

Missão a Moscou: Hollywood e cinema de propaganda americano durante a segunda guerra mundial.

Mission to Moscow: Hollywood and American Cinema Propaganda During the Second World War.

Michael McDonald Hall ¹
Michelly Cristina da Silva²

RESUMO

O estudo de questões ligadas à cultura, à sociedade e à política utilizando como fontes primárias mídias visuais, entre elas o cinema, é uma metodologia há algum tempo difundida e aceita como possível por grande maioria dos historiadores. Neste artigo, tentamos descrever como a partir da escolha e da crítica de um filme produzido por Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial pode-se chegar a uma série de detalhes sobre a sociedade que permitiu e fomentou sua veiculação. A produção de um filme como *Missão a Moscou* (*Mission to Moscow*, Michael Curtiz, 1943), classificado como pró-soviético em sua essência e reivindicador de uma verdade esclarecedora nos indicam que política e entretenimento podem se unir para projetar no cinema certas idéias e imagens a fim de (re)criar um estereótipo, seja ele de pessoas, países ou regimes.

Palavras-chave: Hollywood. Rússia. Segunda Guerra Mundial. Propaganda.

ABSTRACT

The study of questions related to culture, society and politics, using as primary sources visual media, including cinema, is a method that has been widely used and accepted for some time by the great majority of historians. This article seeks to describe how, starting from the analysis of a film produced by Hollywood during the Second World War, one can discover a series of details about the society that permitted and encouraged its circulation. The production of a film like *Mission to Moscow* (Michael Curtiz, 1943), classified as essentially pro-Soviet and claiming to clarify the truth, indicates to us that politics and entertainment can join together to project in film certain ideas and images so as to (re)create a stereotype, be it of people, countries or regimes.

Key Words: Hollywood. Russia. Second World War. Propaganda.

¹ Possui graduação em História pela Stanford University (1963) , mestrado em History pela Columbia University (1965) e doutorado em History pela Columbia University (1969) . Atualmente é Professor MS-4 da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de História. Atuando principalmente nos seguintes temas: Imigração. mhall@that.com.br

² Bacharel em História (dezembro/2009) pela Universidade Estadual de Campinas. Bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq. Desenvolve pesquisa nas áreas de Cinema e História e tem como objeto de estudo o cinema norte-americano durante as décadas de 40 e 50. michellycristina@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A utilização de mídias visuais como fonte primária pelo historiador é um tema que já foi de veras e proveitosamente discutido dentro do meio acadêmico. Atualmente, muitas são muitas as produções cinematográficas, sem ter necessariamente um cunho histórico em seu enredo, que são utilizadas nas aulas de diferentes disciplinas no em curso de graduação em História. Além disso, o filme vem, sob diferentes propostas e abordagens, ganhando cada vez mais espaço não apenas nos meios universitários, mas também entre professores de escolas de primeiro e segundo ciclo no país. Contudo, a aceitação de um filme como um possível e factível objeto do ofício do historiador e a criação de uma metodologia específica para assim tratá-lo, bem como para analisá-lo, passou por um caminho longo e arenoso, similar, pelo menos temporalmente, a esta nova forma de entretenimento característica do século XX.

Foi ainda no final do seu século de “criação” que o cinema foi alvo de seu primeiro estudo. Em 1898, o câmara francês Boleslas Matuszewski publicou um texto intitulado na revista *Cultures* intitulado “Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique” (MORETTIN, 2003, p.11). Atualmente, ele considerado como o primeiro intento de observar esta nova tecnologia a partir de seu valor histórico. Este primeiro texto inaugural, feito apenas três anos depois que os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière tivessem filmado suas primeiras imagens animadas, *A chegada do trem na estação* (1895) e *Operários saindo da fábrica* (1895) com a caixa de quatro quilos por eles patenteada, o cinematógrafo, marcaria o início das discussões do filme como um documento histórico. Ironicamente, ele não foi escrito por um historiador de profissão, mas por um antigo funcionário da Société Lumière que, como outros inúmeros rapazes, havia percorrido o mundo registrando os fotogramas animados que o cinematógrafo agora possibilitava.

Os anos posteriores ao surgimento das imagens animadas com os irmãos Lumière presenciaram verdadeiras revoluções na “captação” destas imagens, que passaram de simples *takes* do cotidiano para a encenação de verdadeiras histórias de caráter ficcional. Ainda na França, o ilusionista Georges Méliès foi o responsável por transformar este ato quase mecânico em sua origem em um completo espetáculo cinematográfico. Seu filme mais conhecido, *Le voyage dans la lune* (Viagem à lua), de

1902, é um dos primeiros a conter um enredo que até certa medida acompanha em linearidade a narração de uma história. Passando por Charles Pathés, também francês, o responsável por condensar este espetáculo inicial de imagens nos padrões de uma indústria, somos levados aos primórdios de Hollywood e aos filmes de D. W. Griffith, o criador da linguagem clássica no cinema, apresentando o padrão de contar uma história que até hoje se presencia e predomina naquele país (COSTA, 2005, p.27).

Do texto de Matuszewski seguiram-se outros ensaios sobre a natureza desta nova forma de entretenimento, mas ainda produzidos essencialmente por pessoas inseridas dentro deste novo mundo do audiovisual, como cineastas e os primeiros críticos. Na Rússia, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov colocaram em palavras através de uma complexa reflexão aquilo que seus filmes mostravam na forma de imagens. O “cinema intelectual”, “construtivista” foi comentado e discutido em livros como *A forma do filme*, *O sentido do filme*, de Eisenstein e *Artigos, projetos e diários de trabalho*, de Vertov.

Apesar das fundamentais mudanças trazidas pelos historiadores envolvidos em torno da *École des Annales*, que ampliou a noção da história até então dominante nos meios acadêmicos, solicitando para esta nova forma de fazer historiográfico a confluência de outras disciplinas, como a sociologia e a geografia, foi o erudito teórico e jornalista, Siegfried Kracauer quem trouxe uma percepção distinta e nova para as discussões. Em 1947, Kracauer escreveu *De Caligari a Hitler*, cuja idéia central é de que seria possível ver o cinema expressionista alemão da década de 20 de diretores como Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang refletia os anseios de sua sociedade, renunciando a ascensão do nazismo (KORNIS, 2008, p.19). Assim, em um movimento de valorização, sobretudo do filme de ficção, Kracauer estabeleceu uma relação direta entre o filme e o meio que o produzia.

Por toda a década de 50, cada vez um número maior de historiadores passou a reconhecer o valor documental de um filme. Além disso, não apenas a idéia de ver no filme uma possibilidade válida de fonte histórica começou a ser discutida pela historiografia, mas também se detalhou mais a gama de películas que poderiam ser utilizadas. Assim, não apenas documentários e cinejornais poderiam ser utilizados, mas também poder-se-ia trabalhar da mesma forma com filmes de longa-metragem. A

integração dos filmes ficcionais nestes primeiros debates significou outro avanço nas relações entre história e cinema, pois já se deixara de conferir ao segundo um estatuto de “espelho do real”. Até mesmo as produções que mostrassem uma história fictícia, fosse ela de cunho histórico ou não, poderiam ter algo a dizer ao historiador, pois acima de tudo “mesmo quando não encena o passado, o produto audiovisual do cinema [...] sempre é um documento de sua época, [que] veicula valores, projetos, ideologias” (CAPELATO et al, 2006, p.9).

Outro momento primordial para os estudos entre cinema e história, bem como para tipo de abordagem que utilizamos neste texto, ocorreu na década de 70 através de dois autores franceses, Marc Ferro, ligado à terceira divisão geracional da Escola dos Annales e Pierre Sorlin. Para estes autores, o filme foi definitivamente considerado um objeto histórico. Segundo Ferro, por exemplo, em um de seus artigos mais célebres, “O filme, uma contra-análise da sociedade”, escrito no ano de 1971³, argumenta que a importância de uma produção fílmica é de tal maneira que ela pode constituir uma fonte para a análise da sociedade que permitiu a sua produção.

