve, rétrospectivement, assez belle l'indignation finale en forme d'apostrophe au maccarthysme : « croyez vous que nous voulons défendre la culture de McCarthy ? la liberté de McCarthy ? la justice de McCarthy ? que nous ferons de l'Europe un champ de bataille pour permettre à ce sanglant imbécile de brûler tous les livres, de faire exécuter tous les innocents et d'emprisonner les juges qui protestent ? (Lévy 2000:490-1)

A animosidade dos intelectuais europeus em relação à política macartista, constituiu um marco importante na denúncia e divulgação da situação que se vivia nos Estados Unidos, que levou a uma consciencialização política da sociedade europeia. Esta tomada de consciência política era um dos objectivos de Martin Ritt em *The Front*.

Em toda a sequência de imagens de abertura, Martin Ritt pretende, por um lado, utilizar os elementos de glorificação da América. O *manifest destiny*, a luta pelo ideal de liberdade, o mito do herói, a concretização do sonho, a sociedade do bem-estar e do *glamour*, e a referência ao *self-made man* e ao mundo de ilusões e sonhos que é Hollywood, o cinema e o país.

La conviction idyllique des Américains d'être le centre du monde, la puissance suprême et le modèle absolu n'est pas fausse. Et elle ne se fonde pas tant sur les ressources, les techniques et les armes, que sur le présupposé miraculeux d'une utopie incarnée, d'une société qui, avec une candeur qu'on peut juger insupportable, s'institue sur l'idée qu'elle est la réalisation de tout ce dont les autres ont rêvé – justice, abondance, droit, richesse, liberté : elle le sait, elle y croit, et finalement les autres y croient aussi. (Baudrillard1986:76-7)

Por outro lado, leva-nos a pensar e a analisar as oposições e problemas nele referidos e representados, obrigando a uma reflexão e a uma tomada de consciência política. Leva-nos a um questionar dos valores de integridade e de ética do *establishment* norte-americano, em que se outorga a defesa do americanismo, da liberdade de expressão e da verdade interior conforme se vai observando no filme e, sobretudo, em relação à crítica subjacente em todo o desenrolar da acção no período Macartista.

A acção de *The Front* decorre num período conturbado da história dos Estados Unidos, e constitui uma espécie de sátira ao Macartismo. Trata-se de um filme produzido com inteligência e cheio de humor: uma comédia dramática. Esta produção constitui uma declaração política directa que incrimina as tácticas usadas pelo governo para decidir sobre a vida dos cidadãos, realizado por um director, escrito por um guionista e interpretado por actores, alguns dos quais, viram os seus nomes na lista negra. Os filmes de Martin Ritt,

have a small, intimate look without big Hollywood effects or self-conscious camera angles. His movies are essentially American- American themes and American stories....He made movies about people. Invariably, they were people caught up in social or political issues that interested him, but it was observing his characters, as they react to challenge and grow, that was Ritt's central focus. ...Ritt was optimistic about mankind's ability to rise above adversity to achieve a kind of harmony and a sense of community.¹⁸

Ao escolher a personagem de um testa-de-ferro, Howard Prince/Woody Allen, representando um aspecto da problemática da censura, Ritt permite ao espectador

¹⁸ "An Actor's Director, Exploring the social dimensions of Martin Ritt's films". In: <http://ur.rutgers.edu/focus/index.phtml?issue>, 2003/01/29, pp.1,2.

compreender o terror que se vivia na época na sociedade americana, e os métodos utilizados para aterrorizar os que não concordavam com o *status quo*, as perseguições, as fugas, as denúncias e o comportamento possível das pessoas sob o ambiente do *Red Scare*.

É importante notar a metáfora do jogo de xadrez, usada pelo realizador, quando Howard Prince aceita fazer de testa-de-ferro, para o seu amigo de infância, Alfred Miller. O jogo de xadrez representa a arbitrariedade do jogo, a possibilidade de ganhar ou perder, o risco que se corre em cada jogada. Prince é mais uma peça do jogo, o que evidencia o risco de falibilidade da sua escolha como testa-de-ferro. Uma simbologia importante, pois no final do filme Prince acaba por ser preso, tendo perdido o jogo em que aceita entrar de forma leviana e inconsciente embora, segundo os parâmetros do realizador se possa dizer, que Prince se converteu num verdadeiro homem, ao tomar consciência política, carácter e coragem de defender os seus amigos e de fazer frente à Comissão de Inquérito. Como ele próprio afirma, perante o Comité, não lhes reconhece o direito de lhe fazerem determinadas perguntas: “*Fellows, I don’t recognise the right of this committee to ask me those kind of questions*”, “*Go fuck yourselves.*” O realizador faz a sua escolha das imagens para apresentar a realidade da época que pretende retratar, não se preocupando com a censura que possa surgir por parte do poder instituído, cuja visão da realidade era a oposta.

Põe-se o problema de definir a realidade fílmica. De acordo com Hugh Gray, a realidade pode ser vista de dois modos diferentes. Numa concepção mais geral a realidade é tudo o que nos cerca, o que é exterior a nós. Quando se trata de reproduzir ou investigar a realidade, há a interferência de quem a investiga ou a reproduz. Por essa razão, ao que é reproduzido por uma câmara, tendemos a chamar realidade. E é

aqui que entra o elemento da verdade, que é central à definição de realidade fílmica. Que verdade está a ser retratada, é a questão. Na opinião de Staples, a realidade fílmica,

it is a reality in what you might call a literal or photographic sense. There is a reality but it is not in the same sense; it does not have the same reconstruction, as it were. You see, the artist looks at the world outside, and according to his own vision, according to his own interpretation, according to what it means to him, he produces it. (Staples 1981:166)

Martin Ritt, o realizador e Walter Bernstein, o argumentista, revelam em *The Front*, a sua própria visão da perseguição aos intelectuais e artistas de Hollywood, tendo ambos sido *blacklisted*. Os dois tinham sido vítimas da histeria anti-comunista que grassou na comunidade televisiva e cinematográfica. Bernstein considera que o pior dessa época era, para além da paranóia generalizada, sobretudo a hipocrisia da sociedade e a sensação de traição e revolta causadas por esse comportamento. “The most infuriating thing you ran up against was that most people didn’t care. They were perfectly nice liberal people doing these terrible things. They said it’s not personal. I don’t like it and I wish it weren’t happening.”¹⁹

Durante as investigações da HUAC (House of Unamerican Activities Committee), que começou em 1947, e por se terem recusado a colaborar com a Comissão de Inquérito, ambos estiveram sem trabalhar durante vários anos. Quando finalmente em 1975, a HUAC foi abolida, *The Front* foi lançado no ano seguinte, com a participação de Woody Allen (no papel de Howard Prince) e de Zero Mostel (no papel de Hecky Brown), ele próprio um *blacklisted* também. Ritt a propósito da escolha destes dois

¹⁹ Brussat, Frederic and Mary Ann, “*The Front*”. In: http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/movierview/item_6944.html.25/10/2004, pág.2.

comediantes como protagonista e actor secundário comentou que o filme não iria ser uma comédia, “Instead, what the audience will get is a film filled with bitterness and irony that reflect the ludicrousness of the time of the blacklist”.²⁰ No filme, para além dos nomes já referidos aparecem outros actores que estiveram na lista negra, Herschel Bernardi (Phil Sussman), Lloyd Gough (Delaney) e Joshua Shelley (Sam).

Não nos podemos esquecer de salientar também a opinião de outros vultos do cinema como, Chaplin, também ele vítima de perseguição, sobre esta problemática tão importante dos anos de 1950. Desde os seus primeiros filmes que Chaplin ao retratar a figura de um homem desiludido com a vida, um marginal, um vagabundo, questionava todo o regime social de podridão que se vivia na época, tomando uma posição política através dos seus filmes. Estes factos levaram a que se centrasse sobre a sua figura, a atenção dos intelectuais de esquerda, alarmando ao mesmo tempo a América reaccionária, por causa dos seus retratos realistas da sociedade, divulgados através dos conteúdos temáticos dos seus filmes. Pode afirmar-se que desde 1923, que o FBI mantinha todas as actividades de Chaplin sob investigação existindo relatórios de todas as suas actividades, bem como das dos seus associados, afirmando que Chaplin apoiava o Partido Comunista. Foi vítima de uma campanha de difamação e de calúnia orquestrada pelo FBI, com o auxílio da imprensa, que levaram Chaplin a regressar a Inglaterra, como exilado político e a ser proibido de entrar nos Estados Unidos.

Chaplin, cuja posição sintetizadora e acutilante, se pode resumir na frase: “Conhecer o homem – esta é a base de todo o sucesso.” (Paiva 1989: 39), pode ser interpretada à luz do enredo de *The Front*, onde o homem e as suas atitudes se manifestam,

²⁰ “*The Front*”, <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=92476&mainArticleId=153105>, 28/11/2006, pág.1.

mostrando quão próximo o homem está de se modificar perante o que o envolve, passando de um extremo ou outro, do amor ao ódio, da fama à solidão, do ser feliz para a infelicidade extrema, da pureza de espírito para a maldade premeditada, como se o mundo se resumisse a uma dualidade maniqueísta entre o bem e o mal. Chaplin afirma, “Estudei o homem porque, sem o conhecer, eu nada teria podido fazer no meu ofício”. E acrescenta, “A coisa que embaraça o actor deve ser familiar ao público ou então este não entenderá a sua figuração” (França 1989: 90). E é, neste sentido, que podemos identificar-nos com a trágica situação de Hecky Brown, quando não consegue arranjar trabalho.

O filme apela à intervenção social e política e à coragem de expressar os ideais perante situações adversas e de perseguição. Estamos perante um apelo à necessidade da tomada de consciência colectiva em relação ao cercear do direito à liberdade de expressão e de crença individual e, também, à necessidade do colectivo desenvolver a sua consciência política, manifestando as suas opiniões. Podemos afirmar que há neste filme uma crítica às poderosas redes de televisão da época, bem como aos estúdios cinematográficos, que não tiveram a coragem de se unir para uma tomada de posição conjunta contra a perseguição movida pelo Comité.

Communism at the time was more than just some sociological ideal, such as the peace movement – it was also a real and somewhat unknowable threat, represented by a powerful and hostile enemy. And so, unlike sexual orientation or race, whether you were a communist or not was not just your own private business.²¹

²¹ *Best Screenwriting Magazine – LA*. Reynolds, Matthew. “*Sticking it to the Man*”. In: http://www.creativescreenwriting.com/csdaily/04_23_04.html. 16/10/2004. pág. 1

Todo o filme acaba por se transformar numa crítica profunda realizada de uma maneira subtil, com ironia e inteligência, sem no entanto, tomar posições políticas demasiado evidentes ou poderosas, apesar de se poder afirmar que esta foi uma época negra na limitação dos direitos e liberdades individuais e em que os americanos se sentiam impotentes perante tanto poder e ódio espalhados pelo país considerado uma democracia.

As figuras de Alan Prince e de Hecky Brown são centrais no desenrolar da acção, fazendo Prince ser considerado o protagonista. De acordo com as palavras de Doc Comparato, “a personagem básica do núcleo dramático principal: é o herói da história”, e Hecky Brown, o actor secundário, “ a personagem que está ao lado do protagonista. ...nasce à medida que vamos construindo o drama”. Tanto Alan Prince como Hecky Brown ... são anti-heróis, pessoas que terminam em situações para as quais não estão preparadas. (Pires, Marques 1998:274)

O filme apresenta-nos alguns dos arquétipos que aparecem posteriormente na obra de Woody Allen. Uma difícil relação amorosa, referências a escritores russos, apartes inteligentes em situações cómicas provenientes de situações quase irreais ou improváveis. Woody Allen / Howard Prince, aponta o caminho para o *Jewish comic anti-hero*, que será um tema recorrente na sua obra posterior como actor e realizador.

The Front é um filme eficaz como comédia por fazer um comentário social sobre os perigos da lista negra, baseado em acontecimentos históricos verídicos, que ocorreram nos anos 1950. Para o espectador, a primeira impressão deixada pelo protagonista, Prince, é a vulgaridade e previsibilidade da sua existência, uma personagem anónima com uma postura trágico-cómica, vivendo de acasos e expedientes e que mantém valores de amizade e solidariedade em relação aos seus

amigos de infância. Apesar de ser o protagonista e, a personagem central para o desenvolvimento da acção, pode, numa primeira observação, caracterizar-se como uma personagem plana, segundo DocComparato, "...as personagens planas são assim chamadas por terem um perfil único, de traços fixos...", bidimensional, representando apenas uma qualidade (neste caso a amizade), alguém em quem se pode confiar, com comportamentos previsíveis e cuja actuação não irá mudar ao longo de toda a acção.

O filme expõe a hipocrisia do Macartismo sendo também um filme libertador. A participação de Woody Allen neste filme é uma das poucas em que entra como actor, porque mais tarde a sua intervenção será como actor e director dos filmes que protagoniza. Allen representa a personagem de Howard Prince, caixa num *diner* e corrector de apostas que age como um testa-de-ferro para os guionistas incapazes de exercer a sua actividade por estarem na lista negra, e que utilizam os seus serviços para continuarem a trabalhar e poderem sobreviver. Ele tem um passado "limpo", não existem registos de actuações esquerdistas ou simplesmente intelectuais, relacionadas com movimentos pró-comunistas ou com simpatizantes de esquerda, *leftists*, ou apenas apoiantes de causas justas ou humanitárias, como as que são referidas na primeira entrevista de Hecky Brown. Este é questionado sobre a sua ligação ao movimento do Russian War Relief, à sua posição sobre a Spanish Civil War e sobre a sua participação na May Day Parade.

For a number of years, Martin Ritt, the director, and Walter Bernstein, the screenwriter, had been trying – without success– to make a picture about screenwriters suspected of being communists or Red sympathizers during the House Un-American Activities Committee investigation into the entertainment industry. During the McCarthy era, a few of these writers, in order to earn a living, hired fronts, non-political people who handed in scripts and passed themselves off as the

authors, in return for a percentage of the fee. Both Ritt and Bernstein had been among the blacklisted, which meant this semiautobiographical project was in the nature of a personal crusade for them. Originally a serious drama about a man who was blacklisted, the script was made more salable as a blackish comedy featuring the “front” as the protagonist. Then the project languished for several years because “Columbia wanted a star”, said Bernstein, “somebody like Dustin Hoffman or Robert Redford, nobody we wanted”. It was obvious to Ritt that Woody’s range as an actor was severely limited, yet he was clearly right for the part of Howard Prince, a street-smart coffee-shop cashier and part-time bookie who prospers by fronting for a blacklisted writer. (Meade 2001:102)

O facto de tanto Ritt como Bernstein terem feito parte das listas negras, constitui um factor de análise importante neste filme, já que se pode considerar que *The Front* pode ser considerado um filme autobiográfico não só de Bernstein e Ritt, mas de todos os autores e actores *blacklisted* dos Estados Unidos da América, na época de 1950.

2.1 O protagonista Howard Prince / Woody Allen

Prince ganha fama e dinheiro, saindo do anonimato, através da sua actuação como testa-de-ferro para o seu amigo Alfred Miller. Esquece-se que a sua nova condição social surge apenas devido à situação política de repressão que se vivia nos Estados Unidos, que obriga os escritores desempregados por causa de perseguições políticas a recorrerem a um testa-de-ferro. Howard representa vários intelectuais cujos nomes não podiam ser divulgados publicamente, e consegue atingir um lugar na sociedade, que de outro modo nunca teria surgido, remetendo para segundo plano, o facto de ser um indivíduo sem escrúpulos e um falhado na sua vida pessoal e profissional.

A filosofia do fracasso, por detrás do sucesso, aqui representado como transitório e falso, é reveladora da fragilidade humana. Howard Prince começa por ser desde o início caracterizado como um indivíduo que precisa de pedir dinheiro ao irmão para pagar os seus esquemas sórdidos de ganhar dinheiro de forma fácil através do jogo, que sobrevive à custa de um emprego como caixa num bar e usa expedientes para conseguir mais dinheiro, recorrendo às apostas. A sua superficialidade e a sua ignorância em relação à situação política em que se encontra o país são, desde logo, reveladas no diálogo que mantém com o amigo de infância Alfred Miller

-Howard I can't work any more.

-Yeah? What, like writer's block?

-No.

-Well, what? You're not sick, are you?

-I'm blacklisted.

-Yeah, all right, but you feel okay.

-I feel terrible.

-But you're healthy besides your ulcer.

-Howard they won't buy my scripts.

I'm on a blacklist.

You know what that means?

It's a list of names. The studios have them, the networks, the ad agencies.

You're on the list, you're marked.

You don't work.

-So what difference does it make if I'm healthy?

-Well, you know, it makes a difference.-

-So, what are you blacklisted for?

-I'm a communist sympathizer.

-Well, you always were.

- Well, it's not popular anymore.²²

Para Howard torna-se difícil compreender perante as explicações do seu amigo a verdadeira dimensão do problema pois acredita que mandando alguém partir uma ou duas pernas aos seus perseguidores por um punhado de dólares, resolverá a situação. O mais problemático de compreender para a reduzida dimensão intelectual de Prince vai ser a necessidade de Alfred: "I need another name". O trocadilho de nomes que tenta fazer é sintomático da sua futilidade, assim como o facto de aceitar com extrema ligeireza e desconhecimento a sua nova condição de testa-de-ferro. "So, I'll be the writer. What's the big deal?"

Na sua nova qualidade de testa de ferro para os escritores impedidos de trabalhar, Howard faz uma tentativa grotesca e cómica de parecer mesmo um escritor e de se instruir mas ao dirigir-se a uma livraria para adquirir alguns livros, é confrontado com a sua própria ignorância

-You call yourself a writer?

Modern American writing started with Huckleberry Finn.

-It did?

-Hemingway said that.

How about Hemingway? You're low on moderns.

Faulkner, Anderson, Fitzgerald.

-All right...

...give me two Hemingways and a Faulkner.²³

²² "The Front Script – Dialogue Transcript." In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html, 2006/03/22. pp. 3,4.

²³ "The Front Script – Dialogue Transcript." In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html. 2005/03/02. pág.. 27.

Estes excertos do diálogo do filme, favorecem também a análise do lado cómico da personagem interpretada por Woody Allen. O cómico em Allen concretiza-se numa postura de *nonsense*, de patetice pretenciosamente despretençiosa, no uso de um saber intelectual e no uso de uma ironia sublime que consiste em saber que, apesar de todas as coisas más que podem acontecer, a vida continua. Além de não fazer ideia do que quer, também compra livros como qualquer mercadoria.

