

Cinema e Sala de Aula

Guerra Fria entre as estrelas

Antonio Cícero Sousa

Professor e pesquisador na FAETEC/ISERJ/ETEAB e CEPPEP

“Não acho que este Comitê seja estúpido. Ao contrário, acho que é um mal. Não é o comunismo que amedronta o Comitê de Atividades Antiamericanas, mas sim a mente humana, a própria razão. O que o Comitê investiga não é a força e a violência, mas sim a seriedade, a permanente cidadania. Este Comitê não tem o propósito de destruir Karl Marx, mas sim o caminho constitucional da vida americana.”

Herbert Biberman

Resumo

A questão central no artigo é caracterizar como ocorreu a adesão à caça às bruxas e as formas de resistência a ela esboçadas. No plano interno ao meio cinematográfico, a Guerra Fria se reproduz em bases semelhantes àquelas do conflito externo (EUA/URSS). O referencial teórico que norteia o trabalho tem como base os estudos de Marx, Engels e Gramsci sobre ética e ideologia. Procura-se estabelecer um confronto entre os acontecimentos relacionados aos depoimentos na CCAA, tanto no que se refere aos que se recusaram a colaborar, como aos delatores, especialmente, o diretor Elia Kazan. A análise do filme *Sindicato de ladrões* oferece material para relacionar ideologia e produção cinematográfica e para entender as tentativas em justificar a delação e a caça às bruxas.

Palavras-chave: Cinema. Guerra Fria. Caça às bruxas.

Abstract

The central question in the article is characterized as occurred joining the witch hunt and the forms of resistance to it outlined. Domestically the film medium, the Cold War is reproduced in similar to those of external conflict bases (USA/ USSR). The theoretical framework that guides the work is based on studies of Marx, Engels and Gramsci on ethics and ideology. It aims to establish a confrontation between the events related to the testimony in the CCAA, both with regard to those who refused to cooperate, as the whistleblowers, especially the director Elia Kazan. The analysis of the film *On the waterfront* offers

material to relate ideology and film production and to understand attempts to justify the accusation and witch hunt.

Keywords: Cinema. Cold War. Witch hunt.

Resumen

La cuestión central en el artículo se caracteriza como ocurrió unirse a la caza de brujas y las formas de resistencia a ella esbozó. En el plano interno el medio cinematográfico, la Guerra Fría se reproduce en similares a las de las bases de los conflictos externos (EE.UU. / URSS). El marco teórico que guía el trabajo se basa en los estudios de Marx, Engels y Gramsci sobre la ética y la ideología. Su objetivo es establecer una confrontación entre los eventos relacionados con el testimonio de las CCAA, tanto con respecto a los que se negaron a cooperar, como los denunciantes, especialmente el director Elia Kazan. El análisis del película *On the waterfront* ofrece material de relacionar la ideología y la producción cinematográfica y de entender los intentos de justificar la acusación y la caza de brujas.

Palabras clave: Cine. Guerra Fría. Caza de brujas

A questão central neste artigo é vislumbrar como ocorreu a adesão à caça às bruxas e as formas de resistência a ela esboçadas. No plano interno ao meio cinematográfico, a Guerra Fria se reproduz em bases semelhantes àquelas do conflito externo (EUA/URSS): individualismo e coletivismo são mediados pelo problema da delação ou denúncia, sempre tendo como parâmetro este peculiar componente ideológico que é o americanismo.¹

O cinema do período não somente se manifestou sobre o conflito mundial. Podemos falar do cinema produzido no contexto da guerra fria, o que amplia para filmes voltados para temáticas as mais distintas, mas que não deixam de refletir o embate em torno de ideias sobre as experiências socialistas, a presença dos comunistas na sociedade em geral e, em especial, sua atuação no maior centro de produção cinematográfica: os estúdios situados em Hollywood, cidade de Los Angeles, Califórnia.

As divisões internas à “comunidade cinematográfica” foram alvo de preocupações ainda no calor dos acontecimentos.² Filmes como *Viva Zapata!*, a história da revolução mexicana sob o olhar de Elia Kazan, *Sindicato de ladrões*, do mesmo diretor,

¹ Antonio Gramsci atribui à ausência de classes parasitárias o que distinguiria os Estados Unidos da conflituosa convivência da herança feudal com o modo de produção capitalista na Europa. Americanismo, para o autor, se associa ao caráter dinâmico da sociedade americana. Cf. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*, pp. 377-378. Desde o início do século XIX, com a elaboração da Doutrina Monroe, os Estados Unidos têm procurado justificar sua supremacia sobre os demais países da América, o chamado *destino manifesto*, ideia também associada ao pan-americanismo.

