

## Eles são nossos aliados: Hollywood e a representação dos soviéticos no cinema durante a Segunda Guerra Mundial

## They are our allies: Hollywood and the representation of the Soviets in movies during World War II

## Son nuestros aliados: Hollywood y la representación de los soviéticos en el cine durante la Segunda Guerra Mundial

Ana Beatriz Dolce dos Santos<sup>1</sup>  
Francisco Cesar Alves Ferraz<sup>2</sup>

Recebido em: 27 fev. 2025  
Aceito para publicação em: 13 abr. 2025

**Resumo:** O cinema é um dos principais meios de comunicação de massa criados no século XX e foi muito utilizado durante a Segunda Guerra Mundial, tanto pelos Aliados quanto pelo Eixo, para produzir a conceituação de inimigos e aliados. Neste artigo, o principal objetivo é analisar quatro filmes hollywoodianos pró-soviéticos: *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943), *Why We Fight: Battle of Russia*

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), discente do Programa de Pós-Graduação em História Social da UEL. Orcid: 0009-0006-4917-7095.

<sup>2</sup> Professor de História Moderna e Contemporânea do Departamento de História da UEL. Pesquisador-Produtividade do CNPq. Artigo vinculado ao projeto de pesquisa "Segunda Guerra Mundial: Balanço da Historiografia e Tendências" (Bolsa Pesquisador Produtividade N.o 312451/2022-9). Orcid: 0000-0002-2840-2074.

(1943) e *Days of Glory* (1944). O intuito é averiguar como ocorreram a influência deles na sociedade estadunidense e a construção dos soviéticos como aliados nessa sociedade.

**Palavras-chave:** cinema hollywoodiano; soviéticos; Segunda Guerra Mundial; propaganda.

**Abstract:** Movies were one of the main means of mass communication of the twentieth century and were widely used in World War II, both by the Allies and the Axis, to establish the concepts of enemies and allies. In this article, the main objective was to analyze four pro-Soviet Hollywood movies, *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943), *Why We Fight: Battle of Russia* (1943), and *Days of Glory* (1944), thinking about their influence on American society and the construction of the Soviets as allies.

**Keywords:** Hollywood movies; Soviets; World War II; propaganda.

**Resumen:** El cine fue uno de los principales medios de comunicación del siglo XX y fue ampliamente utilizado durante la Segunda Guerra Mundial, tanto por los Aliados como por el Eje, para establecer los conceptos de enemigos y aliados. En este artículo, el objetivo principal fue analizar cuatro películas prosoviéticas de Hollywood: *Mission to Moscow* (1943), *The North Star* (1943), *Why We Fight: Battle of Russia* (1943), y *Days of Glory* (1944), reflexionando sobre su influencia en la sociedad estadounidense y la construcción de los soviéticos como aliados.

**Palabras clave:** cine de Hollywood; soviéticos; Segunda Guerra Mundial; propaganda.

## INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste artigo é compreender, com base na análise de quatro filmes lançados entre 1943 e 1944, como os soviéticos foram representados pelo cinema estadunidense como aliados na Segunda Guerra Mundial. O artigo está estruturado em três partes. Na primeira, serão expostas as bases teóricas e metodológicas usadas para a análise de filmes como fontes históricas. Em seguida, discutiremos como a produção cinematográfica estadunidense, que cresceu como uma poderosa indústria cultural de alcance internacional, respondeu aos desafios do envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. A terceira parte, que é o núcleo do artigo, abordará as mudanças de padrões narrativos de Hollywood<sup>3</sup> em relação à União Soviética durante a guerra.

## A OBRA CINEMATOGRAFICA E AS REPRESENTAÇÕES DO PASSADO

De acordo com Marcos Napolitano (2007, p. 65), o cinema de ficção é considerado uma das principais formas de linguagens artísticas de representação do passado. Esses “filmes históricos” encenam episódios e personagens reais dentro de roteiros fictícios, que supostamente pretendem reconstituir de maneira fiel o que foi o passado.

<sup>3</sup> “Hollywood” está entendido aqui como o complexo industrial do cinema nos Estados Unidos. Seu nome deriva do distrito da cidade de Los Angeles, onde os primeiros estúdios cinematográficos se instalaram a partir da década de 1910.

Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos do passado, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção (Napolitano, 2007, p. 65).

Ainda segundo esse autor, uma das estratégias que acabam politizando os filmes históricos é a monumentalização de acontecimentos e pessoas: “Nesse processo, ocorre um diálogo específico entre obras cinematográficas, tradições historiográficas e memória social” (Napolitano, 2007, p. 83). O conceito de monumento remete ao que o historiador Jacques Le Goff definiu como as principais formas pelas quais os materiais da memória coletiva se apresentam: “os *documentos*, escolhas do historiador, e os *monumentos*, herança do passado consagrado socialmente” (Napolitano, 2007, p. 66). O cinema é um dos campos mais favoráveis para a monumentalização ou o desmonte de representações fortalecidas pelo passado, porque uma de suas características mais importantes é seu caráter teatral. Dessa maneira, todo filme é passível de ser tomado como documento histórico da época em que foi produzido (Napolitano, 2007, p. 66).

Nesse sentido, o filme histórico pode ser configurado por meio de dois elementos específicos do conhecimento sobre o passado: o primeiro é a memória social e o segundo é a historiografia sobre o tema presente na obra. Assim, o filme passa a ser estruturado como “fonte histórica”, pela representação do passado e pela escritura fílmica da história, no entanto não se deve esquecer que o filme vai ser marcado por questões do momento em que a obra foi produzida, por conta de demandas culturais e políticas. O filme pode ser feito para entretenimento, afirmação de uma determinada memória, intervenção político-ideológica de propaganda ou de debate ou abordagens historiográficas.

Assim, a representação fílmica não pode ser limitada ou diluída no conceito geral de representação simbólica utilizada pelo campo historiográfico (“constructo social que simboliza uma ausência”), mas é constituída a partir de uma narrativa específica – a narrativa cinematográfica – que articula som (trilha sonora, trilha musical, vozes), imagens em movimento (signos, alegorias, texturas, enquadramentos), cenário, encenação (*mise-en-scène*), texto (roteiro, diálogos) (Napolitano, 2022, p. 14).

Essa estrutura complexa do produto da indústria cinematográfica dialoga não apenas com o passado que se propõe a representar, mas com o presente que age diretamente nas decisões sobre tal produto (desde a captação de recursos para a produção do filme, as escolhas de roteiro, elenco, montagem, enquadramentos, cortes, dispositivos sonoros etc., até sua divulgação e distribuição). Tudo isso requer do historiador procedimentos também complexos. A atenção deste para com os vários elementos de confecção de um filme, seja de ficção, seja “histórico”, seja um documentário, não deve se limitar ao seu produto final: seu poder de geração, manutenção ou transformação de práticas sociais o fazem um produto com conteúdo intrinsecamente ideológico. Para Valim (2012, p. 285),

investigar os meios pelos quais alguns filmes buscam induzir os indivíduos a se identificar com as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade.

Portanto, em virtude da complexidade de produtos como um filme, é necessária uma abordagem ampla e multidisciplinar. A análise dos elementos cinematográficos como o enquadramento, a montagem, o espaço, a música e principalmente os diálogos

é muito importante. “Para tratar adequadamente desses elementos, alguns recursos da semiótica podem ser bastante operacionais, pois examinam os filmes como textos a interpretar, cujo sentido pode ser destrinchado analiticamente” (Valim, 2012, p. 295).

De acordo com Kellner (2001, p. 82), em uma sociedade permeada pela cultura de imagem nos meios de comunicação serão as representações<sup>4</sup> que vão ajudar a constituir a visão de mundo das pessoas. Para além das representações, Garcia (1994, p. 26) afirma que em uma ideologia ainda existem os valores e as normas que a compõem:

Uma ideologia contém três tipos básicos de ideias, que são as representações, os valores e as normas. Representações são ideias a respeito de como é a realidade: como está organizada a sociedade, em que classes se divide, se há ou não exploração de uma pela outra, como ocorre a exploração etc. Valores são ideias a respeito de como deve ser a realidade: a organização social deve ser diferente, sem classes e sem exploração ou, então, tudo deve permanecer como está. Finalmente, normas são aquelas ideias a respeito do que deve ser feito para transformar a realidade ou mantê-la nas condições em que se encontra: votar no candidato que torne a sociedade menos injusta, organizar uma greve para forçar o governo a providenciar mudanças ou, para aqueles que querem manter a situação, usar força policial para reprimir reivindicações, demitir operários grevistas etc. Uma vez definida, a ideologia serve como modelo para a compreensão da realidade e guia orientador da conduta de todo o grupo e de cada indivíduo em particular (Garcia, 1994, p. 26-27).

Sendo assim, a ideologia é um processo de representações e discursos que são fornecidos para a sociedade, sempre com o objetivo de estabelecer a hegemonia de grupos e projetos políticos. “As representações, portanto, transcodificam os discursos políticos e, por sua vez, mobilizam sentimentos, afeições, percepções e o assentimento a determinadas posições políticas” (Kellner, 2001, p. 82-83).

