

"A AMEAÇA VERMELHA": Cinema e anticomunismo no Rio de Janeiro (1948-1953).

Alexandre Busko Valim – Universidade Federal Fluminense – UFF.

O presente trabalho advém de uma preocupação pautada na relação cinema/história no Brasil e nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950. Os motivos que norteiam nossa inquietação, além da grande paixão pelo tema, giram em torno das manifestações do anticomunismo na esfera da produção fílmica norte-americana veiculada no Rio de Janeiro entre 1948 e 1954.

A análise de como o anticomunismo se manifestou nos filmes norte-americanos exibidos no Rio de Janeiro se desdobra em questões como: De que forma e em que medida foram veiculadas mensagens anticomunistas através de filmes estadunidenses no Rio de Janeiro? Como os comunistas e anticomunistas eram representados nesses filmes? Como essas questões foram tratadas por jornais e revistas desse período?

Tais preocupações estão ligadas à historicidade da prática anticomunista e ao estudo de suas manifestações em filmes como: *A Cortina de Ferro* (The Iron Curtain) – 1948; *Traidor* (The Conspirator) – 1949; *A Ameaça Vermelha* (The Red Menace) – 1949 e *O Planeta Vermelho* (Red Planet Mars) – 1952;

Nos preocupamos com os meios pelos quais alguns filmes tentaram induzir os indivíduos a identificarem-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação. Essa resistência aos significados e mensagens dominantes pode ter criado sua própria leitura e seu próprio modo de apropriar-se do cinema, usando a cultura como recurso para fortalecer-se e inventar significados, identidades e formas de vida.

Entendemos que a cultura e a política não são aspectos isolados da sociedade, mas partes de um todo integrado que formam o processo histórico. Dessa forma, poderemos avaliar como cinema ajudou a modelar uma visão de mundo e a estabelecer a hegemonia de determinados projetos políticos-sociais identificados com grupos de direita.

Ressaltamos a importância de interpretação dos filmes em seu contexto de produção para se compreender como eles relacionam-se com estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que propalam nos debates e nas lutas sociais em andamento. Esse quadro demonstra a dificuldade em se entender a cultura e a política desse período sem um estudo do anticomunismo e que apesar de suas variantes e das diferenças de suas idéias e de suas práticas políticas, as suas influências no meio cultural, notadamente no cinema, são visíveis.

Neste ínterim, notamos que o filme sempre, mesmo que não intencionalmente, transmite um conteúdo ideológico. De acordo com Jean Patrick Lebel, através do processo de produção de um filme, há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia. E, se este conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante, é porque ela exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem os filmes.ⁱ

Assim, podemos dizer que a recepção depende diretamente da época e do lugar em que o filme é exibido. Nesse sentido, a contra-análise da sociedade pode ajudar a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível.ⁱⁱ Marc Ferro certa vez assinalou que avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil, entretanto, certos efeitos, ao menos, são distinguíveis.ⁱⁱⁱ Certamente, os filmes contribuem para a significação dos fenômenos históricos e para a difusão do conhecimento sobre a história, possuindo uma virtude pedagógica, um caráter formativo que influi diretamente nos modos de pensar e agir, até mesmo, modelando políticas sociais.^{iv} Assim, constituem apenas a transcrição cinematográfica de uma visão da história que foi concebida em um dado momento e em um contexto social específico.

No cinema, notamos que a direção, o roteiro e até os papéis desempenhados pelos atores podem tomar certos efeitos diversos daqueles que se pretendia durante a filmagem, seja em relação aos seus emissores, ou aos seus receptores. Esse fenômeno acontece a partir de um dado filme, que é o mediador entre a sociedade que o produz

(expressando as características e os valores presentes), e a que o recebe (que apreende também de acordo com suas características e seus valores). Nesse aspecto, alguns trabalhos de Roger Chartier são importantes para a discussão de questões como a materialidade do texto e a influência que ela tem na leitura, a rede de práticas culturais apoiadas sobre o texto, quem lê, como lêem, como representam o que lêem e a liberdade na interpretação, mesmo que sempre limitada.^v Essa limitação, segundo Chartier, está relacionada aos protocolos de leitura que estão inseridos nas redes de práticas.^{vi} No cinema, um protocolo de leitura pode estar em um anúncio, em um cartaz, em uma propaganda, em um trabalho anterior feito pelo diretor ou pelos atores principais, no gênero utilizado, e principalmente na crítica especializada. Trabalhos sobre história social do cinema apontam a existência não somente protocolos de leitura dos filmes, mas também de comportamento nos cinemas.^{vii}