² Já em 1950, John Berry dirigiu o documentário *Os dez de Hollywood (The Hollywood Ten)* sobre os acontecimentos ligados à atuação do Comitê contra Atividades Antiamericanas. Em 1957, exilado na Grã-Bretanha, Charlie Chaplin realiza *Um rei em Nova York*, onde ridiculariza o *american way of life* e os inquisidores de Hollywood. Quase duas décadas depois, em 1973, Hollywood volta ao tema, com o lançamento de *O nosso amor de ontem (The way we were)*, 1973, de Sidney Pollack; o filme trata da trajetória de um roteirista, desde os anos 30 até a cruzada anticomunista de 50. Em 1976, o tema já é abordado de forma direta em *Testa de ferro por acaso (The front)*, de Martin Ritt, trata-se de um bem-humorado acerto de contas com o macarthismo. Além do diretor, vários atores incluídos na lista negra participam do filme. No ano seguinte, Fred Zinnemann dirige *Julia (Julia)*, inspirado nas memórias de Lillian Hellman. Com um enfoque centrado no problema do perigo atômico, é lançado em 1982, o documentário *The atomic café*, de Kevin Rafferty, Jayne Loader e Pierce Rafferty. Em 1983, Sidney Lumet em *Daniel* conta a história dos Roseberg a partir da trajetória dos filhos do casal. Em 1991, Irwin Winkler realiza *Culpado por suspeita (Guilty by suspicion)*, enfocando as repercussões da lista negra na trajetória de um diretor. No ano seguinte, temos *Cidadão Cohn (Citizen Cohn)*, de Frank Pierson, sobre os vínculos entre o senador McCarthy e Roy Cohn, promotor que foi peça importante na cruzada anticomunista.

aparentemente sobre conflitos nas docas de Nova York, e *Matar ou morrer*, de Fred Zinnemann, *western* sobre o conflito entre um xerife e um bando de criminosos, mediado pela indiferença da comunidade, falam, entre outros aspectos, de problemas como o papel da propaganda comunista e solidariedade ou indiferença frente a questões éticas fundamentais.

Os comunistas não são apresentados como defensores de outro modo de produção, não combatem o capitalismo simplesmente, eles são contra os Estados Unidos, são antiamericanos. Marx e Engels em *O manifesto do partido comunista* já lembrava que os comunistas sempre foram acusados de querer destruir a pátria. Mas, logo em seguida, lembra que tal acusação carece de fundamento, pois os proletários ainda não têm uma pátria, devem ainda se constituir como classe nacional, de forma própria (MARX e ENGELS, 1987, p. 50). Conjuguar patriotismo e comunismo, num país onde ser patriota tem um nome – americanismo, é um grande desafio para os ideais internacionalistas. No auge da Guerra Fria, o Partido Comunista dos Estados Unidos tenta resolver a questão numa aparente conversão ao nacionalismo: o comunismo é o americanismo do século XX.

A pátria como coletividade e seus distintos desdobramentos será, portanto, questão fundamental nas tensões que cercam o meio cinematográfico no período da caça às bruxas.

As novas condições de produção de filmes

No final dos anos 40, dois golpes atingem a indústria cinematográfica americana: o primeiro foi dado, em 1948, quando a Corte Suprema decretou a ilegalidade do sistema de integração vertical. Este sistema tinha sido montado com o aparecimento do som em 1927, pois a incorporação de novos grupos econômicos aprofundara o caráter oligopólico do setor, com um grupo limitado de empresas controlando todo o mercado. As *major companies* Warner, Columbia, MGM, Paramount, RKO, 20th Century Fox, Universal e United Artists, com exceção dessa última, que não possuía estruturas produtivas próprias, constituíam um sistema com “integração vertical”, caracterizado pelas companhias individualmente controlarem os três setores em que se articula a indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição (COSTA, 1989, pp. 65, 90 e 91).

O processo “Estados Unidos *versus* Paramount” terminara com a vitória do Estado liberal. Este estúdio e mais outros quatro (Warner, MGM, RKO e 20th Century Fox) exerciam controle direto sobre três mil salas de cinema, conseguindo deter 70% das vendas nas bilheterias. Em 1948, a Suprema Corte decretou ilegal o sistema. A destruição da concentração produção-distribuição-exibição apontava para o fim do sistema de estúdio, que estruturava o cinema americano (BOSSENO e GERS-TENSKORN, 1992, p. 104).

Com essa decisão, as grandes corporações são obrigadas a se desfazerem de suas salas de exibição, restringindo-se às duas primeiras atividades. A partir de então, empresas menores entram no mercado oferecendo filmes mais modestos economicamente, mas de superior interesse artístico. O cinema independente passa funcionar como polo de renovação do cinema hollywoodiano (BARBÁCHANO, 1979, pp. 101-117).