Com base nesses pressupostos serão analisados, neste artigo, quatro filmes lançados no período de 1943 e 1944: *The North Star* (1943), *Why We Fight: Battle of Russia* (1943), *Mission to Moscow* (1943) e *Days of Glory* (1944). Sua característica principal é o rompimento com a visão depreciativa que a indústria do entretenimento estadunidense conferia, até então, à União Soviética e aos seus cidadãos. Nesses filmes foi veiculada temporariamente uma imagem positiva dos soviéticos, então aliados na Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, ao analisar essas obras produzidas pelos Estados Unidos, mais especificamente nos anos 1943 e 1944, podemos pensar em como os indivíduos e a sociedade soviética eram apresentados aos estadunidenses pelo cinema.

## O ANTICOMUNISMO E A OPERAÇÃO BARBAROSSA

Por mais que a visão de longo prazo sobre o New Deal<sup>5</sup> seja, na opinião pública estadunidense, positiva, é necessário lembrar que no final da década de 1930 essas políticas governamentais do presidente Franklin D. Roosevelt enfrentavam diversos

<sup>4</sup> O conceito de representação utilizado ao longo do artigo é baseado nos textos de Roger Chartier, o qual compreende que representações coletivas são a fonte de práticas construtoras do mundo social (Chartier, 1991, p. 183). Ou seja, é por meio das representações que os indivíduos vão fundamentar suas visões de mundo.

<sup>5</sup> Conjunto de medidas econômicas aplicadas durante o governo de Franklin Delano Roosevelt para recuperar a economia dos Estados Unidos após a crise de 1929.

problemas, como as relações difíceis com o Congresso e com a Suprema Corte (que forçaram cortes nos gastos sociais), desemprego ainda alto, retração do consumo e diminuição da produção industrial (Kennedy, 1999, p. 363-377).

Justamente quando a política do New Deal vivenciava essas dificuldades, desenvolveu-se na sociedade estadunidense uma nova onda do “medo vermelho”. Nesse contexto, o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara de Representantes (House Un-American Activities Committee – HUAC) foi criado em 1938 e logo colocou em vigor uma legislação anticomunista.

Durante os anos 1940 o receio que os estadunidenses tinham do comunismo passou a ser utilizado na política para conseguir vantagens partidárias, tanto por grupos moderados e liberais quanto pelos de direita. “A retórica anticomunista se tornou parte da política americana e estava relacionada a um processo complexo em que a política americana estava se posicionando em oposição ao bloco soviético e não em oposição ao Eixo” (Heale, 1990, p. 123). Essa retórica anticomunista prevaleceu na sociedade estadunidense nos primeiros anos da Segunda Guerra e só começou a mudar a partir da Operação Barbarossa.

Na Europa, um evento radicalizaria mais esse “medo vermelho” estadunidense: no dia 23 de agosto de 1939 foi assinado o acordo de não agressão entre a Alemanha nazista e a União Soviética, intitulado Pacto Molotov-Ribbentrop, o qual só intensificou a desconfiança que os estadunidenses tinham em relação à União Soviética e ao comunismo. O rompimento do pacto pelo Terceiro Reich, com a Operação Barbarossa e o ataque ao território soviético, provocou, contudo, uma mudança na percepção da sociedade. “O que deteve as forças anticomunistas foi a invasão nazista da União Soviética no final de junho de 1941. Os comunistas americanos conseguiram se alinhar às opiniões majoritárias da sociedade americana” (Heale, 1990, p. 129).

A forma como os alemães invadiram a União Soviética e, principalmente, como se procedeu à conquista e ocupação de territórios soviéticos nos meses seguintes à invasão chamou a atenção do mundo todo para a possibilidade concreta de o Reich ter, em suas mãos, o poder total sobre a Eurásia, o que significaria uma ameaça real à Inglaterra e aos ainda formalmente neutros Estados Unidos. Além da velocidade dos avanços germânicos, chegavam aos poucos ao Ocidente as notícias do impiedoso massacre de grupos de civis soviéticos, particularmente judeus e membros das elites dirigentes locais. Enquanto as tropas nazistas avançavam sobre o Exército Vermelho, as tropas da SS (abreviação de *Schutzstaffel*, “Esquadrão de Proteção” do Partido Nazista, tropa de elite) iam lado a lado com o Exército, e os *Einsatzgruppen*, forças-tarefa especiais da SS, coordenavam a procura e o extermínio de seus alvos. Em um primeiro momento, os alvos eram oficiais do Exército Vermelho, comissários do partido, guerrilheiros e judeus que tinham cargos públicos ou no partido. Com o tempo, judeus passaram a ser assassinados indiscriminadamente. Grupos antisemitas locais também foram estimulados a matar judeus e comunistas, no que chamavam, com ironia, de “autolimpeza” (Ferraz, 2022, p. 82).

Com exceção de uma minoria de setores pró-Eixo nos Estados Unidos, a opinião pública do país começava a preocupar-se cada vez mais com a possibilidade de os soviéticos não resistirem, mas, depois de revezes iniciais, a União Soviética mobilizou-se no que ficou conhecido como “A Grande Guerra Patriótica”. Essa expressão foi verbalizada por Stalin em 3 de julho de 1941, em um discurso na estação ferroviária de trem em Moscou que foi emitido para o país todo. Apesar de lamentar milhões de vidas em combate direto e sabotagem aos invasores, bem como em deixar a “terra arrasada” para que os alemães não se apropriassem dos seus recursos econômicos, os soviéticos opuseram notável resistência, e a partir de 1943 começaram a recuperar os territórios e avançar em direção à Alemanha (Brites, 2019, p. 183; Ferraz, 2022, p. 103-111).

Assim, ao fim de 1941, as primeiras notícias que chegavam da Frente Russa preocupavam os que se opunham ao nazismo nos Estados Unidos. Tal oposição foi transformada em política de Estado e da nação após o ataque japonês a Pearl Harbor, seguido da declaração de guerra da Alemanha aos Estados Unidos, em dezembro daquele ano. Estava se consolidando, portanto, um ambiente mais favorável a representações positivas da União Soviética e de seus habitantes. O cinema estadunidense não ficaria de fora dessa mudança de postura.

## O CINEMA NA SEGUNDA GUERRA E A PROPAGANDA

É necessário enfatizar que o cinema é uma indústria e, como toda atividade industrial no capitalismo, visa ao lucro. Dessa forma, podemos entender o crescimento da indústria do cinema estadunidense. Foi a partir das décadas de 1930 e 1940, os chamados “Anos Dourados do Cinema” ou “Era dos Estúdios”, que as produções cinematográficas estadunidenses se consolidaram como indústria, estando inseridas em um processo de linha de montagem, tal qual outros produtos como eletrodomésticos e automóveis. Essa característica difere a produção de Hollywood da de outros países: ela tem um caráter essencialmente industrializado, sendo muito racional e planejada (Pereira, 2012, p. 173). A produção industrial de filmes favoreceu, por sua vez, a concentração de seus produtores. Segundo Silva (2013, p. 31), durante os anos 1930 e 1940 Hollywood acabou sendo controlada por oito estúdios, sendo eles cinco em grande escala: Paramount, MGM, Warner Bros, Twentieth Century-Fox e RKO. Com outros três em menor escala – Columbia, Universal e United Artists –, formavam esses oito estúdios que dominaram a produção, distribuição e exibição de filmes durante o período.

De acordo com Pereira (2012, p. 173-174), o cinema estadunidense funda-se em três elementos. O primeiro é o sistema de estúdio (*studio system*), o segundo é o sistema de estrelato (*star-system*) e o terceiro é o Código Hays. Ao se adequar a uma lógica capitalista de produção, os filmes devem constituir-se em um investimento que dê lucro aos produtores. É nesse cenário que o *studio system* é estruturado.

O sistema centralizado de produção, que coincidiu com a emergência do filme longa-metragem, trouxe um novo nível de eficiência para o processo de produção e permaneceu como modelo dominante de administração de estúdio até a década de 1940 (Pereira, 2012, p. 177).

Dessa forma, os oito estúdios citados passaram a dominar totalmente o processo de criação de seus filmes, mantendo até mesmo as pessoas que faziam parte da criação e atuação, como atores, diretores e técnicos, sob um contrato extremamente inflexível. Pereira afirma que a utilização desse modo de produção coincidiu com a ascensão de um estilo de filme: o clássico. O autor comenta que o tipo de cinema clássico cria uma ilusão, dando a impressão de que o espectador não está vendo um filme, mas sim a realidade. “Dessa forma, Hollywood desenvolveu um modelo narrativo que lhe foi fundamental para a transformação de seu cinema em um eficiente veiculador de ideologia: o modelo de narrativa clássica” (Pereira, 2012, p. 183).

O segundo elemento essencial para Hollywood durante esse período é o sistema de estrelato (*star system*). Esse recurso desde o início concilia a fama dos atores e atrizes, somada a uma série de projeções positivas e mesmo negativas de imagem da vida pessoal dessas estrelas – não poupando nem mesmo escândalos públicos –, de modo a garantir o sucesso comercial dos filmes. Dessa forma, Pereira afirma que a construção das estrelas de cinema passa a ser um dos trabalhos mais importantes da indústria: “Apoiadas numa máquina publicitária, cuja influência seria cada vez maior, os astros

e estrelas eram obrigados, muitas vezes por contrato, a sujeitar a sua vida privada às excentricidades das personagens e dos mitos que encarnaram na tela” (Pereira, 2012, p. 195-196).

