



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GUSTAVO HENRIQUE SHIGUNOV

**IMAGENS MAIS QUE SAGRADAS: HOLLYWOOD E O CINEMA ÉPICO NA  
GUERRA FRIA, 1951-1956**

FLORIANÓPOLIS  
2023

GUSTAVO HENRIQUE SHIGUNOV

**IMAGENS MAIS QUE SAGRADAS: HOLLYWOOD E O CINEMA ÉPICO NA  
GUERRA FRIA, 1951-1956**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de mestre em História Global.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis  
2023

Shigunov, Gustavo Henrique

IMAGENS MAIS QUE SAGRADAS: HOLLYWOOD E O CINEMA ÉPICO NA GUERRA FRIA, 1951-1956 /Gustavo Henrique Shigunov ; orientador, Alexandre Busko Valim, 2023.

255 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Cinema. 4. Hollywood. 5. Guerra Fria. I. Valim, Alexandre Busko. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Gustavo Henrique Shigunov

**Imagens mais que sagradas: Hollywood e o cinema épico na Guerra Fria, 1951-1956**

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado, em 19 de maio de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

---

**Prof. Dr. Sidnei José Munhoz**  
**Universidade Federal de Santa Catarina**

---

**Profa. Dra. Ana Paula Spini**  
**Universidade Federal de Uberlândia**

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História Global.

---

Coordenação do Programa de Pós-graduação

---

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim  
Orientador

Florianópolis, 2023

*Dedico esse trabalho à memória do meu  
querido avô Viktor Shigunov*

## AGRADECIMENTOS

Esse foi sem dúvidas o trabalho mais difícil, arrastado, cansativo, monótono, emocionante, satisfatório e completo que fiz. Desde 2019 com esse projeto, estou até sem palavras de estar finalmente encerrando esse ciclo tão especial e paradigmático em minha vida. Eu sinto como se essa dissertação estivesse em algum lugar do espaço-tempo entre o mundo antes e depois da pandemia. O presente trabalho tem quatro momentos distintos, cada um deles representando os quatro longos anos até aqui. Não sei como vou me sentir após a escrita, a única coisa que tenho certeza é que estou pronto para novos desafios, lugares e pesquisas. A esperança de um novo ciclo também alimenta o orgulho das dificuldades, aprendizados e os inúmeros percalços da escrita que enfrentei.

Todo trabalho é individual, mas a obra é coletiva, por isso, dedico essa pesquisa:

Aos meus pais, Tânia e André, que desde sempre me ajudaram, acreditaram e incentivaram minhas escolhas profissionais. O acolhimento, amor e carinho de vocês fez com que esse processo fosse mais fácil e motivador. Esse trabalho não seria possível sem ajuda e apoio de vocês.

Ao Jayminho por ser a calopsita mais mimada e parecida comigo da história.

À minha família, especialmente minha vó Lemir e Tereza pelos ensinamentos, experiências, conversas e risadas ao longo desses quatro anos. Não menos importante, à minha tia Tatiana, tio Felipe, e primas Isabela e Laura por sempre me acolherem na casa de vocês.

À Brenda. Meu amor e companheira de vida. Nossos momentos na janela do quarto, os passeios com o tatu, os dias na praia, as comidas de sábado, os filmes e séries no sofá, são muito importantes e especiais pra mim. Todos as conversas, momentos bons e ruins durante a pandemia, risadas, troca de olhares e o “fazer nossas coisas” foram únicos e contribuíram muito para que eu fizesse, continuasse e terminasse esse trabalho. Te amo.

À Simone, Vó gracinha, Tatiane, Breno e Arthur por serem minha outra família e me acolherem com amor e carinho.

À Bryan e Henrique “crick” que comigo formam os três trapalhões de São José. Nossos rolês e conversas são uma parte muito especial dos meus dias. Sem vocês eu não teria tantas ideias como tenho hoje.

À Thiago e Juliano por serem meus camaradas e também fazerem parte desse processo me ajudando, jogando assunto e me acompanhando em muitos momentos.

À Universidade Federal de Santa Catarina por ser desde 2015 minha segunda casa.

Ao NEHCINE e todas as reuniões e tardes assistindo filme. Foram as discussões do grupo que também me incentivaram a continuar pesquisando essa relação complexa que é História e Cinema.

À Alexandre Valim, professor, orientador e amigo. Sem sua orientação eu teria muita dificuldade, você me ensinou o que é cinema, tudo que eu sei hoje foi graças a suas aulas, lições e ensinamentos. Serei eternamente grato pela primeira oportunidade e ratifico minha admiração por sua paixão em pesquisar e sempre estar atualizado. Quando crescer, quero ser que nem você.

Aos professores do PPGH, da linha de pesquisa e em especial à Sidnei Munhoz pelas aulas e recomendações de leitura. O privilégio é todo meu ao ouvir suas análises políticas ou qualquer tema da Guerra Fria.

À Kristine Krueger, da biblioteca do Oscar Margaret Herrick, pela paciência, generosidade e atenção em me auxiliar nos arquivos e fontes que foram indispensáveis nessa dissertação. Thank you!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio na realização desse trabalho.