O segundo golpe foi a popularização da televisão. Em 1950, o número de televisores instalados chegara a cinco milhões e o número de frequentadores das salas de

cinema continuava a declinar, depois do pico registrado em 1946, com o registro de 4 bilhões e meio de espectadores (COSTA, 1989, p. 133). A ascensão da televisão como importante meio de entretenimento criava um sério concorrente ao cinema e o excessivo grau de monopolização da indústria cinematográfica criava problemas para os novos investidores.

O terceiro golpe não se voltou contra a indústria de um modo geral, mas visou atingir internamente setores que poderiam representar uma visão crítica frente à investida ideológica que estava em curso.

A caça às bruxas e as formas de resistência

Os problemas começam a atingir o meio cinematográfico quando em 1947, o Comitê da Câmara contra Atividades Antiamericanas (doravante CCAA) é reativado. O Comitê fora fundado em 1938 e visava combater o chamado radicalismo subversivo em Hollywood. Com o início da guerra, suas atividades foram suspensas.

É preciso dizer, inicialmente, que juntamente com o CCAA, presidido pelo deputado republicano J. Parnell Thomas, e que se voltou para a investigação da suposta infiltração comunista no meio cinematográfico, havia o Comitê McCarthy, do Senado, presidido por Joseph McCarthy, voltado para investigações sobre a infiltração comunista na administração pública, de um modo geral. É importante registrar que McCarthy não participou diretamente das investigações sobre Hollywood, sua influência se deu, ao lado de muitos outros, na criação do clima de desconfiança e delação, que atingiu boa parte da sociedade americana no período.

O que representou a “caça às bruxas” em Hollywood? Sabemos que se tratou de uma parcela da ofensiva mais geral do anticomunismo estadunidense no pós-guerra, que atingiu outras áreas até com maior violência, como os trabalhadores ligados à investigação científica. O caso dos Rosenberg, dois membros do Partido Comunista dos Estados Unidos, acusados de passarem segredos atômicos para a União Soviética, é emblemático: foram presos em 1950 e após rápido e polêmico processo foram executados na cadeira elétrica em 1953; sabe-se que as evidências usadas para condená-los foram tão frágeis que ainda hoje se cogita a reabertura do caso.

J. Parnell Thomas iniciou sua investigação sobre Hollywood, em maio de 1947, e as primeiras dezenove testemunhas convocadas foram: Dalton Trumbo, John Howard Lawson, Lester Cole, Alvah Bessie, Richard Collins, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner Jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz, Waldo Salt e Bertolt Brecht (roteiristas), Edward Dmytryk, Irving Pichel, Adrian Scott, Robert Rossen, Herbert Biberman (diretores ou produtores) e Larry Parks (ator) (FRIEDRICH, p. 302). Das dezenove, apenas onze foram chamadas na primeira fase de investigações, sendo que Bertolt Brecht resolveu não apelar para a Primeira Emenda, alegando não ser cidadão americano. Esta emenda diz que o Congresso não pode limitar os direitos de liberdade religiosa, de expressão e livre organização.

Os que se apresentaram ficaram conhecidos como “Os Dez de Hollywood”. A maioria tinha se aproximado do Partido Comunista na década de 30, no auge da sua influência na sociedade americana. Com a crise provocada pelos julgamentos de 1938, na União Soviética, muitos já tinham se afastado do partido.

Após as primeiras investigações, John Huston, William Wyler e o escritor Philip Dunne decidiram formar um Comitê pela Primeira Emenda. Faziam parte do Comitê:

Humphrey Bogart, Rita Hayworth, Katherine Hepburn, Mirna Loy, Groucho Marx, Judy Garland, Frank Sinatra, Gene Kelly, Paulette Goddard, Frederic March, George S. Kaufman, Archibald MacLeish, Walter Wanger, Willian Goetz, Jerry Waltz e outros (FRIEDRICH, 1988, p. 305).

As audiências começaram e a estratégia aprovada foi recorrer à Primeira Emenda, o que significava negar qualquer autoridade ao Comitê de investigar a filiação política ou partidária dos incriminados.

Como a Quinta Emenda se refere ao direito do depoente se recusar a responder perguntas que possam incriminá-lo, não cabia recorrer a ela, pois a maioria das testemunhas não pretendia admitir que tivesse cometido qualquer crime.

A primeira fase das audiências se encerrou, inesperadamente, no final de 1947. Foi o período marcado pela posição digna daqueles que se recusaram a colaborar com o Comitê: John Howard Lawson³, a mais importante liderança comunista no meio cinematográfico, se destacou pela veemência com que enfrentou o interrogatório.