A terceira base da fundação hollywoodiana é o Código Hays, princípio de autocensura que era responsável por monitorar mensagens presentes nas produções hollywoodianas. Foi criado em 1930 por uma entidade privada do cinema estadunidense, a Motion Picture Producers and Distributors of America, para evitar intervenções governamentais em nome da moral e dos costumes. Os excessos e escândalos do *star system* provocaram reações que poderiam afetar os negócios da indústria cinematográfica. Assim, nudez, comportamentos considerados erotizados demais, consumo de drogas, ofensas à religião e até mesmo relacionamentos inter-raciais se tornaram alvo desse código interno de procedimentos. Essa foi a resposta à constatação, na cultura estadunidense, de que o cinema era mais que diversão, mas fonte de informação de todas as classes – principalmente da classe trabalhadora –, educando as massas de acordo com os interesses estadunidenses. Valores e princípios burgueses e cristãos deveriam ser estimulados no conteúdo dos filmes, e comportamentos contestadores e/ou desviantes dos considerados “adequados” deveriam ser censurados (Pereira, 2012, p. 201-202).

Com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial após o ataque a Pearl Harbor, os filmes de guerra ganharam mais visibilidade nos estúdios, com apoio do governo e das Forças Armadas. Sendo assim, foi preciso apresentar a guerra para o *front* interno e mudar a opinião pública sobre um conflito que, até o ataque, era considerado uma guerra europeia pelos estadunidenses. O caráter propagandístico do cinema passou a ser essencial para essa mudança de pensamento nos indivíduos (Pereira, 2012, p. 229). Daí em diante, os filmes passaram a ser usados para legitimar projetos políticos estadunidenses.

O relacionamento entre o governo americano e Hollywood estreitou-se a partir de 1942 com a criação do Office of War Information (OWI), um dos principais órgãos do governo estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial. Tinha a tarefa de ajudar a sociedade estadunidense a compreender a guerra, mobilizar a população em favor do conflito, organizar as informações do governo e servir de contato com os meios de comunicação. Um “braço” da OWI foi o Bureau of Motion Pictures (BMP), que tinha três papéis: “produzir filmes informativos e de propaganda de guerra, em geral, curtas-metragens; revisar e coordenar as atividades de filmagem de várias outras agências do governo; e agir como um contato com a indústria cinematográfica” (Pereira, 2012, p. 232). Além do OWI, existia o War Activities Committee (WAC), que cuidava da distribuição de filmes do governo, e o Office of Censorship, que fiscalizava os filmes estrangeiros e a exportação das produções estadunidenses. Essas agências podiam trabalhar juntas. Por exemplo, o WAC, em conjunto com o BMP, conseguiu que dez mil salas de cinema exibissem filmes do governo estadunidense (Pereira, 2012, p. 232- 233).

O OWI funcionava como um organismo de propaganda de guerra, coordenando as publicações dos meios de comunicação que fizessem referência ao conflito. Era um trabalho profissionalizado, com seções de estudos sobre os melhores meios de atingir os variados grupos sociais, étnicos e de gênero. Tais estudos eram sintetizados em relatórios, que direcionavam as produções (Rodrigues, 2015, p. 39). Em um desses relatórios, *The Manual for the Motion Picture Industry*, há um conjunto de sete questões aos produtores de cinema que o OWI considerava necessárias para um filme que fizesse referência à guerra:

1. Ajudará este filme a ganhar a guerra?
2. Qual informação de guerra procura ser clarificada, dramatizada ou interpretada?
3. Se é um filme “escapista”, irá ele prejudicar o esforço de guerra, criando uma falsa imagem da América, dos

seus aliados ou do mundo em que vivemos? 4. Usa ele a guerra meramente como base para ser um filme rentável, não contribuindo com algo de real significado para o esforço da guerra e possivelmente reduzindo o efeito de outros filmes de maior importância? 5. Contribui em algo novo para nossa compreensão do conflito mundial e das várias forças envolvidas, ou é um assunto já adequadamente tratado? 6. Quando o filme alcançar sua máxima circulação na tela, refletirá as condições como elas são ou estará antiquado? 7. Fala a verdade ou as pessoas jovens de hoje terão razão de dizer que foram enganados pela propaganda? (Pereira, 2012, p. 611).

Além de tais solicitações aos produtores de cinema, o órgão apresentava assuntos que Hollywood deveria trabalhar em suas produções: 1) Por que nós lutamos?; 2) O inimigo; 3) As nações aliadas; 4) O *front* interno; 5) As forças de combate (Pereira, 2012, p. 611-613). O manual homogeneizava todos os países democráticos que eram antifascistas, e suas peculiaridades eram ignoradas. O caso mais difícil, naturalmente, era o da União Soviética. Era preciso, ao mesmo tempo, rejeitar o comunismo sem rejeitar o aliado russo e sua contribuição para a vitória (Pereira, 2012, p. 612).

Assim, o conceito de propaganda referia-se a informações divulgadas com a intenção de criar e influenciar opiniões públicas. A ideia da propaganda moderna desenvolveu-se após a Primeira Guerra Mundial, pois conquistar o apoio dos civis era imprescindível, e para isso foram utilizados amplamente os meios de comunicação de massa, como os jornais, o rádio e o cinema. “A história da propaganda moderna está, portanto, intimamente ligada ao desenvolvimento da sociedade e da cultura de massa, consolidada a partir da década de 20, com avanço tecnológico dos meios de comunicação” (Pereira, 2012, p. 17). Dessa forma, o cinema hollywoodiano passou a ser utilizado como propaganda pelos Estados Unidos quando este entrou na Segunda Guerra Mundial.

Informação e propaganda eram muito necessárias no começo da guerra. Depois de Pearl Harbor, as autoridades americanas se viram frente ao delicado problema de livrar a população dos efeitos do isolacionismo. Tinha que ser encorajada a vontade de lutar, era preciso esclarecer os objetivos da guerra e necessitava-se de argumentos e valores que fossem aceitos facilmente. Era preciso incentivar a solidariedade aos aliados e o ódio aos inimigos (Pereira, 2012, p. 609).

Pereira aponta que os filmes estadunidenses de propaganda política de Hollywood dos anos 1930 e 1940 seguem uma fórmula básica, composta por três itens, independentemente do gênero a que o filme pertence: o primeiro é que, no início, o espectador deve ser apresentado a um cenário calmo e harmonioso, e dessa maneira se busca criar uma identidade imediata; o segundo item é a ameaça de destruição desse local e dessa harmonia por forças externas; o terceiro e último é a ação do herói que tenta salvar seu lar da destruição. De acordo com o autor (Pereira, 2012, p. 229), é por intermédio dessa fórmula que o filme faria sucesso com o público.

Portanto, um dos aspectos mais importantes dessas obras durante o esforço de guerra é a junção dos objetivos políticos dos Estados Unidos aos interesses de Hollywood, transformando assim o filme em uma propaganda ideológica: “O divertimento vira propaganda indireta e a propaganda vira divertimento. A relação entre os dois tem sido revelada em tempos de guerra quente ou fria, quando os filmes americanos dão o máximo para edificar a nação” (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 52 *apud* Pereira, 2012, p. 229).

## O DESAFIO DE MUDAR A IMAGEM DOS SOVIÉTICOS

Foi nesse ambiente em que propaganda e entretenimento se misturavam tão bem e os interesses privados dos produtores de Hollywood se mesclavam com os do governo estadunidense que se colocou o desafio de mudar a opinião pública sobre a União Soviética e sua população. Foi um esforço considerável. Tratava-se de ações e apelos diferentes daqueles feitos anteriormente para representar os aliados britânicos em guerra. Além da história em comum e do idioma, os britânicos não tiveram campanhas negativas contra sua sociedade e seu sistema econômico. O cinema hollywoodiano até a Operação Barbarossa havia representado os soviéticos como espiões, traidores e sabotadores, sendo um dos principais rivais dos personagens estadunidenses no cinema. Com a necessidade de mudar a imagem negativa que até então as produções haviam apresentado para o público, os filmes passaram a usar algumas estratégias. Assim como nos filmes pró-Inglaterra, os soviéticos deveriam parecer, ao mesmo tempo, distintos dos estadunidenses em suas particularidades nacionais e culturais, mas também, em certos aspectos, parecidos com os cidadãos dos Estados Unidos. Esse esforço de representar favoravelmente os aliados combatentes tinha dois propósitos. Em primeiro lugar, um objetivo mais político: ao representar os aliados parecidos com os estadunidenses, os filmes ajudariam a justificar por que o país estava lutando por eles (principalmente antes de os Estados Unidos entrarem em guerra). Nesse contexto, em que o isolacionismo (postura política de não envolvimento nos conflitos externos aos Estados Unidos, advogado por muitos simpatizantes do Eixo no país) ainda tinha muita força, uma das finalidades era mostrar ao espectador os perigos de ficar alheio à barbárie fascista. Em segundo lugar, com foco mais voltado à lucratividade dos negócios, fornecia-se às plateias do país, na segurança das salas de projeção, a sensação de resistir aos invasores e travar o bom combate contra o Eixo, incorporando em cada espectador as qualidades de coragem, resiliência, ousadia e virtude (McLaughlin; Parry, 2006, p. 138).