O papel de Allen como actor neste filme, tornou-se muitas vezes sinónimo de problemas com Martin Ritt, ao contrário do que a sua personagem parece deixar transparecer ao longo de quase todo o filme, ao mostrar uma atitude despreocupada e desinteressada do que realmente se passa à sua volta, sobretudo em relação aos escritores e actores impedidos de trabalhar. De acordo com as palavras do guionista Walter Bernstein, “Woody is never deliberately cruel but there’s a certain lack of tact, to say the least. He’s one of the most insensitive sensitive people I know. He drove Marty crazy by criticizing things in front of everyone, and Marty finally had to ask him to stay away because he was hurting people’s feelings.” (Meade 2001: 103)

Woody Allen, enquanto actor, e no conjunto dos filmes em que participou, representava quase sempre o papel de um humorista, alguém que não se levava muito a sério, mas que encarava a sua relação com os outros com muita seriedade e espírito crítico. “Fazer humor é, na verdade, trabalhar com a aparência do mínimo esforço possível.” (Geada 19: 108) E parece ser essa aparência de facilidade que Woody Allen nos transmite. “Woody Allen a donc définitivement marqué le cinéma mondial en imposant une fois de plus le comique comme art complet” (Méjean 2004:9)

Pode dizer-se que a aparência de facilidade e naturalidade na sua atitude cómica se constitui numa característica das personagens por ele representadas, transformando-o

num paradigma de actor cómico. “Woody Allen atrae a su entorno las desgracias sociales de segundo orden, que vehiculan una vida mediocre siempre al borde del melodrama, sin caer en él buena parte de las veces.” (Cano 1999:26). No entanto, deve ser salientada a capacidade de Allen de manter ao longo dos seus desempenhos através do seu sentido de nonsense uma atitude de distanciamento, “Mais Woody Allen est toutefois critique afin d’éviter de tomber dans le piège des apparences comme les prisonniers de Platon dans la caverne, métaphore annonciatrice de la salle de cinéma” (Méjean 2004:9). Devemos também referir que o papel de Woody Allen como actor em *The Front*, no papel de uma personagem que representa o homem comum, suscita uma identificação com o espectador.

La fascinación que ejerce el cine se explica antes que nada por la posibilidad que le da al espectador de identificarse con los personajes a través de los actores. Pero lo que forma el prestigio del gran actor, tanto en cine como en teatro, es que llega a imponer su personalidad a los personajes y a seguir siendo él mismo en las personificaciones más diversas. (Martin 2002:81)

Quando um dos guionistas é chamado a tribunal, torna-se evidente aos olhos do espectador, a paranóia exagerada que circunda a indústria de entretenimento norte-americana nos anos 1950, em consequência das alegadas relações ou simpatias por parte dos escritores e artistas, com o movimento comunista, embora Howard Prince, demore a aperceber-se da gravidade e das consequências que a situação pode acarretar.

A relação amorosa que mantém com *Florence* volta a levar o espectador a reflectir sobre a falsidade das relações humanas. Ela ama-o pelo que ele faz e por quem pensa que ele é, e não pelo que ele na realidade é, dado desconhecer a verdade da sua profissão e de quem ele é. Para além disso, toda a grandiosidade que Florence

acredita que Howard tem que o transformam num herói aos seus olhos, acaba por se desmoralizar ao descobrir a verdade. Porém a reabilitação de Howard junto de Florence consuma-se quando ele decide manter uma postura de coragem perante o Comité de Inquérito, transformando-o através da coragem em enfrentar os representantes governamentais nos inquéritos, quando refere “I’m answering , I’m just not replying”, acreditando ser “smarter than them”, o que acaba por se tornar verdade, uma vez que só o conseguem condenar por ele ter cometido um crime ao fazer apostas ilícitas.

Nos anos 1950, assistiu-se ao emergir do conceito do anti-herói como instrumento artístico ou tipo de protagonista. O público continuou na sua procura de uma personagem que simbolizasse não um herói, mas o anti-herói, o homem comum que pudesse levar o público a um processo de identificação. A sociedade moderna prende-se mais com a figura do anti-herói, que pode ser definido como: “An unheroic PROTAGONIST of a play or a novel. A character whose attractiveness or interest consists of the inability to perform deeds of bravery, courage or generosity.” (Gray 1992:26)

O herói deixa de ser apenas uma figura idolatrada e passa a ser o homem comum com quem a identificação pode ser total ou parcial, e facilmente atingida. Os anti-heróis não são apenas figuras de ficção. Transformou-se a idolatria do herói, na idolatria do anti-herói ou apenas na de alguém que tente fazer algo de bom. Estes actos de altruísmo, de querer ter um papel relevante no destino do homem, tentando transformá-lo, ou dar-lhe alguma dignidade, transformam o homem comum em herói.

É aqui que *Martin Ritt*, consegue transformar o homem comum em herói, pois pode ser considerado o cineasta do homem comum. A mudança de atitude, o

engrandecimento e crescimento interiores, no sentido da melhoria do carácter e dos valores das personagens, (*The Front, Norma Rae*), que está subjacente nos seus filmes é grande e reveladora das mudanças sócio-culturais da época. Uma personagem pode ser um herói para a sua família, ou para o mundo. Qualquer personagem pode ser heróica, desde que participe na luta pela integridade do homem e da sua condição, bem como da sua posição activa e livre na sociedade em que está inserida. Devido ao facto de os nomes de Martin Ritt, Zero Mostel, Walter Bernstein, terem constado da lista negra, esta procura pela verdade e pela integridade da condição humana, constitui um referente importante na obra de Ritt.

O filme dignifica o valor da amizade e da união contra a mesquinhez, contra as pessoas que são *narrowminded*, e contra a angústia da denúncia e a espionagem. Todo o filme é realizado com a ironia suficiente para tornar um período crítico da história americana menos dramático, utilizando elementos cómicos, de forma a relativizar os conceitos do bem e do mal, permitindo um distanciamento crítico em relação à época histórica que retrata, possibilitando a criação de uma consciência política passível de prevenir situações semelhantes no futuro. Podemos afirmar que é um filme inteligente e feito com humor, como ilustra a agência estatal *Freedom Information Service*, destinada a investigar a vida privada dos cidadãos, num país que se auto-proclama de país da liberdade, em particular liberdade de expressão e de associação. O filme mostra situações de perseguição inacreditáveis de tão ridículas, e obriga o espectador a reflectir sobre elas e sobre o passado histórico do seu país. Neste sentido, estamos perante um filme que remete para o americanismo exacerbado, como móbil central de toda a existência e actividade dos elementos do FBI, na época da “caça às bruxas”.

O filme pode ser considerado representativo da era McCarthy, denunciando os ultrajes e injustiças dessa época, a hipocrisia da actuação governamental. Podemos dizer também que se constitui numa forma de libertação para os actores que fizeram parte da lista negra. No entanto, a verdadeira dimensão do filme é uma dimensão social, mais do que política, apesar da época referenciada. Estamos perante um filme sobre como sobreviver no mundo hostil e que em nada se apresenta como o sonho americano e, podemos classificá-lo como uma comédia trágica sobre o desespero de não poder trabalhar livremente num país que é considerado a maior democracia do mundo e, aborda a história e o orgulho pessoal. Esta produção cinematográfica é geradora de momentos de alguma tensão e de detalhes da época. O seu final corresponde ao *hollywood style*, com apoio das massas, o bem, a coragem e a honestidade a triunfar sobre o mal, uma espécie de *happy end* invertido já que Howard Prince vai para a prisão, mas consegue reconquistar a mulher por quem está interessado. Ao deixar perceber que afinal nos Estados Unidos, ainda existem homens bons e íntegros capazes de elevar os valores americanos. Um fundo moral ambíguo. Elogia o mito americano do *self-made man*, representante dos valores mais puros e importantes da sociedade, mas fá-lo na personagem de Howard Prince, que apenas desempenha um papel importante, por mero acaso, desconstruindo assim o mito do *self-made man*.

Ao escolher representar um testa-de-ferro na pessoa de Woody Allen, mostrando um aspecto da problemática da censura Macartista, Ritt, permite-nos compreender o terror da caça às bruxas, os métodos de trabalho, o discurso, o comportamneto possível sob aquele ambiente. A característica de *nonsense* no humor de Allen, torna-se fundamental para mostrar como esse tipo de postura terá sido fundamental para ajudar as pessoas a sobreviver, podendo dizer-se que apesar de Allen não ter sido uma primeira escolha para interpretar a personagem, não foi todavia uma escolha

inocente. O propósito do realizador consiste em mostrar que é ele quem escolhe o ponto de vista, quem comanda a escolha das imagens e que de modo algum representa a versão oficial.

A personagem de Howard Prince constitui o motor de toda a acção, é a personagem principal do filme, que permite a existência de outros personagens, Hecky Brown, que ao projectar o seu conflito interior e o seu conflito com o mundo circundante devido à sua falta de trabalho, conduz Howard a deixar de se caracterizar como um anti-herói, levando-o ao seu papel de herói.

Woody Allen participou no filme como actor e o facto é que ele consegue com a sua representação captar a atenção do espectador. É a primeira vez que diz “*go fuck yourselves*”, mas também a expressão nunca é usada durante todo o filme o que lhe dá uma carga muito mais pesada quando é dita em frente à Comissão de Inquérito.

Nos anos de 1970, o cinema americano dirigiu a atenção para a personagem do anti-herói. Na década de 1960, filmes como *Bonnie and Clyde*, *The Graduate* e *Midnight Cowboy*, criaram um novo mito do *American male*, uma personagem que não correspondia ao conceito de herói tradicional, mas que o questionava, pondo em causa os valores deste herói. Woody Allen representa o paradigma desta nova figura do herói/anti-herói, sobretudo através do uso do humor, em especial do humor judeu.

A evolução da personagem de Howard Prince, de anti-herói para herói ao enfrentar a comissão de inquérito, revela um processo de maturação e tomada de consciência política, do protagonista Howard, que consegue alcançar sucesso, bem-estar social e um romance, com a sua nova situação de “testa de ferro”. Perante a Comissão de Inquérito e depois da investigação da HUAC, Prince tem que enfrentar o dilema da escolha. A escolha tem que ser feita entre a opção de deixar o novo estilo de vida que

a sua actividade como *front* lhe possibilitou, ou a opção de tomar a decisão moral certa, ou seja, denunciar nomes de pessoas comunistas à comissão governamental. Ao recusar-se a colaborar, apesar da tentação de manter a sua nova vida, transforma-se no herói que o inconsciente colectivo esperava que alguém pudesse representar ao ver as injustiças cometidas. Na sua tomada de posição perante a Comissão de Inquérito, podemos referir uma frase de Chaplin “Fui e sou apenas um palhaço. Isso me coloca numa categoria muito acima de qualquer político.”(Paiva, Bruno 1989: 47), que ilustra bem a atitude de Howard Prince, ao transformar-se num herói. Apesar do dilema conflitual que enfrenta, ele consciencializa-se da sua superioridade moral em relação aos políticos governamentais que pretendem fazer dele um diletante.

O processo de maturação política e social de Prince, bem como o seu crescimento interior em conhecimento e humanidade, permitem-lhe ironicamente, dar sugestões aos guionistas para quem trabalha como testa de ferro. Howard Prince ousa sugerir aos intelectuais para quem trabalha, que sejam mais parecidos com Eugene O’Neill no seu modo de escrever. Por um lado, esta sugestão de Howard, para além de poder ser considerada como ridícula, possui um lado cómico, pois permite que seja revelada a sua ignorância relativamente ao processo de produção literária. Há um desacerto entre Howard e o mundo que representa como testa-de-ferro. Apesar do seu desconhecimento em relação à profissão que aparenta ter, isso não o impede de perante o espectador, dar a noção de que adquiriu o *know-how* suficiente, só pelo contacto com o mundo do espectáculo e a convivência com os guionistas. A sua sugestão aos escritores, permite-nos uma comparação com a atitude de Chaplin, quando no filme *The Champion*, mete uma ferradura dentro da luva de boxe, para ter sorte no combate.

Ser esse um gesto que sublinha o desacerto entre Chaplin e o mundo, a não ligação causa-efeito que está na base da sua incompreensão de mecânica do mundo, não invalida porém a hipótese de uma dúbia relação de manha e ingenuidade: manha porque espera, pela acção mágica da ferradura, obter uma vantagem ilegal, ingenuidade porque o talismã escolhido tem um valor físico que ele não percebe... Para além dessa bivalência intrínseca da cena, está porém o que é mais significativo: o facto do comportamento imaginativo de Chaplin...(França 1989:33)

Em *The Front*, também Howard, ao pedir aos escritores se aproximem mais da escrita de Eugene O'Neill em relação ao que escrevem, usa de manha e ingenuidade. Manha, porque pensa que pode obrigá-los a produzir peças de “maior” qualidade, que lhe irão proporcionar mais dinheiro e granjear uma melhor situação. Ingenuidade, porque revela um total desconhecimento do processo criativo e da individualidade de cada escritor, e um distanciamento total “How about Eugene O'Neill? He's dead.” do mundo intelectual que pretende representar quando, voluntariamente, decide assumir identidades de pessoas que nada têm a ver com a sua.

Os enredos paralelos ajudam à maturação do protagonista, já que representam dimensões diferentes. A dimensão da tomada de consciência política através da namorada, a dimensão da amizade, a tentativa de traição através da espionagem e perseguição de Hecky Brown e conseqüente arrependimento, que em conjunto com o seu desespero pela situação de desemprego, contribui para o levar ao suicídio. O processo de maturação de Prince apenas se completa como ser humano, com ideias e determinação quando nos apercebemos que a atitude dele perante o interrogatório do comité, é completamente imprevisível, por considerar possível vencê-los no seu próprio jogo. Ou quando confrontado com a inserção do seu nome nas listas, o alheamento parcial da realidade circundante acaba por revelar a sua dupla actividade

como testa-de-ferro e a sua faceta de pseudo escritor, sem que revele qualquer nome das pessoas que considera amigos.

A cena do encontro entre Howard e o seu amigo de infância, revela a sua ingenuidade e ignorância política, bem como o ambiente sócio-cultural envolvente, qual metáfora da sociedade americana da época, demasiado preocupada em se ambientar com a recém-criada sociedade de consumo. O encontro de Howard com Alfred Miller acontece num bar, que apesar de separado da rua por uma enorme vidraça, é um espaço fechado com um chão ladrilhado em quadrados negros e brancos, com um empregado que não se vê, apenas se percebe ao transportar dois únicos copos isolados numa bandeja, em frente a um tabuleiro de xadrez, um jogo de inteligência, estratégia e perspicácia. De facto, ao contrário da pintura, o cinema em geral acelera artificialmente o percurso solar das passagens e das alternâncias da luz à penumbra, da claridade à obscuridade; num jogo de contrastes, entre zonas claras e zonas sombrias, que de acordo com a opinião de Alekan

são utilizadas ora para despertar a atenção do espectador, ora para lhe fornecer um repouso visual à sua tensão emotiva. ...o cinema produz uma transmutação do invisível em visível num tema não solar, isto é, em narrativas descritas através da luz artificial. A descontinuidade cinematográfica permite dar artificialmente continuidade ao invisível, como seja o desenrolar do tempo cósmico e a trajectória da luz diurna. (Carvalho 1989:304)

Nesta sequência, torna-se importante verificar como todos os elementos cénicos apontam para a complexidade da situação política existente e da necessidade da utilização da argúcia e perspicácia, do secretismo e do compromisso mútuo para iludir e para vencer a perseguição movida aos cidadãos.

2.2 A personagem de Hecky Brown / Zero Mostel

Nomeado para o Óscar do melhor Actor Secundário, pela sua participação neste filme Hecky Brown/Zero Mostel, pode ser considerada uma das personagens com uma interpretação mais rica, constituindo-se desde logo com uma personagem redonda por oposição a Prince.

As the name suggests, a round character is one who displays many different aspects to his or her character. Main characters in stories are usually round as they are required by the author to show some sort of growth and development as the plot progresses. In this way, the round character is dynamic and may even have some hidden qualities that can surprise the reader. These characters undergo a process of transformation and there can be a noticeable difference between the beginning and the end.²⁴

Hecky Brown, representa uma personagem rica e complexa, onde o conflito surge em diversas frentes. A tensão existente entre as forças visíveis e invisíveis que criam o conflito em Hecky, tornam-no numa personagem antagonista, central para o desenvolvimento do protagonista, Howard Prince. Os seus valores e crenças são postos à prova perante a reviravolta que se opera na sua vida. A comicidade e alegria que revela nas primeiras cenas em que participa, transformam-se numa incredulidade que conduz ao desespero e à revolta, transformando-o numa personagem dramática, As suas contradições, desenvolvidas ao longo da sua actuação põem-nos perante uma personagem em conflito. Este conflito manifesta-se na sua ansiedade e premência em arranjar trabalho, e na injustiça que está a ser cometida contra ele, não pela sua falta de talento, ou pela falta de empregos, mas por estar relacionado vagamente com

²⁴ <http://www.learn.co.uk/default.asp?WCI=Unit&WCU=4631>. 2003/07/16. pág. 2

acções em que participou na sua juventude ligadas à esquerda e das quais já mal se consegue lembrar. O seu conflito interior agudiza-se cada vez mais, quando lhe é pedido que para se redimir espie Howard Prince. A ambiguidade da sua amizade para com ele, fá-lo entrar numa espiral interior descendente que o leva a cometer o acto desesperado de suicídio. No que respeita à personagem, não podemos deixar de referir que:

In the film, there is a conflict in the drama between the characters, or between the characters and the surroundings, towards the resolution of which the action of the film is targeted. The conflict is not necessarily physical or violent; it can also be a clash of desires and aspirations of the characters of the film.²⁵

No caso de Hecky Brown, o conflito apresenta estas dimensões, mas para além da grandeza de conflito entre Hecky e a Comissão de Inquérito, o seu conflito interior, a luta consigo próprio, com a sua consciência, supera todos os outros conflitos com que se depara e que constituem o conflito-matriz desta personagem.

Zero Mostel/Hecky Brown, constrói-se como uma personagem real, na manifestação dos seus conflitos, nas suas contradições e problemas, que lhe conferem humanidade, e também pelo facto de se representar a si próprio, como *blacklisted*. Podemos dizer que através da manifestação dos seus conflitos, Hecky estabelece uma relação com o espectador, pois o conflito revelado por esta personagem, tem uma dimensão real e permite uma identificação com o problema, através da simpatia ou da solidariedade para com as suas vivências e a situação em que se encontra. Hecky encarna a humilhação, a simplicidade a honestidade e o desespero. Todo o seu desempenho gira em torno da sua preocupação com a injustiça de que foi alvo e que o impede de

²⁵ [http://www.mlab.uiah.fi/elokuvantaju/2001/English/study material/ screenplay/ristiriita.jsp](http://www.mlab.uiah.fi/elokuvantaju/2001/English/study%20material/screenplay/ristiriita.jsp) . 2003/07/20. pág. 2.

manter a família,

-You know already.