A estratégia ofensiva de Lawson e dos demais provocou divisões entre aqueles que os apoiavam e violenta reação do Comitê, condenando-os por desacato ao Congresso. Os “Dez de Hollywood” ainda confiavam que a Corte Suprema anulasse a condenação. No entanto, se no início das audiências, a opinião pública estava dividida, como demonstra pesquisa realizada logo depois do primeiro relatório, onde 37% apoiavam o Congresso e 36% condenavam (FERREIRA, pp. 128-129), em 1949 a situação se alterara:

“Ao atribuir tanta importância ao pessoal da Corte, os sentenciados pareciam ignorar o clima da opinião geral nos Estados Unidos. O país estava nervoso e amedrontado, receoso dos testes da primeira bomba atômica soviética no verão anterior, da conquista da China pelos comunistas naquele outono” (FRIEDRICH, p. 412).

Em 1949, os “Dez de Hollywood” são presos, a maioria cumpriu pena de um ano de prisão e multa de mil dólares.

As listas negras começam a surgir logo depois dos inquéritos, em 1951. A consequência imediata de estar na lista era a perda do emprego e dificuldades para implementar projetos fora do sistema. Os estúdios resistiram, num primeiro momento, mas após as primeiras pressões, se engajaram na cruzada. De onde vieram as pressões não se podia definir claramente, podia vir dos capitalistas de Nova York associados aos estúdios ou de outros grupos de pressão, pois é importante registrar que a cruzada anticomunista assumia caráter mais amplo, a ponto do presidente Harry Truman (1945-1952), a Câmara e o Senado e diversas organizações da sociedade civil estarem empenhados em ações que a respaldassem.

O Comitê incluiu no relatório anual de 1952 uma lista de 324 pessoas denunciadas como comunistas. A Legião Americana, uma organização de ex-combatentes notória por seu anticomunismo, organizou outra lista com trezentos nomes e a enviou para os oito maiores estúdios. Outras organizações e periódicos aderiram, como Aware, Inc., Counterattack e Alert (FRIEDRICH, 1988, pp. 372-373). Uma importante organização de direitos civis, a American Civil Liberties Union (ACLU) se alinhou

³John Howard Lawson nasceu em Nova York, em 1894, ingressou no Partido Comunista em 1934, foi autor de peças para o teatro e roteiros de filmes, escreveu, entre outros, o roteiro de *Bloqueio* (*Blockade*, 1938), sobre a Guerra Civil Espanhola, dirigido por William Dieterle, foi o primeiro presidente do Screen Writers' Guild (Sindicato dos Escritores Cinematográficos).

The Hollywood Ten 1947



Passeata contra o mccarthismo com Humphrey Bogart e Lauren Bacall à frente. Fonte: <http://pt.slideshare.net/clorissalepe/hollywood-blacklist>.

à cruzada entre 1953 e 1959, não só se recusando a defender supostos comunistas ameaçados pelo macarthismo, como fornecendo informações sobre seus afiliados ao FBI (SAYRE, 1982, p. 12). Para cumprir o papel negligenciado pela ACLU foi criada a Emergency Civil Liberties Committee (ECLC).

A segunda fase foi iniciada em 1951, com o depoimento de Edward Dmytryk, um dos Dez que agora resolvia ser uma “testemunha amistosa”. Elia Kazan foi o seguinte, prestando dois depoimentos ao Comitê: o primeiro a 14/01/1952, quando reconheceu ter sido membro do Partido Comunista, mas se negou a fornecer nomes. No segundo depoimento, a 10/04/1952, revelou o nome de 18 colegas (8 pertenciam ao Group Theater e 10 ao Partido Comunista). Além disso, publicou no *New York Times*, de 11/04/52, matéria paga reiterando seu depoimento e exortando outros a seguirem seu exemplo. Embora tenha feito uma autocrítica parcial ao se reaproximar de Arthur Miller em 1964, quando dirige a peça *Depois da queda*, que enfoca precisamente a indignidade da delação, Kazan prosseguiu argumentando contra o comunismo sempre que a questão era retomada nas entrevistas. Da mesma forma, seu gesto não foi esquecido: quando foi receber, em 1999, o Oscar honorário pelo conjunto da obra, parte significativa dos convidados presentes protestou contra a homenagem.

A produção de filmes foi afetada pela perseguição política. John Howard Lawson, no livro *Film in battle of ideas*, adverte que não se deve simplificar as relações entre o CCAA e a indústria cinematográfica: os estúdios endossaram as ações do Comitê, mas ao mesmo tempo sofreram reveses, pois foram obrigados a dispensar os serviços de talentosos e reconhecidos artistas (p. 13).

Mais adiante afirma que as audiências do pós-guerra constituíram um marco na história do cinema americano, filmes como *The desert fox (A raposa do deserto, 1951)*, de Henry Hathaway, que faz apologia do comandante nazista Rommel e *One minute*

to zero (*Um minuto para zero, 1952*), de Tay Garnett, sobre a Guerra da Coréia, virulentamente anticomunista, seriam inimagináveis antes de 1947. Como demonstrou Dorothy Jones, no estudo que comparou os roteiros elaborados pelos escritores da lista negra com a linha do Partido Comunista, concluindo não haver qualquer relação, o alvo não era os comunistas (FERREIRA, 1989, p. 30). Na realidade, a caça às bruxas afetaria o que Adrian Scott chama de cinematografia liberal, que vinha se desenvolvendo desde 1935, expressa em obras de diretores como Orson Welles, John Ford, William Dieterle e William Wyler (SCOTT, pp. 45-47).