O governo, em conjunto com os meios de comunicação, engajou uma campanha para melhorar a imagem do mais recente aliado. O espírito de cooperação entre Aliados acabou resultando na decisão de não lançar filmes anti-Rússia a partir da Operação Barbarossa. Pelo contrário, o tratamento positivo que Hollywood conferiu à aliança entre as duas nações ajudaria na ideia de que as Forças Aliadas eram unidas, a despeito das diferenças (Franciscon, 2015, p. 12; Silva, 2013, p. 29; Small, 1973, p. 330). Houve até um pronunciamento de Roosevelt, feito em 1943, no qual o governante afirmou que os estadunidenses se dariam muito bem com Josef Stalin e os soviéticos. Mesmo os adversários políticos de Roosevelt aclamavam o novo aliado:

Em 1943, o ex-candidato presidencial republicano Wendell Willkie publicou em seu relatório de sua viagem pelo mundo, o *One World*, no qual falava com admiração dos ganhos que os cidadãos russos haviam obtido sob o sistema soviético, além de ter encontrado muitas coisas na União Soviética que o lembraram os Estados Unidos e insistiu que “não precisamos de temer a Rússia. Precisamos aprender a trabalhar com ela” (Heale, 1990, p. 130).

A necessidade de melhorar a imagem dos soviéticos (ou “russos”, como também era corrente chamá-los) tinha uma razão: ao longo das décadas anteriores, eles eram representados como uma ameaça. Durante as décadas de 1920, 1930 e até mesmo em 1940 e 1941 os soviéticos eram representados como espiões, vilões ou personagens estereotipados no cinema hollywoodiano, como por exemplo nos filmes *Ninotchka* (1939) e *Comrade X* (1940). Naquele momento, era conveniente para Hollywood demonizar a imagem dos soviéticos, por causa do medo generalizado do comunismo, além de a

União Soviética constituir um mercado muito pequeno dos filmes estadunidenses. Eram filmes em que o fracasso do sistema soviético era representado às pessoas comuns nas figuras de comissários severos e vingativos e dirigentes partidários hipócritas e com ênfase nas privações de confortos simples. Nesses filmes, as personagens femininas, de moral rigorosa e inicialmente fiéis ao comunismo, quando expostas às alegrias da sociedade capitalista, acabavam sucumbindo e evidenciando a “derrota” do marxismo (McLaughlin; Parry, 2006, p. 148-149).

Após a invasão alemã ao território da União Soviética em junho de 1941, os estúdios de Hollywood encararam o desafio de modificar a forma como representavam os novos aliados dos Estados Unidos. Surgiu a necessidade de mudar toda a representação negativa dos soviéticos para uma positiva. Desse modo, os produtores de Hollywood passaram a adotar estratégias para alterar tais representações. A primeira estratégia foi transformar em qualidade aquilo que antes tinha sido motivo de crítica aos soviéticos. A segunda,

empregada pelos cineastas para lidar com o problema de apresentar a União Soviética, foi neutralizar a ideologia comunista, descontextualizando personagens e cenários. Esta estratégia envolve a remoção de personagens de um lugar geográfico e contexto sociocultural específicos e os insere em um ambiente genérico, geralmente rural. Essas diferenças culturais então se tornam superficiais, e uma homogeneidade amigável aos americanos pode ser enfatizada (McLaughlin; Parry, 2006, p. 152).

Essa segunda estratégia é a mais utilizada pelas produções estadunidenses, principalmente em filmes ficcionais, como nos casos de *The North Star* (1943) e *Days of Glory* (1944). De acordo com McLaughlin e Parry (2006, p. 152), os filmes passam a utilizar alguns tropos<sup>6</sup> para apresentar a União Soviética e seu povo ao espectador: a população e a Rússia como vítimas das atrocidades nazistas; a resistência heroica dos cidadãos e dos combatentes; o contra-ataque milagroso; e o caráter rural e tradicional dos soviéticos. Além desses expedientes, os filmes optaram por não apresentar claramente as fazendas coletivas e outros aspectos do sistema econômico soviético ou até mesmo por não fazer menção à Revolução Russa, afastando do comunismo os personagens e o contexto do filme.

Hollywood fez o que pôde na frente doméstica para popularizar o novo aliado na luta contra o nazismo. A imagem agora apresentada era tão fantasiosa e exótica quanto a dos anos de desconfiança. O público americano foi presenteado nos anos 1942, 1943 e 1944 com respeitadas celebrações do modo de vida russo – produtos alegres, bem-intencionados e irreais. A União Soviética ainda era uma terra de contos de fadas, ainda que não mais recheada de assombrações e terror, mas com canções folclóricas e povo heroico, risonhamente bondoso e bem maquilado vivendo em límpidas paisagens de estúdio (Furhammar; Isaksson, 1976, p. 66).

As representações diplomáticas e culturais soviéticas nos Estados Unidos procuravam auxiliar e às vezes direcionar as iniciativas dos produtores cinematográficos, oferecendo consultoria e imagens. Por vezes, tais relações induziam à autocensura na menção de temas sensíveis, como os Processos de Moscou e o Pacto Molotov-Ribbentrop, mas nem as pressões soviéticas, nem a simpatia de parte dos roteiristas e pessoal técnico de

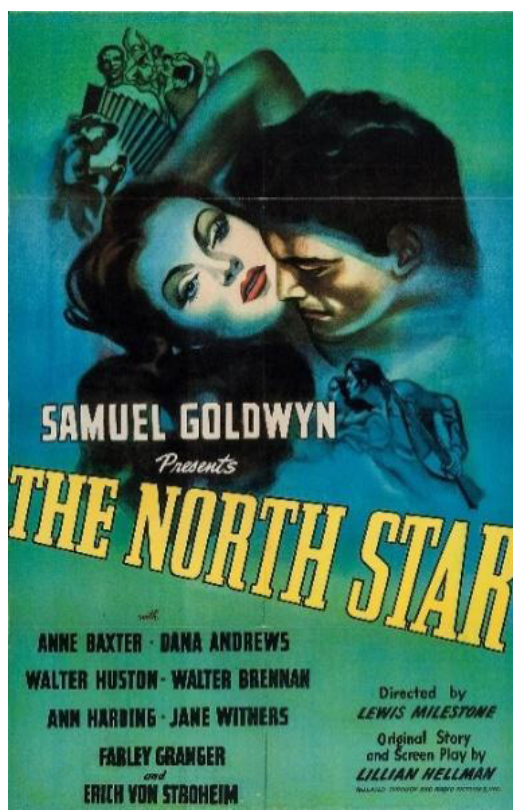
<sup>6</sup> Tropos narrativos são elementos básicos que fazem parte da narrativa de determinado gênero cinematográfico. No cinema eles podem ser a estrutura básica do filme.

Hollywood ao comunismo podem ser responsabilizadas pelo tom tão pró-soviético nos filmes entre 1943-1945: o OWI aprovava e/ou redirecionava as produções cinematográficas que fizessem menção à guerra, e os chefões dos estúdios apoiavam tais filmes (Koppes; Black, 1987, p. 220).

Em termos de opinião pública, as ações de Hollywood foram bem-sucedidas: pesquisas de opinião durante a guerra mostraram que os estadunidenses se tornaram crescentemente simpáticos à União Soviética e à sua população (Small, 1973, p. 335). Com base nesse balanço, será feita a análise de quatro filmes emblemáticos dessa “virada” dos sentidos de representação dos soviéticos e sua caracterização como aliados.

### The North Star (1943)

Figura 1 – Cartaz do filme *The North Star*



Fonte: Estrela [...] (s.d.)

O filme, dirigido por Lewis Milestone e lançado em 1943, conta a história de uma pequena vila chamada Estrela do Norte, na qual a população vive harmoniosamente até a invasão nazista. A estratégia utilizada na produção do filme é a descontextualização. Dessa forma, os personagens estão inseridos em um ambiente rural, com uso restrito de tecnologia, sendo reduzida a alguns tratores para cultivar a terra e ao uso de rádios. É justamente pelo rádio que temos as primeiras menções aos nazistas, em que a primeira notícia se refere às tropas paradas na fronteira, e a outra, à morte de 112 crianças em decorrência de transfusões sanguíneas feitas para soldados alemães feridos.

O filme é separado em alguns núcleos de personagem. O primeiro é um grupo de jovens amigos, formado por Marina Pavlova, Cláudia, Grisha Kurin e pelos irmãos

Kolya e Damian Simonov. Esse grupo parte em uma viagem para Kiev e é ele que tem o primeiro contato com os alemães, quando o comboio de carroças com várias pessoas – entre eles Karp, um velho aldeão – é bombardeado pelos invasores e eles se tornam os únicos sobreviventes.