Não obstante, investigar como se deu uma dada leitura, implica a análise do objeto. Uma questão destacada por Chartier, e que nos parece essencial, trata das senhas que um autor inscreve em sua obra a fim de definir uma leitura correta do texto, em uma tentativa de imposição de sentido.^{viii}

Para que essa imposição funcione, Chartier indica algumas estratégias: primeiro, inscrever no texto as convenções sociais ou literárias; segundo, utilizar técnicas narrativas ou poéticas^{ix}; e por último, elementos ligados não ao texto, mas à tipografia.^x

De modo a tratar adequadamente essas questões, elaboramos um sistema de análise composta pela contextualização histórica; pela contextualização fílmica; pelo estudo dos elementos ideológicos; pelo estudo da estrutura narrativa e pelo estudo da recepção do filme pelos meios de comunicação.^{xi}

Segundo a concepção emprestada de Douglas Kellner, a cultura veiculada pela mídia potencialmente induz os indivíduos a identificarem-se com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes, assim como esses mesmos indivíduos podem rejeitar essas mensagens e significados ou construir outras.^{xii} Podemos utilizar como um exemplo da concepção de Kellner, a resistência de setores “nacionalistas” e antiamericanos à “ofensiva” política-cultural norte-americana, favorecendo o sucesso nas urnas de Getúlio Vargas em 1950. Por outro lado, nesse momento, *o grande público formado por setores das camadas médias urbanas, ao contrário da intelectualidade nacionalista, delirava com a magia hollywoodiana e alimentava-se intelectualmente na cultura pasteurizada dos almanaques.*^{xiii}

Durante um dos períodos mais tensos da Guerra Fria, entre 1945 e fins da década de 1950, alguns estúdios norte-americanos diminuíram a produção de filmes considerados de qualidade e de conteúdo social, olhados com suspeita pelos investigadores. Passaram a colocar no mercado, atendendo à sugestão dos inquisidores do HUAC, dezenas de produções com propaganda anticomunista, e que tinham os custos menores, incluindo-se no rol conhecido posteriormente como *filmes b*. Muitos filmes contribuíram para construir ou reforçar o estereótipo clássico do “comunista comedor de criancinhas”, e não apenas nos Estados Unidos, já que a produção de Hollywood era dominante nas telas do mundo.

Após 1945, a política externa norte-americana voltada para a contenção do comunismo preocupou-se principalmente com alguns países do leste europeu e da Ásia, sendo justificada com base no termo que ficou conhecido posteriormente como *Teoria do Dominó*.^{xiv} No entanto, os países latino-americanos também foram considerados naquele momento, e na maior parte da Guerra Fria, como uma fileira de dominós cuja imaturidade política e precariedade econômica facilitavam o empurrão comunista.^{xv}

Respeitadas as especificidades locais, se aproximarmos o quadro geral das idéias do anticomunismo norte-americano à realidade brasileira, é possível verificar como a direita incorporou, em linhas gerais, alguns padrões propostos pelo anticomunismo nos EUA. Em muitas manifestações anticomunistas norte-americanas nota-se a existência de um discurso nacionalista relacionado aos ideais republicanos na defesa veemente do *American Way of*

Life. No Brasil, também parece haver uma ênfase no nacionalismo, todavia, distinta da norte-americana. O pouco destaque na defesa de um *Modo de Vida Brasileiro* poderia ser uma diferença? Se ela existe em manifestações anteriores à II Guerra Mundial, é possível notá-la na década de 1950, quando, por exemplo, políticos norte-americanos pregavam a necessidade de um *plano Marshall das idéias*^{xvi} para a América Latina?

É indubitável, que em uma análise comparada entre o anticomunismo brasileiro e o norte-americano, o ponto de vista êmico deve ser considerado. As categorias e os valores internos, próprios da direita norte-americana e da brasileira, devem ser tomados segundo a lógica e coerência com que aí se apresentam. Havia um compartilhamento de valores políticos identificados com a direita em ambos os países naquele momento, o que implicou em um campo de comunicação e interação.