Segundo Ferro, o filme, ao possuir “uma tensão que lhe é própria” (LE GOFF; NORA, 1976, p.199) traz à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa e outra, atingindo assim as suas estruturas. Abordando-o essencialmente como um produto ou um testemunho de sua sociedade, uma imagem-objeto, o autor argumenta que as significações de um filme não são assim apenas cinematográficas. “Ele vale por aquilo que testemunha. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa”. Assim, o que ele chama de “contra-análise da sociedade”, ou seja, a contribuição especial que uma análise fílmica traria, estaria por conta da variedade de informações, como gestos, objetos, comportamentos

³ Sobre as aparições deste texto em diferentes publicações ao longo dos anos ver a nota 8 do capítulo de Eduardo Morettin no livro **História e Cinema**. Segundo ele, “o texto em questão de Marc Ferro, escrito em 1971, foi publicado pela primeira vez em 1973 na revista **Annales, Économies, Sociétés, Civilisations**, v. 29, n. 1, p. 109-124, 1973. Foi reeditado em 1974 para o livro **Faire de l'histoire: nouveaux objets**, organizado por Jacques Le Goff e Pierre Nora. Dois anos depois, esse livro foi traduzido para o português (História: novos objetos). Reapareceu, com algumas alterações, no capítulo “Le film et le choix des sources dans l'analyse des sociétés” em **Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire** (Paris: Hachette, 1975). Foi novamente reaproveitado em outras publicações do autor, como **Cinéma et histoire**. Paris: Ed. Denöel/Gonthier, 1977; e Cine e Historia. Barcelona: G. Gili, 1980” In: MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. CAPELATO et al. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 40.

sociais, que são muitas vezes transmitidos sem que o próprio diretor queira, captando assim o “não-visível”.

Já Pierre Sorlin, que conclama para uma maior interdisciplinaridade, sobretudo da Semiótica e da Sociologia, na hora de analisar criticamente um filme, crê que todo filme, mesmo os de conteúdo histórico, falam também do presente no qual estão inseridos, podendo por isso também ser utilizados para estudar certos aspectos de dita sociedade. Os estereótipos e imagens codificadas impoem ao historiador um repertório de técnicas para estudá-las, por isso o auxílio obrigatório da interdisciplinaridade, que, em Ferro, no entanto, não encontra grande divulgação.

Ainda na década de 70, dois estudiosos norte-americanos, John O'Connor e Robert Rosenstone também discutiram o cinema como fonte histórica, mas sobretudo focando aqueles que apresentavam um conteúdo histórico em seu enredo, os chamados “filmes históricos”: obras que tentam conscientemente recriar o passado a partir de suas versões animadas. O foco inicialmente era dirigido para cinejornais e documentários, sendo que trabalhos desenvolvidos com longa-metragens apenas começaram a aparecer na década anterior. Data ainda no final da década de 70 a criação da revista *Film & History*, que teve como um de seus fundadores o historiador O'Connor. (KORNIS, 2008, pg.38) e a inauguração, em 1977, da International Association for Media & History (IAMHIST), uma organização criada a fim de reunir tanto profissionais envolvidos no mundo do cinema, como cineastas e roteiristas, bem como pesquisadores ou professores das áreas de mídia e história a fim de fomentar a produção de filmes que recriassem o passado.

Como observa o próprio Robert Rosenstone, um dos mais conhecidos desta vertente “americana” sobre os estudos entre história e cinema, a principal preocupação nos primeiros trabalhos de seus compatriotas (e mesmo a dele) parecia ser uma necessidade de atestar até que ponto determinado filme histórico correspondia a uma versão animada fidedigna do fato histórico que ele pretendia narrar. Dessa maneira, segundo autor, podia-se encontrar ao longo dos textos inúmeros apontamentos de “erros” com relação à versão mais aceita daquele passado difundida pelos historiadores a partir de testemunhos encontrados predominantemente em fontes escritas. A maior ou menor presença de tais obliterações determinava se o filme correspondia a uma

obra histórica digna ou não de crédito (ROSENSTONE, 2010, p.21-22). À medida que os estudos de historiadores sobre o cinema se condensavam e à medida que o próprio Rosenstone desenvolvia sua concepção sobre a natureza do filme histórico como discurso, esta noção absoluta de um filme como obra “verdadeira” quando comparado a uma versão de um fato histórico reproduzida pelos historiadores foi relativizada. Isso significou, pelo menos para este autor, compreender que existem diferenças básicas na forma de construção de um mundo nas mídias visuais e na folha impressa: palavras e imagens trabalham de formas diferentes para explicá-lo (ROSENSTONE, 2010, p.27). Sendo assim, em seus últimos trabalhos, o historiador americano passou a aceitar e defender a idéia de que no cinema podemos encontrar uma forma de discurso histórico legítimo mesmo em produções como o longa-metragem dramático, de natureza eminentemente ficcional. Bastaria apenas dominar um conjunto de técnicas e metodologias específicas para saber realizar sua crítica, dada a forma específica que o fato histórico assume em uma história encenada.

Por fim, para o caso das produções da historiografia brasileira que acolheu esta nova forma de entretenimento, cultura ou simples diversão como passível de análise histórica, alguns consideram que o cinema e a televisão ingressaram no universo do historiador muito tardiamente, somente a partir da década de 90 (CAPELATO et al, 2007, p.9.). Como salientam os autores de *História e Cinema*, uma maior produção de teses, dissertações e trabalhos que de alguma forma explorem as relações entre estes dois pólos efetivamente se condensaram a partir desta data, mas não podemos nos esquecer que alguns poucos, mas importantes exemplos de anteriores trabalhos que já haviam abordado o tema. Ainda em 1952, por exemplo, José Honório Rodrigues já havia tecido algumas considerações sobre as possibilidades que o cinema oferecia à pesquisa histórica. (RODRIGUES, 1978, 3ª. edição).

Já no final dos anos 1970 e começo da década de 80, realizou-se dois encontros voltados para a discussão do cinema como fonte para a história. O primeiro, patrocinado pela Embrafilme, Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo e Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, aconteceu em 1979 e destacou a importância da documentação que pode ser obtida através dos filmes. Em 1983, sob a organização da Casa de Rui Barbosa e da Cinemateca do Museu de Arte

Moderna, realizou-se uma mesa-redonda intitulada "Cinema como fonte de História. História como fonte de Cinema", onde se discutiu a análise do filme do ponto de vista da história. Participaram dela os historiadores José Murilo de Carvalho, Francisco Iglésias e Rosa Maria Barbosa de Araújo. (KORNIS, 1992, p.239).

Dessa forma, pode-se corretamente argumentar que foi na última década que os estudos sobre cinema e história ganharam uma nova e maior dimensão, mas há que se recordar que outras tentativas já haviam sido realizadas, mesmo que poucas, durante as décadas anteriores.

A fim de realizar um estudo que percebe o filme como um produto de sua época, e por isso também um documento, como assim o discutiram os historiadores Ferro e Sorlin, escolhemos um período específico de uma sociedade para visualizá-lo em uma obra fílmica. Seja através de uma crítica de elementos internos, como aspectos da estética, história, encenação do personagem e representações de estereótipos distintos, ou por meio de aspectos externos, como os interesses para sua realização e o caminho que levou o argumento para as telas do cinema, um filme pode nos informar sobre as peculiaridades e características daqueles que permitiram sua veiculação. Os estereótipos presentes, a ênfase com que são mostrados nas cenas e a repercussão nas audiências que o recebem também podem nos dar dimensões da força que tal mídia adquiriu para fomentar e corroborar opiniões, pensamentos, medos e fobias, indo além de simplesmente transmiti-las.