Outro núcleo é composto pelos moradores que ficam na cidade. O foco principal está nas famílias dos jovens que partiram na viagem e que, após um ataque nazista, se separam em dois grupos: o primeiro, formado apenas por homens e que passam a integrar uma guerrilha; o segundo grupo permanece na cidade, com o objetivo de realizar a “terra arrasada”<sup>7</sup> quando os invasores chegarem à vila.

**Figura 2** – Boris Simonov discursando após o ataque, convocando os homens para formar uma guerrilha



Fonte: The North [...] (1943)

**Figura 3** – Garota montando um cavalo grita aos moradores para queimarem suas casas, porque os alemães estão chegando



Fonte: The North [...] (1943)

Dessa forma, a população passa a atuar contra a invasão nazista, em grupos distintos. As pessoas que ficam na cidade queimam as casas, enquanto os homens que formaram a guerrilha se escondem e esperam Boris Simonov, pai de Kolya e Damian, liderar outros homens para a busca de armas para a luta. O caminhão em que Boris estava com as armas é atacado e é nesse momento que o grupo de jovens o encontra. Com a morte de Boris, torna-se responsabilidade de seus filhos levar as armas para a resistência. Damian, Marina, Cláudia, Grisha e Karp partem para encontrar os guerrilheiros. Enquanto isso, Kolya, que é piloto do Exército Vermelho, direciona-se à base aérea, de onde decola

<sup>7</sup> Terra arrasada é uma tática militar que consiste em destruir tudo que poderia ser usado pelo inimigo, como plantações, gados, edifícios e infraestrutura, com o objetivo de atrasar o avanço do inimigo.

para bombardear as unidades inimigas. O avião em que estava é alvejado por nazistas e Kolya o joga nas tropas alemãs, em um ato de bravura que ocasiona sua morte.

Retornando com as armas para a vila de Estrela do Norte, Karp faz um discurso e menciona o passado, ao afirmar que 25 anos atrás a população lutou pela terra e que agora os nazistas invadem para tirar tudo o que as pessoas perseguiram para conseguir. A população, portanto, deve pegar em armas e lutar contra os invasores.

Figura 4 – Karp discursa sobre o passado e sobre resistir aos invasores



Fonte: The North [...] (1943)

Na vila ocupada, o povo passa a sofrer diversas violências pelos nazistas. Os médicos alemães começam a retirar grandes quantidades de sangue de crianças para realizar transfusões sanguíneas em seus soldados feridos. Após a morte de um menino, o Dr. Pavel Kurin vai até os guerrilheiros, com o objetivo de enfrentar os invasores e acabar com a ocupação alemã em Estrela do Norte.

Os guerrilheiros vão até a vila e é nesse momento que Karp e os jovens chegam com as armas. Uma batalha entre guerrilheiros e nazistas passa a ser travada, e os moradores são resgatados. A cena final trata da população de Estrela do Norte partindo da vila sem saber quando vai retornar para casa. Há um discurso proferido por Marina, ao ser questionada se um dia existirá paz:

Sim, mas será diferente para nós. A guerra não deixa a gente como antes. Todos acabarão sabendo que as guerras não devem existir. Esta será a última guerra. Construiremos um mundo livre para todos os homens. A terra nos pertence. A nós, ao povo se lutarmos por ela. E lutaremos por ela! (*in The North [...], 1943*).

Em uma das cenas finais, Dr. Pavel Kurin enfrenta, armado, o médico militar alemão Von Harden, homem de boas maneiras e culto, que comandou as ações de transfusão de sangue de crianças, mesmo consciente de que as estava condenando à morte. Questionado, Von Harden afirma a Kurin que não gosta do que tem feito nos últimos nove anos (ou seja, desde que o nazismo chegou ao poder). Kurin, revoltado, diz:

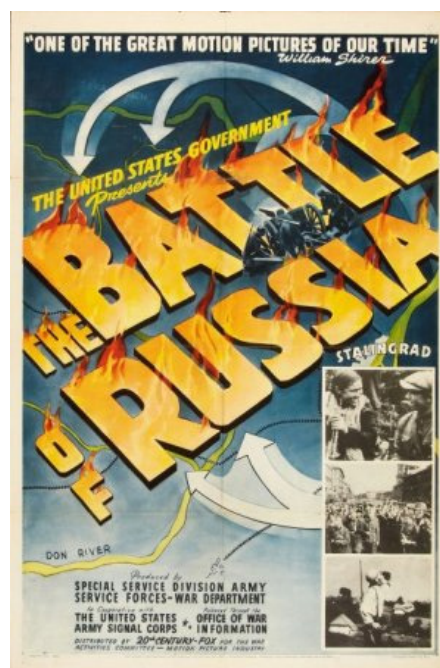
Você finge ser civilizado, mas homens como você, que desprezam homens, como [os nazistas] [...], são a verdadeira sujeira... homens que fazem o trabalho dos fascistas enquanto fingem ser melhores do que as bestas para as quais vocês trabalham. Homens que matam enquanto riem daqueles que os mandam fazer isso. São homens como você que venderam seu povo (*in The North [...], 1943*).

Além de acusatória contra o nazismo, essa cena também faz alusão indireta aos isolacionistas estadunidenses (Koppes; Black, 1987, p. 212-213).

É importante observar que em nenhum momento do filme existe a menção à Revolução Russa ou ao governo comunista. A única coisa que remete ao tema é o uso do termo “camarada” em algumas situações pontuais. Além das falas patrióticas que permeiam o filme, há a retomada de um passado heroico pré-revolucionário, que vai desde o discurso do diretor de escola, ao dizer que os eslavos são herdeiros de um passado heroico, até a cena em que Karp afirma não saber mais em que ano estão, se é 1914 ou 1941. A ação do filme é situada em um vilarejo de fazendas coletivas na Ucrânia, mas omite os efeitos da coletivização forçada na década de 1930. Os camponeses ucranianos, que na vida real se dividiram entre grupos que resistiram aos alemães desde o início e outros que acolheram os invasores como “libertadores” (com alguns até mesmo perpetrando atos antissemitas e de sabotagem à resistência soviética), são retratados como uma massa coesa e resistente contra os fascistas, que se organizou autonomamente, sem direção de um Estado centralizado (Koppes; Black, 1987, p. 212). Dessa forma, ao se afastar dos acontecimentos da Revolução Soviética mas aproximar o espectador do passado de resistência e luta das populações eslavas, Hollywood tinha como objetivo conseguir a afeição da sociedade estadunidense. A mesma estratégia é utilizada no episódio *The Battle of Russia*.

### Why We Fight: The Battle of Russia (1943)

Figura 5 – Cartaz do filme *The Battle of Russia*



Fonte: A Batalha [...] (s.d.)

*The Battle of Russia* fez parte de um conjunto de documentários, dirigidos pelo cineasta Frank Capra, inicialmente voltado para os recrutados das Forças Armadas estadunidenses: a série *Why We Fight* (*Por que Lutamos*), produzida entre 1942 e 1945. Ela foi encomendada pelo secretário de Estado, general George Marshall, que chamou Capra para dirigir, com profissionalismo hollywoodiano, filmes que informassem de maneira clara e simples aos milhões de jovens recrutados do país, que nada sabiam de guerra e da guerra em curso, as razões pelas quais deveriam combater. Capra nunca se interessara por documentários e procurou assistir aos filmes nazistas do gênero,

particularmente *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. Inicialmente apavorado com a força persuasiva das imagens do filme, Capra encontrou uma solução: usar muito as próprias imagens das produções do Eixo, mas com uma narração que enfatizasse a barbárie que o Eixo propunha: “Vamos deixar nossos rapazes ouvirem os nazistas e os japas esbravejarem aquela porcaria de raça suprema deles... e aí nossos combatentes saberão por que vestiram o uniforme” (Harris, 2016, p. 163). As imagens feitas pelo Eixo, que os estadunidenses tinham em mãos, foram as confiscadas pelo Departamento do Tesouro e também aquelas obtidas nas diversas agremiações pró-Eixo, que as projetavam no país antes da declaração de guerra em dezembro de 1941.

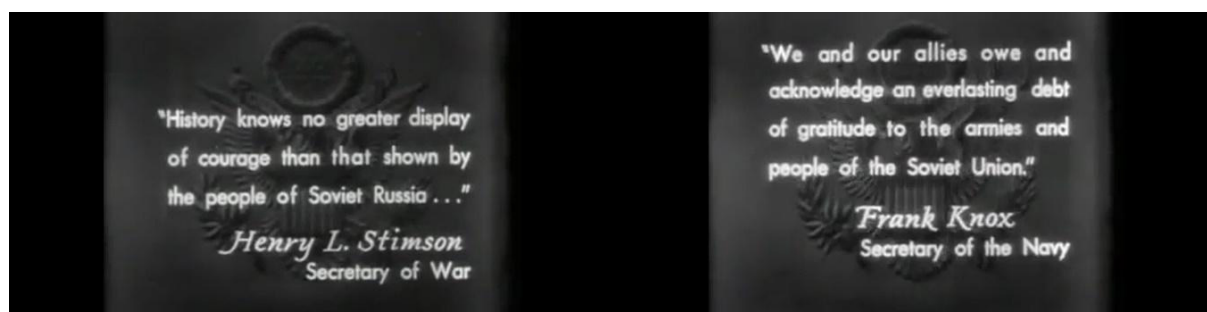
A série foi composta por sete episódios: *Prelude to War* (1942); *The Nazis Strike* (1943); *Divide and Conquer* (1943); *The Battle of Britain* (1943); *The Battle of Russia* (1943); *The Battle of China* (1944); *War Comes to America* (1945). Desses filmes, apenas *Prelude to War* e *The Battle of Russia* foram exibidos para público civil, além do militar. Afora as imagens produzidas pelo Eixo, os produtores de *The Battle of Russia* contaram com filmes produzidos pelos soviéticos, que continham cinejornais, relatos de guerra e peças de propaganda.