Pacífico é o fato de que as idéias e conceitos ao serem aplicados em realidades distintas, sofrem contínuas adaptações. No período em questão, a dicotomia esquerda/direita, por exemplo, tinha mais expressividade no Brasil do que nos EUA e os próprios conceitos sofreram adaptações semânticas de país para país.

A relação do anticomunismo brasileiro com o norte-americano não se inicia e nem é uma característica exclusiva das décadas de 1940 e 1950. No entanto, é nesse período que o movimento anticomunista nacional e norte-americano propagados pelos seus governos se tornam mais organizados. Exemplo disso são as várias instituições anticomunistas criadas nos governos de Harry S. Truman e Dwight Eisenhower, como o *House Un-American Activities Committee* (HUAC), o *Permanent Investigating Subcommittee of the Government Operations Committee*,^{xvii} presidido pelo senador Joseph R. McCarthy, e o *Senate Internal Security Subcommittee* (SISS), presidido pelo democrata Pat McCarran. Estes dois últimos comitês seguiam os mesmos procedimentos operacionais do HUAC, utilizando os métodos sugeridos e adotados pelo FBI e por outras instituições anticomunistas.^{xviii}

No Brasil, se pensarmos na estrutura repressiva do DOPS e na sua relação com a elite governamental em contraposição à estrutura repressiva norte-americana, talvez encontremos mais semelhanças que diferenças. Documentos existentes no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro no fundo DOPS de 1946 a 1953 revelam como a Delegacia de Ordem Política e Social manteve um serviço responsável pela tradução de matérias publicadas por Edgar J. Hoover, diretor do *Federal Bureau Investigation* – FBI, em revistas de grande circulação nos Estados Unidos, dentre elas, a *Times*, *American Magazine* e *Newsweek*. A colaboração de órgãos repressivos entre ambos os países pode ser exemplificada pela remessa de documentos para o Brasil sobre o comunismo nos EUA. Através de consultas feitas no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, constatamos a comunicação entre o DOPS e o HUAC nesse período.^{xix}

Caminhar nessa direção significa ampliar o problema e incluir na discussão o lugar da ideologia. Por motivos de espaço, não aprofundaremos a discussão sobre ideologia, que pela complexidade e importância nos impede por ora, de ir além de um pequeno delineamento.

É importante ressaltar que a hegemonia não é apenas um tipo bem-sucedido de ideologia, mas pode ser decomposta em seus vários aspectos ideológicos, culturais, políticos e econômicos. A distinção é necessária posto que a ideologia se refere especificamente à maneira como as lutas de poder são levadas a cabo no nível do discurso, ou para sermos mais precisos, no nível da significação.

Para o estudo de produções que contém mensagens anticomunistas, encontramos em Raymond Williams uma separação entre ideologia e hegemonia bastante elucidativa. Para Williams, a hegemonia tem um caráter dinâmico, ao passo que a ideologia é potencialmente estática, razão pela qual tem que ser continuamente renovada, recriada, defendida e modificada.^{xx} As produções culturais, como o cinema, têm um papel de fundamental importância nessa renovação, pois em muitos casos os acontecimentos nos filmes implicam um elemento de conteúdo político ou ideológico.^{xxi}

Terry Eagleton, em um livro bastante esclarecedor sobre o tema, começa um dos capítulos com a seguinte frase: *O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com seu poder.*^{xxii} Se pensarmos no *Star System* hollywoodiano^{xxiii} está idéia torna-se perfeitamente adequável aos filmes acima citados. Por outro lado, Eagleton defende uma crítica da ideologia onde ninguém jamais está inteiramente iludido, isto é, aqueles que se encontram sob opressão alimentam esperanças e desejos que só poderiam ser realizados pela transformação de suas condições materiais.^{xxiv} Alguém que fosse totalmente vítima da ilusão ideológica sequer seria capaz de reconhecer uma reivindicação. A contra-hegemonia encontra aqui uma interessante analogia, se é verdade que as pessoas não param de desejar, lutar e imaginar, mesmo nas condições aparentemente mais desfavoráveis, é verdade que a prática da emancipação política é uma possibilidade genuína.^{xxv}

Com argumentação semelhante, Jesús Martín-Barbero pondera que os dispositivos de mediação estão ligados estruturalmente aos movimentos que articulam a cultura, podendo encobrir os conflitos entre as classes, produzindo sua solução no imaginário e assegurando o consentimento ativo dos dominados.^{xxvi} No entanto, ressaltamos que embora reconheça o papel ativo da audiência, Martín-Barbero não abandona a idéia da preponderância da mídia na constituição da hegemonia.