A sociedade e o momento histórico que tentamos perceber através de um filme é a dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial e o esforço do governo do presidente Franklin Delano Roosevelt para promover, juntamente com as organizações midiáticas, como o rádio e o cinema, uma campanha para mostrar à população o esforço de guerra dos soldados e das nações envolvidas no conflito.

O país se encontrava em guerra desde o ataque japonês a Pearl Harbor em dezembro de 1941 e desde então o governo assumiu a tarefa de enviar aos civis americanos notícias oficiais sobre o *front*. O principal resultado dessa tarefa foi a criação da agência do governo denominada United States Office of War Information (OWI), que, entre o seu tempo de duração, entre junho de 1942 até setembro de 1945, tratou de coordenar a publicação de notícias da guerra para o uso doméstico nos

jornais e revistas, e promover, através de pôsteres e programas de rádio, o patriotismo, a apreensão com possíveis espiões infiltrados e principalmente recrutar mulheres para trabalhos relacionados à guerra (WINKLER, 1978, p.145). Segundo Winkler, tal tarefa foi levada a cabo diretamente pelo governo, dada a relação de desconfiança e apreensão que os americanos tratavam os conflitos na Europa antes de atingirem o país no final daquele ano. A entrada do país na guerra era um assunto evitado, seus motivos questionados e se aludia geralmente ao isolacionismo americano para dizer nas entrelinhas de que “aquela guerra não era nossa”. Além disso, fazia-se com que a Segunda Guerra Mundial sempre estivesse na pauta dos assuntos recorrentes, seja através das notícias e dos programas de rádio, seja com que ela se infiltrasse indiretamente na vida privada dos civis, envolvendo principalmente mulheres em trabalhos a ela relacionados.

Qualquer tentativa de relembrar aos americanos a redenção de seus soldados nas batalhas e da coragem das nações aliadas parecia válida em um momento em que as dúvidas e críticas não cessavam. Além do rádio, a indústria de cinema de Hollywood também foi mencionada para oferecer aos americanos filmes propagandísticos que incitassem valores como o patriotismo, a coragem e admiração por aqueles que haviam deixado o país para lutar pela democracia, a liberdade e a paz mundial. Tais idéias de cunho liberal eram de certa maneira comuns à maioria da população e neste contexto de “motivos” para a entrada do conflito, podem ser observados como atenuantes àqueles que ainda criticavam o governo pelas decisões subsequentes a 1941.

A própria indústria, longe de se constituir como um agente passivo neste processo de fomento dos valores patrióticos americanos, criou duas organizações, das quais faziam parte os próprios atores e diretores, o Hollywood Victory Committee, surgido apenas três dias após o ataque à base naval, em 10 de dezembro de 1941, e o Hollywood Air Raid Defense Unit, originado no ano seguinte. Os dois tinham funções semelhantes, a saber, reunir celebridades do mundo do cinema para contribuir na venda de bônus de guerra, realizar pequenos shows e aparições para tropas a fim de prover tanto rendimentos para as forças armadas provenientes das vendas, como simples divertimento e abstração. Entre aqueles que fizeram parte destes comitês

estiveram Bob Hope, Clark Gable, James Cagney e George Murphy. (BLACK; KOPPE, 1990, p.57).

Hollywood moveu-se no tocante à guerra não apenas liberando seus atores e atrizes para viajarem longas distâncias a fim de vender bônus ou entreter tropas. Os grandes estúdios também colaboraram com o produto final de sua indústria: a produção de uma série de filmes propagandísticos, que tinham como temática principal a guerra. Muitos foram os exemplos de películas com este foco, mas apenas para citar um caso, lembramos da série de filmes intitulada *Why We Fight*, sob coordenação do renomado diretor Frank Capra. Cada um dos sete filmes que constituem esta coleção, todos dirigidos por diferentes cineastas, encena as ações em combate das nações amigas dos Estados Unidos na guerra, entre elas Reino Unido, China e Rússia.

Justamente sobre este último país, que mais nos faz pensar contemporaneamente no inimigo durante a Guerra Fria do capitalismo, a partir de 1941 converteu-se em um aliado improvável dos Estados Unidos no combate. A data coincide com o ataque a Pearl Harbor, mas alguns meses antes, a 22 de junho daquele mesmo ano, Hitler ordenou a suas tropas que invadissem a leste a Rússia, desrespeitando o acordo de não-agressão entre os dois países. Invadida por um país que apenas dois anos antes se lhe constituía um instável aliado, a situação da Rússia para os Estados Unidos se mostrava indeterminada e perigosa. (MACNEILL, 1953, p. 67.). A Revolução Bolchevique há décadas atrás havia feito com que os dois países rompessem relações diplomáticas por quase duas décadas e a chegada ao poder de uma teoria social-econômica antagônica ao capitalismo alardeou o país. Haveria alguma forma dos dois países se ajudarem durante a Guerra? O fatídico episódio de sete de dezembro veio a mostrar que sim. Entrado o ano de 1942, Rússia e Estados Unidos agora conviviam como aliados pela derrota do Nazismo e do Fascismo pelo mundo, e como mais uma parceira nesta guerra contra as forças do Eixo, também começou a ser retratada de forma amigável e simpática pelos meios que promoviam a propaganda dos esforços da guerra, o OWI como exemplo.

Além da publicidade na imprensa, a propaganda também foi levada ao cinema, onde era rapidamente assimilada pelas grandes platéias dos anos 1940, a época de ouro do cinema. (FRIEDRICH, 1989, p. 98).

A partir do ano de 1943 iniciaram-se então produções que mostravam os russos, seu país e alguns aspectos de sua forma de governo de forma positiva e supostamente “esclarecedora”. As produções anticomunistas dos mesmos estúdios de Hollywood que haviam começado a surgir ainda no final da década de 10 foram deixadas de lado e novas e surpreendentes temáticas com relação à Rússia foram levadas ao cinema.

Entre os filmes, aqui a partir de agora denominados pró-soviéticos, escolhemos para figurar nesta análise a produção da Warner Brothers., *Missão a Moscou*⁴. Produzido em 1943 pelo próprio Jack Warner e com direção do já renomado Michael Curtiz, foi o primeiro de uma série de filmes produzidos pelos maiores estúdios norte-americanos sobre o chamado esforço de guerra russo durante este conflito mundial⁵. Baseado nas memórias homônimas de Joseph E. Davies, apenas o segundo embaixador americano na Rússia após a retomada das relações diplomáticas entre os dois países em 1933, o filme, através de uma narrativa que mescla elementos de um longa-metragem dramático com uma roupagem semi-documental é um dos maiores exemplos fílmicos da capacidade de moldagem de Hollywood a partir de uma determinada necessidade, seja ela mercadológica, ou, neste caso, a partir de um suposto esforço de guerra patriótico.

Escolhemos *Missão a Moscou* entre os filmes pró-soviéticos do período pelos caminhos que o levaram até as telas do cinema, pela ocorrência de uma obra impressa que serviu de base para o argumento e roteiro do filme – com os quais podemos tecer algumas comparações, e pela quantidade de literatura que já foi desenvolvida a partir desta produção. Juntamente com *The North Star*, produção do mesmo ano da MGM, que também representa os russos de forma amigável, mas de maneira algo romântica e estilizada, *Missão a Moscou* recebeu grande atenção por parte de historiadores e teóricos do cinema, se comparamos estas duas produções com os demais filmes pró-soviéticos do mesmo período. A variedade de fontes primárias atreladas aos filmes e as

⁴ Título da cópia utilizada: *Misión em Moscú*. Mission to Moscow. Direção de Michael Curtiz. Roteiro de Howard Koch. USA. Produzido por Jack L. Warner. Distribuição Warner Bros. Pictures, Inc. 123 min, p&b, áudio em inglês com legendas em espanhol. AVI. 1943.