O episódio *The Battle of Russia*, da série documental *Why We Fight*, foi lançado em 13 de novembro de 1943, dirigido por Frank Capra e Anatole Litvak. O documentário foi dividido em duas partes, por causa da duração do episódio. A primeira é focada no contexto histórico da Rússia, além de comentar sobre características sociais e econômicas do país e narrar até o momento dos ataques do Terceiro Reich à Rússia. Já a segunda parte é focada na invasão nazista ao território soviético, na resistência dos soviéticos e nas atrocidades nazistas cometidas contra eles.

O filme começa com a declaração de que a sede de poder dos inimigos, vendo seu passado, assim como o desejo por liberdade de seus aliados, vem de uma tradição histórica e que para compreender a batalha entre eles é necessário entender o passado que a criou. Dessa forma, logo no início do filme é colocado que russos e alemães são rivais antigos, e inicia-se o processo de exaltação e aproximação dos soviéticos com os estadunidenses, ao ressaltar a busca pela liberdade.

Logo no começo da primeira parte do filme, o espectador é apresentado a declarações positivas em relação à União Soviética e aos soviéticos, dadas por personalidades importantes do governo estadunidense. Por exemplo, a declaração de Henry L. Stimson, secretário de Guerra, “Na história não se conhece maior demonstração de coragem do que a demonstrada pelo povo da Rússia”, ou a de Frank Knox, secretário da Marinha, “Nós e nossos aliados devemos e reconhecemos o eterno débito de gratidão aos exércitos e povo da União Soviética” (*in The Battle [...]*, 1943).

**Figuras 6 e 7** – Declarações positivas sobre a União Soviética apresentadas no início do documentário



Fonte: *The Battle [...]* (1943)

O filme passa a comentar as diversas invasões que ocorreram na Rússia: em 1242; em 1704; em 1812, com a invasão Napoleônica; e em 1914, durante a Primeira Guerra

Mundial, quando o Exército alemão invadiu a Rússia. O principal objetivo era mostrar como os russos foram resistentes contra essas agressões ao longo da história, sobretudo para enfatizar a postura adotada pela URSS após a operação Barbarossa. Passa-se a construir a ideia de que a Alemanha e a Rússia são inimigas antigas, especialmente ao afirmar que a invasão de 1242 foi feita por “alemães” (mesmo que não existisse “Alemanha” até o século XIX). Em um momento do documentário, o narrador afirma que a “opressão alemã foi passada de geração em geração”. Usando desse panorama histórico, o narrador questiona o motivo por trás de todas as tentativas de invasão ao território russo.

O narrador então descreve as características físicas do território soviético, como o tamanho do país, os minerais que nele existem – como estanho, manganês e níquel –, além de comentar sobre as dimensões das florestas. Discorre ainda sobre a produção de petróleo, a presença de ferro e o solo rico da Rússia, as riquezas naturais da União Soviética. Enfatiza que a “Rússia é muito rica, mas não só em matérias-primas e solo, como também em seu povo”. O narrador apresenta os diversos grupos que fazem parte da União Soviética e mostra com imagens como são diferentes culturalmente entre si. São estes os três motivos pelos quais o território russo sempre foi tão desejado: sua extensão, suas matérias-primas e sua população.

O documentário narra o avanço das tropas nazistas pela Europa até chegar à União Soviética e as táticas utilizadas pelo Exército nazista e pelo Exército Vermelho. A primeira parte do filme vai até dezembro de 1941. O narrador enfatiza a participação da população na resistência aos alemães: “Generais podem ganhar batalhas, mas é o povo quem ganha a guerra”. O documentário apresenta aos espectadores como a população civil trabalhou ativamente contra os nazistas, principalmente na guerrilha e ao fazerem a “terra arrasada”, destruindo casas, plantações e fábricas.

**Figura 8** – Casa incendiada



Fonte: The Battle [...] (1943)

**Figura 9** – Guerrilheiras soviéticas



Fonte: The Battle [...] (1943)

A segunda parte do documentário é focada nos combates entre a Alemanha nazista e a União Soviética. O filme apresenta as cidades que foram sendo recuperadas pelos soviéticos. Nessa parte são mostradas as atrocidades que o Exército nazista fez à população civil, como o assassinato de crianças, o não enterramento dos corpos de civis, o estupro de mulheres, o enforcamento de resistentes etc. O narrador afirma que é justamente por tudo isso que os soviéticos nunca esquecerão a invasão e a guerra. Em uma cena, atores são mostrados fazendo um juramento:

Pelos incêndios das aldeias e cidades, pelas mortes de nossas crianças e nossas mães, pelas torturas e humilhações sofridas pela nossa gente, prometo vingança ao inimigo. Juro que prefiro morrer em batalha com o inimigo a entregar a mim mesmo, minha gente e a minha pátria aos invasores fascistas. Sangue por sangue, morte por morte (*in The Battle [...], 1943*).

Na sequência, o documentário versa sobre o cerco e a batalha de Leningrado e como os nazistas foram perdendo força no decorrer do conflito.

O documentário encerra discursando sobre pontos-chave para a queda do nazismo, como: em 1941, quando os alemães não conseguiram conquistar Moscou; em 1942, quando falharam na tentativa de tomar o Cáucaso; e, por fim, em 1943, quando as tropas nazistas foram atacadas pelas “Nações Unidas”, nome dado, a partir de 1942, à aliança dos diversos países em guerra contra o Eixo. Nessa menção às “Nações Unidas”, é importante notar que, no documentário, a primeira bandeira que aparece é a dos Estados Unidos e apenas no fundo está a da União Soviética. Por mais que no documentário seja focado que o conflito tenha ocorrido no Leste, o fim do filme deixa claro que é uma vitória coletiva com protagonismo estadunidense. A própria divisão cronológica do documentário em uma primeira parte que se encerra em dezembro de 1941 (quando os Estados Unidos entram na guerra) e a segunda, com as duas grandes potências “unidas”, ressalta o protagonismo atribuído aos Estados Unidos no documentário e na guerra. Outra observação importante é que a Revolução Russa não é mencionada em nenhum momento, assim como o comunismo é completamente ignorado no decorrer do filme. A versão original do cinedocumentário, que foi produzida para os soldados, incluía notas sobre a absorção dos países bálticos e da Bessarábia, além do descontentamento dos finlandeses, contudo isso acabou sendo retirado da versão comercial (Small, 1973, p. 331).

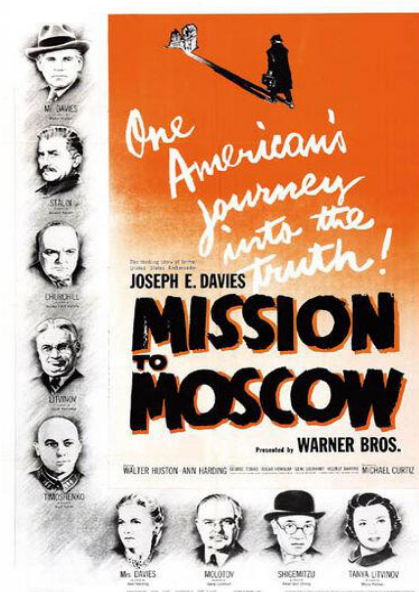
**Figura 10** – Bandeira dos Estados Unidos em foco quando as Nações Unidas são mencionadas



Fonte: *The Battle [...]* (1943)

Mission to Moscow (1943)

Figura 11 – Cartaz do filme *Mission to Moscow*



Fonte: Missão [...] (s.d.)

O filme, dirigido por Michael Curtiz, foi lançado em 22 de maio de 1943 e é adaptação de um livro com o mesmo título, escrito por Joseph Davies. Na obra, Davies conta como foi sua experiência como embaixador americano na União Soviética às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Ele exerceu o cargo de 1936 a 1938.

Logo no início do filme é deixado muito claro que ele trata de um esforço de aproximação em relação a um aliado anteriormente hostilizado pelo público estadunidense. Davies comenta que, como embaixador, era seu trabalho dizer a verdade sobre a União Soviética e como o país e sua população eram incompreendidos. Além disso, afirma que tinha um grande respeito pela integridade e honestidade dos líderes soviéticos e pelas suas convicções, assim como eles sempre respeitaram as dele. Declara acreditar que esses líderes e a população da União Soviética eram devotados à paz mundial e que o desejo deles era viver em um mundo decente, com uma boa relação com os outros países. A união e a compreensão tanto dos soviéticos quanto dos americanos eram necessárias para vencer a guerra e, mais ainda, para conseguir a paz, segundo o ex-embaixador.