Para lidarmos com filmes anticomunistas, a noção de ideologia de John B. Thompson pode nos auxiliar neste momento. Para esse autor, um poder dominante pode legitimar-se das seguintes maneiras: 1. promovendo crenças e valores compatíveis com ele; 2. naturalizando e universalizando tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; 3. denegrindo idéias que possam desafiá-lo; 4. excluindo formas rivais de pensamento, mediante talvez alguma lógica não declarada, mas sistemática; 5. obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. Em qualquer formação ideológica genuína, todas as seis estratégias podem estabelecer entre si interações complexas.^{xxvii}

Atentamos, porém, que um trabalho mais específico com a linguagem cinematográfica, em termos de estrutura narrativa, deve estar presente para uma avaliação satisfatória dos elementos ideológicos existentes em um dado filme. Nesse sentido, concordamos com J.M. Caparrós Lera, que o ideal no estudo da estrutura narrativa de um filme, ainda que muito trabalhoso, é fazer a análise detalhada dos diversos elementos que a compõem plano a plano.^{xxviii} No entanto, por estarmos trabalhando com um grupo de filmes, optamos por fazer um estudo destacando os aspectos gerais ou predominantes.

Mesmo trabalhando com aspectos comuns ou predominantes, alguns elementos são importantes para observarmos como comunistas e anticomunistas foram representados nos referidos filmes, como por exemplo: o enquadramento, a planificação, a angulação, a iluminação, a montagem (ordenação propriamente dita do filme), o espaço, o tempo, o movimento, o ritmo, a música e os diálogos.

A análise das temáticas do filme, na comparação com os filmes pré-existentes e no estudo dos tipos de personagens e tipos de relações podem dizer-nos muito sobre o período abordado. Gêneros cinematográficos, como o thriller, o *film noir*, a ficção científica, o romance ou o drama, estão intimamente ligados à mensagem que o filme pretende passar. Entender cada um deles é essencial para a compreensão da relação cinema-história.

Revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural no Rio de Janeiro, também forneceram informações valiosas sobre atitudes e tendências difundidas. Com o estudo da recepção do filme, analisamos como as mensagens anticomunistas foram representadas por outros meios de comunicação no momento de sua exibição. Mas não somente. Após uma pesquisa no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, pudemos verificar a recorrência de manifestações de militantes de esquerda contra os filmes citados.

A forma de protesto utilizada contra os cinemas por esses militantes revela um descontentamento não apenas contra os filmes anticomunistas, mas também contra os locais de exibição, que por exibirem tais produções acabaram por se constituir em alvos desses protestos, tendo, na maioria dos casos, a tela do cinema rasgada e diversas poltronas cortadas. Deve-se considerar que essas manifestações não almejavam diretamente os espectadores desses filmes, a não ser quando no uso de bombas de ácido sulfídrico (que, segundo depoimentos tomados pelos agentes do DOPS, exalavam um forte odor malcheiroso), portanto, um tipo de violência circunspeta, mesmo que, em determinados momentos, algumas pessoas houvessem sido ameaçadas ou atingidas por estilhaços de vitrines quebradas.^{xxxix}

Pelo menos em um dos casos que tomamos conhecimento, esse tipo de manifestação obteve sucesso. Devido aos protestos e danos sofridos por manifestações contrárias ao filme *Missão na Coreia*,^{xxx} em 02 de novembro de 1951, a direção do cinema *Rex*, optou por tirá-lo de cartaz, substituindo-o no dia seguinte pelo filme *O comprador de fazendas, de autoria do escritor comunista Monteiro Lobato*.^{xxxi} Podemos afirmar, que nesse caso, se não houve mudanças de comportamento, houve a inspiração de uma ação, alterando, ao menos, a opinião do dono do cinema.^{xxxii}