⁵ Outros títulos pró-soviéticos do período incluem a produção da United Artists, *Three Russian Girls* (1943), uma espécie de contrabalanço feminino ao filme da Columbia, *The Boy from Stalingrad* (1943); RKO produziu dois filmes que se aplicariam a esta definição, *The North Star* (1943) – este, em parceria com a MGM e uma um tanto ambígua *Days of Glory* (1944); a MGM realizou um musical com *Song of Russia* (1944) a Columbia terminou a lista com a produção já em 1945 de *Counter-Attack* (1945)

pessoas envolvidas nas suas produções podem nos dar primeiras pistas sobre o interesse maior gerado. Também podem ter chamado a atenção o número de referências presentes na história ficcional a ocorrências reais durante o período da guerra e a maneira como foram encenadas.

Pensando que a análise do filme supracitado pode nos fornecer a chave para compreender elementos da sociedade americana em um momento específico de sua história, acreditamos que a partir dos estereótipos e representações presentes na história podemos tecer algumas considerações tanto sobre a política americana com relação aos filmes de guerra – já que a história conta com um personagem baseado em uma figura real do governo, como sobre a forma como Hollywood atendeu, esteticamente, a este esforço da guerra.

Para realizar esta análise, dividiremos a apresentação do filme em três partes. Na primeira, a gênese, nos concentraremos nos meandros da criação do filme, quais os agentes envolvidos, quais as forças que motivaram a sua concretização, ou seja, o caminho que fez possível filmar o livro homônimo do ex-embaixador americano, assim sendo, sua história de criação. Na segunda parte, contaremos a sinopse do filme, um resumo geral da história e como ela se desenvolve no filme. Na terceira e última parte realizaremos a crítica ao filme, citando algumas questões políticas americanas e como elas apresentam encenadas. Citamos os aspectos de ordem política, pois é uma questão especial suscitada por este filme, a partir dos pontos de vista bastante delicados que o personagem do embaixador apresenta sobre a guerra e sobre as ações russas durante o conflito. As justificações que o personagem dá quando lhe são perguntados determinados fatos são extremamente interessantes e talvez o ponto alto do filme. Dada a sua ênfase política, os aspectos sociais, no entanto, não deixaram de ser levantados. As formas como foram representados os russos e as características que lhes foram atribuídas – muitas das quais eram comuns à sociedade americana daquela época, o que parecia tornais mais fácil a empatia pelos personagens – são também dignos de nota.

Por fim, nas considerações finais, falaremos um pouco sobre a recepção do filme e assim tentaremos medir até que ponto este cinema de propaganda da Segunda Guerra Mundial obteve resultados positivos em meio à população americana.

2 GÊNESE - DO LIVRO AO FILME: *MISSÃO A MOSCOU, 1941, MISSÃO A MOSCOU, 1943*

Joseph E. Davies nasceu em uma família protestante no pequeno estado do Wisconsin. Estudou Direito na University of Wisconsin e a diplomacia até então nunca lhe chamara atenção. Foi quando o ainda jovem advogado Davies foi chamado para fazer parte da equipe de governo do presidente Woodrow Wilson que seus interesses pelos rumos da política começaram a aflorar. Ali ele também havia de conhecer outro jovem colaborador da equipe de governo, Franklin Delano Roosevelt, anos depois ele também eleito presidente dos Estados Unidos. A amizade que ali uniu os dois jovens havia de acompanhá-los ao longo dos anos e ao longo de suas carreiras. Inspirado pela experiência no gabinete presidencial, Davies se tornou um entusiasta do Partido Democrata, exercendo papel ativo na política do partido na em Washington – cidade que escolhera para trabalhar desde sua contribuição ao presidente Wilson. Ao mesmo tempo, Davies consolidava sua carreira laboral como advogado de grandes corporações na cidade (CULBERT, 1980, p.38)

Em 1936, com Roosevelt já eleito presidente, Davies foi convidado pelo amigo a visitá-lo na Casa Branca e de seu gabinete recebeu a oferta de ser o embaixador americano na Rússia a partir daquele ano. Como conta o próprio Davies, o pedido do velho companheiro foi feito de forma tão “veemente” que o advogado não teve como não aceitar. (DAVIES, 1941, p.21)

Assim, no final de 1936, Davies e sua família viajaram para a Rússia e ali permaneceram por dois anos, retornando ao país no final de 1939, depois de ainda um ano como embaixadores na Bélgica.

De volta aos Estados Unidos, Davies começou o projeto de escrever suas memórias a partir das experiências que havia vivido naquele país. Para não deixar o livro com ares apenas de simples memórias, ele resolveu utilizar sua correspondência oficial e documentos do Estado para corroborar as versões que apresentaria. O conteúdo de seu livro limitar-se-ia apenas ao período em que havia permanecido no país russo e sua escrita obedeceria à forma de um diário, em que a cada entrada constassem as principais atividades de Davies durante aquele período. Como fontes

para o desenvolvimento da obra, o ex-embaixador contou com documentos confidenciais do Estado, liberados por Sumner Welles, Secretário de Estado do governo Roosevelt; seus próprios despachos enviados ao Departamento de Estado durante seu período na Rússia e por fim suas memórias pessoais reunidas em diários.

Para compor a obra, Davies contou com a ajuda de dois jornalistas que ele havia conhecido ainda na Rússia, Spencer Willians e Stanley Richardson. De fato, os dois funcionaram mais como *ghost writers* – sendo responsáveis na verdade por grande parte da escrita da obra, mas sem levar os créditos por ela.

Com o título de *Mission to Moscow* (Missão a Moscou), a obra foi publicada em 29 de dezembro de 1941 pela editora Simon and Schuster e, em uma triste ironia, apenas três semanas após o ataque a Pearl Harbor. Como pontuaram Allis e Ronald Radosh, “a mensagem intervencionista que o livro passava não podia surgir em um tempo tão apropriado” (RADOSH; RADOSH, 2004, p.358). Uma semana antes da publicação, em 14 de dezembro, um excerto do livro foi publicado pelo jornal *The New York Times*, e o próprio presidente, em uma carta pessoal, escreveu “Este livro irá durar”. (CULBERT, 1980, p. 40) Nesta época episódios já citados como a entrada dos Estados Unidos na Guerra e a invasão germânica na Rússia podem ter contribuído pelo menos pelo interesse das pessoas em adquirir uma obra com um título tão claro e escrita por um ex-embaixador. A curiosidade se tornou sucesso editorial e o livro teve mais de 700 mil cópias vendidas, foi traduzido para treze idiomas e ganhou uma edição de bolso, da Pocket Books, no ano seguinte à sua primeira edição (RADOSH; RADOSH, 2004, p.358).

A novela de Davies estava alcançando grande notoriedade midiática por seu sucesso de vendas e logo gerou o interesse de Hollywood por uma adaptação. Após algumas especulações, a Warner Brothers conseguiu adquirir os direitos de adaptação do livro para o cinema. Segundo Allis e Ronald Rodosh, as histórias variam sobre como foi a aproximação dos Warner com o ex-embaixador. À época, Davies argumentou que, depois de receber propostas de vários estúdios, ele contatou Harry Warner – com a benção e apoio do presidente Roosevelt. Os Warner, por sua vez, contradisseram dizendo que em um suposto jantar oferecido na Casa Branca o próprio presidente os havia oferecido a chance de filmar a história. Independentemente de quem partiu a

aproximação, Davies vendeu por U\$25 mil os direitos de filmagem sob o livro e ainda lhe foi permitido acompanhar algumas imagens e dar informações e ajuda em alguma questão de ordem histórica específica; ele ainda usaria sua influência com Roosevelt para opinar no resultado final da produção. (RADOSH; RADOSH, 2004. p.358-359.)