O estigma da delação

Sindicato de ladrões conta a história de Terry Malloy (Marlon Brando), que é estivador e ex-boxeador e está envolvido com um bando de criminosos que controla o sindicato dos trabalhadores do cais de Nova York. Ao se infiltrar no movimento dos trabalhadores, conhece um padre (Karl Malden) e a irmã (Eva Marie Saint) de um amigo que conduzira à morte, ainda que involuntariamente. Terry vive frustrado por ter sido levado a perder uma luta crucial para favorecer o irmão (Rod Steiger). A morte do irmão, que se recusa a entregá-lo aos criminosos, leva-o a depor na Comissão do Crime Portuário. Disposto a continuar lutando pelo direito de trabalhar, enfrenta o líder do bando (Lee J. Cobb). Derrotado o líder criminoso, Terry conduz os operários à nova relação com os capitalistas, sem intermediação do crime organizado nem da organização sindical.

O argumento central é a defesa da delação. Neste filme, Kazan se esforça para fundamentar a traição como atitude defensável, procurando dar-lhe estatuto ético. A história do estivador Terry Malloy, inegavelmente, se encaixa no comportamento que o diretor adotou em seu segundo depoimento ao CCAA.

Se o homem é o conjunto das relações sociais, a ética não pode ser compreendida como uma dimensão puramente individual. Embora ela se expresse de forma “individual”, “não se realiza e desenvolve sem uma atividade para o exterior, atividade transformadora das relações externas (...)” (GRAMSCI, 1989, p. 48).

Kazan em *Sindicato de ladrões* procura apresentar uma definição ambígua de delação: ela será delação ou denúncia (atitude louvável) dependendo dos interesses aos quais esteja associada. No entanto, tal definição é conduzida a permanecer nos marcos de um liberalismo que vê o homem restrito aos limites do indivíduo e a sociedade como mais uma abstração, daí sua fragilidade e a imperiosa necessidade de religiosidade para legitimar sua conduta.

Terry (Marlon Brando) é um ex-boxeador que trabalha para o líder do sindicato dos estivadores. Joey, um amigo de Terry, está causando problemas para o sindicato à medida que está decidido a depor na Comissão do Crime Portuário, que investiga as ações de um bando que controla o sindicato. Terry conduz Joey a uma armadilha para ser intimidado, mas o que o bando faz é assassiná-lo.

Quando é chamado para espionar o padre e a irmã de Joey, que tinham começado a organizar um movimento de oposição à diretoria do sindicato, o seu irmão Charley argumenta que fazer um favor ao chefe não é trair. O padre Barry vai mais longe, usando a mesma linha argumentativa para outro fim, ao dizer que “delatar é falar a verdade”, por isso os operários não devem temer depor na comissão.

No marxismo, a tensão entre interesse pessoal ou de grupo e o interesse coletivo vai apontar para uma moralidade não prescritiva, determinada pelas circunstâncias, como também, pelos elementos resultantes do desenvolvimento de padrões de moralidade. Rejeita, assim, princípios morais não históricos, como o imperativo categórico de Kant, mas reconhece que há elementos que vão se impondo como moralidade elevada: “Se o interesse pessoal esclarecido é o princípio de toda moral, é necessário que o interesse privado de cada pessoa coincida como o interesse geral da humanidade. (...) Se o homem é formado pelas circunstâncias, estas devem ser formadas humanamente” (MARX e ENGELS, 1987a, p. 129).

A coincidência do interesse privado com o interesse geral se efetiva no decurso de um processo de luta de classes e de disputa em torno de concepções e interesses. Para Kazan, estas mediações necessariamente são eliminadas, para dar lugar a uma ética a serviço da justificação de uma atitude pessoal.

Ver-se em situação em que a delação se impõe é uma recorrência no filme, adquirindo diferentes conotações: quando Johnny Friendly ordena que Charley convença Terry a desistir de depor, temos Charley na condição de possível traidor, o que acaba não acontecendo. Charley livra o irmão da armadilha e se entrega ao sacrifício, sendo assassinado pelo bando. Neste caso, o sacrifício é antecedido pela incorporação do sentimento de culpa, pois podemos observar que a mudança em Charley ocorre depois que o irmão o responsabiliza pelo fracasso como boxeador. Assim Nora Sayre descreve esta cena: “A angústia compartilhada pelos dois irmãos depois que Rod Steiger aponta a arma para Brando, e ambos são forçados a compartilhar a mútua traição, resulta numa das mais pungentes cenas entre dois homens já filmadas” (SAYRE, 1982, p. 159).