-Your sincerity is important.

Your desire to cooperate fully.

-I told you what I did!

I apologized!

I come to you on my hands and knees, Mr. Hennessy. Please.

All I wanna do is work.

That's all I care about. I have a wife. Two growing boys.

Children. Look. Here. Here.²⁶

Hecky Brown representa a sinceridade, a honestidade e a integridade, uma personagem com carácter, que deixa de ser respeitado pelos promotores de espectáculos e pelos produtores televisivos, quando se sabe da perseguição que lhe é movida, e que se transforma por causa das circunstâncias pelas quais se encontra rodeado, tornando-se numa vítima, o que o leva ao desespero. A sua personagem tem por base um outro actor, amigo pessoal de Mostel e também *blacklisted*, Philip Loeb, que foi perseguido pela HUAC em 1951, numa altura em que era o protagonista da série *The Goldbergs* (1949-54), e que acabou por se suicidar, como acontece a Hecky no filme. A motivação de Mostel, para o seu envolvimento neste projecto de Martin Ritt, não terá sido apenas baseada na sua experiência pessoal, mas terá sobretudo incidido na tentativa de alertar e educar uma nova geração de americanos, para a problemática das listas negras. De acordo com o que Jared Brown disse na sua autobiografia, “It’s part of this country, and a lot of kids don’t even realize that

²⁶ “*The Front Script – Dialogue Transcript*”. In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html, 2/03/2005, pág.27.

blacklisting ever existed.”²⁷ Não podemos deixar de salientar a importância do tratamento do tema, e da insistência na premissa de que ninguém deve ser pressionado no sentido de denunciar os seus amigos ou colegas de trabalho, ou de ser discriminado ou humilhado na sua tentativa de arranjar trabalho e de ter uma vida digna, por motivos de ordem política. Martin Ritt, concordou com as palavras de Zero Mostel sobre a importância do filme, “I think it had a special significance for all of us, and I include Woody in that, Though obviously he wasn’t blacklisted. He had a good time working with Z. He could be difficult. He didn’t always get along perfectly with Woody. But they respected each other.”²⁸

De acordo com as palavras de Walter Bernstein, a representação de Hecky Brown em *The Front*, tem como base episódios reais da vida do actor Zero Mostel, durante o período em que esteve desempregado, por causa das listas negras.

I drove him and we got there and the guy cut him in half, so it was very much the same kind of thing (as in the movie). The only difference was that Zero went on and it was a big audience, about 1500 people there, and he went on in such a rage, doing his act. He would scream at them and insult them, call them names in Yiddish, and the more he did it, the more they loved him and laughed.²⁹

E quando Bernstein tentou que Mostel reproduzisse a cena no filme, 20 anos mais tarde, o comediante recusou por considerar essa situação, “still too painful a

²⁷ “*The Front*”. In: <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=92476&mainArticleId=153105>. 2006/11/23 pág.3.

²⁸ “*The Front*”. In: <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=92476&mainArticleId=153105>. 2006/11/23. pág.3.

²⁹ “*Brutalized by the Blacklist*”, In: <http://www.filmstew.com/ShowArticle.aspx? =11974>, pág. 2.

memory.”³⁰ Por vezes, torna-se difícil imaginar a atitude de censura exercida sobre o ser humano, as marcas que deixa e os traumas que causa.

A cena do suicídio constitui um momento de forte carga dramática, onde efectivamente se sintetiza toda a ambiência política e as suas consequências “The tragedy implied by this character tells us about what we need to know about the blacklist’s effect on people’s lives” (Ebert 1976)³¹ e constitui também um ponto de viragem na acção do filme, pois todas os acontecimentos se precipitam para um final dramático em que Howard Prince irá ter que depor perante o Comité.

2.3 A personagem de Florence Barrett / Andrea Markovicci

A grande dimensão política do filme, em relação às diferentes personagens, deve ser salientada. Desde o protagonista aos actores secundários esta dimensão política está sempre presente. A personagem desempenhada por Florence Barrett, constitui a consciência política de Howard, e representa o contraponto à mulher da época da guerra-fria dos anos de 1950, ...”women were expected to marry young, have children early, and encourage their husband’s careers. An article in *Esquire* magazine in 1954 called working wives a “menace” (Nash 1998:932) e que tinha como referente principal Doris Day, actriz que mostrava nos seus filmes como manter o lar, o marido e os filhos em harmonia. Ela representava o ideal de esposa da época, e a ideologia da família como uma célula importante contra a ameaça comunista por causa da sua unidade. “A healthy family strengthened the nation in its Cold War struggle against the Communist menace”. (Nash 1998:933)

³⁰“*Brutalized by the Blacklist*”, In: <http://www.filmstew.com/ShowArticle.aspx? =11974>, pág.1.

³¹ “*Movies – The Front*”. In: http://listing-index.ebay.com/movies/The_Front.html. 2006/12/02 pág. 2.

Florence representa um novo tipo de mulher. Florence vive sozinha, pode ser considerada uma mulher independente que tem convicções políticas, pelas quais consegue lutar e fazer frente ao poder instituído, sem ter medo de manifestar a sua discordância, quer na televisão onde trabalha, quer na luta que efectivamente começa com a publicação dos panfletos contra o poder governamental, a denunciar as perseguições e as injustiças cometidas contra os actores, e paralelamente a atitude das cadeias de televisão e dos seus responsáveis. A esse propósito Bernstein refere que,

I strongly believe that if people at the networks and movie studios had taken a firm stand at the beginning, it wouldn't have happened. I don't think the networks and movie studios can be excused simply because they were frightened. They were part of the whole thing because they went along with it.³²

A noção de medo existente, valida totalmente a personagem de Florence tornando-a forte e sólida, (apesar de uma certa fragilidade, verificável na sua relação amorosa com Prince), pelo simples facto de que, sendo ela uma mulher, se constitui na personificação da luta contra tudo o que a situação tem de incongruente e injusto. Não se pode deixar de ter em consideração que é a sua força e solidez, que desperta o sentido ético de Howard Prince, o que o leva a não denunciar ninguém, nem fornecer quaisquer nomes à Comissão de Inquérito. A sua personagem é tanto mais importante, quanto nos Estados Unidos “Until the 1970's civil rights legislation for women and court decisions affecting their rights were generally based on a *protectionist* approach.” (Mauk, Oakland 1995:91) Florence subsistia sozinha, e representa um corte com a mulher submissa e dona-de-casa, o que a torna um alvo passível de ser tratado como subversivo.

³² Brussat, Frederic and Mary Ann, “*The Front*”. In: <http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/moviereview/item 6944.html>.2004/10/25. pág.2.

-That girl you're with. What's her name?
-Florence.
-A troublemaker.
I heard her talking on the set. Subversive. She's a red.
You like that girl?
-Yes, I like her.
- Her name?
-I told you.
-Her full name?
-Florence Barrett.
-You know she's a red?
-Stop it, Hecky! I don't like this game. ³³

Florence representa também uma dimensão humana na sua atitude de coragem e de solidariedade, para com a situação de Hecky Brown, ao saber que o pretendem despedir, não conseguindo pactuar com a situação, devido à hipocrisia manifestada pelo responsável pela televisão, que apesar de ter consciência do que está a fazer, não consegue ter uma atitude corajosa e enfrentar a situação.

-I front for blacklisted writers.
-You're not a writer?
-No. I couldn't write a grocery list.
-You never wrote any of those scripts?
- Nothing. No tone. I'm practically illiterate.
- You never wrote anything?
-Hey, Jesus, don't get shell-shocked.
I'm not confessing to a murder. ³⁴

³³ “*The Front Script – Dialogue Transcript*”. In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html. 2005/03/02. pág. 94.

3. A música em *The Front*

A banda sonora do filme acompanha a escolha de imagens e do ponto de vista do realizador, em especial com o uso da canção de Frank Sinatra, “If you’re young at heart”, que cria no espectador o distanciamento necessário, para que este, através dos poemas, se aperceba da essência da verdade e do papel do ser humano na manutenção da verdade e da liberdade de expressão, se se for jovem de espírito. A canção utilizada constitui também um referente importante ao mito da juventude.

As cenas da eleição da Miss América, seguidas da manifestação a favor do caso Rosenberg, juntamente com a letra da música de fundo “*If you’re young at heart*”, constituem também no início do filme a moral da história que deverá ser inferida pelo espectador no fim “ se for jovem de coração pode superar qualquer infortúnio desde que tome uma posição”. A repetição da canção no fim do filme fornece as barreiras simbólicas dentro das quais este se movimenta e é um elemento de unidade dentro da estrutura. (Pires, Marques 1998:272-3)

Não se trata apenas de fazer referência ao mito da juventude, mas de aliar a juventude física à juventude de espírito, à capacidade de acreditar que vale a pena tomar uma posição e uma atitude firme perante os factos destrutivos que se vão apresentando ao longo da vida. Por isso, o tema musical de abertura e encerramento do filme interpretado por *Frank Sinatra*, um dos ícones da época, enquanto elemento não diegético da história, é significativo.

³⁴ “*The Front Script – Dialogue Transcript*”. In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html. 2005/03/02. pág. .68.

The implied world of the story, including settings, characters, sounds, and events, is the diegesis. Elements that exist outside the diegesis are called non-diegetic devices. The audience is aware of these non-diegetic components of the film, but the characters, of course, are not. (Pramaggiore et al. 2005:35)

A música no cinema é um exemplo do interrelacionamento com a imagem, pois pode-se mudar o carácter de uma imagem, através da música que se usa para a acompanhar. Há conseqüentemente elementos na música que ajudam a elaborar o carácter de uma personagem ou a desmistificá-lo. O que quer dizer que a música se transforma numa entidade independente da imagem e ajuda à sua significação. A música, em *The Front*, comunica ao espectador através das palavras que usa, num apelo à inocência e ao estado de pureza interior. Contribui para a revelação da inocência humana face ao logro e aos instintos agressivos e falsos do mundo que nos rodeia, em que os políticos desempenham um papel fundamental.

A utilização desta canção, impele o espectador, desde logo, a tomar consciência das palavras e do seu significado e a pensar na dicotomia realidade/mito da sociedade americana, facilitando a hipótese de tirar uma conclusão moral, apelando para valores opostos aos praticados na época retratada no filme, em especial a verdade -*if you're young at heart*- que é referida ao longo do filme, fazendo o bem triunfar sobre o mal, e criando a circularidade necessária para a coesão da história, como se pode constatar através da letra:

*Fairy tales can come true
It can happen to you
If you're young at heart
For it's hard, you'll find
To be young at heart
You can go to extremes
With impossible schemes*

*You can laugh when your dreams
Fall apart at the scenes
And life gets more exciting
With each passing day
And love is either in your heart
Or on its way
Don't you know that it's worth
Every treasure on earth
To be young at heart!
For as rich as you are
It's much better by far
To be young at heart
And if you should survive
To a hundred and five
Look at all you'll derive
Out of being alive
And here is the best part
You'll have a head start?
If you're among the very young at heart*

As palavras deste tema musical, remetem para uma crítica mordaz ainda que apenas subjacente no espectador mais incauto, à sociedade norte-americana e aos seus valores: sociedade do *pot of gold*, onde tudo é um conto de fadas, recheado de *glamour*, juventude e prosperidade económica. Não deixando de fazer alusão à estreiteza de espírito e à enorme falta de tolerância pelas liberdades individuais de pensamento, expressão e opção política, numa referência à época Macartista de terror ideológico. As palavras mais significativas da canção “*narrow of mind*” aparecem aliadas à imagem do senador McCarthy, numa associação crítica reveladora da opinião sobre o Senador.

A escolha da música *Young at Heart*, de Frank Sinatra, constitui mais um dos indicadores de época do filme, que apelam para a inocência e o estado de pureza interior incorruptível. Tendo Martin Ritt, com a utilização desta canção defendido, de um modo velado mas significativo, a posição de todos os *blacklisted* que não se

deixaram corromper, nem se deixaram ludibriar pelos comités, ao negar a sua participação na denúncia de colegas. Ritt afirmou a propósito da denúncia de nomes, “ They wanted me to turn my friends in. A rat does that, and has to live with it the rest of his life”.³⁵ De salientar também a sua posição quando o seu amigo Elia Kazan (recentemente homenageado pela Academia no meio de enorme polémica), tomou a decisão de colaborar com os comités de investigação e responder às solicitações de informação por parte da HUAC. Ritt não se coibiu de dizer, “Oh, Kazan and I still talked, but it was never the same. His behavior didn’t help our relationship”³⁶ Para além da canção de Frank Sinatra salienta-se uma banda sonora que aparece por três vezes indicando a passagem de Howard Prince de caixeiro para um homem de sucesso. Alguns solos de piano sempre que Prince e Hecky dialogam, e o som de cordas que proclamam a morte de Hecky e mais tarde servem também de base ao diálogo entre Howard e Florence, mostrando uma modificação da sua situação amorosa.

4. Cenários

Também é de notar a oposição entre os diferentes cenários do filme, que acompanham a evolução das personagens. O apartamento de Howard Prince, que começa por ser um apartamento pequeno, desorganizado e desarrumado, uma metáfora da pequenez da sua vida e das dificuldades que tem e que o levam a recorrer ao irmão para se manter, torna-se num apartamento que constitui o paradigma do apartamento confortável de classe média, repleto de todas as comodidades e facilidades tecnológicas da época, o frigorífico, a aparelhagem, as estantes, os

³⁵ In “*The Front*”, <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=92476&mainArticleId=153105>. 2006/11/28. pág.2.

³⁶ In “*The Front*”, <http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=92476&mainArticleId=153105>. 2006/11/28. pág.2.

móveis novos, que acompanham a transformação da personagem, o seu desafogo económico acrescentando à vida de Howard Prince, o conforto e a segurança.

Como contraponto podemos analisar o despojamento do quarto de hotel onde Hecky Brown se suicida, branco, quase sem apontamentos de cor à excepção da sua berrante gravata vermelha, e do seu reflexo no espelho. E que nos remete para o vazio da existência de Hecky depois de lhe roubarem a oportunidade de trabalhar, e para a clareza com que enfrenta o fim que escolheu por não conseguir aceitar a sua situação. A sua imagem no espelho representa um homem que se ri do que vê, que se ri de si próprio.

A realidade visível do filme, manifesta-se nos *décors*, nas cenas de exterior, no local de trabalho dos diferentes personagens, na rua, na sala de inquérito, no hospital, na sala de espectáculos onde actua Hecky Brown, e todos estes elementos se tornam importantes para auxiliar na significação do filme, junto do espectador.

O funcionamento social do filme na intimidade com Zero Mostel e com Florence Barrett, revela-se com nitidez nos traços de amizade e solidariedade entre o grupo de escritores *blacklisted*, que tentam fugir à ameaça do Red Scare, e que demonstra a unidade ideológica do grupo em oposição à ideologia reinante. Os traços de amizade encontram-se na personagem de Woody Allen, como testa-de-ferro, em relação ao amigo Alfred Miller, que mais tarde, se constituirá num factor de desunião e de alguma traição, quando Howard Prince, fazendo jogo duplo, se deixa envolver demasiado na apropriação do nome do amigo, e dos outros escritores, limitando-se a ver a situação de um ponto de vista económico, e tem a presunção de tentar elevar o nível da escrita e dar dicas e conselhos aos guionistas.

Outro aspecto interessante do filme, tem a ver, com a utilização de outros elementos não-diegéticos para além da música, e que marcam a diferença na forma como são caracterizados os dois grupos oponentes, durante o desenrolar da acção. Estes elementos contribuem para o reforço do ambiente de perseguição, do lado dos representantes governamentais, de idade indefinida, todos semelhantes, que usam um guarda roupa austero e tradicional com o cabelo muito curto ao género militarista, e cores cinzentas ou escuras de acordo com o ambiente circundante. A atmosfera é claustrofóbica, pesada, escura e gelada, assim como também podemos considerar o modo de falar e a postura que revelam durante os interrogatórios, indiferentes e glaciais.

Percebe-se o grau de imbecilidade dos elementos do FBI, cuja formação intelectual, não é correspondente aos cargos que ocupam e manobram a seu belo prazer. A sua postura e falta de profundidade, aliadas às perguntas e frases redundantes, e às afirmações de propaganda governamental,

“I only advise about Americanism”

“We’re in a war, Mr. Brown.

Against a ruthless and tricky enemy

who will stop at nothing...

to destroy our way of life.

To be a spy on the side of freedom is an honor”

“Your sincerity is important, your desire to cooperate fully”

“I appreciate your situation”³⁷

³⁷ “*The Front Script – Dialogue Transcript*”. In: http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html. 2005/03/0. pp.50,51,46.

denunciam a falta de ideias próprias dos inquisidores, a falta de valores e a falta de respeito pelas liberdades individuais, e um enorme desrespeito, pela integridade humana, que é afinal a ideia central do filme.

Em oposição a este ambiente representado pela Comissão de Inquérito, aparecia o grupo dos escritores, que possuía *college education*, e constituía um grupo informal, descontraído e colorido. No momento retratado este grupo gozava de uma liberdade relativa, por poder estar a ser vigiado pelo Governo Federal. De qualquer modo, para além da desconfiança e apesar do secretismo dos seus encontros, pode-se salientar a normalidade relativa da vida dos *blacklisted*, a naturalidade e a liberdade nos comentários e nas tomadas de posição políticas e na escolha da sua ideologia, que deixavam transparecer, por exemplo quando se encontravam para almoçar. De salientar também o ambiente circundante de Hecky Brown, que em oposição ao do Comité de Inquérito, está sempre cheio de vida, de cor e de humor, que representa a sua vontade de viver e de trabalhar, mas cuja agitação frenética levará Hecky ao acto desesperado do suicídio.

Podemos dizer, que a utilização de uma atitude de normalidade ao longo de todo o filme, permite considerá-lo também, um filme sobre sobrevivência, e não só sobre perseguição. A noção de que quem escreveu, realizou e em parte protagonizou algumas das personagens do filme, depois de ter sido perseguido, despedido e marginalizado, torna-se preponderante à medida que o filme se desenrola e se aproxima do seu desfecho, deixando antever mais do que a raiva, ou o sentimento de injustiça individual e colectiva, a capacidade de regeneração, de luta, de sobrevivência e de orgulho pessoal perante a adversidade sentida pelos *blacklisted*.