A história seria rodada nos estúdios em Hollywood da Warner Brothers e havia o interesse, como o próprio Jack Warner escreveu a Davies, de contratar não apenas atores americanos, mas também russos ou de descendência para “dar mais veracidade à história” (RADOSH, RADOSH, p.376, nota número 34). Para adaptar a obra e redigi-la em forma de roteiro a Warner Brothers convocou Howard Koch e a direção ficou a cargo do húngaro Michael Curtiz. Ele e Koch já haviam trabalhado juntos anteriormente em *Casablanca*, produção da qual ambos haviam ganhado grande notoriedade e respeito, pela sofisticação tanto do argumento como da direção. A dupla, no entanto, era conhecida nos *sets* por seus humores temperamentais e cambiantes, Koch, por não aceitar muitas sugestões de melhorias e “reconsiderações” de terceiros em sua escrita, e Curtiz, que, com “seu inglês mal falado e sem sentido” conseguia coordenar com verdadeiros “ares de ditador” uma filmagem (FRIEDRICH, 1989, p.150).

No começo das filmagens, iniciadas em julho de 1942, estes dois fortes gênios foram confrontados por um insistente Davies. Aproveitando da liberdade que lhe fora assegurada pelo próprio Jack Warner, de acompanhar inicialmente algumas das filmagens, o ex-embaixador começou a dar sugestões, palpites e solicitar modificações no andamento da história. Em setembro de 1942, recebendo uma versão do roteiro, ele escreveu uma carta de vinte e quatro páginas, com espaçamento simples, com comentários e sugestões de mudanças. Aparentemente não satisfeito com suas visitas esporádicas ao *set* de filmagem, em novembro do mesmo ano ele e a esposa decidiram se estabelecer em Los Angeles para poder acompanhar quase que diariamente as filmagens (BENNETT, 2001, p.491). Como resultado, Davies conseguiu que ele mesmo inicia-se o filme com uma auto-exposição de quase cinco minutos, tratando de apresentar o filme e contando, entre outras coisas, dados de sua origem humilde, seus estudos, seu passado de advogado e algumas poucas impressões sobre a União Soviética e o povo russo.



Figura 1: Da esquerda para a direita: o ex-embaixador Joseph E. Davies, o ator Walter Huston e o diretor Michael Curtiz no set de *Missão a Moscou*.

Fonte: (RADOSH, 2004, p.361)

A produção do filme foi terminada no início de abril de 1943 e os custos entre produção e publicidade contabilizaram ao todo U\$1.5 milhão, uma quantia considerável para a época e para um filme sobre a guerra e sobre a União Soviética⁶. Apenas algumas semanas depois, *Missão a Moscou* foi apresentado a Roosevelt e seu séquito em uma sessão exclusiva na Casa Branca e nos dias 28 e 29 de abril contou com suntuosas noites de *prémiere* em Washington e Nova York, respectivamente.

⁶ Segundo a American Film Association, o orçamento de *How Green Was My Valley* (*Como era verde o meu vale*) (direção de John Ford), ganhador do Oscar de melhor filme de 1941 foi de U\$1.25 milhão. <http://www.afi.com/members/catalog/AbbrView.aspx?s=&Movie=26746> (acesso em 23 de janeiro de 2010). Os custos referentes ao filme *Mission to Moscow* estão em BENETT, Todd. "Culture, power and Mission to Moscow: film and Soviet-American relations during World War II" In: *The Journal of American History*, Número 88, Setembro de 2001. p. 502.

3 SINOPSE – A HISTÓRIA NAS TELAS

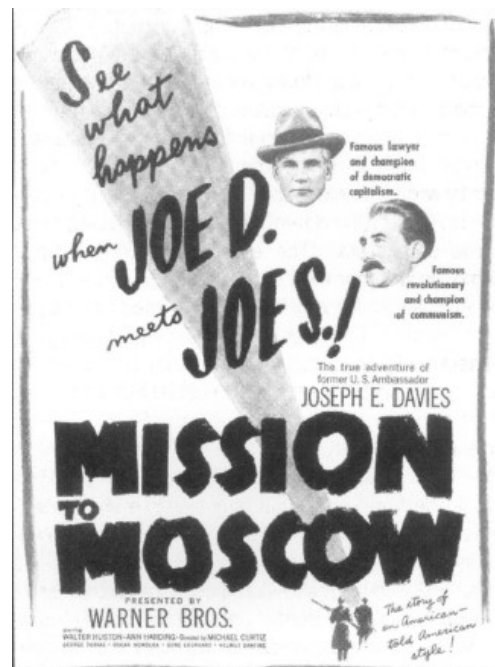


Figura 2: Cartaz do filme Missão a Moscou. “Veja o que acontece quando Joe D. conhece Joe S.”

Fonte: (RADOSH, 2004, p.372)

O filme inicia-se com uma introdução do próprio Joseph E. Davies, onde ele conta ao expectador um pouco de sua trajetória, desde a infância em Wisconsin até o encontro com o futuro presidente Roosevelt, que anos depois o chamaria para ser embaixador. Segundo Davies nesta mesma introdução, era necessário expor alguns dados pessoais seus para que as pessoas pudessem conhecer tanto homem quanto as ações pelas quais ele havia passado para julgar se a história era digna de nota e confiável. O ex-embaixador encontra-se sentado em uma confortável poltrona, com roupas sóbrias, mas elegantes, e ao fundo aparecem retratos de sua família: a esposa Marjorie Davies, e a filha, Emlen Davies.

Logo após este brevíssimo relato sobre seu passado, Davies passa a explicar os motivos que o levaram a escrever seu livro de impressões. Havia “muitos preconceitos e mal entendidos” sobre o povo russo e era preciso esclarecê-los. Ele também fala que compartilhava de alguns desses preconceitos, mas que estes foram rompidos quando ali esteve e pela maneira respeitosa como foi tratado pelo povo e autoridades russos.

De nenhuma maneira Davies chega a defender o comunismo como forma de governo – esta palavra nem é ao menos citada em seu discurso. O que Davies ressalta é a coragem, honradez e vontade dos russos de lutar paz mundial em um mundo em conflito. Hitler e os países do Eixo eram a ameaça máxima a esta liberdade e desde que a Rússia se encontrava invadida por forças alemãs, era necessário deixar possíveis diferenças de lado e aceitar a este “vizinho” como um aliado provável para o ressurgimento de um mundo em paz.

Pressupomos que a mensagem de Davies foi gravada no início de 1943, ou seja, nos momentos finais do conflito, quando as tropas alemãs já haviam sofrido grandes derrotas e perdas no campo de batalha, sendo a principal delas a queda de Stalingrado para novo domínio russo no começo daquele ano. Ele chega a citar uma já vitória dos Aliados nesta guerra, tendo como base para sua afirmação a cada vez maior recuperação de territórios dos exércitos aliados, também começada no início daquele ano. Sua mensagem final é de que passado o conflito, haveria a necessidade das nações amigas se unirem para a manutenção da paz mundial. Essa era a grande tarefa a ser cumprida a partir daquele ponto e mais do que nunca era necessário a união entre os países (nas entrelinhas, a união entre americanos e russos) para assegurar esta paz.

Davies termina seu discurso agradecendo aos “patriotas irmãos Warner” e a sua grande companhia de diretores, artistas e técnicos.

Após a intervenção de Davies, a história ficcional começa. A interpretação dos personagens principais ficou a cargo do conhecido ator Walter Huston para o papel de Davies, Ann Harding interpretou sua esposa, Marjorie, e uma jovem Eleanor Parker ficou com a atuação da filha do casal, Emlen. Huston, à época das filmagens com 58 anos, era um respeitado ator dentro do show *bizz*. Com uma carreira já consolidada dentro de Hollywood, Huston era muitas vezes requisitado para interpretar homens maduros, sábios ou de importância fundamental para a história, como seus personagens Jerry Cohan em *A Canção da Vitória (Yankee Doodle Dandy)*, também dirigido por Michael Curtiz, e Doc Holliday em *O Proscrito (The Outlaw)*, também de 1943 e com direção de Howard Hughes.