Não podemos nos certificar se todos os manifestantes assistiram aos filmes contra os quais rebelaram-se. Seja como for, tais manifestações não deixam de ser um tipo de recepção, o que nos leva à necessidade de uma diferenciação entre os militantes que supostamente assistiram essas produções, e os que não as assistiram. Embora, certamente todos estivessem inseridos em uma rede de práticas relacionada aos filmes. Tal rede, diz respeito à como os filmes eram apresentados à sociedade brasileira, por revistas, jornais e rádios,^{xxxiii} que, por sua vez, também são formas de recepção diferenciadas.^{xxxiv}

Uma questão que surge ao pensarmos essas manifestações está relacionada à recorrência desses protestos. Ainda não temos dados suficientes para uma problematização mais profunda dessa questão, ainda que, a relação entre a violência representada por essas manifestações e sua frequência talvez não seja tão importante a ponto de nos determos demasiadamente nesse aspecto.^{xxxv}

Finalizando, negligenciar a economia política, festejar o público e os prazeres do popular, deixando de lado questões de classe e ideologia e não analisar ou criticar a política dos textos culturais são maneiras de transformar os estudos culturais em apenas mais uma subdivisão acadêmica inofensiva. Esperamos contribuir para que as pessoas entendam melhor e sejam capazes de discernir as mensagens, os valores e as ideologias presentes na cultura veiculada pela mídia, promovendo, dessa maneira, um questionamento mais geral da organização da sociedade, favorecendo a participação política e colaborando para transformações sociais.

Notas:

1. Cf. LEBEL, Jean Patrick. Cinema e ideologia. São Paulo: Mandacaru, 1989. P. 92.
2. Cf. FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. P.204.
3. Cf. FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. P.15.
4. Ver MENEGUELLO, Cristina. Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
5. Ver: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: Estudos Avançados. v.5, n.11. São Paulo: p. 173-191, 1991; CHARTIER, Roger. A história hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: Estudos Históricos. v.13. Rio de Janeiro: 100-113, 1994 e CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.). Práticas da leitura. Brasília: Estação liberdade, 1996. pp.77-105.
6. Ver: CHARTIER, Roger. Op. cit, 1996. p.89.
7. Ver: GABLER, Neal. Vida o filme: como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
8. Cf. CHARTIER, Roger. Op.Cit. 1996. pp.95-96. Salientamos, porém, que em um único texto, podem estar presentes discursos dominantes e de oposição, que constituem, mudam ou reforçam os valores e leituras da realidade, em um nítido processo político. Os textos, de maneira geral, não reproduzem mecanicamente a ideologia dominante. O processo é mais complexo do que as noções reducionistas induzem. Os textos são sempre leituras preferenciais, mas não unívocas. De modo semelhante, Douglas Kellner salienta que os indivíduos podem produzir seus próprios significados com os textos veiculados pela mídia, até porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável a ataques e à subversão, em uma relação em que a própria mídia, contraditoriamente, oferece recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de suas identidades, em oposição aos