“The Front was the first Hollywood film to deal with the shameful in-house story of studio blacklisting. Ritt ought to know- he was blacklisted himself for six years”³⁸

Esta produção cinematográfica torna-se assim, num manifesto da luta contra o macartismo, permitindo dar a conhecer uma visão particular das injustiças cometidas na época.

5. As metáforas visuais em *The Front*

A utilização simbólica da cor vermelha ao longo de todo o filme em pequenos apontamentos e em contraponto com a indefinição dos tons de fundo, e com a utilização do preto e branco, apresenta-se como um *leitmotiv*. O uso desta cor está associado e constitui uma metáfora das tendências comunistas não só de Zero Mostel/Hecky Brown, mas de outras personagens, como o caso do amigo de Prince, Alfred Miller; do lenço de pescoço de Hecky Brown; do lenço, usado como os dos proletários na U.R.S.S., do livreiro intelectual que lhe sugere os autores de referência para ler, ou da namorada Florence Barrett, e os adereços como as cadeiras vermelhas, as fardas dos empregados de hotel onde Hecky vai actuar. Toda esta utilização da cor representa no filme uma associação com a ameaça malévola que a U.R.S.S., representava para os Estados Unidos. A cor vermelha, apresenta-se com uma forte conotação com os ideais comunistas, remete para as noções de ameaça e de perigo e, representa também, o inconformismo e a revolta de quem é perseguido, no caso de Hecky Brown, e no caso de Florence ao pretender lançar o panfleto contra o que ela considera ser uma injustiça. O espectador é constantemente lembrado através da metáfora visual do vermelho, que toda a unidade temática do filme tem a ver com a perseguição aos comunistas.

³⁸ Peary, Gerald, “Martin Ritt”. In: <http://www.geraldpeary.com/interviews/pqr/ritt.html>.2004/10/16. pág.3

O próprio argumento, usa a palavra vermelho de diversas formas e com significados diferentes. A cor vermelha está sempre subentendida no diálogo das personagens. Sempre que se usam palavras como *leftos*, *communist sympathiser*, *red*, *May Day Parade*, *Daily Worker*, *communist girl*, *a petition for Loyalist Spain*, *Blood comes out of your pockets*, *subversive*, estamos perante referências directas e indirectas à cor vermelha, quer através do nome de um jornal de esquerda, da luta anti-fascista travada em Espanha, da celebração do Dia do Trabalhador, quer através de palavras com um sentido conotativo muito forte e agressivo, que se referem condenatoriamente a todos os que partilham os ideais progressistas e de esquerda.

Em pequenos diálogos como, “I’m an actor. What do I know about politics?”, “They are trying to sell the cold war”, “No, no proof he’s a member of the party”, “I suggest I keep investigating”, “We’re in a war, Mr. Brown. Against a ruthless and tricky enemy who will stop at nothing... to destroy our way of life.”, “To be a spy on the side of freedom is an honor”, “I only advise about Americanism”, “You’ll crawl in the gutter, you red bastard! You commie son of a bitch”, não se pode deixar de pensar em toda a conspiração anti-comunista orquestrada para dirigir a opinião pública americana contra o inimigo comum e perigoso, representado por todos os que nutriam simpatia pela esquerda, em especial todos os que trabalhavam na indústria do entretenimento, por esta constituir o meio mais fácil de divulgação destes ideais junto das massas, e por ser a camada mais difícil de controlar e manobrar política e ideologicamente. Muitos dos escritores e actores revelavam alguma consciência política, que não seria comum na sociedade americana dos anos de 1950. Esta década representa um período de felicidade e crença no futuro, de individualismo e de divertimento, depois do regresso vitorioso da Segunda Guerra Mundial, e de um período de estabilidade e de crescimento económico.

O elemento da cor ao longo de toda a duração do filme, torna-se um factor de unidade dramática, que interliga as várias cenas dando-lhes um denominador comum, e que mantém vivo no espectador o tema que subjaz a todo o filme.

Outra metáfora visual de grande importância é o uso do tabuleiro de xadrez . Na cena são vários tabuleiros perfilados, e Howard Prince e o seu amigo Alfred Miller sentam-se em frente a um deles, mostrando ao espectador a precaridade da situação vivida por todos os escritores perseguidos pelas suas tendências progressistas, e que estão nas listas negras. O tabuleiro de xadrez, e a oposição entre os seus quadrados pretos e brancos, são uma metáfora da facilidade com que se perde ou ganha, da precaridade da situação em que os *blacklisted* se encontram.

O próprio chão constitui uma simbologia do maniqueísmo existente pela utilização da cor: o branco e o preto. A dualidade do bem e do mal, da verdade e da mentira, representada pela oposição da cor, indicando a posição oficial do comité governamental, de quem não está com o governo na perseguição aos comunistas, está contra toda a procura da verdade e da protecção nacional.

“Science has not yet taught us if madness is or is not the sublimity of the intelligence”

Edgar Allen Poe

“Se um filme possui alguma substância ou subtileza, o que quer que se diga sobre ela nunca é completo, em geral, está errado e é necessariamente simplista: a verdade tem demasiadas faces para poder ser resumida em cinco linhas. Se o trabalho for bom, o que se possa dizer sobre ele é em geral irrelevante.”

Stanley Kubrick

Capítulo Três

1. Stanley Kubrick

Um dos principais contributos de Kubrick para a a história recente do cinema, foi a sua capacidade de ousar filmar os desafios, as situações desviantes ou inusitadas que se vão colocando à humanidade ao longo da sua história. Um desses desafios foi usar o tema da Guerra-Fria como base para uma comédia dramática. Kubrick usou o preto e branco nesta produção cinematográfica, indo ao encontro de uma das características do *film noir*,

Medo de ver e desejo de mostrar; a fobia do olhar, apanhado nos violentos contrastes do preto e branco. O filme negro é a imagem em negativo de uma realidade impossível, porque sempre iminente, que nunca se realiza a não ser na ameaça e pela ameaça. Tensão e retenção definem o estreito âmbito de um palco sem profundidade. Tudo acontece, até o pior que ainda está para vir e cuja espera antecipa sempre a catástrofe - no sentido do desfecho. (Veillon 1985:133)

que conseguiu pôr em relevo a loucura da guerra, através da visão céptica de Kubrick. Podemos dizer que “Kubrick’s work, like all masterpieces, has a timeless quality.” (Duncan 1999:10) A intemporalidade da temática tratada nesta produção cinematográfica confere-lhe a qualidade de uma obra que, apesar de tratar de um tema específico, consegue projectar no espectador uma noção de actualidade constante, independentemente da época em que é visionado, porque desenvolve no público, um processo de identificação com a importância, a seriedade e a inevitabilidade do tema retratado. “His vision is so complete, the detail so meticulous,

that you believe you are in the three-dimensional space displayed on a two-dimensional screen. What Kubrick has seen, you believe.” (Duncan 1999:10)

A personagem do *Dr. Strangelove*, não existia na novela de Peter George, *Red Alert*, (o título do livro na América, que já tinha sido publicado em Inglaterra com o título de *Two Hours to Doom*, sob o pseudónimo de Peter Bryant), mas foi acrescentado por Kubrick e pelo co-autor do argumento, Terry Southern. “As Kubrick said while writing the film with Terry Southern, “the things you laugh at most are really the heart of the paradoxical postures that make a nuclear war possible”³⁹. Pelo que, a figura de *Dr. Strangelove* se torna importante no contexto do filme, pois representa os perigos dos ideais políticos totalitaristas, desprovidos de racionalidade, conforme se pode constatar na mecanização da personagem sentada numa cadeira de rodas, com o seu braço robótico, numa permanente saudação nazi.

Dr. Strangelove está realizado a preto e branco, recorre a poucos efeitos especiais, mas é inquestionável a intemporalidade e universalidade do tema nele desenvolvido, e a importância que teve na realização posterior de “*2001: Odisseia no Espaço*”, que com base nos anos conturbados da ameaça nuclear tratada em *Dr. Strangelove*, preconiza um tipo de ficção científica de índole pacifista, tentando provocar uma consciência cívica e política no espectador. Kubrick entendia que para fazer um filme se tornava necessário, que este comunicasse algo de importante, mas de uma forma tão subtil que pusesse o espectador a pensar e a tirar as suas próprias conclusões.

³⁹ “*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*”, All-Reviews.com Movie/Video Review. In: <http://www.all-reviews.com/videos-2/dr-strangelove-2.htm>.2006/10/3. pág.2.

I think that for a movie or a play to say anything really truthful about life, it has to do so very obliquely, so as to avoid all pat conclusions and neatly tied-up ideas. The point of view it is conveying has to be completely entwined with a sense of life as it is, and has to be got across through a subtle injection into the audience's consciousness. Ideas which are valid and truthful are so multi-faceted that they don't yield themselves to frontal assault. The ideas have to be discovered by the audience, and their thrill in making the discovery makes those ideas all the more powerful. You use the audience's thrill of surprise and discovery to reinforce your ideas, rather than reinforce them artificially through plot points or phoney drama or phoney stage dynamics put in to power them across.⁴⁰

Podemos afirmar que a mensagem de um filme, de acordo com a opinião de Kubrick, devia ser induzida na consciência do espectador e não revelada de um modo explícito. Este processo mostrar a verdade através da subtileza, é que permite ao público entrar num processo de descoberta que o leva a formar ou reformular as suas ideias.

O realizador entendia igualmente que a base para um grande filme, se centrava num bom romance. Um romance que se preocupasse sobretudo, em tratar como importante, a vida interior dos seus personagens, para que os seus aspectos psicológicos e os seus dilemas pudessem ser transmitidos através da imagem, de modo a que, com essa imagem, tudo o que se pretendesse dizer se pudesse concretizar num olhar, num movimento ou num significativo silêncio.

I think that the best plot is no apparent plot. I like a slow start, the start that gets under the audiences skin and involves them so that they can appreciate grace notes

⁴⁰ Kubrick, Stanley, "Words and Movies." In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>. 2006/10/12, pág.1.

and soft tones and don't have to be pounded over the head with plot points and suspense hooks.⁴¹

Transmitir essa luta interior, as emoções, pensamentos e sentimentos, no sentido de fazer chegar este conflito interior da personagem ao espectador através do actor e da sua representação, envolvendo o público no processo de significação do filme, e da transmissão da sua mensagem, era esse o seu objectivo.

Nothing in making movies gives a greater sense of elation than participation in a process of allowing the work to grow, through vital collaboration between script, director and actors, as it goes along. Any art form properly practised involves a to and fro between conception and execution, the original intention being constantly modified as one tries to give it objective realisation. In painting a picture this goes on between the artist and his canvas; in making a movie it goes on between people.⁴²

A envolvimento de todos os elementos participantes na elaboração do filme, eram na opinião de Kubrick, centrais para a concepção, evolução e reformulação da obra até à sua produção final, nunca esquecendo que um realizador trabalha com pessoas e para as pessoas. Podemos considerar que a sua preocupação com o elemento humano nas obras que realizou, se tornou no objectivo central do seu trabalho, o que pode ser comprovado na frase do Presidente Muffley, sobre a falibilidade humana, “General Turgidson, when you instituted the human reliability tests, you assured me there was no possibility of such a thing ever occurring.”⁴³

⁴¹ *The Kubrick Site. Kubrick's "Notes on Film"* In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0076.html>.2006/03/29. pág.1.

⁴² Kubrick, Stanley, “*Words and Movies*”. In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>. 2006/10/12. pág.2

⁴³ “*Dr. Strangelove. A Continuity Script*”, In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.16.

A reputação de Kubrick abarca extremos de opinião, que vão desde um louvor total “O cinema de Kubrick, rasga vastos horizontes. E têm por muitas razões um estatuto especial na produção cinematográfica pelo menos depois de *Dr. Estranho Amor*.”(Giuliani 1992:5), a um desdém pelo homem, “Stanley Kubrick es una mierda con talento”, como diz Kirk Douglas (Baxter 2005:13), depois da participação de Kubrick na realização de “*Spartacus*”, filme em que Kirk Douglas era o protagonista.

No processo de realização dos seus filmes, deve ser salientado o interesse de Kubrick pelo xadrez, que o pai lhe ensinou na juventude e que jogava com George C. Scott durante todas as interrupções das filmagens em *Dr. Strangelove*. A lógica interna do xadrez é semelhante à da estratégia militar, representando um conflito permanente, na oposição branco e preto das peças e do tabuleiro, no jogo de luz e sombra, na interligação entre vencedor e derrotado. Todas estas oposições e este desenrolar de conflitos se transpõe para os filmes de Kubrick, nomeadamente para *Dr. Strangelove*, numa perspectiva de oposição entre a supremacia do mundo bélico e político, e o discernimento humano. Kubrick numa entrevista a Ciment, considera que:

Entre as muitas coisas que o xadrez nos ensina, uma delas é aprender a controlar a excitação inicial quando algo nos parece estar a correr bem. Ensina-nos a pensar antes de agir e pensar com a mesma objectividade quando nos vemos em apuros. Quando se faz um filme...pensar uns minutos pode por vezes evitar que se cometa um grande erro fazendo algo que poderia parecer bem à primeira vista. (Duncan2003: 259)

A importância que Kubrick dá à disciplina pode ser considerada relevante. Todo o processo de realização do filme deve ser um acto disciplinado no meio de toda a agitação envolvente, porque se assim acontecer, a ocorrência de erros é muito menos provável. Como acontece no desenrolar de uma partida de xadrez o erro numa jogada

deixa-nos à mercê do adversário. Kubrick, pretende que os seus filmes sejam um produto de uma análise cuidadosa e ponderada. Para além da capacidade de reflexão e de distanciamento que o xadrez exercia sobre Kubrick, não podemos esquecer que também apreciava o elitismo associado ao jogo, e que fez com que Kubrick se inscrevesse no selectivo *Manhattan Chess Club*. O seu amigo e companheiro de clube Alan Kaufman,

Considero el ajedrez como una especie de religión, y aquello era un templo de la religion; la gente que acudía eran correligionarios. Los clubes de ajedrez suelen reorganizar a la gente que acude. Se coloca la gente según su capacidad. No hay diferencia entre viejos y jóvenes, ricos o pobres, cultos o incultos, limpios o sucios. Ocupas tu lugar en la jerarquía según sea tu capacidad para jugar el ajedrez. (Baxter 2005:42)

O sistema da meritocracia, conforme se constata na citação anterior, fomentado pelo clube para os jogadores de xadrez, veio a influenciar Kubrick na realização das suas obras, na escolha que fazia dos actores pelas qualidades que evidenciavam, na escolha dos melhores *takes* e dos melhores contrastes de luz e sombra ou de claro e escuro, depois de analisadas todas as possíveis hipóteses e ângulos.

La “mente ajedrecística” es aquella que es capaz de retener miles de jugadas y considerar y rechazar cientos de alternativas antes de escoger el major movimiento en una situación determinada.” (Baxter 2005:42). Apesar desta afirmação, Kubrick sempre considerou que, o xadrez apenas o influenciou no desenvolvimento da paciência e da disciplina para escolher entre as várias alternativas, no momento certo. Mas afirma também que, “Por otra parte es necesario (en el ajedrez) tener una intuición perfecta; y para el artista esto es algo muy peligroso en lo que basarse. (Baxter 2005:43)

A predilecção de Kubrick pelos assuntos bélicos, e pelos *hobbies* do xadrez e da fotografia, “Porque a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificial da consciência de identidade” (Barthes 1980:28) com a qual iniciou a sua actividade profissional ainda jovem e por mero acaso, na revista *Look*, remetem-nos para a utilização nos seus filmes da preocupação obsessiva com o pormenor e a noção de estratégia, com o perfeccionismo, o rigoroso controlo do uso da luz e da sombra, ou da cor, a posição dos actores no espaço cénico, bem como a sua movimentação criteriosa no cenário, e o uso de cenários que prolongam a representação do actor, através dos elementos do *décor*, ou da abordagem não-verbal que ajudam à significação.

O próprio Kubrick tinha a noção da necessidade de ao elaborar um filme, fazer dele uma obra pensada em todos os seus pormenores, objecto de grande pesquisa e de cuidada programação, para assim poder obter os resultados que se propusera desde a sua concepção. “Procurei criar uma experiência visual que contornasse o entendimento e as suas construções verbais para penetrar directamente no inconsciente com o seu conteúdo emocional e filosófico.”⁴⁴, como refere em relação a *Eyes Wide Shut*. O mais importante para Kubrick era a imagem, traduzir as suas ideias e o *script* em metáforas audiovisuais.”The screen is a magic médium. It has such power that it can retain interest as it conveys emotions and moods that no other art form can hope to tackle.”⁴⁵ Para Kubrick a realização de um filme, impunha a transmissão de uma mensagem que fosse de tal modo importante que, por si só, reflectisse a contemporaneidade em todos os seus aspectos.

⁴⁴ “*Mundo de Kubrick em Exposição na Alemanha*”. In: <http://www.macauart.net/News/ContentP.asp?region0I&id=3798>. 2007/04/23. pág.1

⁴⁵ “*Stanley Kubrick quotes*”. In: <http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/stanley~kubrick.html>. 2006/03/20 pág.2.

I know I would like to make a film that gave a feeling of the times – a contemporary story that finally gave a feeling of the times, psychologically, sexually, politically, personally. I would like to make that more than anything else. And it's probably going to be the hardest film to make.⁴⁶

Esta intenção de Kubrick de realizar um filme que mostrasse o “*feeling of the times*”, pode ser considerada importante. Para conseguir mostrar esse *feeling*, seria necessário pôr a tônica do filme mais na imagem do que na palavra, como fez em *Dr. Strangelove*. As figuras caricaturais que utilizou no filme, mostram mais sobre a paranóia vivida na época do que os próprios diálogos. Devemos, no entanto acrescentar, que os diálogos agem como complemento central na transmissão das mensagens a que Kubrick se propôs em *Dr. Strangelove*.

2. *Dr Strangelove*. A narrativa fílmica

...The threat of a nuclear war ignited by one of the two powers _ which was the subject of the brilliant Volterian farce *Dr. Strangelove* – remained present in the public consciousness and in actual life. ... Kubrick cautioned readers about the danger of thinking that there was any less risk of nuclear war because of the situation that was being called *détente*. (Chion 2001:34)

Kubrick pretendia com este filme falar da possibilidade de um acidente nuclear e, ao abordar esta problemática pretende universalizar o tema, focando aspectos sociológicos e históricos relacionados com a Guerra-Fria, e a eminência de uma catástrofe nuclear, já que a sua rodagem decorreu numa época marcada pela

⁴⁶ *The Kubrick Site: Kubrick 's "Notes on Film*. In: <http://visualmemory.co.uk/amk/doc/0076.html>. 2006/03/29, pág. 4.

controvérsia política. “Sus películas, que siempre hablaban de sistemas que fallan y planes que no tienen éxito, trataban cada vez más con los mismos problemas però a una escala global o cósmica, como si ni siquiera pudiéramos confiar ya en el orden universal.” (Baxter 2005: 164) A sua preocupação com o destino da humanidade face às ameaças que se lhe colocam à escala global, demonstram o seu tom pessimista de encarar o comportamento humano ao enfrentar os perigos a que está sujeito.