Imediatamente após sua participação em *Missão a Moscou*, Huston foi contratado pela MGM para participar do filme pró-soviético produzido por este estúdio. Em *The North Star*, Huston interpretou o médico russo Dr. Pavel Kurin do vilarejo que dá nome ao filme.

Na história, Davies e sua família estão passando férias no nordeste do país, nas montanhas Adirondack, quando são interrompidos por um agente do governo que avisa que o presidente em pessoa quer vê-lo. A possibilidade de encontro com o presidente deixa Davies e sua família atordoados. No gabinete presidencial ouve de seu antigo amigo a oferta de ser o embaixador americano na Rússia. Davies adverte a Roosevelt que sua atividade política limita-se ao apoio ao Partido Democrata e que sua experiência diplomática é nula. O presidente intervém dizendo que somente confia esta missão a um velho amigo e frente a este convite quase “irrecusável” Davies aceita a “missão” de ser o representante do governo americano na União Soviética.

Antes de chegarem a Moscou, no entanto, os Davies visitam a Alemanha, pois o agora embaixador quer constatar as notícias que ouvira sobre aquele país. Visitando as cidades de Stuttgart e Berlim, ele constata que o país está devidamente organizado para um combate: a indústria bélica trabalha a todo vapor e há tropas de oficiais por todos os lados. Davies tenta um encontro com o próprio Hitler, mas é apenas consegue ser recebido por autoridades do exército e banqueiros. Com a esperança de que sua mensagem seja ouvida, ele pede que Hitler desarme imediatamente seu exército, mas seu discurso é proferido em vão.

Frustrado por ter falhado nesta primeira tarefa, Davies agora se dirige à Rússia. Sua chegada naquele país é marcada pela cordialidade e pelas boas maneiras russas. Em Moscou, autoridades russas como Maksim Litvinov, o major Lev Kamenev e Mikhail Kalinin lhe fazem as honras da casa e apresentam seu despacho oficial.

Disposto a oferecer detalhados relatórios ao presidente, Davies empreende viagem por todo o país para conhecer sua estrutura e o funcionamento dos planos quinquenais russos. Ele admira-se pelas grandes melhorias que o país estava passando, sobretudo no setor industrial, mas fica intrigado com notícias de sabotagem dentro das fábricas.

Em diferentes esferas, todos os Davies se surpreendem com a realidade russa. Marjorie Davies tem uma reveladora conversa com a senhora Litvinov, em que fica conhecendo que também as russas cuidam de sua beleza e fomentam um pequeno negócio do luxo dentro do país. Emlen, a filha do casal, através da filha dos Litvinov, constata que até as jovens mulheres estão preparadas para um confronto e tampouco são barradas de se alistarem nas forças armadas por seu gênero.



Figura 4: A senhora Davies descobrindo a realidade das mulheres russas. *Screenshot de Missão a Moscou.*

A explosão de uma fábrica em uma indústria de armas faz com que saibamos da existência de uma Quinta Coluna em Moscou, interessada em destituir Stalin do governo e instaurar uma ditadura com ajuda da Alemanha, tudo também orquestrado de longe por Trotsky. Entre os conspiradores, encontravam-se importantes membros do Partido Bolchevique, entre eles Bukharin, Bujarin Krestinsky, Pyatakov, Radek, Yagoda e o marechal Tukhachevsky.

Os grandes expurgos dos julgamentos de 1936 e 1938 dos acusados de traição foram condensados em um único evento no filme. Davies, junto com outros representantes de nações estrangeiras, assiste a todo o julgamento e parece adiantar a sentença do júri: por sua experiência como advogado, eles dificilmente seriam absolvidos. Depois do procurador do julgamento conseguir a confissão de culpa na orquestra de um plano de substituir o atual governo, todos são sentenciados à morte. Logo após o final do julgamento um grandioso desfile de tropas soviéticas toma conta

das ruas de Moscou e a sucessão das duas cenas faz pensar que a aplicação da pena aos acusados ajudou a fortalecer a imagem do Kremlin e do próprio Stalin.

A permanência do embaixador russo está chegando ao filme e ele é presenteado por um jantar de despedidas envolvendo políticos russos e outros embaixadores. Antes de ir ele finalmente consegue se encontrar com o próprio Stalin, que em tom apaziguador assegura que os interesses da Rússia, acorde com os dos Estados Unidos, são o ressurgimento de um mundo de paz e a manutenção desta segurança. Ele adverte o embaixador, no entanto, de que sua posição como representante da nação o obrigava a buscar o melhor para seu país, e para proteger a Rússia da guerra até um acordo com a Alemanha não seria totalmente descartado.

De volta aos Estados Unidos, Davies toma para si a missão de alertar os americanos da iminência da guerra. Seus compatriotas, por outro lado, mostram-se despreocupados e duvidam do início dos combates. Outros questionam o que o país ganharia caso se envolvesse e se ademais as negociações com os “bons amigos” Alemanha e Japão não seriam afetadas com isso. Cansado, mas ainda sem perder as esperanças de tentar convencer os americanos da necessidade de tomada de posição com relação aos interesses de Hitler na Europa, Davies intensifica suas palestras. Já não se tratava mais de alertar para a ocorrência da guerra, já que ela já havia eclodido em 1939 do outro lado do Atlântico, mas também oferecer às platéias suas impressões sobre a Rússia e a necessidade de desmistificar certos preconceitos sobre aquele país.

Em uma última palestra no Madison Square Garden em Nova York, Davies responde a uma série de questões e entre as dúvidas dos espectadores, quase todas relacionadas à Rússia, estão os últimos acontecimentos envolvendo o país soviético, como o pacto nazi-soviético de 1939 e a invasão da Finlândia pela URSS em 1941. Rebatendo a todos estes questionamentos com suas muitas pessoas opiniões sobre o que havia levado o país a tomar aquelas decisões, a palavra final de Davies e o convencimento da maior parte da platéia ao escutar suas respostas mostra por fim o triunfo do ex-embaixador sob um maior de desconfiança. As últimas palavras do personagem, já como interlocutor de imagens da guerra de diferentes regimentos, usa como metáfora uma parábola bíblica de Caim e seu irmão Abel sobre a necessidade de proteção e ajuda mútua até em tempos difíceis. Assim termina o filme, salientando a

necessidade de esperança e cooperação em qualquer tempo e para qualquer semelhante.

4 DESCONSTRUÇÃO – *MISSÃO A MOSCOU*: PROPAGANDA E ESTEREÓTIPOS À SERVIÇO DA GUERRA.

A intenção de *Missão a Moscou* de ser um filme de propaganda e veiculador de uma determinada mensagem não está nas entrelinhas do enredo, na presença de um personagem-metáfora ou em frases sugestivas e subliminares dentro do roteiro. Ao contrário, sua mensagem é clara, simples e incisiva. A vontade de contar uma versão sua e definitiva sobre a Rússia já está presente até mesmo no subtítulo do filme, “One American’s journey into the truth”, Uma jornada americana rumo à verdade, em tradução livre. O entendimento é claro: *journey*, que pode ser traduzido tanto como jornada quanto viagem, faz alusão à própria viagem de Davies para a Rússia e é neste destino final que o personagem encontrará a verdade. Assim, sendo, no ato físico de mudar-se de país, verdade/revelação = Rússia (destino final). Efetivamente, será neste país que Davies encontrará um povo amistoso, gentil e comunicativo e através destas descobertas reavaliará suas primeiras impressões ou o que havia anteriormente escutado sobre a União Soviética. Cabe aqui, no entanto, uma ressalva, os Davies ficam impressionados positivamente, sobretudo com os valores cultivados pelos russos: a coragem, a valentia, a inteligência e a justiça de seu governo (mesmo que implacável). Por outro lado, em nenhum momento da película há uma clara manifestação simpática ao comunismo e a seu sistema corporativista de organização e produção. A única referência mais direta a uma questão econômica da política comunista, os planos quinquenais, é a constatação do personagem de Davies de que eles *aparentemente* geraram melhorias significativas para o país e fizeram com que houvesse desenvolvimento com certa rapidez. Enaltecê-lo em demasia poderia passar a idéia que talvez o comunismo tivesse tantas (ou mais) qualidades que o sistema antagonico vigente para as platéias que o assistiriam.