Nora Sayre lembra que o dilema de Terry se torna mais angustiante na medida em que se trata de denunciar o próprio irmão. A ligação de Charley com os mafiosos do sindicato o faz entrar na rota de colisão com a nova posição de Terry (*Ibidem*, 1982, p. 163).

Consumado o depoimento na Comissão do Crime Portuário, Terry passa a ser repudiado pelos amigos que o consideravam delator, neste ponto Kazan completa o ciclo da delação: a metáfora está completa – o fato, a angústia, a coragem e o repúdio.

Sayre identifica a metáfora do “pau-mandado”, neste filme, como fortemente ligada ao clima que cercava as audiências sobre os comunistas em Hollywood. Quando Edie acusa Terry Malloy de “pertencer” ao chefe do bando, somos lembrados que os comunistas americanos eram considerados “propriedade” de Moscou. O roteiro usa com frequência termos que a esquerda destinou às testemunhas amistosas (termos que também são empregados nas docas): “pombo” [*stool pigeon* corresponderia a dedo-duro], “comedor de queijo”, “canário que canta” etc. Sayre afirma que até hoje não se pode deixar de ver este filme como “uma fria defesa do informante, e um apelo de simpatia para com a dor dos que são atingidos pela ira dos amigos de oposição” (*Ibidem*, 1982, p. 163).

Kazan está preocupado em denunciar os comunistas como inimigos da liberdade. No entanto, os homens e a sociedade que constrói no seu filme são muito pouco livres no seu conjunto, embora precise fazer caras concessões, como naquele diálogo entre Edie e Terry, onde ela diz que cada um é parte do outro. Os operários não se dispõem decididamente a apoiar Terry, assistindo-o passivamente ser massacrado, só se dispendo a uma ação efetiva quando Johnny é empurrado na água por “Pop” Doyle e depois da chegada do padre Barry. Os operários têm pouca iniciativa, o padre



Charley Malloy (Rod Steiger) e Terry Malloy (Marlon Brando) em *Sindicato de ladrões* (1954) Fonte: <http://ohorror-ohorror.blogspot.com.br/2015/02/10-filmes-ganhadores-do-oscar.html>.

assegura a sanção moral e social, sendo responsável pela junção dos dois elementos – os interesses pessoais e coletivos, como lembra Smith.

Observando as imagens tão ostensivamente fixadas por Kazan nestas últimas sequências, identificamos o herói dramático na sua *via crucis* parcial, conciliando as pressões do meio com suas aspirações individuais. Os operários são imagens muito fiéis dos acompanhantes de Cristo ao calvário, não faltando Simão Cirineu (padre Barry e Edie para ajudá-lo a conduzir a cruz). Smith detecta este medo da autonomia operária na cena da comemoração da queda de Johnny na água: segundo o autor, Kazan não transmitiria ali nenhuma empolgação (SMITH, 1982, p. 20).

Certamente, Kazan reserva a carga emocional fundamental para o elogio do informante, que passa por um processo de purificação, tornando-se capaz de ser apresentado como modelo de sacrifício e esforço, com a ajuda providencial do padre. O discurso do padre Barry junto ao cadáver do operário morto pelos capangas de Friendly volta-se para a condenação do mal e da conivência com ele. Esta sequência, juntamente com a sequência final, é reveladora do perfeccionismo de Kazan nos enquadramentos. Com a câmera quase imóvel, acompanhamos o movimento de elevação da prancha, mostrando a ascensão dos oprimidos-Cristo se impondo momentaneamente sobre os gângsteres, numa clara predominância da imagem sobre as outras formas de expressão. O esforço de Terry, na sequência final, completa a *via crucis*.⁴ Novamente Kazan nos faz partícipes da caminhada de Terry rumo à crucificação/libertação. O sentido desta sequência é claramente ambivalente: os operários ingressam no local de trabalho, sob o comando do capitalista: “Muito bem, ao trabalho!”, não há muito a se comemorar, já que retornam à rotina de exploração de sua força de trabalho. Por outro lado, há uma pequena vitória, pois se livraram do líder sindical mafioso. As classes subalternas têm

⁴A *via crucis* e o sermão da montanha são dois ícones religiosos retomados por Kazan. O conceito de ícone é aqui visto como aquilo que exhibe a mesma qualidade ou a mesma configuração de qualidades do objeto denotado. Cf. Oswald DUCROT e Tzvetan TODOROV, *Dicionário das ciências da linguagem*, Lisboa, 1972, p.113.

limites muito demarcados nesta visão, não conseguem esboçar nenhuma autonomia frente aos patrões ou aos líderes, sejam os mafiosos, sejam os salvadores.