A maioria dos países do Ocidente vivia sob o medo de uma guerra nuclear, sobretudo após os bombardeamentos atómicos de Hiroxima e Nagasaki, no final da Segunda Guerra Mundial. Este sentimento de medo deu origem a reacções de choque e paranóia, que com o desenrolar da Guerra-Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, se transformaram no imaginário colectivo, numa ameaça latente, que poderia acontecer a qualquer momento. A crise da invasão da Baía dos Porcos em Cuba em 1961, o escalar do conflito no Vietname, a construção do muro de Berlim, a denúncia de Kruschey, na Cimeira de Paris em 1960, de voos espias U2 americanos sobre a União Soviética e em 1962 a crise dos mísseis de Cuba, contribuíram também para o instaurar do medo generalizado da ameaça nuclear.

O decorrer de todas estas situações reveladoras de um ambiente político de equilíbrio bastante instável, levaram à publicação de romances sobre o tema, e Kubrick para concretizar a sua ideia de tratar esta temática, utilizou como base e modelo, o romance de Peter George, “*The Red Alert*”. Kubrick era uma pessoa interessada em estratégia militar e nuclear, e este romance foi-lhe recomendado. Comprou os direitos cinematográficos da obra, e escreveu um argumento, que em primeiro lugar pretendia ser um drama, que fizesse uma análise da seriedade do tema nuclear. Com o desenrolar do argumento, feito em colaboração com Terry Southern, escritor cómico, foi-se acentuando o lado ridículo, paranóico e de histeria colectiva

sobre o tema, que acabou por transformar o argumento numa comédia de humor negro.

Na perspectiva de Kubrick, este tema apenas poderia ser tratado de um modo satírico e cómico, uma vez que certas situações se revelaram de tal modo incríveis que se apercebem como cómicas mais do que como trágicas, remetendo-nos para a dificuldade de traçar uma linha entre o cómico e o trágico, tal como Kubrick pretendeu, como se comprova quando chama ao primeiro *draft* do filme, “*The Delicate Balance of Terror*”.

À medida que o argumento se desenvolvia começou a tornar-se evidente para Kubrick que a incongruência da realidade estava tão perto da verdade que os seus aspectos mais ridículos teriam de ser tratados de um modo humorístico, incluindo no argumento detalhes que pudessem representar a banalidade das decisões e do tratamento do problema, o absurdo, a incongruência da situação, e a possível destruição total. Não esquecendo também a ambição dos envolvidos na resolução do problema, a glória do vencedor, o patriotismo e o heroísmo, que só poderiam ser vistos numa perspectiva de ridicularização.

O argumento do filme, tal como o livro que lhe serviu de base, desenrola-se em três cenários diferentes, e pretende explicar, como uma guerra nuclear pode facilmente ser desencadeada por acidente, quando as decisões cruciais sobre os assuntos importantes se encontram na posse das pessoas erradas.

Pode dizer-se que o sentimento nacional da nação americana, se reflectia numa enorme animosidade contra a União Soviética e o seu programa de desenvolvimento nuclear, era totalmente partilhado, apoiado e instigado pelo governo norte-americano.

Segundo Joyce Nelson, em *The Perfect Machine*, o governo seguia uma estratégia de censura e de compartimentalização da informação que manipulava os media e o público, na aceitação desta política de anti-comunismo e de produção e armazenamento de armas nucleares. Esta estratégia foi utilizada pelo governo para manter a política económica norte-americana e o alargamento de uma política de desenvolvimento nuclear. O “*U.S. Manhattan Project*”, (projecto de desenvolvimento de armas nucleares durante a Segunda Guerra Mundial, desenvolvido pelos Estados Unidos, o Reino Unido e o Canadá), manteve-se fora do domínio do conhecimento público, e mesmo o seu objectivo último de criar uma arma nuclear, manteve-se escondido dos próprios trabalhadores do projecto.

O filme tem como tema subjacente a presença constante do inimigo, que é visto como uma entidade oculta e ameaçadora. De acordo com Kubrick, *Dr. Strangelove*, pretende mostrar “our fear to understand the dangers of nuclear war”, um medo latente e omnipresente no colectivo norte-americano.

El film lleva la Guerra Fría entre rusos y norteamericanos al límite de sus consecuencias, no sólo manifestadas en la realidad de una catástrofe atómica sino también implícitas en sus causas - el desencadenamiento de los hechos por culpa de la paranoia de un general americano que cree ser víctima de un gigantesco complot comunista basado en la fluorización del agua – o en sus consecuencias, centradas en la posibilidad de la creación de una nueva raza a partir de individuos preseleccionados. (Riambau 1999:170)

Apesar de cómico, é um filme assustadoramente real, quer na época do seu lançamento quer na actualidade. O tratamento de Kubrick deixa o espectador na dúvida sobre aceitar o filme como uma paródia ou analisá-lo de um modo sério. “However, this was a cynically objective, Monty Python-esque, humorous, biting

response to the apocalyptic fears of the 1950s”.⁴⁷ *Dr. Strangelove*, pode ser considerado um filme de cariz satírico, anti-guerra, uma declaração anti-armas nucleares, realizado com humor mordaz e uma forte ironia e crítica. No filme está sempre latente a mania da perseguição, a loucura e histeria colectivas, uma visão humorística da paranóia norte-americana.

Podemos considerar que em *Dr. Strangelove*, surge o tema do labirinto quando se encontram na base de Burpleson, que se torna um tema omnipresente na obra de Kubrick: *Paths of Glory*, *Shining*, *Full Metal Jacket*, *Eyes Wide Shut*. O homem fechado num espaço ameaçador, metáfora da sociedade de perigo que o rodeia e do qual não consegue sair. Deve-se salientar também como importante, a constante oposição entre espaço fechado/ interior e o espaço aberto/exterior. O espaço interior é fechado mas sempre reflectindo uma luz difusa vinda do exterior ou criada artificialmente, num elaborado, jogo de luz e sombras. Apesar de ser um espaço limitado a segurança nele sentida pode considerar-se sempre precária e ameaçada pelo que se passa no exterior. O espaço exterior em *Dr. Strangelove*, constitui-se como sinónimo de guerra, de ameaça, ou de velocidade extrema num caminhar constante no limiar do abismo, aqui convertido no apocalipse nuclear, com o deflagrar da bomba atómica.

As cenas iniciais de *Dr. Strangelove* começam com uma visão de alguns cumes de montanhas acima de uma plataforma de nuvens. Há um narrador, figura que Kubrick utiliza em muitos dos seus filmes para criar um efeito divergente, que neste caso induz o espectador a pensar num documentário e na narração de factos reais, mas que afinal informa com sarcasmo e num tom crítico sobre as actividades misteriosas da

⁴⁷ “*Dr. Strangelove, Or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)”. In: <http://www.filmsite.org/drst.html>. 2006/12/03. pág.1.

União Soviética, e simultaneamente refere a possibilidade de ser construído um aparelho de destruição maciça, a arma do Juízo Final, “*A Doomsday Device*”.

For more than a year, ominous rumours have been privately circulating among high level western leaders, that the Soviet Union had been at work on what was darkly hinted to be the ultimate weapon, a doomsday device. Intelligence sources traced the site of the top secret Russian project to the perpetually fog shrouded wasteland below the artic peaks of the Zokov islands. What they were building, or why it should be located in such a remote and desolate place, no one could say.⁴⁸

O título do filme surge sobre uma imagem de dois B-52 a reabastecerem-se em pleno voo, (imagens com uma conotação marcadamente sexual, que constituem um *leitmotif* ao longo do filme), acompanhados com a música de fundo “*Try a Little Tenderness*”. Estas imagens associadas à voz *off* do narrador, constituem o prólogo do filme, que virá a ter o seu epílogo numa série de explosões nucleares (de novo a conotação sexual), que relacionando as imagens iniciais com as finais, concluem o círculo de significação de toda a produção cinematográfica.

3. Cenários

O filme desenrola-se em três cenários distintos. Dentro do avião B-52 (espaço claustrofóbico, fechado e exíguo); na sala de Guerra, *The War Room*, (espaço de grandes dimensões, com formas geométricas) e na Base Aérea de Burpleson, (espaço simples de um quartel), que sintetizam toda a totalidade da acção desta produção cinematográfica.

⁴⁸ “*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualçmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.1.

Os três cenários contrastam entre si, mas entrecruzam-se e interagem ao longo do filme, criando uma linha de acção e servindo de base para críticas diversificadas a diferentes vertentes, nomeadamente à atitude dos políticos, e às instituições militares e políticas tanto dos Estados Unidos como da União Soviética, e ainda ao reflexo subliminar dos efeitos da guerra-fria na sociedade norte-americana, que criaram uma paranóia colectiva contra a eminência de ataques nucleares por parte dos russos.

Os três cenários revelam implicações metafóricas importantes, já que todos eles se podem classificar como espaços fechados e claustrofóbicos, de acesso limitado quer por factores externos, quer por factores internos, sem comunicação com o exterior á excepção do telefone da *War Room*. Os cenários constituem uma metáfora de refúgio que evita o contacto com o caos do mundo exterior, quando ele se torna, como tudo indica na acção do filme, num holocausto nuclear. Devmos também acrescentar que os três cenários não são mais do que o paradigma da incomunicabilidade das diferenças forças políticas e sobretudo militares, em tentar resolver o problema da ameaça nuclear. Os próprios cenários se constituem como antagonistas da possibilidade de resolução do conflito gerado, já que estão fechados e praticamente isolados sobre si próprios, relacionando-se, no entanto, entre si, ao precipitarem a acção para o seu final, como consequência da incomunicabilidade. Este isolamento verificado nos três cenários é o representante de toda a temática do filme.

As personagens ligadas a cada um dos três cenários do filme, representam caricaturas da vida real. Apesar de serem caricaturas todas elas possuem um ponto de contacto com a vida real, têm um fundo de verdade, que realça a parecença com a vida real caricaturando-a. As personagens salientam a estupidez dos procedimentos militares, que revelam fortes elementos de loucura.

3.1 A base militar de Burpleson

O cenário do quartel é simples como o de uma base militar normal,

A Base de Burpleson..., a cabina de pilotagem do B52, o Alabama Angel que é uma espécie de condensado do “povo americano” (um bom Texano, um Negro, um Judeu...) e a sala de guerra do Pentágono, três lugares que não chegam a encontrar-se que não estão nunca no mesmo comprimento de onda e que não têm em comum senão o burlesco e a repetição linguajeira. Unidade de lugar que não se pode encontrar (ao passo que a unidade de tempo e de acção é um dado do princípio do filme que Kubrick nunca perde de vista) ... (Giuliani1992: 108-9)

e a partir dela, a personagem do general Ripper, que representa um perfeito estereótipo da paranóia colectiva, quando usa expressões como “total committment”, ou “ ...I want to impress upon you the need for extreme watchfulness. The enemy may come individually, or he may come in strength. He may even come in the uniform of our own troops”,⁴⁹

Jack D. Ripper / *Jack the Ripper* – louco, instável, lunático, *psychotic, communist hater* na posse dos códigos secretos que podem eliminar a Rússia através de um bombardeamento nuclear, interpretado por Sterling Hayden. O uso do nome Ripper, constitui uma alusão a Jack, The Ripper, porque viola todas as convenções e se outorga poderes muito para além da sua competência, ordenando um ataque nuclear, coisa que só o Presidente pode fazer. Esta personagem, é uma metáfora do povo Americano, que se sente ameaçado e cercado por perigos ilusórios e destruidores do

⁴⁹ “*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.9.

bem-estar conquistado depois de vencida a Segunda Guerra Mundial. “I can no longer sit back and allow Communist infiltration, Communist indoctrination, Communist subversion, and the international Communist conspiracy to stop and impurify all of our precious bodily fluids”...⁵⁰

Ripper evidencia também no seu discurso, perturbações de carácter psíquico, que se evidenciam e acentuam através do modo como é filmado, com ângulos a partir de um plano inferior, conferindo-lhe uma aparência distorcida e ameaçadora. Aparece sempre escondido por trás de um enorme charuto ou de uma enorme metralhadora, numa associação fálica.

The funny, dark film cleverly cuts back and forth mid-scene from three main set locations, each with their own distinctive camera styles:

- a locked Office in a sealed-off Air Force command base of a psychotic, impotent bomb-group commander who is zealously convinced that the Russians have devised water fluoridation to weaken American men- filmed with a cinema verité, documentary style⁵¹

Pode dizer-se que se comporta como um anti-comunista delirante, que vê conspirações bolcheviques por todos os lados. Representa um general de ideais retrógradas e chauvinistas, representante das crenças generalizadas da sociedade norte-americana dos anos 1950, ansioso por devastar o mundo infestado de cidadãos

⁵⁰ “HUAC, McCarthy, and the Reds: McCarthyism and the Blacklist.” In: <http://huac.tripod.com/2002/11/08>. pág.

⁵¹ *Dr. Strangelove, Or : How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)*, <http://www.filmsite.org/drst.html>.2006/12/03. pág.2.

subversivos, e devolver aos norte-americanos *the American way of life*, livre da ameaça comunista. “*Better dead than red.*”

Acredita possuir informações fidedignas de um ataque das forças soviéticas, bem como, de uma tentativa de contaminação da água que irá conspurcar todos os seus “preciosos fluidos corporais”. Ordena o encerramento total da base a contactos exteriores quer físicos, quer via rádio, e também um ataque nuclear aos soviéticos. O facto de mandar encerrar a base impedindo qualquer contacto com o mundo exterior, remete-nos para a ideia da passagem para o exterior.

A passagem pela porta permite a passagem de uma realidade visível para uma realidade imaginária. Do ponto de vista dramático é esta passagem do que se vê para o que se advinha e se avizinha que nos interessa. Toda a porta encerra um segredo e é por isso, que ela constitui um tão forte embraiador da ficção e de suspense no cinema espectáculo. (Geda 1987:27)

Devemos salientar que, no contexto da base de Burpleson, o transpôr da porta para o exterior, implica o salto para uma situação desconhecida e ameaçadora que permite ao espectador sonhar com o que poderá acontecer no exterior desta porta, permitindo-lhe o uso da imaginação. Esta passagem “aponta para a própria natureza *voyeurista* do cinema.”(Geda 1987:27) Quando depois de dar as suas ordens para o ataque nuclear, soa o alarme na base, o *red alert*, e o código é transmitido ao B-52, o narrador, intervém para falar do estado de disponibilidade total do Strategic Air Command, mais tarde chamado “Operation Dropkick”

In order to guard against surprise nuclear attack, America’s Strategic Air Command maintains a large force of B-52 bombers airborne 24 hours a day. Each B-52 can deliver a nuclear bombload of 50 megatons, equal to 16 times the total explosive

force of all the bombs and shells used by all the armies in World War Two. Based in America, the Airborne alert force is deployed from the Persian Gulf to the Arctic Ocean, but they have one geographical factor in common: they are all two hours from their targets inside Russia.⁵²

O seu imediato Mandrake, interpretado por Peter Sellers, tenta sempre contrariar esta ilusão de Ripper, usando a ironia e o sarcasmo nas suas respostas, "...I mean after all, well let's face it we...we don't want to start a nuclear war unless we really have to, do we?"⁵³ O Capitão Mandrake revela ser um elemento que representa o equilíbrio da razão, e constitui um contraponto à loucura do general Ripper. Há vários elementos que salientam a incongruência das acções de Ripper e que simultaneamente nos apontam o ridículo dos seus comportamentos, tais como as notas que Mandrake tenta decodificar.

Burpleson AFB, Ripper's office. Mandrake examines a notepad on Ropper's desk. It is covered with doodles and an interlocking pattern of the words Peace on Earth, and Purity of Essence.

Mandrake: Peace on Earth. Peace on Earth. Peace on Earth: POE. Purity of essence. O POE. Whispers OPE⁵⁴

O Coronel Bat Guano/Keenan Wynn, excremento de morcego, revela através do seu nome, conotações negativas em relação à sua personagem. Ela representa a ligação entre o poder económico e o poder militar e, podemos dizer, um certo grau de

⁵² "Dr. Strangelove. A Continuity Script," In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág. 5.

⁵³ "Dr. Strangelove: A Continuity Script", In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.1.

⁵⁴ "Dr. Strangelove. A Continuity Script". In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>, 2003/01/30. pág. 35.

ignorância dos soldados do exército americano, que nos remete para algumas opiniões interessantes, como a de Florence Nightingale, “a certain amount of stupidity is necessary to make a good soldier”, ou a de Charles de Gaulle “parfois, les militaires, s’exagérant l’impuissance relative de l’intelligence, negligent de s’en servir”⁵⁵, ressaltando o facto de ser necessário alguma dose de estupidez para se ser um bom soldado, subvalorizando de tal modo a inteligência que, por vezes, não a chegam a usar. Alguns exemplos da ignorância de Bat Guano encontram-se, no diálogo que estabelece com o capitão Mandrake, quando finalmente consegue entrar na base militar.

-What kind of suit you call that, fellah?”

-What do you mean, suit? This happens to be an R.A.F. uniform, sir. And I am Group Captain Lionel Mandrake. I am general Ripper’s Executive Officer.

- Colonel! Colonel, I must know what you think has been going on here!

-You wanna know what I think?

-Yes.

- I think you’re some kind of deviated pervert. And I think General Ripper found out about your perversion, and that you were organizing some kind of mutiny of perverts. Now move! On top of that I don’t know anything about any planes attacking Russia. All I was told to do was get General Ripper on the phone to the President of the United States.

A cena em que Bat Guano tenta evitar destruir uma máquina de distribuição de Coca-Colas, “That’s private property” remete-nos para o domínio do poder económico nos Estados Unidos, que o coronel considera mais importante do que a importância da

⁵⁵ “*Dr. Folamour vu par Guns*”,

http://www.cineguns.com/divers/cinema/display_critic.php?id_critique=44. 2006/04/16. pág.2

comunicação com o próprio presidente. Mesmo depois de ouvidas todas as razões a preocupação de Bat Guano não se centra no possível holocausto nuclear, mas na necessidade imperiosa de ter que responder “you’re going to have to answer to the Coca-Cola company.”