No filme, Joseph Davies é interpretado por Walter Hudson. Na primeira cena após o comentário de Davies, Hudson, ao interpretá-lo, diz que o livro foi escrito para reverter a incompreensão acerca da União Soviética. Então, o personagem passa a narrar como conseguiu o cargo de embaixador americano da URSS. Davies foi imbuído de duas missões por Franklin D. Roosevelt: na primeira, deveria ir à Berlim na tentativa de evitar o confronto mundial; na segunda, era seu papel tornar-se embaixador na Rússia a fim de conseguir informações sobre o país, como qual lado do conflito a URSS escolheria: a Alemanha e o Japão ou os Estados Unidos? Quão rigoroso era o regime de Stalin? Por fim, qual seria o poder do Exército soviético?

Desse modo, Davies parte para a primeira missão e não consegue o desarmamento nazista. Logo em seguida, segue viagem para estabelecer-se como embaixador em Moscou. Uma das suas primeiras ações na capital soviética foi encontrar Mikhail

Kalinin, apresentando ao público um diálogo, de forma elogiosa e positiva, no qual eles comentam sobre suas convicções e a questão relacionada à paz, quando o presidente russo afirma que “nós estamos preparados para nos defender. Nós estaremos prontos” (Mission [...], 1943).

Um ponto importante no filme é a presença do inimigo fascista na União Soviética. O embaixador japonês está presente em uma série de eventos no decorrer do filme. Em um determinado momento, Davies é buscado em casa no meio da noite pelo embaixador chinês, após um ataque das tropas japonesas à China. Ao observar os feridos, Davies questiona o chinês sobre o motivo que levou aquelas pessoas a buscar ajuda na URSS, o qual prontamente responde: “Porque a Rússia é nossa amiga”.

Figura 12 – Vítimas do ataque japonês



Fonte: (Mission [...], 1943)

Sendo assim, o clima da explosão de uma guerra vai aumentando no decorrer do filme. O espectador já percebe essa escalada desde o início do filme, com o discurso do representante da Etiópia realizado em Genebra em 1936 contra o fascismo e o nazismo, além da primeira missão de Davies, que foi o pedido de desarmamento feito aos nazistas em Berlim, que foi negado. Para completar, o filme mostra a presença constante do embaixador japonês em Moscou e o ataque à China. A seguir, o narrador comenta sobre a invasão da Polônia pela Alemanha e o início da guerra. Em uma das últimas cenas do filme, Davies discursa em favor da União Soviética e passa a ser atacado por perguntas em relação ao país pelas pessoas que estavam na plateia. Já no fim, são mostrados ao público imagens do território soviético sendo atacado pelos nazistas e o discurso final de Davies sobre a busca pela liberdade e igualdade.

Diferentemente de um tratamento ficcionalizado tradicional, *Mission to Moscow* assemelha-se mais a um documentário, com atores representando os papéis de personagens históricos reais. Seus objetivos de representar positivamente a União Soviética como aliada realçam uma Rússia próspera, na qual “os russos são mostrados comendo bem e vivendo confortavelmente”, e que “os líderes dos dois países [EUA e URSS] desejam a paz e ambos apresentam propósitos e objetivos honestos” (Script reviews, nov. 28, 30, 1942, Reviews and Activities Reports File, box 1439, Mellett Records, Bureau of Motion Pictures, Domestic Operations Branch *apud* Bennett, 2001, p. 498). Apesar de essa avaliação ter sido escrita pelo OWI em 1942, o filme foi desde sua exibição duramente criticado como uma peça de propaganda pró-soviética e, no pós-Segunda Guerra Mundial, rendeu aos seus produtores e diretores processos e audiências no Comitê de Atividades Antiamericanas (Culbert, 2013, p. 119).

## Days of Glory (1944)

Figura 13 – Cartaz do filme *Days of Glory*



Fonte: Quando a neve [...] (s.d.)

O filme, dirigido por Jacques Tourneur, foi lançado em 8 de junho de 1944 e conta a história de um grupo de guerrilheiros e suas ações contra a invasão nazista. A obra usa a mesma estratégia de *The North Star*: a descontextualização. Em *Days of Glory*, o espectador é inserido em um âmbito rural, especificamente um esconderijo na floresta. O espectador é apresentado aos personagens: Vladimir, o líder da guerrilha; Semyon, o ajudante de Vladimir; Yelena, uma trabalhadora que se tornou soldado; Sasha, o bêbado; Fedor, o ferreiro sentimental; Dmitri, um agricultor; Petrov, um taciturno; Mitya, um voluntário; sua irmã Olga, que é chamada de pequena mãe; e Nina, uma bailarina de Moscou que se juntou depois ao grupo.

A personagem Nina é a última do grupo a chegar e é resgatada por Fedor, ao ser encontrada desmaiada na floresta. O grupo recebe a bailarina com desconfiança, e a todo momento é chamada de estrangeira. O filme passa a desenrolar as relações dentro do grupo: por exemplo, a presença de Vladimir como líder adorado pelo restante ou o fato de Olga não gostar de Nina no início, tanto por esta ser uma desconhecida quanto por não saber realizar tarefas domésticas. A relutância, com o passar do tempo, permanece por parte de Olga.

A relação de Nina com o restante do grupo começa a mudar após um nazista invadir o esconderijo e fazer Nina, Mitya e Olga de reféns. O restante do grupo consegue resgatar os três, e o nazista passa a ser prisioneiro dos guerrilheiros. O soldado alemão consegue se libertar e tenta fugir, porém Nina o mata. A partir desse momento, Nina passa a ser considerada parte do grupo e a integrar as atividades da guerrilha, o que incluía sabotagem ao Exército alemão. Logo no início do filme, é mostrada uma ação realizada por Yelena e Sasha, na qual eles roubam um soldado nazista, e o segundo ato de sabotagem é a destruição de um trem, ato do qual Nina participa ativamente.

A explosão do trem é um sucesso, e então o grupo decide ir para a próxima missão, à qual Yelena é destinada, mas os nazistas a emboscam e a assassinam. Após a morte da guerrilheira, parte do grupo é enviada para uma vila próxima que está ocupada pelos nazistas. Lá, Vladimir, Nina, Mitya, Petrov e Dmitri escondem-se na casa de uma família,

contudo soldados alemães aparecem na casa e prendem Mitya. O jovem é levado para a força e morto com uma placa escrita “guerrilha” na frente do seu peito. Antes da execução, um soldado nazista pergunta ao guerrilheiro sobre seu grupo, ao que Mitya responde: “Não enforcam uma nação. Morte aos invasores alemães. Mate-os. Queime-os, envenene-os” (*in Days [...]*, 1944).

Figura 14 – Mitya na forca com uma placa escrita *Guerrilla*



Fonte: Days [...] (1944)

O restante do grupo retorna para o esconderijo na floresta e, ao serem questionados por Olga sobre o paradeiro do irmão, Vladimir afirma que ocorreu com ele “o que aconteceu com milhares, milhões de nossos irmãos russos. E quero que saiba que poucos homens enfrentaram seu destino com um sentimento maior de sacrifício” (*in Days [...]*, 1944). Os resistentes unem-se para enfrentar os nazistas. As cenas finais do filme exibem a guerrilha em combate com as tropas alemãs. Os guerrilheiros ensinam o juramento a Nina e ela o faz:

Eu, Nina Ivanona, cidadã da república soviética, juro solenemente ser uma combatente disciplinada e corajosa até meu último suspiro. Juro defender com coragem e sabedoria. Sem medo de dar o meu sangue e a minha vida. Até a vitória final sobre meu inimigo (*in Days [...]*, 1944).

No momento em que termina o juramento, um tanque alemão aproxima-se para esmagar o ninho de metralhadoras e armas antitanque em que estão Nina e Vladimir. Chamas substituem a imagem do tanque, o que sugere que o tanque foi abatido, mas com o sacrifício de Nina e Vladimir. A seguir, vê-se uma imagem do céu com nuvens e, ao fundo, uma voz clama pela multiplicação desses grupos de resistência por milhares e pela propagação de seu espírito de luta indômito, para deter as hordas bárbaras de Hitler.

*Days of Glory* foi produzido com atores pouco conhecidos (Gregory Peck ainda era novato no *star system*) e seu roteiro não recebeu boa acolhida pela crítica da época. Apesar do orçamento modesto, seus efeitos especiais receberam indicação ao Oscar daquele ano. Assim como aconteceu com outros filmes pró-Rússia, feitos sob encomenda, o enredo mostrava a idealização da sociedade soviética e também, como seus congêneres, *Days of Glory* foi alvo de investigações do Comitê de Atividades Antiamericanas nos primeiros anos de Guerra Fria (Small, 1973, p. 334). A partir do fim da década de 1940, principalmente após as greves de trabalhadores filiados ao Conference of Studio Universal (CSU) que ocorreram entre 1945 e 1946, passaram a surgir denúncias de que supostos membros do Partido Comunista trabalhavam em Hollywood (Silva, 2013, p. 68).