Em *Sindicato de ladrões* “o desenvolvimento do personagem Terry é o centro da dinâmica do filme”, embora a conexão com as relações sociais esteja nas mãos do padre Barry (*Ibidem*, 1982, p. 20). Em quase dois terços do filme, presenciamos as demonstrações de pesar de Terry por não ter estudado, pela vida dura que levou no orfanato, e do início da carreira de boxeador, quando Johnny comprara uma “parte” dele. Para um funcionário da Comissão Contra o Crime Portuário, Terry diz como foi obrigado a perder uma luta crucial por causa da aposta do irmão. Na conversa que tem com o irmão no táxi, culpa-o, novamente, por tê-lo feito fracassar como boxeador. Esta fixação em torno da autopiedade só termina com a morte do irmão. Terry é abundante ao se lastimar e responsabilizar outros por seu fracasso.

Eddie diz na conversa depois da fuga da igreja: “o que torna as pessoas ruins é não cuidarem delas”, sugerindo que a superação dos problemas se dará simplesmente com “pessoas cuidando de outras pessoas”, como ela se propõe a fazer com Terry. Novamente, corta-se os liames do indivíduo com o mundo social. O problema não estaria na forma de organização social, mas nas pessoas. As diferentes oportunidades que se colocam frente aos indivíduos de classes sociais distintas nada contam, porque bem-estar coletivo se realiza com base no esforço pessoal.

Não há salvação sem confissão. Kazan procura legitimar sua delação através do martírio de Terry Malloy. O filme vira confessionário e tribunal onde o artista espera a absolvição do público. O caminho de ambos é tortuoso, Terry procura o padre Barry, mas este se recusa a ouvi-lo, pois não deseja ficar preso ao segredo da confissão. Com a sua insistência, acaba ouvindo-o e, por fim, recomenda que ele conte tudo a Eddie. Terry relata sua participação no assassinato de Joey, tendo ao fundo os ruídos do porto, Eddie fica horrorizada e foge.

O problema do diretor permanece insolúvel, à medida que seu gesto continua “sem salvação”, pois esteve sempre procurando se justificar. Se é possível dizer, como Marx, referindo-se a Balzac, que podemos ter obra revolucionária e autor conservador. Também se deve pensar que há limites para o reacionarismo e esse limite deve ser procurado nas relações que a conduta ética individual estabelece com a ética, vista do ponto de vista de uma sociedade dividida em classes sociais. Kazan poderia continuar sendo um diretor brilhante e anticomunista, no entanto, a busca obsessiva em justificar a delação nos filmes seguintes ao depoimento trunca sua obra e reduz suas possibilidades como artista.

O testemunho de Terry na Comissão é importante para a afirmação de Eddie: sua missão começa a se concretizar quando os assassinos do irmão estão sendo punidos. Por outro lado, o exemplo de Terry é fundamental para que os operários enfrentem Friendly. Como afirma Smith, de forma muito benevolente, deixando de lado, o problema da justificação da delação: “A força real do final do filme está no fim da autopiedade e na afirmação da importância fundamental do esforço” (*Ibid.*, 1982, p. 21).

Depois do assassinato de Charley, o padre Barry convence Terry a não usar violência contra Friendly, mas a prestar depoimento junto à Comissão. O esboço dos operários em socorrer Terry é muito tímido: uma multidão se detém frente à meia dúzia de gangsteres, simplesmente deixam que ele seja massacrado pelo bando.

Ao voltar para casa, após o depoimento, Terry encontra o repúdio dos amigos. É importante notar que Kazan procura tornar patética tal atitude. Soa bastante fora

de tom o ódio do menino para com Terry: mata seus pombos e choroso joga um na direção dele: “um pombo para outro”⁵, como, para Kazan, também seriam exageradas as manifestações contra seu depoimento no CCAA. Mas o processo de superação da autopiedade está no fim: Terry pega seu gancho e vai ao porto “lutar pelos seus direitos”. Como Kazan, Terry “alegra-se pelo que fez”.

Segundo Marco Antônio Lacerda, a importância do depoimento de Kazan não esteve em apresentação de nomes, pois todos os nomes citados já eram do conhecimento do Comitê. Citando Victor Navasky⁶, rejeita também a possibilidade do diretor se mover por vantagens em dinheiro ou ambição de qualquer tipo. Somos levados a crer que Kazan foi movido por uma profunda convicção ideológica: o comunismo é um mal:

“Minha experiência no Partido Comunista me deixou a convicção de que é preciso impedir a todo custo que a esquerda prossiga vendendo idéias libertárias pelo mundo, enquanto, em sua própria casa, ela assassina os que defendem os mesmos ideais. Estou me referindo ao direito de expressão, à liberdade de imprensa, ao direito à propriedade, ao trabalho, à igualdade racial e, acima de tudo aos direitos individuais.” (LACERDA, 1981).