Paralelamente a cena com Bat Guano revela o desconforto e a falta de integração do capitão Mandrake no ambiente circundante, por causa da linguagem que utiliza, de acentuado tom e pronúncia inglesa, e por causa da farda diferente, o que transforma Mandrake num elemento estranho, e daí *pervert* aos olhos de Guano.

Operator, look, ah...is it possible to make this an ordinary...ordinary trunk call? Well, what do you call it...you k, ah---oh, ah...station to station. Oh, blast. Still twenty cents short. Operator, hold on one...ah...I shan’t keep you a second. Colonel that Coca-Cola machine, I want you to shoot the lock off it. There may be some change in there.

-That’s private property.

-Colonel, can you possibly imagine what is going to happen to you, your frame, outlook, way of life and everything, when they learn that *you* have obstructed a telephone call to the President of the United States? Can you imagine? Shoot it off! With the gun! That’s what the bullets are for, you twit!

- Ok. I’m gonna get your money for you. But if you don’t get the President of the United States on that phone, you know what’s going to happen to you?

-What?

-You’re going to have to answer to the Coca-Cola Company.⁵⁶

3.2 O interior do B-52

⁵⁶ “*Dr. Strangelove. A Continuity Script*”: In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 30/01/2003. pp. 39-40.

Na altura da rodagem do filme, o interior do B-52, era material classificado e secreto para as esferas não militares, mas Kubrick conseguiu, através de uma fotografia publicada numa revista britânica de aviação, criar uma reconstituição tão perfeita que surpreendeu os próprios oficiais da força aérea.

- the cramped, flight deck interior of the B-52 bomber sent to destroy the Soviets with a preemptive strike – led by a Southern-accented, gung-ho major – often filmed using close-up shots⁵⁷

Há um paralelismo evidente entre a tripulação do B-52, constituída por um negro, *James Earl Jones*, no seu papel de estreia, um judeu e um texano, e o *melting pot* que simboliza os Estados Unidos da América, pretendendo de uma forma irónica, salientar a amálgama de diversidade cultural e intelectual que são os Estados Unidos, mas utilizando ao mesmo tempo, *Leper Colony* para o nome do avião, o que reforça desde logo, a visão e o conceito irónico subjacente do realizador sobre a sociedade norte-americana. De salientar que toda a tripulação, numa simbologia da população global, está entregue nas mãos do major *Kong*, cujo nome indicia de forma inequívoca, o carácter limitado e simplório, desprovido de intuição ou de conhecimento suficiente, do major.

Um texano, cujos interesses vitais são cavalgar e passar uma boa noite com uma mulher. Nas cenas iniciais do B-52, o major Kong aparece a folhear uma revista da *Playboy*, onde a figura feminina, aliás única em todo o filme, aparece nas páginas centrais, despida, mas com um *Financial Times* a cobri-la, numa crítica ao nível intelectual dos leitores da revista.

⁵⁷ “*Dr. Strangelove, Or : How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)*”, <http://www.filmsite.org/drst.html>. 2006/12/03, pág.2.

O major Kong nunca acreditou que o plano para atacar os Russos fosse verdadeiro, “Well I’ve been to one world fair a picnic and a rodeo and that’s the stupidest thing I ever heard come over a set of earphones.” “Ah, there’s just gotta be something wrong”, “Major Kong, is it possible that this is some kind of loyalty test.”⁵⁸ considerando sempre que a tripulação lhe estava a pregar uma partida, e a forma como os admoesta, pode ser considerada rude. “How many times have I told you guys that I don’t want no horsin’ around on the airplane?” Mais tarde, quando confirma através do livro de código, que receberam o Plano R de ataque, (R de Romeu), “Well boys, I reckon this is it: nuclear combat, toe to toe with the Russkies”, levanta o seu chapéu de *cowboy*, do qual nunca se separa, e anuncia ao som de “*When John Comes Marching Home*”, que no *script* é referido como, *Soundtrack: Battle Hymn of the Republic*, que apesar de não ser bom, vai fazer um discurso. Este discurso revela um patriotismo simplista, no qual Kong se contenta e revê como um herói, nas condecorações e medalhas que todos podem vir a receber, depois do dever cumprido.

Now look boys, I ain’t much of a hand at makin’ speeches. But I got a pretty fair idea that something doggoned important’s going on back there. And I got a fair idea of the kind of personal emotions that some of you fella’s may be thinking. Heck, I reckon you wouldn’t even be human beings if you didn’t have some pretty strong personal feelings about nuclear combat. But I want you to remember one thing, the folks back home is a countin’ on ya, and by golly we ain’t about to let’em down. Tell you somethin’ else. This thing turns out to be half as important as I figure it just might be, I’d say that you’re all in line for some important promotions and personal citations

⁵⁸“*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.6.

when this thing's over with. That goes for every last one of you, regardless of your race, colour, or your creed.⁵⁹

O *cowboy* major acaba por concentrar nas suas mãos o poder de decidir sobre o destino final do mundo, numa sarcástica e simultaneamente humorística crítica das estruturas que controlam o poder de decisão dos estados mundiais. O facto de ter sido representado por um actor originário do Texas (Slim Pickens), confere-lhe um cariz de personagem tipo, por pretender representar o povo americano na sua atitude de *cowboy* solitário e temerário, desafiando todos os perigos, cavalgando a bomba atómica como se estivesse num *rodeo*, ultrapassando a fronteira conhecida, e indo à conquista de novas fronteiras, como a preconizada por Kennedy, a fronteira da conquista do espaço.

Apesar das suas dúvidas sobre o ataque, o seu fervor, a sua simplicidade ingénua e o seu sentido de patriotismo, levam-no ao cumprimento inquestionável do dever, mesmo que tenha de ser ele a cavalgar uma das bombas, como acaba por acontecer, numa cena final de *rodeo*, que pode ser considerada hilariante, e que pretende mostrar a dualidade de sentidos em todos os momentos do filme. As próprias bombas estão identificadas pelos nomes “*Dear John*” e “*Hi There*”, como qualquer cavalo pronto a ser cavalgado e domesticado pelo seu dono, para atingir o objectivo pretendido. Pode-se também afirmar que o Major Kong realiza uma cavalgada para o espaço aberto, que sugere liberdade de actuação, mas simultaneamente destruição total, representando o homem como uma vítima das suas decisões.

⁵⁹ “*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pp.6-7.

3.3 A *War Room*

“This the War Room, gentlemen,! How dare you fight in here! “

Esta frase pode resumir toda a ironia e sarcasmo presentes ao longo de todo o filme sintetizando toda a actuação dos políticos e dos seres humanos em geral perante os acontecimentos que os envolvem, nomeadamente a ameaça nuclear. Na *War Room*, o presidente e todos os chefes militares, estão reunidos numa enorme sala de forma triangular, que se assemelhava a um enorme refúgio anti-nuclear gigante de betão armado, que agradava especialmente a Kubrick, “Oh, me gusta mucho esa forma triangular. No es el triángulo una de las forma geométricas más sólidas?”. Esta forma triangular da sala de Guerra, com um enquadramento simétrico de um tamanho enorme, com vigas inclinadas e, praticamente às escuras, excepto um anel de luz sobre os generais, conferia ao cenário um ambiente opressivo, em tudo relacionado com as decisões, que nela teriam de ser tomadas.

- a locked Office in a sealed-off Air Force command base of a psychotic, impotent bomb-group commander who is zealously convinced that the Russians have devised water fluoridation to weaken American men- filmed with a cinema verité, documentary style⁶⁰

O General Buck Turdigson, desempenhado pelo actor George C. Scott, pode ser considerada uma das interpretações mais divertidas do filme. Turgidson, um militar entusiasmado com a ideia de poder eliminar a União Soviética do mapa, não vendo

⁶⁰ “*Dr. Strangelove, Or : How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1964)*”. In: <http://www.filmsite.org/drst.html>,2006/12/03, pág.2.

mal nenhum nisso, dando à personagem um cariz acentuadamente infantil pela inconsequência das suas atitudes e pelas posições defendidas. O seu discurso torna-se convincente, pelo facto de à sua volta na *War Room*, apenas existirem um grupo enorme de generais, praticamente imóveis e sem qualquer intervenção, o que ajudou a tornar ainda mais evidente o seu grau de insanidade. Usa a sua expressão facial exagerada para dar vida ao seu discurso, com reacções de nojo e de incredulidade, de desespero e de ódio, numa ânsia de vitória total sobre o inimigo. Num dos seus diálogos com o presidente Muffley, as suas declarações são sintomáticas do seu grau de loucura, das suas convicções pessoais e da importância que dá à vida humana.

- Mr. President, we are rapidly approaching a moment of truth both for ourselves as human beings and for the life of our nation. Now, the truth is not always a pleasant thing, but it is necessary now to make a choice, to choose between two admittedly regrettable, but nevertheless, distinguishable post-war environments: one where you got twenty million people killed, and the other where you got a hundred and fifty million people killed.
- You're talking about mass murder, general, not war.
- Mr. President, I'm not saying we wouldn't get our hair mussed. But I do say...no more than ten to twenty million killed, tops. Uh...depended on the breaks.⁶¹

Pode dizer-se que George C. Scott representou a sua personagem interpretando um dueto entre a sua voz e a sua expressão facial. A plasticidade e mobilidade do seu rosto, fazem com que as suas expressões não se denunciem num primeiro visionamento, mas se mantenham *undercover*. A sua expressão facial sempre a fazer

⁶¹ “*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. Pág.18.

trejeitos, o constante mascar da sua pastilha elástica, e a postura física reenforça o diálogo do filme, de um modo subtil. Personifica a linguagem corporal de um modo tão perfeito que ela age tanto num contexto de comédia como de drama. Contribuem também para esta avaliação os *close-ups* utilizados por Kubrick para filmar George C. Scott, sempre de um ângulo que lhe permitiu salientar os aspectos negativos da personagem, e reforçar os seus traços de carácter. Estes *close-up* alternam com perspectivas da War Room, do seu ambiente e do carácter imutável e estático das restantes personagens, reforçando a insanidade de Turgidson e dos seus pontos de vista.

A personagem do General Turdigson, constitui-se também como uma alusão forte à virilidade masculina. A sua dualidade começa por ser mostrada na cena inicial em que aparece com a sua secretária e namorada, num quarto rodeado de espelhos.

“...havia duas fontes e só duas (que podiam combinar-se de várias maneiras), que explicavam as crenças universais numa outra vida: uma era a crença, ou melhor, a experiência do *duplo*, do *alter ego*, o outro-eu, que reconhecemos no espelho, na sombra, e que libertamos nos sonhos; a outra, era a crença nas metamorfoses de uma forma de vida noutra.” (Morin 1997:14)

O embaixador russo, DeSadesky, interpretado por Peter Bull, encontra-se na *War Room*, e é visto a tirar fotografias subrepticiamente do enorme quadro que representa o mapa do mundo, com máquinas disfarçadas de relógio de pulso, de um anel, de um isqueiro e de botões de punho. A preocupação com a comida fresca, remete-nos para a ideia de Kubrick da possibilidade da fome, como consequência de um ataque nuclear.

4. A música em *Dr. Strangelove*

Kubrick faz uso em *Dr. Strangelove*, da simbologia musical, utilizando a música como desvio e contraponto à gravidade das situações retratadas, ora sublinhando determinados aspectos mostrados pelas imagens, ora agindo como *background* ou contraponto crítico e irónico, bastante significativo. Assim, a escolha de determinado fundo musical direcciona o espectador para o uso do seu próprio sentido analítico e crítico, permitindo ver para além do que é representado.

Logo nas primeiras cenas do filme, aquando da acoplagem dos aviões, acontece uma utilização da música “*Try a Little Tenderness*”, que é representativa da ironia da situação. A imagem sexual dos dois aviões, é reforçada quer pela música, quer pela sua letra, que sugere o uso da ternura no momento da acoplagem dos B-52. Devemos referir também “*The Bomb Run*” baseado em “*And Johnny Came Marching Home*”, utilizado como banda sonora no momento em que o B-52, se dirige para o seu alvo, numa caminhada heróica, como a marcha musical sugere. A utilização de “*We’ll meet again*” de Vera Lynn, cantora popular durante a Segunda Guerra Mundial, é sintomática. A letra da canção apela para a necessidade de lidar com as situações que se forem defrontando na vida, na certeza e confiança de um futuro reencontro. De salientar que a música foi feita para cantar aos soldados em combate durante a Segunda Guerra Mundial, com o objectivo de animar as tropas, criando-lhes a esperança do reencontro com os seus entes queridos, no final da batalha. Kubrick, recorrendo ao seu sentido mordaz e crítico, usa a letra da canção para assinalar o reencontro com a eminência de uma catástrofe nuclear, que está sempre latente e poderá acontecer em qualquer momento

We’ll meet again

*Don't know where
Don't know when
But I know we'll meet again
Some sunny day
Keep smiling through
Just like you always do
'Till the blue skies
Drive the dark clouds far away*

*So, will you please say hello
To the folks that I know
Tell them I won't be long
They'll be happy to know
That as you saw me go
I was singing this song*

*We'll meet again
Don't know where
Don't know when
But I know we'll meet again
Some sunny day*

“But when you hear Vera Lynn’s “*We’ll meet Again*”, you can feel Kubrick’s pathos of a world at war with itself.”⁶² Direcciona o espectador para a constante e eminente ameaça, que se repetirá sem dúvida ao longo do tempo numa altura indeterminada, conforme sugere o título da música.

⁶²“*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*”. In: <http://www.all-reviews.com/videos-2/dr-strangelove-2.htm>.2002/12/12. pág.2.

5. A noção de tempo dramático

O tempo constitui no filme um factor de crise, de *suspense* e de caos. A velocidade do desenrolar dos acontecimentos no filme, vai-se acentuando, acompanhada pelo aumento progressivo da velocidade do B-52, na corrida para a auto-destrutiva e destruidora ordem do ataque nuclear. Há uma gradação da velocidade, que corresponde a um crescendo da intensidade dramática no filme. A acção do filme desenrola-se ao longo de duas horas e, quase permite, que o tempo real coincida com o tempo cinematográfico.

A noção de tempo dramático é muito complexa. Pode dizer-se que cada acção dramática decorre durante um determinado lapso de tempo, que pode ser longo ou curto, lento ou rápido. A isto chamamos tempo dramático. Cada cena, cada fragmento da nossa estrutura possui um tempo interior, próprio, durante o qual os acontecimentos ocorrem. Esse lapso de tempo não é real, no entanto, dá-nos a sensação de que o é. (Comparato 1998:163)

Os momentos mais evidentes de crise, e de caos sucedem na base militar de Burpleson. Uma crise acentuada pela incomunicabilidade forçada da base, que centra a atenção do espectador na oposição entre espaço fechado e espaço aberto, e na dificuldade do imediato Mandrake, conseguir descodificar as ordens dadas pelo general de modo a abortar a operação de ataque nuclear. O caos torna-se evidente na tentativa de assalto à base, efectuada pelos soldados. Uma situação contraditória que nos revela que os inimigos que Ripper julga estarem no interior, afinal são elementos do seu exército. Esta situação pode levar-nos a concluir, que o perigo não está apenas na ameaça exterior, mas sim no interior da instituição que está a ser representada, que acaba por se auto-destruir por se encontrar tão centrada sobre si própria, e por estar

tão ligada aos preconceitos inculcados contra o mundo desconhecido/exterior da ameaça vermelha.

6. Metáforas sexuais em *Dr. Strangelove*

O filme *Dr. Strangelove*, “es un auténtico repertório de metáforas sexuais que proporcionan una segunda lectura del film no menos corrosiva que la derivada de aspectos más sociológicos y políticos:” (Riambau 1999:174). As piadas e alusões sexuais, nas palavras e nas imagens usadas, numa crítica permanente à libido masculina:

...a cena inicial da acoplagem fálica dos aviões a reabastecer é acompanhada da canção *Try a Little Tenderness*; Jack D. Ripper, do nome do criminoso sexual do séc. XIX, recusa-se a dar às mulheres os seus preciosos fluidos corporais, mas afaga as suas pistolas e charutos fálicos; Buck Turgidson, que significa “macho” ou “inchado”, usa o míssil nos preliminares com a sua secretária, querendo que ela “inicie a contagem decrescente” de maneira a estar preparada para “explodir”; ambos os nomes do presidente Merkin Muffley são referências aos órgãos genitais femininos; uma bomba do B-52 tem escritas as palavras “Dear John”, que é o início de uma carta a terminar uma relação amorosa; o major Kong cavalga uma das suas bombas fálicas para o clímax; e as imagens finais mostram os bonitos cogumelos/falos nucleares acompanhadas da canção *We'll Meet Again*.¹²

Também podemos afirmar, que existe um paralelismo entre o poder militar e as façanhas sexuais, que é evidente nesta produção cinematográfica. Desde a cena de reabastecimento dos B-52s, até à obsessão adolescente do General Turgidson com o sexo e a violência, e aos objectos fálicos conotados com o general Ripper, às explosões atómicas do final do filme às alusões do *Dr. Strangelove* de preservação da

raça humana, e sobretudo à escolha dos nomes das personagens, podemos considerar a obra como portadora de um sentido crítico acentuado, onde as metáforas sexuais se tornam ainda mais explícitas.

Jack D. Ripper – Numa representação de *Jack, The Ripper* (Jack, o estripador), um assassino, que compensa as suas frustrações sexuais com a constante ostentação de símbolos fálicos, (charutos, a gigantesca metralhadora), e de um discurso em permanente alusão aos seus fluidos corporais. Representa um homem louco, instável, lunático, *psychotic, communist hater* na posse dos códigos secretos que podem eliminar a Rússia através de um bombardeamento nuclear.

Mandrake – Planta medicinal que para além do formato humano da sua raiz e do seu uso nas artes da feitiçaria, é uma planta afrodisíaca e que favorece a fertilidade

Buck Turgidson – Um garanhão, ou entumescência. O único homem que tem uma namorada que aparece apenas no início do filme.

Merkin Muffley – *Merkin*, é uma palavra em calão que se refere à área genital feminina.

“*Bat*” *Guano* – Excremento de morcego

Soviet Premier Dimitri Kissof – “*Kiss-off*” que no sentido literal, significa começo do desastre, ou escarnecer

Ambassador DeSadesky – Referência ao Marquês de Sade, um amante prevertido do século XVIII

Major “King” Kong – Significa um animal do sexo masculino, ao qual está associada uma luxúria primitiva, destrutiva e obsessiva

Dr. Strange-love – Um amor estranho ou pervertido

The Bombs –Bombas com os nomes “*Dear John*” e “*Hi There*”

Todas estas conotações que aparecem em cada um dos nomes escolhidos para as personagens, constituem um detalhe de enorme importância para ao estabelecimento do filme como um metáfora social e uma sátira humorística.