- modelos dominantes. Ver: KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno, Bauru, SP, EDUSC, 2001. De fato, como apontou Siegfried Kracauer, os filmes nunca são produtos de um único indivíduo, posto que qualquer unidade de produção cinematográfica engloba uma mistura de interesses e inclinações heterogêneas, o trabalho de equipe nesse campo tende a excluir o tratamento arbitrário do material, suprimindo peculiaridades individuais em favor de traços comuns a muitas pessoas. Cf. KRACAUER, Siegfried. Op. cit. p.17.
9. Podemos situar as chaves de leitura descritas por Chartier, dentro da questão de gênero. Nos filmes, em particular os de gênero, que habitualmente usam os mesmos elementos, caracteres e situações, se desenvolvem, segundo Sergio Alegre, como rituais, cimentando os pensamentos e ideais de uma sociedade e reforçando as normas sociais. De acordo com o autor, essa característica contribui para que os filmes influenciem as atitudes e os modos de ver o mundo. Cf. ALEGRE, Sergio. Películas de ficción y relato histórico. In: *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagen*, Barcelona, n. 18, 1997. p.78.
 10. O que, em se tratando de cinema, não deixa de ser um problema, pois não há como reproduzir as mesmas condições de exibição dos cinemas no Rio de Janeiro nas décadas de 1940 e 1950.
 11. Baseamo-nos nos estudos propostos por Karsten Fledelius apud LERA, Caparrós J.M.. Películas de ficción y relato histórico. In: *História, Antropologia y fuentes orales: Voz e imagen*. Barcelona, n. 18, p. 101-102, 1997.
 12. Cf. KELLNER, Douglas. Op. cit. p.11.
 13. Cf. ESSUS, A. M. M. A.; GRINBERG, L. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 129-148, 1994. pp. 132-135.
 14. Cf. NINKOVICH, Frank. *Modernity and power: a history of the domino theory in the twentieth century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. pp.133-203; LAFEBER, Walter. *America, Russia, and the Cold War (1945-1996)*. New York: McGraw-Hill, 1997. pp.37-38.
 15. Cf. SCHOULTZ, Lars. *Estados Unidos: Poder e submissão: uma história da política norte-americana em relação à América Latina*. Bauru, SP: Edusc, 2000. p.378.
 16. Projeto de lei apresentado no dia 05 de julho de 1950, pelo Senador William Benton e apoiado por George Marshall, Dean Acheson e Dwight Eisenhower, para consignar fundos visando ampliar o programa americano destinado a difundir no mundo inteiro a guerra psicológica contra o comunismo.
 17. Órgão de grande capacidade de coerção e influência capaz de afrontas contra o Exército ou até mesmo contra o Presidente Dwight Eisenhower Cf. KLEHR, Harvey; HAYNES, John E. *The american communist movement*. New York: Twayne Publishers, 1992. pp.133-141 e SCHRECKER, Ellen. *The Age of McCarthysm..* New York: Bedford, 1994. pp.62-65.
 18. Cf. CINEMA e Guerra Fria. VALIM, A.B; MUNHOZ, S. J. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, et alii. *Dicionário do século XX: guerra & revoluções – eventos, idéias e instituições*. Rio de Janeiro: Record (No prelo).
 19. Em 1952, Heitor Lyra, Chefe do Departamento Político e Cultural, enviou para o Major Hugo Manhães Bethlen, Diretor da Divisão de Polícia Política e Social do Departamento Federal de Segurança Pública, o seguinte memorando: Diretor.Tenho a honra de remeter a Vossa Senhoria em anexo, um exemplar da publicação que esta Secretaria de Estado acaba de receber da Embaixada do Brasil em Washington intitulada "100 things you should know about Communism", a qual foi preparada e mandada imprimir pela Comissão de Atividades Anti-Americanas da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos da América. (...). Cf. Dpo/866 /600-1(22). Pouco antes do envio desse material, o Deputado norte-americano Gardner Withrow, alegando um conhecimento especial em virtude de sua residência no estado natal de Joseph McCarthy ("nós, em Wisconsin, há muito estamos familiarizados com os perigos do comunismo"), advertiu a seus colegas da Câmara que eles precisavam estender o macartismo para a América Latina: "Devemos ajudar os governos cristãos e anticomunistas a procurar e expor os comunistas e seus planos". Cf. SCHOULTZ, op.cit., p.387.
 20. Cf. WILLIAMS, Raymond apud EAGLETON, Terry. EAGLETON, Terry. *Ideologia. Uma introdução*. São Paulo: Ed. UNESP/Ed. Boitempo, 1997. p.107.
 21. Salientamos, porém, que em muitos filmes anticomunistas os conflitos entre os comunistas e os "povos democráticos e cristãos", são construídos a partir de valores morais, na oposição entre bem e mal, como por exemplo, em *Planeta Vermelho* (Red Planet Mars), onde, em certo momento, os marcianos são mostrados como bons cristãos, sendo preparados pelo Sermão da Montanha para fazer uma revolução na União Soviética.
 22. Cf. EAGLETON, Terry. Op. cit. p.13.
 23. Ver: MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
 24. De certa forma, essa conceituação expande a noção de ideologia. Próximo a esse ponto de vista está Douglas Kellner quando parte da perspectiva de que não há uma só ideologia dominante, unificada e estável, mas pressupostos nucleares que diferentes grupos políticos mobilizam e põem em ação. Ver: KELLNER, Douglas. Op. cit.
 25. Cf. EAGLETON, Terry. Op. cit. p.13
 26. O autor denomina de "mediações" o campo constituído pelos dispositivos através dos quais a hegemonia transforma por dentro o sentido do trabalho e da vida da comunidade. De modo sucinto, as articulações entre as práticas de comunicação. Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p.262.
 27. Idem, *Ibidem*, p.19.
 28. Ver: LERA, J.M. Caparrós. *Análisis crítico del cine argumental*. In: *História, Antropologia y Fuentes Orales: Voz e Imagen*, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.
 29. Não trabalhamos somente com documentos do DOPS, mas também com alguns jornais que noticiaram essas manifestações, como O Globo, A Manhã, O Mundo e Imprensa Popular; comparamos as matérias sobre esses filmes com as matérias sobre essas manifestações não apenas em jornais, mas também em revistas de grande circulação como, por exemplo, *Seleções*, O Cruzeiro e A Cigarra.
 30. Estamos tentando localizar o referido filme, para observar se contém mensagens de cunho anticomunista ou se apenas tenta difundir a intervenção na Coreia (é provável que esses dois argumentos estivessem juntos). No entanto, em ambos os casos a militância de esquerda certamente efetuará protestos.