Este discurso está bem representado em *Sindicato de ladrões*, o conceito de moral de Kazan não pode se afastar dos fundamentos do capitalismo, as suas atitudes visam não apenas justificá-lo, mas torná-lo defensável. Portanto, denunciar companheiros, colaborar para o desespero, ou até mesmo para a morte de alguns, é plenamente justificável, pois há *valores*, não explicitados, como o direito à propriedade privada dos meios de produção, que estão em jogo. O crítico José Egea ressalta esta habilidade na defesa dos valores do capitalismo:

“É simplesmente admirável o poder de ‘segurar’ as descomunais mentiras de ‘Zapata’ e ‘Há lodo no cais’ [Sindicato de ladrões em Portugal] durante a hora e meia de projecção, mas é mais assombroso tê-lo feito de maneira que um espectador com perspectivas realistas e críticas, tenha que fazer um esforço constante de presença ideológica para se não deixar ‘levar’ pelo vendaval de imagens que Kazan lança, que atingem os seus mais ocultos pensamentos de épica decadente, apoios fáceis para ir acabar no fim que o autor propõe” (EGEA, 1965, p. 3).

Conclusão

A visão de mundo de Kazan apresenta um profundo abismo entre o indivíduo e a sociedade. O desenvolvimento individual ou é incompatível com o mundo – o poder corrompe os indivíduos, só restando optar entre a renúncia a ele ou a morte, ou contraditoriamente, defende-se a naturalização das relações sociais, “as sociedades mudam como mudam as pessoas”. Quando este desenvolvimento ocorre, como é o caso da passagem da autopiedade para o gesto corajoso de Terry na sequência final de *Sindicato de Ladrões*, ele é obrigado a sustentar-se em elementos da ideologia religiosa, expressos nos ícones religiosos muito expressivos na parte final do filme. Estes dois caminhos tornam as mensagens de Kazan carregadas de uma sofrível ingenuidade, como podemos constatar depois de acompanhar a *via crucis* de Terry Malloy em *Sindicato de ladrões*.

⁵ Pidgeon corresponderia, na gíria, ao nosso dedo-duro.

⁶ Autor de *Naming names*, New York, Viking Press, 1980, sobre a cruzada anticomunista em Hollywood.

As estratégias de resistência à caça às bruxas incluíram formas diversificadas de atuação. Para alguns, a única alternativa foi o exílio; para aqueles que ficaram e se recusaram a colaborar com o Comitê, a prisão foi também uma forma de denúncia. Uma parte dos que foram presos, saiu da cadeia insistindo que era possível fazer filmes apesar da lista negra.

Ao mesmo tempo em que as novas condições de produção incorporavam um clima de terror político ainda não visto na sociedade americana, se confirma, de forma secundária, a vitalidade do cinema americano em contestar a trilha principal que o caracteriza.

Referências

BARBÁCHANO, Carlos. *O cinema, arte e indústria*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979 (Coleção Biblioteca Salvat de Grandes Temas).

BOSSÉNO, Christian-Mac e GERSTENKORN, Jacques. *Hollywood: l'usine à rêves*. Paris (?), Gallimard, 1992 (Col. Découvertes).

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2^a ed. Trad. Nilson M. Louzada. São Paulo, 1989.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Dom Quixote, 1972.

EGEA, José Luís. Elia Kazan. Cineclube Imagem, set/out. 1965, s/l, s/e.

FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas*. Macartismo: uma tragédia americana. Porto Alegre, L & PM, 1989.

FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes*. *Hollywood nos anos 40*. Trad. Ângela Melim. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

GRAMSCI, Antonio. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. 7^a ed. Trad. Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

LACERDA, Marco Antonio. Elia Kazan, um diretor-delator explica as suas razões. *O Estado de São Paulo*, 11/01/81.

LAWSON, John Howard. *Film in the battle of ideas*. New York, Masses & Mainstream, 1953.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A sagrada família*. Trad. Sérgio J. Schirato. São Paulo, Moraes, 1987a.

_____. *O Manifesto do Partido Comunista*. Moscou: Progresso, 1987b.

SAYRE, Nora. *Running time: films of the Cold War*. New York: Dial Press, 1982.

SCOTT, Adrian. Historique de la liste noire. *Cahiers du cinèma*, Paris: (54): 81-84, noel 1955; (55):45-50, jan. 1956.

SMITH, John. Three liberal films. *Movie*, United Kingdom, 19:19-21, autumn 1972.

Filmografia

Sindicato de Ladrões. Dir. Elia Kazan. Columbia Pictures Corporation. Estados Unidos, 1954, 108 min.

Artigo recebido em dezembro de 2015 e aprovado para publicação em janeiro de 2016.