7. Peter Sellers

Peter Sellers é o protagonista multifacetado do filme. “Há quatro papéis no filme que exigem o mesmo nível de habilidade interpretativa como comediante. Eu tinha muito interesse em fazer o filme e, Sellers era a única pessoa capaz de consegui-lo.”³ Kubrick ofereceu-lhe quatro papéis distintos (o de Presidente dos Estados Unidos; o de cientista alemão perito em questões atómicas; o de um oficial britânico e o de major comandante do B-52), embora Sellers apenas viesse a protagonizar três deles.

Mas a sua actuação conseguiu que cada uma destas personagens antagónicas, tivesse uma identidade própria, como se cada uma das personagens tivesse sido interpretada por actores diferentes. “Um actor tira de si mesmo o que nele não existe. Ilusionista.” (Bresson 2000: 60) Devo salientar que pela primeira vez em cinema duas das personagens representadas por Sellers, entram em diálogo numa mesma cena. Podemos considerar este actor como uma personalidade multifacetada que, ao desempenhar três personagens, está a representar três vertentes da humanidade. A propósito de Sellers, Kubrick referiu

Peter Sellers es quizá el actor que mejor responde cuando se empieza a improvisar. Su mayor talento reside en todo lo que aporta de grotesco: tiene un sentido del humor grotesco más avanzado que la mayor parte de la gente que he encontrado. Si les hubiera pedido a los otros hacer lo que él hace en el film, me hubiesen mirado como si fuese un enfermo. En cambio, Peter Sellers se excita mucho con una idea de este

tipo y la encuentra muy divertida. (S. Kubrick a Reanud Walter, Positif, núms. 100-101, París, diciembre 1968). (Riambau 1999:77)

Presidente Merkin Muffley, um homem calmo, controlado, sensato e razoável, que apenas se encontra na posição de Presidente para servir, e representar os interesses do estado, e por essa razão fica muito surpreendido quando sabe que Ripper ordenou o ataque nuclear. “ General Turgidson, I find this very difficult to understand. I was under the impression that I was the only one in authority to order the use of nuclear weapons.”⁶³ Podemos dizer que o Presidente Muffley, tem uma relação de amizade com o Presidente russo, o que não se pode considerar normal dadas as circunstâncias políticas, sendo essa relação próxima mais uma das ironias de Kubrick. O momento da conversa telefónica que o Presidente Muffley mantém com o Presidente russo, pode ser considerado um dos momentos onde melhor se verifica o tratamento humorístico dado à paranóia anti-comunista. O diálogo que mantêm na *War Room*, está repleto de momentos cómicos e irónicos.

A começar pela intimidade entre o presidente americano e o soviético, e o tom de brincadeira que o presidente Muffley pretende dar ao seu discurso. E também pelo modo como desvaloriza toda a situação de ataque ordenado por Ripper. Devemos também salientar a descontração do Presidente russo, a ouvir música, numa situação em que os dois países se degladiam num contexto de Guerra-Fria. É de estranhar também a forma afável como se tratam, que deixa perceber como seria fácil resolver os diferendos entre os dois países.

Porém, também devemos salientar, o vazio do discurso entre eles, embora comuniquem, não dizem nada, tal como quando se tentam resolver os problemas de

⁶³ “*Dr. Strangelove: A Continuity Transcript*”. In: <http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág.14.

carácter político. Uma caricatura perfeita dos presidentes, dos políticos e dos chefes em geral. E não podemos esquecer a ironia sublime, quando Muffley diz a Dimitri que toda esta conversa é uma “*friendly call*”, só para lhe dizer que “*something terrible has happened.*” Podemos dizer que a conversa entre os Presidentes reduz a alienação nuclear ao nível de uma grave *gaffe* social.

Hello? Hello, Dimitri? Listen, I can't hear too well, do you suppose you could turn the music down just a little? Oh, that's much better. Yes. Fine, I can hear you now, Dimitri. Clear and plain and coming through fine. I'm coming through fine too, eh? Good, then. Well then as you say we're both coming through fine, Good. Well it's good that you're fine and i'm fine. I agree with you. It's great to be fine. Now then Dimitri. You know how we've always talked about the possibility of something going wrong with the bomb. The bomb. Dimitri. The hydrogen bomb. Well now what happened is, one of our base commanders, he had a sort of, well he went a little funny in the head. You know. Just a little...funny. And uh, he went and did a silly thing. Well, I'll tell you what he did, he ordered his planes...to attack your country. Well let me finish., Dimitri. Let me finish, Dimitri, Well, listen, how do you think I feel about it? Can you imagine how I feel about it, Dimitri? Why do you think I'm calling you? Just to say hello? Of course I like to speak to you. Of course I like to say hello. Not Now, but any time, Dimitri. I'm just calling up to tell you something terrible has happened. It's a friendly call. Of course it's a friendly call. Listen, I've been all over this with your ambassador. It is not a trick. Well I'll tell you. We'd like to give your air staff a complete run down on the targets, the flight plans, and the defensive systems of the planes. Yes! I mean, if we're unable to recall the planes, then I'd say that, uh, well, we're just going to have to help to destroy them, Dimitri. I know they're our boys. Alright, well, listen...who should we call? Who should we call, Dimitri? The people...? Sorry, you faded away there. The People's Central Air Defense Headquarters. Where is that, Dimitri? In Omsk. Right. Yes. Oh, you'll call them first, will you? Uh huh. Listen, do you happen to have the phone number on

you, Dimitri? What? I see, just ask for Omsk Information. I'm sorry too, Dimitri. I'm very sorry. AÇright! You're sorrier than I am! But Iam sorry as well. I am as sorry as you are, Dimitri. Don't say that you are more sorry than I am, because I'm capable of being just as sorry as you are. So we're both sorry, alright? Alright. Yes he's right here. Yes, he wants to talk to you. Just a second. ⁶⁴

O Capitão Lionel Mandrake de origem britânica possui um nome que se refere a uma planta, a mandrágora, que sempre foi associada à feitiçaria e à magia, e cuja raíz se assemelha a uma forma humana. Esta noção pode levar-nos a concluir que o Captain Lionel Mandrake, neste filme, acaba por ser o representante com características mais próximas do ser humano, com poderes para, usando nomeadamente a sua sensatez, poder fazer uma tentativa de evitar que o General Ripper entre definitivamente na sua espiral de loucura e ordene o ataque nuclear. Mandrake é um militar sério, desastrado mas disciplinado, com sotaque inglês, mas cujos esforços de razoabilidade se mostram ineficazes para abortar o ataque aéreo.

Dr. Strangelove, cujo nome inicial era *Dr. Merkwurdigliebe*, cientista alemão, e que foi mudado quando se tornou cidadão americano, e a quem o General Turgidson, num tom depreciativo, se refere como *kraut*, pode considerar-se uma personagem enigmática com claras conotações nazis e com um notório sotaque alemão. Um estratega ex-nazi e um cientista de topo, que se encontra preso a uma cadeira de rodas, e que possui uma mão deficiente coberta com uma luva de cabedal e um braço robótico difícil de controlar, e que persiste em fazer a saudação nazi, numa alusão irónica ao poder da tecnologia, e numa notória referência aos cientistas alemães

⁶⁴ “*Dr Strangelove: A continuity script*”.In: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30. pág. 24.

refugiados nos Estados Unidos, a trabalhar na bomba atómica e no material nuclear. Podemos também constatar, que esta personagem representa o fascismo, que se poderia considerar morto depois da Segunda Guerra Mundial, mas que apenas “está confinado a uma cadeira de rodas”, podendo ressurgir a qualquer momento, “Mein Fuhrer, I can walk!” numa alusão clara ao perigo do renascimento da ideologia fascista.

No final do filme, sugere um plano para preservar a raça humana construindo uma comunidade que vivesse na mais profunda das minas, onde teriam um harem de mulheres seleccionadas pelas suas características sexuais, num “*ratio of say, ten females to each male, I would guess that they could then work their way back to the present gross national product within say, twenty years.*” Não podemos esquecer também, o vangloriar do computador numa alusão à utilização das máquinas no futuro, “And a computer could be set and programmed to accept factors from youth, health, sexual fertility, intelligence, and a cross section of necessary skills” e o irónico elogio à instituição militar, que serve de base a toda a crítica presente no filme, “Of course it would be absolutely vital that our top government and military men be included to foster and impart the required principles of leadership and tradition.”

8. Análise comparativa *Dr. Strangelove* e *The Front*

As duas produções cinematográficas objecto de análise, mostram, de um modo diverso, o medo latente que existe no inconsciente colectivo norte-americano, da ameaça que representam os comunistas e os movimentos progressistas de esquerda nos Estados Unidos, assim como a permanente ameaça de holocausto nuclear. “It

seemed the world was divided into good and bad people. The good ones slept better...while the bad ones seemed to enjoy the waking hours much more.”⁶⁵

Podemos afirmar, que os elementos de ambos os filmes, que nos permitem uma análise de similaridade ou diferença, se encontram nos detalhes e seu respectivo significado, para a unidade e compreensão de cada uma das obras. Ambos os filmes têm em comum, a tentativa de transmitir ao espectador um carácter documental, situando-os num contexto sócio-cultural, histórico e político, representativo da época em que decorre a acção, utilizando características de documentário, tais como com o uso de imagens a preto e branco e a voz *off* do narrador. Se remetermos para o início do filme de Kubrick,

...the documentarist's vision remains very much in evidence in his fictional works. We can see this tendency in his use of certain modes of presenting events (titles, third-person voice-over narrations), and his concern for precision, often mistaken for coldness. (Chion 2001:42)

Em primeiro lugar, torna-se evidente que nos dois filmes, se pode constatar a utilização de uma visão cómica e satírica de assuntos graves e sérios, que na realidade perturbaram e preocuparam uma parte dos cidadãos norte-americanos. Ambos os filmes fazem rir os espectadores através da exposição do sofrimento e do medo existente na época, criando uma sensação de consciência irónica da situação. O humor utilizado nos duas obras apela à inteligência do espectador.

⁶⁵ Dark, Kimberley. “Getting a Woody”. In: <http://www.csindy.com/csindy/2001-08-09/cover.html>. 2003/01/08. pág.2.

Pode dizer-se que em *The Front* existe uma linha de humor que tem a ver com as origens judaicas do realizador e de alguns dos actores. Torna-se importante salientar que a perspectiva utilizada pelo *jewish humor*, pode ser considerada como uma perspectiva de *outsider*, de um grupo étnico que sempre foi ridicularizado e ostracizado, e que transformou essa debilidade na inteligente capacidade de se rir de si próprio, usando em seu proveito a inteligência e a superioridade intelectual, já que estes sempre foram os únicos “bens” que nunca lhes puderam ser retirados. Não se pode deixar de referir que a política macartista, desenvolveu também, em certa medida, um culto anti-semita e relacionou sempre os judeus, com o movimento comunista. “Six of the so-called Hollywood 10 (screenwriters, producers and directors held in contempt in Congress for refusing to admit or deny communist affiliation) were Jewish.”⁶⁶

No caso de *Dr. Strangelove*, foi utilizado um humor de tom mais sarcástico e crítico, com um pendor mais negativo e derrotista onde tudo é negro e não se consegue vislumbrar uma saída, pois tal como a música final indica “*We’ll meet again*”, já que toda a situação exposta no filme será recorrente nas sociedades de todo o mundo. Toda a acção que acontece no filme, possui um duplo sentido, em que os menores detalhes se constituem em traços de ironia e humor que representam o lado de humor negro do filme, através das críticas em tom irónico e sarcástico. O humor sarcástico utilizado recorre à caricatura das personagens, exagerando os seus aspectos negativos num crescendo de ridículo. As metáforas sexuais usadas no filme, são também, uma forma de humor cínico, por reduzirem os elementos das instituições respeitáveis do Governo, em especial a instituição militar, a representações de indivíduos apáticos

⁶⁶ Herman, David. “*Flaunt it, baby!*” In: <http://film.guardian.co.uk/Print/0,3858,4689072,00.html>. 2003/07/14.pág. 2.

movidos pelos seus instintos ou frustrações sexuais, sem capacidade para uma actuação eficiente e lógica ou para formarem a sua consciência política.

Em segundo lugar, *The Front* e *Dr. Strangelove*, transmitem ao espectador, uma afirmação que pode ser considerada inquestionável, no contexto das obras analisadas. “No matter how individuals try to evade involvement, they are ultimately drawn into the political problems around them”⁶⁷ Esta afirmação verifica-se em qualquer dos filmes analisados. Em *The Front* o contexto político de perseguição aos progressistas e simpatizantes de esquerda em que a obra se insere, influencia todas as personagens no filme. Os produtores de televisão, porque são obrigados a despedir os seus melhores actores; os escritores porque precisam de testas-de-ferro para poderem continuar a escrever; os actores como Hecky Brown porque são vítimas de perseguição política; Florence, porque se vê obrigada a agir de acordo com os seus princípios de integridade e justiça, a denunciar as perseguições movidas no mundo do entretenimento e, a Howard Prince porque no final do filme tem que tomar uma posição política. Podemos também afirmar, que o filme se pode considerar uma catarse, uma purificação e apaziguamento para o sofrimento e a injustiça exercida sobre todos os *blacklisted*.

Pois a paixão que fortemente se apodera de algumas almas [já] em todas existe, [só] diferindo pela intensidade; por exemplo, a piedade e o terror, ou ainda, o entusiasmo. Com efeito, alguns [indivíduos] são particularmente predispostos a este movimento [da alma]; mas, [por efeito] dos cânticos sagrados, quando se servem daqueles que são aptos a produzir na alma a exaltação religiosa, vemo-los pacificados, como se tivessem sido sanados e purificados. Ao mesmo tratamento se devem submeter as

⁶⁷ Brussat, Frederic and Mary Ann, “*The Front*”. In: <http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/moviereview/item 6944.html>. 2004/10/25.pp. 2-3.

peçoas, em que se manifesta a piedade e o terror ou qualquer outra paixão, e os outros, na medida em que cada qual participe deste [temperamento]; assim se produzirá em todos uma espécie de purificação e um alívio acompanhado de prazer; do mesmo modo, as melodias catárticas proporcionam aos homens um prazer inocente. (Aristóteles 2000:218)

O grau de purificação conseguido através de *The Front*, tem a ver com a capacidade revelada por este grupo de *blacklisted*, de exorcizar as suas memórias de perseguição, denunciando-as através desta produção cinematográfica que, conseguiu em certa medida, trazer um determinado grau de apaziguamento, não só para as vítimas das listas negras, mas para a sociedade norte-americana em geral, passando a poder ser caracterizada como um manifesto de índole política.

Em *Dr. Strangelove*, o lado anti-militarista de Kubrick depreende-se do tratamento dado às personagens simbólicas da estrutura militar, embora Kubrick tenha realizado ao longo da sua carreira cinematográfica vários filmes centrados na guerra com diferentes objectivos e leituras. Em termos políticos, o filme refuta a ideia pré-concebida de dividir o mundo ideológico, de uma forma maniqueísta onde os americanos são os bons e os russos os maus, mas pelo contrário, evidencia a existência de um grupo de lunáticos em ambos os lados criticando de um modo cáustico os intervenientes no filme que se constituem como representantes de vários grupos sociais.

Neste filme, são relevantes as críticas aos políticos: os generais são descritos como loucos, pois o ataque aos soviéticos foi aprovado sem o conhecimento do presidente; a relação entre, os presidentes norte-americano e soviético, é uma relação de amizade e intimidade, enquanto que os seus países se degladiam; no pentágono as informações

são confusas e desencontradas; a falta de comunicação com o B-52, que faz com que o ataque seja consumado e a bomba venha a explodir, em território soviético.

Em terceiro lugar, a natureza humana constitui outra fonte de crítica nos dois filmes. Em *Dr. Strangelove*, há uma visão maniqueísta dos seres humanos, uma oposição permanente entre o bem e o mal na sua actuação. De acordo com Kubrick, “Somos capazes do maior bem e do maior mal, o problema é que muitas vezes não somos capazes de distinguir entre um e outro quando servem os nossos propósitos.” É de salientar que *Dr. Strangelove*, comunica uma mensagem universal de paz, e não uma mensagem de tom moralizador. Pretende apenas mostrar o que poderia vir a acontecer se o poder se mantivesse nas mãos de uns militares lunáticos e ao mesmo tempo pretende criar a consciência da ameaça constante a que o mundo está sujeito. Podemos considerar *Dr. Strangelove* um filme intemporal, irreverente e inteligente, uma sátira lúcida e crítica da anulação nuclear. O facto de ser realizado a preto e branco, contribui para que o filme não seja visto como tendencioso, nas palavras do crítico de cinema Roger Ebert. Pode concluir-se que, ao usar a instituição militar para satirizar, Kubrick denunciou a manipulação do medo exercida pelo poder militar no período da Guerra-Fria, para atingir um papel preponderante no quotidiano político-social americano. ““*Dr. Strangelove*” is an anti-war, anti-nuclear weapons statement done with biting humor and bitter irony, but it is more effective than Sidney Lumet’s serious “Fail Safe” because it takes such a no-holds-barred approach with its satirical pull.”⁶⁸

Englobados por un prólogo - dos aviones repostando combustible en pleno vuelo – y un epílogo – un encadenamiento de explosiones nucleares-, los três espacios utilizados por el film son la base aérea de burpleson – desde donde el general Ripper

⁶⁸ “*All-Reviews.com Movie/Video Review: Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*”. In: <http://www.all-reviews.com/videos-2/dr-strangelove-2.htm>. 2006/10/03, pág.2.

ha lanzado un ataque aéreo con cargas nucleares contra diversos objetivos soviéticos, el interior de uno de esos bombarderos – que, debido a una avería en su sistema de transmisiones, elude todos los controles y alcanza el objetivo – y el Pentágono, donde el presidente norteamericano rodeado por su Estado Mayor trata de hacer todo lo posible para evitar la catástrofe nuclear. El montaje los intercala ritmicamente – al son de la marcha militar que acompaña el vuelo del bombardero – según una cadencia en la que las escenas de la base van siendo progresivamente sustituidas por las del Pentágono mientras las del bombardero siguen una periodicidad constante.. (Riambau 1999:173-4)

Em *The Front* devemos salientar que, a crítica à natureza humana se concentra na constatação da indiferença generalizada na sociedade norte-americana, pela situação política de perseguição e, na hipocrisia de quem conduzia as Comissões de Inquérito e defendia os valores do americanismo. Para além desta constatação, deve-se também considerar, a denúncia à falta de politização das massas, representadas por Howard Prince, que o poder instituído ajuda a manter na ignorância intelectual, para mais facilmente as poder manobrar através da propaganda governamental.