Para sacar estas primeiras conclusões sobre este filme, chegaram a nossas mãos não apenas o próprio filme, mas um conjunto de fontes que podem ser utilizados

para corroborar certa teoria. Além do livro homônimo do qual o filme se baseou, há ainda material sobre o filme, como o roteiro e cartazes, encontrados nos arquivos da *Warner Brothers*, na *University of Southern California* (USC), a correspondência entre Roosevelt entre Jack Warner na Secção intitulada “*Day by Day*” da *Franklin D. Roosevelt Library*, e as comunicações entre Davies e o presidente em outra secção, denominada *Joseph Davies MSS*, na *Library of Congress*. Estes materiais, juntamente com a visualização do filme, auxiliam nossa compreensão daquele momento político e nos permitem avançar nas considerações da intencionalidade presente na obra.

Para que esta mensagem fosse ainda mais clarividente e revestida com uma roupagem de veracidade, a história é filmada a partir de uma narrativa semi-documental, recurso utilizado em outros filmes de propaganda da época, como o já citado *Why We Fight* e na cinematografia americana imediatamente posterior ao término da guerra, presente em *I Was a Communist for the FBI*, de 1951. Esta característica do filme está presente principalmente nas cenas em que Davies recorre o país observando diferentes setores da economia soviética. Sem a presença de Davies em muitas destas cenas, o que vemos é uma sucessão de imagens de indústrias, trabalhadores e expansão agrícola, com a voz do ator Huston apenas ao fundo, comentando as façanhas econômicas dos últimos anos. A presença de Davies serve mais para constatar certo fato, já mostrado anteriormente na forma de exposição de imagens.



Figura 5: Exposição semi-documental para mostrar as melhorias do setor industrial russo, que contava também com maquinário norte-americano. *Screenshot de Missão a Moscou.*

A presença da propaganda e a intenção de mostrar uma confiante imagem dos russos é uma opinião compartilhada por diferentes autores na historiografia. Para Nora Sayre, *Missão a Moscou* é o filme, entre *A Estrela do Norte* (*The North Star*) e *Canção dos Acusados* (*Song of Russia*) – os filmes mais discutidos entre aqueles pró-soviéticos do período 1943-45, que apresenta de maneira mais clara e simples a mensagem política nele embutida. Apesar das reticências em entrevistas posteriores feitas tanto ao roteirista Howard Koch, quanto ao produtor Robert Bucker, que tentavam relativizar, sobretudo depois de 1947, o papel propagandístico do filme, o filme é claro em mostrar que quer desmistificar juízes de valores sobre os russos, alertar os americanos para o perigo da guerra e a necessidade de tomada de posição e por fim combater este isolacionismo que não permite que os russos já em combate sejam ajudados. (SAYRE, 1995, p.53-55). Pode-se dizer que estas intenções também estão separadas pelas divisões que a própria história apresenta: uma primeira, que corresponde a mais de 80% da duração do filme, que mostra Davies desde a aceitação do cargo até seu encontro com Stalin, ou seja, o momento em que suas atividades como embaixador servem de pano de fundo para a propaganda da imagem amigável russa; e uma segunda parte, os dezesseis minutos finais do filme, em que se assistem aos discursos de Davies já em solo americano, em que as demais intenções acima elencadas já são colocadas.

Além das mensagens presentes no filme, outro ponto que chama a atenção nesta obra são as interpretações que foram dadas a certos eventos históricos, sobretudo aqueles que se referem à Rússia. A visão do personagem Davies sobre os julgamentos dos anos de 1936 e 1938 na Rússia – no filme condensados em apenas uma condenação, a explicação para o pacto nazi-soviético de 1939 e a invasão da Finlândia pelos russos são trabalhados de tal forma contraditória e errônea que Ronald e Allis Radosh os classificam como “grandes erros históricos” e do qual provém o título de seu artigo.

Segundo Bennett, como espectador contemporâneo dos julgamentos, Davies inicialmente espantou-se com a justiça implacável dos julgamentos. Enquanto ainda estava em Moscou, comentou em seu diário que os processos poderiam ser resumidos a uma batalha de poder entre Stalin e Trotsky. Em uma carta a Stephen Early, ele diz

estar convencido de que os depoimentos recolhidos eram falsos e que os acusados estavam sendo torturados para contestarem as perguntas que os promotores lhes faziam (Davies para Stephen Early, 4 de Abril de 1938, Stephen Early Papers, FDR Library, Box 3 Apud RADOSH, 2004, p.375, nota 5).

Três anos depois, quando organizava seu material para compor o livro *Missão a Moscou*, Davies reavaliou suas primeiras impressões e um novo ponto de vista surgiu. O advogado admitiu que ficara deveras impressionado com a disputa de poder entre Stalin e Trotsky e a representação que a condenação teria nesta medida de forças. Assim, a questão da culpa dos acusados foi passada a um segundo plano. A severidade das condenações foi agora novamente pela sagacidade de Stalin que, percebendo de antemão as agitações até mesmo dentro do Kremlin para destituí-lo do poder, puniu com rigor aqueles que haviam conspirado. Era *necessário* agir rápido e obstinadamente para que aquele ato fosse condenado como vil e inaceitável. O castigo assumia assim, na nova visão, um sentido pedagógico.

Esta revisão de Davies sobre os julgamentos na Rússia foi automaticamente transplantada para o filme. Ademais, na história encenada a situação é ainda mais delicada porque era dito não apenas que todos os acusados eram culpados, mas também que os expurgos eram *justos*.

Olhando para os personagens que representam a promotoria e os réus há uma clara contraposição entre triunfo e resignação, respectivamente. As acusações e perguntas do procurador Vyshinsky se sobrepõe a qualquer resposta dada por todos os acusados ouvidos, entre eles Bujarín, Yagoda e o marechal Tukhachevsky. É a vitória do poder instituído sob a conspiração.



Figuras 6 e 7: Comparados, o representante do Estado, o procurador, com seu semblante triunfante; ao lado, a derrota e arrependimento dos réus. *Screenshot de Missão a Moscou.*

O momento histórico que levanta grande debate é pacto de não agressão firmado entre Alemanha e Rússia ainda em 1939. Tal evento é citado no filme em dois momentos, primeiro, no encontro de Davies com Stalin no final de 1938 e quando Davies parte para explicá-lo aos americanos em 1941. As duas passagens estão ligadas pela explicação que o enredo da história dá a este acordo: a proteção. Ainda na Rússia, Stalin mostra-se um líder compreensivo com as dúvidas de Davies sobre a posição de seu país caso uma guerra eclodisse, mas o adverte que ele buscará o melhor para seu país, e isso significa naquele contexto manter uma proteção, ainda que tênue do expansionismo germânico. O embaixador assimila esta mensagem e a reproduz quando lhe perguntam por que a Rússia havia firmado tal acordo. Alegando proteger-se das mazelas que uma guerra geraria, Stalin e a Rússia passam a ser figurados como personagens passivos neste processo. Assim, como se não tivesse outra opção, o pacto é *aceito* pelo governo soviético.