31. Cf. Boletim Reservado 161 de 03.09.1951. [flash 1803 – Microfilme 33.] Arquivo do Estado do Rio de Janeiro.
32. Furhammar e Isaksson apontam que apesar de existirem poucas evidências em apoio à teoria de que os filmes de ficção têm a capacidade de efetuar mudanças de comportamento, inspirar ações, ou mesmo alterar opiniões, não se deve esquecer que, ainda que os filmes de ficção não consigam determinar opiniões e ações políticas em um grau significativo, conseguem difundir mensagens de modo disfarçado com conseqüências políticas que podem ser até diametralmente opostas à aparente intenção. O exemplo citado demonstra a capacidade a que os autores se referem. Cf. FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. Cinema e política. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p.225.
33. Em alguns programas de rádio, por exemplo, o filme A Guerra dos Mundos (The War of the Worlds), era apresentado como “a grande afronta a Stalin”.
34. A noção de representação na psicologia social é composta por três níveis e pode ser usada para pensarmos a relação entre os filmes, jornais, rádio e revistas. A primeira corresponde ao nível psíquico (individual); a segunda e a terceira ao social ou coletivo (representações de representações). Adaptando-se, poderíamos ter o filme como o primeiro estágio dessas representações, rádio e jornais como um segundo estágio e revistas como o terceiro estágio, mais ligado, por estar em um nível mais amplo, a questões ideológicas mais amplas. Ressaltamos, que pretendemos historicizar o lugar de recepção das mensagens e o sujeito histórico que as reelabora. A recepção, portanto, não é um processo redutível ao psicológico e ao cotidiano, embora se escore também nessas esferas, mas, sobretudo, cultural e político. Pode-se, pois, definir recepção como um contexto complexo e multidimensional em que as pessoas vivem o seu cotidiano. Ao viverem esse cotidiano, inscrevem-se em relações históricas de poder, que extrapolam as próprias práticas cotidianas. Ver: MOSCOVICI, Serge. A representação social da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1978.
35. Assim como E. P. Thompson acreditamos que não existe necessariamente uma correlação direta com quantidades: Cem pessoas podem perder a vida em um desastre natural e o fato não provocará nada além de piedade; Por outro lado, um homem pode ser espancado até a morte numa delegacia policial e o fato dará origem a uma onda de protestos que irá transformar a política de uma nação. Thompson aponta que em todas as sociedades há um duplo comportamento essencial: o controle político e o protesto. Em sua avaliação, nem o terror nem o contraterror revelam seu significado numa pesquisa puramente quantitativa, pois as quantidades devem ser vistas dentro de um contexto total, e isso inclui o contexto simbólico, que atribui valores diferentes a tipos distintos de violência. Cf. THOMPSON, E.P. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Ed.Unicamp, 1995. pp.240-241.