Conclusão

A análise destes dois filmes revelou-se importante para a compreensão dos motivos que levaram à perseguição dos simpatizantes dos movimentos progressistas de esquerda e comunistas nos Estados Unidos da América e, da problemática das relações políticas e militares estabelecidas durante a Guerra-Fria, entre os anos 1950 e 1960.

Devemos salientar que, sendo os Estados Unidos um mosaico de culturas de diferentes raças e credos religiosos, a ideologia dominante, recorre ciclicamente à noção de que a sua individualidade e superioridade se encontra fragilizada e em perigo permanente. A forma como o governo conseguiu, de uma forma subreptícia e orquestrada, em momentos distintos da história americana, utilizar manobras de propaganda e divulgação da noção de ameaça à escala global, pode ser considerada recorrente. Esta ideia levou os cidadãos a criar um sentimento de anti-americanismo e anti-patriotismo, latente no subconsciente norte-americano que conduziu ao medo e paranóia generalizados.

As consequências que daí advieram conduziram à instauração na sociedade norte-americana de uma fobia com contornos paranóicos, em relação à ameaça representada pelos países comunistas, que estariam decididos a eliminar os Estados Unidos, através da utilização de armas nucleares. Esta atitude levou os dois países a uma política de *deterrence*, ou seja, um pacto de não agressão entre ambos, que conseguiu exacerbar ainda mais o medo de um holocausto nuclear, em virtude do desconhecimento do poderio em termos de tecnologia nuclear de cada um dos países.

Em *The Front* e *Dr. Strangelove*, surgem diferentes aspectos da paranóia colectiva norte-americana, que podem ser considerados fulcrais no conhecimento de um período importante da história dos Estados Unidos. Estes dois filmes mostram o modo como, por um lado, se efectivou a perseguição aos progressistas na indústria do entretenimento nos Estados Unidos e, por outro, o modo como o poder militar e político instituídos poderiam conduzir um país ao holocausto nuclear, por acidente e loucura.

Também é pertinente considerar que o cinema, constitui um meio privilegiado de divulgação cultural, político-social e histórica. As produções cinematográficas em análise, mais do que a tentativa de retratarem uma problemática, conseguiram através do humor inteligente, crítico e sarcástico, apelar para o perigo de uma sociedade que se deixa acomodar pela estabilidade e segurança, e que confia de um modo inquestionável nas instituições governamentais, conferindo-lhes todo o poder de decisão na vida política e cultural de um país. Por isso, podemos dizer que *The Front* e *Dr. Strangelove* transmitem uma mensagem de apelo colectivo à sociedade, para a necessidade de manter e desenvolver o sentido crítico e, para a necessidade de estar atenta ao funcionamento das instituições, apelando às suas noções de civismo e de exercício de cidadania.

Em *The Front* são denunciadas as instituições governamentais que perseguiram um grupo específico dentro da sociedade. Os escritores, os professores, os intelectuais e a indústria do entretenimento em geral, foram os mais atingidos. Podemos considerar o momento histórico retratado no filme, como uma época de grande crise em que o medo de tudo o que é desconhecido ou conotado com os ideais progressistas, surge como ameaça à estabilidade e aos valores norte-americanos, sendo considerado subversivo. Martin Ritt denuncia também, a indiferença, a hipocrisia e pretensa

ignorância generalizada, em relação ao que se estava a passar, acentuando o vazio intelectual e a inépcia que permitiu o macartismo.

Em *Dr. Strangelove* são denunciadas as ligações entre os diferentes poderes instituídos, o militar, o político e o económico, e o teor da comunicação entre eles. Esta comunicação pode ser reduzida a um diálogo de surdos, onde ninguém se ouve ou se entende quanto às questões importantes e onde as decisões que podem ter alguma repercussão, são da responsabilidade de um grupo, o militar, que não revela possuir o equilíbrio mental necessário para as tomar. O poder militar surge interligado ao poder sexual, o que nos faz compreender ao longo do filme, que o exercício do poder não é mais do que uma sucessão de situações orgásmicas, que revelam a sua transitoriedade. De salientar também a importância dada à possibilidade de recorrência de situações como esta.

Mais do que isso, estes dois filmes salientam não só a capacidade do ser humano de se adaptar e sobreviver a uma injustiça, mas acima de tudo a sua capacidade de ter uma opinião, e de ter coragem para a manifestar, podendo escolher livremente as suas opções políticas. Podemos ainda afirmar, que estes dois filmes conseguiram mostrar a precariedade do ser humano e quão próximo ele pode estar da loucura, não deixando de referir como a gravidade das situações criadas pelo poder político e militar, pode raiar o ridículo e o absurdo.

Através da análise realizada foi possível concluir, que o governo dos Estados Unidos, possuía uma enorme máquina de propaganda política, pronta a induzir opiniões e credos, que moldavam a população nas suas tomadas de posição, impedindo-a subrepticamente de decidir com espírito crítico. Esta máquina de propaganda crescia por oposição a uma notória falta de interesse por parte das forças governamentais, em

promover os valores importantes para a sociedade, como o da educação, da liberdade de pensamento, de escolha, de religião e de igualdade para todos.

Permitiu constatar, também, que os Estados Unidos têm usado ao longo da sua História, uma política de escolha de um inimigo que congregue e concentre todo o país num objectivo comum de luta patriótica e nacionalista. Este pretenso inimigo poderoso e ameaçador, tem vindo a mudar consoante os interesses políticos e económicos do governo norte-americano.

No momento presente, e face à situação criada pelos Estados Unidos no mundo, com a Guerra do Iraque, podemos afirmar que esta Guerra constitui a nova hipótese do governo americano congregar uma nação, com uma grande percentagem de iliterados e desconhecedores da realidade global, contra o novo inimigo comum: a ameaça do terrorismo à escala planetária. Uma vez estabelecida a nova ameaça, surgem em associação, outras noções perigosas, que podem conduzir a sociedade norte-americana a um novo Macartismo. Deste modo, qualquer indivíduo que possua opiniões diferentes das da maioria, está sujeito a ser considerado um cidadão *un-patriotic* e *un-american* sem respeito pelos valores dos *founding fathers*, o que torna válido aos olhos dos americanos, a necessidade de vigilância e investigação.

A utilização desta vigilância que intimida os indivíduos e, a defesa inquestionável da Nação Americana, a par com a crença na superioridade moral e intelectual dos Estados Unidos, leva a que todos os movimentos de índole cultural, política ou intelectual que se posicionam contra a *main stream*, sejam eliminados, criticados e apelidados de actividades anti-americanas e de lixo intelectual, disfarçado de arte.

Qualquer que possa ser a razão para a intolerância, a xenofobia, o medo e a perseguição não fundamentada dos cidadãos, o que podemos verificar é que esta se baseia numa política de controlo total. Os *Red Scare* foram um exemplo desta intolerância e medo. Actualmente pode dizer-se que, mais do que em qualquer outra época, esta política de perseguição se pode considerar perigosa, pois pode desencadear reacções baseadas na ignorância intelectual, cultural e política. O que, dada a supremacia económica e militar dos Estados Unidos, pode conduzir o planeta a uma situação de holocausto total.

Devo acrescentar que no momento presente, as manobras de propaganda política, tendem a bipolarizar a sociedade. A noção de que ou se está do lado dos Estados Unidos ou contra eles, volta a reforçar a ideia do bem e do mal, numa atitude semelhante à existente no período da Guerra-Fria. No momento actual, a oposição centra-se entre os que estão do lado da democracia e da liberdade e os que estão do lado do terrorismo. A propaganda governamental pretende fazer crer que o Partido Democrata e as ideias liberais, por oposição ao Partido Republicano de Bush, são demasiado brandas com os terroristas, facilitando as práticas de censura e de ataque indiscriminado a todos os opositores da guerra ao terrorismo, transformando-os de opositores em traidores.

Bibliografia

Aristóteles. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.

Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc. *Estética del Cine, Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 1996.

Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, Lda., Maio 2001.

Baudrillard, Jean. *Amérique*. Grasset, Éditions Grasset et Fasquelle, 1986.

Baxter, John. *Stanley Kubrick, Biografía*. España. Madrid :T&B Editores, 2005.

Bazin, André. *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte, Lda., 1992.

Bresson, Robert. *Notas Sobre o Animatógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.

Brogan, Hugh. *The Penguin History of the United States of America*. England: Longman, 1985.

Cano, Pedro L.. *De Aristóteles a Woody Allen, Poética e retórica para cine y televisión*. Barcelona: Editorial Gedisa, Outubro de 1999.

Carvalho, Manuel. *As Mutações do Cinema no Tempo do Vídeo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

- Charney, Leo e Schwartz R. Vanessa. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac & Naify Edições, 2001.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1990.
- Chion, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.
- Comparato, Doc. *Da Criação ao Guião. A arte de escrever para Cinema e Televisão*, Lisboa: Editora Pergaminho, Lda., 1992.
- Duncan, Paul. *Stanley Kubrick, A Filmografia Completa*. Taschen, 2003.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Éditions Gallimard, 1993.
- França, José-Augusto. *Charles Chaplin: O Self-Made Myth*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.
- Geda, Eduardo. *O Cinema Espectáculo*. Lisboa: Edições 70, Lda., Maio 1987.
- Geda, Eduardo. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- Geda, Eduardo. *Os Mundos do Cinema*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.
- González, Juan Francisco. *Aprender a ver cine*. Libros de Cine. Madrid: Ediciones RIALP, S.A., 2002.

- Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. England: Longman, 1992.
- Grilo, João Mário. *O Homem Imaginado*. cinema, acção, pensamento. Lisboa: Livros Horizonte, Lda, 2006.
- Grimaldi, Nicolas. *Bref Traité du Désenchantement*. Paris : Presse Universitaire de France, 1998.
- Giuliani, Pierre. *Stanley Kubrick*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- Lévy, Bernard-Henry. *Le Siècle de Sartre*. Alemanha : Grasset, Éditions Grasset & Fasquelle, 2000.
- Martin, Marce. *El lenguaje del Cine*. Barcelona: Gedisa Editorial, Abril 2002.
- Mauk, David and Oakland, John. *American Civilization*. New York: Routledge, 1997.
- Meade, Marion. *The Unruly Life of Woody Allen*. Phoenix: Orion Books, Ltd, 2001.
- Méjean, Jean-Max. *Woody Allen*. Rome: Gremese, 2004.
- Melandri, Pierre. *História dos Estados Unidos desde 1865*. Lisboa: Edições 70, Lda., 2002.
- Morin, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água ,1997.

- Nash, Gary B. ... [et al.]. *The American People, Creating a Nation and a Society*. United States: Longman, Addison-Wesley Educational Publishers, 1998.
- Paiva, Marcelo Whaterly, Bruno, J.C. *Chaplin por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret Editores Ltda., 1989.
- Pires, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- Pires, Maria Laura Bettencourt, (org), *Europa e América: Mitos e Confrontos*, Lisboa: Universidade Aberta, 1998.
- Pramaggiore, Maria, Wallis, Tom. *Film: A Critical introduction*, Laurence King Publishing, L, London, 2005.
- Riambau, Esteve. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Roberts, J. M.. *The Penguin History of the Twentieth Century*. England: Penguin Books, 2000.
- Sontag, Susan. *Where the Stress Falls*. Great Britain: Vintage Editions, 2003.
- Staples, Donald E. (edited). *The American Cinema, Voice of America Forum Series*. Denton, Texas: North Texas State University, 1981.
- Thomas, Deborah. *Reading Hollywood, Spaces and Meanings in American Film*, London: Wallflower Press, 2001.

Veillon, Olivier-René. *Dicionário de Cinema Americano. Os Anos Cinquenta.*
Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

Vidal, Gore. *-United States – Essays 1952-1992. London: Abacus. 1993.*

Filmografia

Ritt, Martin. *The Front*, (1976)

Ficha Técnica:

Cast: Woody Allen, Zero Mostel, Herschel Bernardi, Michael Murphy, Andrea Markovitch.

Director: Martin Ritt. Screenwriter: Walter Bernstein.

Cinematographer: Michael Chapman.

Editor: Sidney Levine. Production

Designer: Charles Bailey.

Composer: Dave Grusin.

Rating: PG.

Runtime: 94 minutes.

Kubrick, Stanley. *Dr. Strangelove, Or: How I Learned to Stop Worrying And Love The Bomb.* (1964)

Ficha Técnica:

Cast: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, James Earl Jones. Director: Stanley Kubrick

Script: Stanley Kubrick, Peter George and Terry Southern (from the novel *Red Alert* by Peter George).

Producer: Stanley Kubrick. Associate Producer: Victor Lyndon.

Executive Producer: Leon Minoff. Music: Laurie Johnson. Cinematographer: Gilbert Taylor. Editor: Anthony Harvey. Make-up: Stuart Freeborn.

Production Manager: Clifton Brandon. Assistant Director: Eric Rattray.

Special Effects Advisor: Arthur "Weegee" Fellig (uncredited).

Technical Advisor: Captain John Crewdson. Title Designer: Pablo Ferro. Runtime: 93 minutes.

Filmografia Secundária

Chaplin, Charlie. *O Grande Ditador*

Chaplin, Charlie. *A Quimera do Ouro*

Kubrick, Stanley. *Lolita*

Kubrick, Stanley. *201 Space Odissey*

Kubrick, Stanley. *Shining*

Kubrick, Stanley. *Eyes Wide Shut*

Ritt, Martin. *Hud - O Mais Selvagem Entre Mil*

Ritt, Martin. *Norma Rae*

Ritt, Martin. *Stanley & Iris*

Sites de Internet

<http://drhill.tripod.com/ssi3240/pdf/lecture8.htm> 2002/10/25

<http://encarta.msn.com/encnet7refpages7refarticle.aspx?refid=761555843> 2002/11/08

<http://film.guardian.co.uk/Print/0,3858,4689072,00.html>. 2003/07/14

<http://history.acusd.edu/gen/20th/coldwar1.html> 2002/11/07

<http://home.earthlink.net/~neuhausj/1950s/paranoia.html#prosp> 2002/11/10

<http://homevideo.about.com/library/weekly/aafpr010202.htm> 2003/01/03

<http://huac.tripod.com/> 2002/11/08

http://odur.let.rug.nl/~usa/II/1990/ch8_p12.htm

<http://pages.prodigy.com/kubrick/kubbio.htm> 2003/01/03

<http://students.missouri.edu/~ahicks/movs-397.htm> 2003/01/30

http://ur.rutgers.edu/focus/index.phtml?Issue_ID=73 2003/01/29

<http://www.ac-nice.fr/cav/kubrick/strange.htm> 2003/01/03

<http://www.allreviews.com/videos-2/dr-strangelove.htm-2002/12/12>

<http://www.all-reviews.com/videos-2/dr-strangelove-2.htm> 2002/12/12

<http://www.all-reviews.com/videos-2/dr-strangelove-3.htm> 2002/12/12

<http://www.allreviews.com/videos-2/dr-strangelove-4.htm> 2002/12/12

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/jfkinaugural.htm> 2003/07/22

<http://www.answers.com/topic/espionage-act-1917-and-sedition-act-1918>.2007/01/21

<http://www.artehistoria.com/batallas/personages/7109.htm> 2002/11/07

<http://www.artehistoria/contextos/3162.htm> 2002/11/07

<http://www.beyondbooks.com/ush12/6e.asp> 2002/11/08

<http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/j/q114937.html>. 2003/07/22

<http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/stanley~kubrick.html>.2006/03/20

[http://www.britannica.com/eb/article-9082765/Civilian-Conservation Corps](http://www.britannica.com/eb/article-9082765/Civilian-Conservation-Corps).2006/11/23

http://www.cineguns.com/divers/cinema/display_critic.php?id_critique=44.
2006/04/16

<http://www.cinemusic.net/reviews/1999/drstrangelove.html> 2003/01/03

<http://www.cinerhama.com/jewish/history04.html> 2004/11/09

<http://www.classicfilm.about.com/library/weekly/aa032899.htm> 2003/01/30

<http://www.cnn.com/SPECIAL/cold.war/experience/culture/movie.club/the.front/>
2002/11/27

<http://www.comciencia.br/reportagens/espaco/esp09.htm> 2003/07/22

http://www.creativescreenwriting.com/csdaily/04_23_04.html 2004/10/16

<http://www.crimelibrary.com/sacco/sacomain.htm> 2007/01/21

<http://www.csindy.com/csindy/2001-08-09/cover.html>. 2003/01/08

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC15folder/Front.html>2005/10/01

<http://www.english.upenn.edu/~afilreis/50s/wkinreview1201.html>

http://www.epinions.com/content_35341438596 2002/12/12

<http://www.estado.estadao.com.br/edicao/especial/seculo/designer/temas/espac/espac1.html> 2003/07/22

<http://www.estado.estadao.com.br/editoriais/2002/090/21/int013.html> 2002/11/07

<http://www.filmsite.org/drst.html>.2006/12/03

http://www.formosaonline.com.br/geonline/textos/geografia/geografia_politica07.htm
2002/11/07

<http://www.geopoliticainternacional.hpg.ig.com.br/panorama.htm> 2002/11/07

http://www.ifilm.com/ifilm/product/film_info/0,3699,2316770,00.html 2003/01/30

<http://www.imediata.com/lancededados/ALCA/Augusto%20expansEUA.html%20>
2002/11/06

<http://www.kidsnewsroom.org/elmer/infoCentral/frameset/decade/1950.htm>.
2006/09/14

<http://www.learn.co.uk/default.asp?WCI=Unit&WCU=4631>.2003/07/21

<http://www.macauart.net/News/ContentP.asp?region0I&id=3798>. 2007/04/23

http://www.mre.gov.br/acs/diplomacia/portg/h_diplom/pd006.htm 2003/07/21

http://www.portalmebvs.com.br/eurekabr7escolar/guerra_fria.htm 2002/11/07

<http://www.quotations page.com/special.php3?file=w9712123>. 2007/01/21

<http://www.replika.c3.hu/english/02/12hadas.htm> 2002/11/27

http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/f/front-script-transcript-woody-allen.html, 2006/03/22

<http://www.spiritualityhealth.com/newsh/items/moviereview/item6944.html>.2004/10/25

<http://www.senate.gov/artandhistory/minute/CommunistsInGovernmentservice.htm>. 2003/03/22

<http://www.tvcultura.com.br/aloescola/historia/guerrafria/guerra3/corrídaarmamentista.2.htm> 2003/07/21

<http://www.uol.com.br/aprendiz/n simulado/revisao/rtevisao04/his.htm> 2002/11/06

<http://www.visualmemory.co.uk/amk/doc/0055.html>. 2003/01/30

<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0076.html>.2006/03/29

<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0072.html>. 2006/10/12

Anexos