Outro fato histórico que também foi discutido quando Davies já havia retornado aos Estados Unidos foi a invasão da Finlândia pelos russos durante a guerra, em 1941. Para ele, tal dilema poderia ser respondido de forma bem simples e direta: acreditando que os americanos conheciam apenas uma versão deste fato, ele contaria a verdade – em sua versão, sabendo que os alemães os atacariam, a Rússia pediu *permissão* para ocupar certos territórios estratégicos naquele país a fim de se defender da Alemanha. Em troca, oferecia a metade do território pela ocupação, mas seu líder, Carl

Mannerheim, recusou a oferta e por isso os russos *foram forçados* a entrar no país. Até mesmo em uma invasão como a russa é relativizada para seguir a idealização de uma Rússia comprometida com a honra e justiça de suas ações.

Seja através do enredo, seja através da reinterpretação de alguns fatos históricos, *Missão a Moscou* mostra como Hollywood conscientemente criou filmes que estivessem conectados com certo momento político americano, que por sua vez pedia que certos estereótipos fossem criados, para que as platéias pudessem conhecer melhor e “saber a verdade” sobre os aliados que lutavam a mesma guerra. Nesta lógica, não apenas elementos internos do filme, que afloram quando lhe aplicamos a crítica interna, são evidências de que se trata de uma clara e datada produção soviética, mas o próprio fato de sua existência e promoção dentro de uma indústria de entretenimento como Hollywood, mostra que política e cultura facilmente se unem para mostrar uma mensagem determinada.

5 MISSÃO A MOSCOU ATRAVÉS DO TEMPO: GRANDIOSIDADE, RECEPÇÃO E DESCRÉDITO.

Tentar ver hoje em dia *Missão a Moscou* é empreender uma pequena aventura. Ele não é encontrado entre os filmes da secção de clássicos da locadora de vídeos e tampouco são muitos aqueles que o conhecem. Sua disponibilidade nos Estados Unidos também não é muito diferente. Antes de ser (tardiamente) lançado em uma coletânea da Warner Brothers chamada “Archive Collection”, as alternativas eram aproveitar uma exibição sua na televisão para fazer uma cópia (como nos contam como adquiriram o filme os autores Ronald e Allis Radosh, 2004, p.371).

Este não era o caso naquele abril de 1943, quando o filme foi considerado um dos maiores lançamentos do ano. A quantia até aquele momento gasta com publicidade já havia ultrapassado a soma dos U\$500 mil – um montante considerável para um filme de guerra (STRADA; TROPER, 1997, p.276) e a *première* em Washington no final de abril havia reunido quatro mil pessoas e entre eles estavam os mais influentes jornalistas da cidade.

Após sua exibição, o crítico de cinema do *The New York Times*, Bosley Crowther, fez inúmeras considerações positivas sobre o filme e em seu texto figuravam expressões como “uma ousadia única” e “nos provém um claro entendimento sobre o ponto de vista russo”.⁷

Algumas passagens do filme, no entanto, foram consideradas extremamente errôneas e parciais. A crítica partiu sobretudo da esquerda anti-stalinista, que encarou principalmente as cenas do julgamento como uma propaganda de desinformação à sociedade americana (STRADA; TROPER, 1997, p.280, 282). O filósofo John Dewey e a ex-secretária da Comissão Dewey, Suzanne LaFollette, que havia sido responsável por investigar as acusações dos julgamentos de Stalin contra Trotsky, escreveram uma carta ao *The New York Times* dizendo que *Missão a Moscou* se “tratava do conto de uma história feito por meio de distorções, invenções ou até mesmo pura invenção de fatos”. A verdade é que Dewey e LaFollette estavam mais bem informados do que muitos observadores da falsidade e dos horrores dos expurgos de Moscou, e sabiam que muitas das alegações feitas pela acusação soviética eram falsas. Estava iniciada a guerra nos jornais. O *The New York Times* e o *Washington Post* continuar a apoiar o filme como uma obra sem grandes problemas históricos, mas outros jornais, sobretudo de certa posição de esquerda, como o *The New Leader* e o *Partisan Review* empreenderam forte ataque contra a produção. A questão não se tratava apenas de elogiar ou criticar o filme dos irmãos Warner, mas da esquerda anti-stalinista aproveitar a deixa para se fortalecer em meio a opinião pública americana.

O filme, contudo, foi claramente afetado e os prejuízos com a produção foram contabilizados em U\$600 mil. Execrado incansavelmente em inúmeros artigos, as pessoas não se interessaram em ver uma produção tão problemática com relação à veracidade dos fatos históricos presentes na sua história, e o que tornava mais paradoxal a situação era que justamente a “verdade” das histórias ali presentes era um de seus chavões de marketing.

A sentença final rumo ao ostracismo foi dada em 1947, quando o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), órgão do governo americano criado para investigar atividades comunistas dentro dos Estados Unidos, taxou *Missão a Moscou* como um

⁷ CROWTHER, Bosley. Review of *Mission to Moscow*. *The New York Times*. 30 de abril de 1943. p. 25.

dois filmes que continha claras propagandas subversivas e poderiam incitar a uma interpretação errônea sobre os comunistas soviéticos. Chamado para depor perante o comitê, Jack Warner negou veementemente que o filme tivesse sido feito a pedido de Roosevelt ou que houvesse qualquer influência de seu governo na produção⁸. O filme também foi usado pelos congressistas para provar que células comunistas estavam inserindo certas ideologias em inocentes roteiros. As acusações aos filmes pró-soviéticos também foram aproveitadas como campanha política, já que haveria no ano seguinte eleições para o Congresso e como muitos políticos que constituíam a HUAC faziam parte da porção republicana do governo, queriam associar este tipo de filme com a uma suposta tendência comunista do governo do republicano Roosevelt.

Utilizado e reciclado para diferentes contextos, *Missão a Moscou* nasceu e desapareceu dos holofotes para atender a distintas contendas políticas. Tanto sua estrondosa divulgação quanto sua não menos impressionante queda significaram sua utilização para distintos fins, e o mais intrigante é que estes meios são totalmente antagônicos em sua essência: primeiro, para inserir uma propaganda positiva sobre os russos, e depois para evidenciar que Hollywood era capaz de produzir material “subversivo” para suas platéias. Um exemplo de que não apenas Hollywood pode se moldar às determinações políticas e ideológicas, mas que também estas podem se valer de conteúdos culturais para fazer valer sua mensagem, seja ela qual seja e em que momento esteja.

⁸ Depoimento de Jack L. Warner em 20 de outubro de 1947. Cf. US Congress, House Committee on Un-American Activities. **Hearings regarding the infiltration of the motion picture industry**. p. 48.

REFERÊNCIAS

- 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, p.489-518, set. 2001.
- BLACK, Gregory; KOPPES, Clayton. **Hollywood goes to war: how politics, profits and propaganda shaped World War II movies**. Berkeley: University of California Press, 1990.
- CAPELATO, Maria Helena et al. (Org.). **História e cinema. Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Editora Alameda, 2007.
- CULBERT, David. **Mission to Moscow**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1980.
- DAVIES, Joseph E. **Mission to Moscow**. Nova York: Simon and Schuster, 1941.
- FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes: Hollywood nos anos 40**. Tradução Anfela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- RADOSH, Allis; RADOSH, Ronald. A great historic mistake: the making of 'Mission to Moscow'. **Film History**, v.16, n.4, p.358-377, 2004.
- RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil**. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- KORNIS, Mônica A. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.237-250, 1992.
- KORNIS, Mônica A. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). **História: novos objetos**. Tradução Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.38, p.11-42, 2003.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAYRE, Nora. Assaulting Hollywood. **World Policy Journal**, New York, v.12, n.4, p.51-52, 1995.

STRADA, Michael J.; TROPER, Harold. **Friend or foe? Russians in American film and foreign policy**. Lanham: Scarecrow Press, 1997.

WINKLER, Allan. **The politics of propaganda: the Office of War Information, 1942-1945**. New Haven: Yale University Press, 1978.

Dossiê: Recebido em: 30/04/2010 Aceito em: 06/05/2010