## CONCLUSÃO

Os filmes pró-soviéticos não fizeram tanto sucesso quanto os filmes pró-Inglaterra. Isso ocorreu principalmente por diferenças culturais irredutíveis entre estadunidenses e russos, embora o anticomunismo nos Estados Unidos existisse desde a Revolução Russa e tenha sido amplamente disseminado em todas as dimensões da vida social – política, econômica, cultural e religiosa.

Assim, após a Operação Barbarossa, foi importante moldar a opinião pública para essa sociedade ao menos aceitar e apoiar os esforços da União Soviética na guerra. Hollywood tornou-se uma grande aliada para esse movimento de aproximação entre os países. Os filmes passaram a ser instrumentos dessa aproximação. Para tanto, executaram representações idealistas da União Soviética e dos soviéticos, sem mencionar questões relacionadas ao comunismo ou às fazendas coletivas e outras características sociais e econômicas do socialismo soviético.

Por fim, a propaganda pró-soviética do período de 1941 a 1944 não mudou totalmente a mentalidade da sociedade norte-americana, mas contribuiu para isso ao ganhar a afeição de parcela da população, principalmente porque ambos os países tinham o mesmo inimigo externo: o nazismo. Como já mencionado, os meios de comunicação sempre foram veículos de ideologias e discursos políticos. Logo, a partir do momento em que o modo como os soviéticos são representados muda e eles deixam de ser vilões traiçoeiros e passam a ser caracterizados nos filmes como heróis corajosos e resilientes, a mensagem que é passada para a sociedade também é modificada.

Tal imagem edulcorada não resistiu, porém, ao final da guerra: o governo estadunidense passou a ver os soviéticos como inimigos novamente. Novos “medos vermelhos” surgiram, não mais como consequência do espectro da revolução social, mas da luta pela hegemonia no planeta, agora sob a égide da Guerra Fria. Produtores, roteiristas e diretores dos filmes pró-soviéticos tiveram suas vidas devassadas e prestaram depoimentos no Congresso por conta dessa “propaganda comunista”. De acordo com o relatório *Communist Infiltration in the United States*, os comunistas eram maioria entre os membros do Sindicato de Roteiristas de Hollywood, e a única forma de barrar o avanço do comunismo no setor cinematográfico seria expor a organização e seus membros (Silva, 2013, p. 68-69). Desde o fim da Segunda Guerra e o início da disputa entre EUA e URSS, Hollywood voltou a tratar os soviéticos com os estereótipos depreciativos de sempre. O inimigo, agora, era outro.

## REFERÊNCIAS

A BATALHA da Rússia. **IMDb**. s.d. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt0036629/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/pt/title/tt0036629/?ref_=fn_all_ttl_1). Acesso em: jan. 2025.

BENNETT, Todd. Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II. **The Journal of American History**, v. 88, n. 2, set. 2001.

BRITES, Alessandra Scangarelli. As relações internacionais da União Soviética com a Inglaterra e Estados Unidos de 1941-1945. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; PITILLO, João Claudio Platenik; VINHAS, Ricardo Quiroga (org.). **A grande guerra patriótica dos soviéticos**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2019.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM>. Acesso em: 13 jan. 2025.

COMRADE X. Direção: King Vidor. Produção: Gottfried Reinhardt e King Vidor. Los Angeles, Califórnia: Metro-Goldwyn-Mayer, 1940. 1 DVD (90 min).

CULBERT, David. Revisiting a Stalinist Puzzle: Mission to Moscow. **American Communist History**, v. 12, n. 2, 2013.

DAYS of Glory. Direção: Jacques Torneur. Produção: Casey Robinson. Los Angeles, Califórnia: RKO Radio Pictures, 1944. (86 min). Disponível em: [www.cinemalivre.com.br](http://www.cinemalivre.com.br). Acesso em: jan. 2025.

ESTRELA do Norte. **IMDb**. s.d. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt0036217/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/pt/title/tt0036217/?ref_=fn_all_ttl_1). Acesso em: jan. 2025.

FERRAZ, Francisco Cesar. **Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Contexto, 2022.

FRANCISCON, Moisés Wagner. O cinema americano pró-soviético (1943-1945): o controle da História ou o totalitarismo de ponta-cabeça. **História, Imagem e Narrativas**, v. 1, p. 1-37, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/12026393/O\\_cinema\\_americano\\_pr%C3%B3\\_sovi%C3%A9tico\\_1943\\_1945\\_o\\_controle\\_da\\_Hist%C3%B3ria\\_ou\\_o\\_totalitarismo\\_de\\_ponta\\_cabe%C3%A7a](https://www.academia.edu/12026393/O_cinema_americano_pr%C3%B3_sovi%C3%A9tico_1943_1945_o_controle_da_Hist%C3%B3ria_ou_o_totalitarismo_de_ponta_cabe%C3%A7a). Acesso em: 13 jan. 2025.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GARCIA, Néelson Jahr. **O que é propaganda ideológica?** São Paulo: Brasiliense, 1994.

HARRIS, Mark. **Cinco voltaram**: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

HEALE, Michael J. **American anti-communism: combating the enemy within, 1830-1970**. JHU Press, 1990.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2001.

KENNEDY, David M. **Freedom from Fear**. The American People in Depression and War, 1929-1945. New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.

KOPPES, Clayton R.; BLACK, Gregory D. **Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1987.

MCLAUGHLIN, Robert L.; PARRY, Sally E. **We'll always have the movies**: American cinema during World War II. Kentucky: University Press of Kentucky, 2006.

MISSÃO em Moscou. **IMDb**. s.d. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt0036166/?ref\\_=nv\\_sr\\_srgs\\_2\\_tt\\_8\\_nm\\_0\\_in\\_0\\_q\\_mission%2520to%2520moscow](https://www.imdb.com/pt/title/tt0036166/?ref_=nv_sr_srgs_2_tt_8_nm_0_in_0_q_mission%2520to%2520moscow). Acesso em: jan. 2025.

MISSION to Moscow. Direção: Michael Curtiz. Produção: Robert Buckner. Burbank, Califórnia: Warner Bros, 1943. 1 DVD (124 min).

NAPOLITANO, Marcos. Monumentalização e escrita fílmica da história: uma comparação entre *Danton* e *Amistad*. In: MORETTIN, Eduardo; CAPELATO, Maria Helena; SALIBA, Elias Tomé; NAPOLITANO, Marcos (org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

NAPOLITANO, Marcos. Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história. **História: Questões & Debates**, v. 70, n. 1, p. 12-44, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/his.v70i1.81274>. Acesso em: 13 jan. 2025.

NINOTCHKA. Direção: Ernst Lubitsch. Produção: Ernst Lubitsch e Sidney Franklin. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. (110 min). Los Angeles, Califórnia. Disponível em: [www.cinemalivre.com.br](http://www.cinemalivre.com.br). Acesso em: jan. 2025.

OLIVEIRA, Maicon Alexandre Timm de. **Do céu A Estrela do Norte, do inferno Os Carrascos Também Morrem**: A ideologia estadunidense no cinema hollywoodiano (1943). 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O poder das imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.

QUANDO A NEVE tornar a cair. **IMDb**. s.d. Disponível em: [https://www.imdb.com/pt/title/tt0036748/?ref\\_=fn\\_all\\_ttl\\_1](https://www.imdb.com/pt/title/tt0036748/?ref_=fn_all_ttl_1). Acesso em: jan. 2025.

RODRIGUES, Pauline Bitzer. **Propaganda de guerra e publicidade**: expectativas para a (re)conversão socioeconômica estadunidense no fim da Segunda Guerra Mundial (1944-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/items/1c7d3b80-2cf2-4672-84ad-7b3244f380e3>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SILVA, Michelly Cristina da. **Cinema, propaganda e política: Hollywood e o Estado na construção de representações da União Soviética e do comunismo em *Missão em Moscou* (1943) e *Eu Fui um Comunista para o FBI* (1951)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30012015-093628/en.php>. Acesso em: 13 jan. 2025.

SMALL, Melvin. Buffoons and Brave Hearts: Hollywood Portrays the Russians, 1939-1944 **California Historical Quarterly**, v. 52, n. 4, Winter 1973.

THE BATTLE of Russia. Direção: Frank Capra e Anatole Litvak. Produção: War Department Special Service Division. Long Island, Nova York: U.S. Army Pictorial Service, 1943. (83 min). Documentário pertencente à série *Why We Fight*. Disponível em: <https://youtu.be/ZvsintGi5JA?feature=shared>. Acesso em: jan. 2025.

THE NORTH Star. Direção: Lewis Milestone. Produção: Samuel Goldwyn e William Cameron Menzies. Culver City, Califórnia: Samuel Goldwyn Productions, 1943. (106 min). Disponível em: <https://youtu.be/6sml4-bwBDQ?feature=shared>. Acesso em: jan. 2025.

VALIM, Alexandre Busko. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. **História Social**, Campinas, v. 11, n. 1, p. 17-40, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.53000/hs.v9i11.148>. Acesso em: 13 jan. 2025.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.