## RESUMO

Os *épicos hollywoodianos* são parte importante da cinematografia de Hollywood produzida durante a década de 1950. Essas produções fundamentavam-se na narrativa clássica hollywoodiana e no *Star System* para vincular sofisticadamente representações sociais que aferiam diretamente sobre o conflito global da Guerra Fria e na defesa do *American Way of life*. A proposta dessa dissertação é compreender o circuito de produção, distribuição e recepção dos filmes *Quo Vadis* (1951), *O Manto Sagrado* (1953) e *Os Dez Mandamentos* (1956). Nesse sentido, defendemos que os filmes além de cumprirem papel fundamental na economia hollywoodiana, exerceram enorme influência por onde foram exibidos, especialmente nos Estados Unidos. Através da análise de documentos primários, percebemos que as produções representavam um equilíbrio entre as regras impostas pelos órgãos de autocensura e à representação de temáticas que dialogavam diretamente com questões e problemas de grupos conservadores e religiosos. Com o auxílio da decupagem associada a investigação das campanhas publicitárias e recepções cinematográficas, o trabalho procura responder de que maneira esses filmes foram vinculados nos Estados Unidos e no Brasil, como foram recebidos pelos grupos sociais e sob quais aspectos estiveram circunscritos às questões da Guerra Fria.

**Palavras-chave:** Épico hollywoodiano, Guerra Fria, *American way of life*, História dos Estados Unidos.

## **ABSTRACT**

Hollywood epics are an important part of Hollywood cinematography produced during the 1950s. These productions were based on classic Hollywood narrative and the Star System to sophisticatedly link social representations that directly measured the global conflict of the Cold War and the defense of the American Way of life. The purpose of this dissertation is to understand the circuit of production, distribution and reception of the films *Quo Vadis* (1951), *The Robe* (1953) and *The Ten Commandments* (1956). In this sense, we argue that the films, in addition to playing a fundamental role in Hollywood's economy, exerted enormous influence wherever they were shown, especially in the United States. Through the analysis of primary documents, we realized that the productions represented a balance between the rules imposed by self-censorship bodies and the representation of themes that dialogued directly with issues and problems of conservative and religious groups. With the help of decoupage associated with the investigation of advertising campaigns and cinematographic receptions, the work seeks to answer how these films were linked in the United States and Brazil, how they were received by social groups and under which aspects they were connected to Cold War issues.

**Keywords:** Hollywood Epic, Cold War, American way of life, History of United States

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AAC Advertising Advisory Council  
ACLU American Civil Liberties Union  
BMP Bureau of Motion Pictures  
CFA Committee for the First Amendment  
CIO Congress Of Industrial Organizations  
CIA Central Intelligence Agency  
CNBB Conferência Nacional dos Bispos do Brasil  
COFAP Comissão Federal de Abastecimento e Preços  
CPUSA Partido Comunista dos Estados Unidos da América  
CSU Conference of Studio Unions  
FBI Federal Bureau of Investigation  
FOX 20th Century-Fox  
GIMMPI Government Information Manual for the Motion Picture Industry  
HUAC House Un-American Activities Committee  
IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
IATSE Alliance of Theatrical Stage Employees  
MGM Metro-Goldwyn-Mayer  
MPA Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals  
MPAA Motion Picture Association of America  
MPEA Motion Picture Export Association  
MPIC Motion Picture Industry Council  
NAACP National Association for the Advancement of Colored People  
NLRB National Labor Relations Board  
NSC National Security Council  
OCIC International Catholic Organization for Cinema and Audiovisual  
ONU Organização das Nações Unidas  
OPC Office of Policy Coordination  
OTAN Organização do Tratado do Atlântico Norte  
OWI Office of War Information

PCB Partido Comunista Brasileiro  
PCA Producers Code Administration  
PCA Progressive Citizens of America  
SACB Subversive Activities Control Board  
SAG Screen Actors Guild  
SDG Screen Directors Guild  
SWG Screen Writers Guild  
TOA Theatre Owners of America  
UCLA University of California, Los Angeles  
USIA United States Information Agency  
VOA Voice of America

## Índice de figuras

Figura 1: (Hollywood Reporter, 28 de outubro de 1947, v. 96, n. 04, p. 07).....	41
Figura 2: (LASKY, Victor. “Americans against communism”. The American Legion Magazine. Maio de 1950, v. 48, n. 05, p. 14).....	51
Figura 3: Motion Picture Daily, 31 de outubro de 1950, v. 68, n. 84, p. 07.....	72
Figura 4: “Semana em Revista”. Careta (RJ), 11 de outubro de 1952, n. 2311, p. 31.....	76
Figura 5: “CinemaScope in Color”. The Hollywood Reporter, 24 de fevereiro de 1953, v. 123, n. 13, p. 12.....	83
Figura 6: Motion Picture Herald, 12 de setembro de 1953, v. 192, p. 11.....	89
Figura 7: Motion Picture Herald, 12 de setembro de 1953, v. 192, p. 12.....	89
Figura 8: Motion Picture Daily, 25 de setembro de 1956, v. 80, n. 60, p. 03.....	104
Figura 9: Motion Picture Daily, 25 de setembro de 1956, v. 80, n. 60, p. 05.....	105
Figura 10: (LEROY, 1951, 03 min, 27 seg).....	116
Figura 11: (LEROY, 1951, 05 min, 40 seg).....	117
Figura 12: (LEROY, 1951, 05 min, 53 seg).....	117
Figura 13: (LEROY, 1951, 51 min, 23 seg).....	121
Figura 14: (LEROY, 1951, 51 min, 54 seg).....	121
Figura 15: (LEROY, 1951, 21 min, 17seg).....	124
Figura 16: (LEROY, 1951, 01 h, 08 min, 41seg).....	124
Figura 17: (LEROY, 1951, 34 min, 10seg).....	127
Figura 18: (LEROY, 1951, 02 h, 07 min, 26seg).....	127
Figura 19: “The sales plan for M-G-M’s Quo Vadis”. Motion Picture Herald, 17 de novembro de 1951, v. 185, n. 07, p. 19.....	138
Figura 20: (KOSTER, 1953, 0min, 18seg).....	151
Figura 21: (KOSTER, 1953, 1 min, 46seg).....	153
Figura 22: (LEROY, 1951, 39 min, 12seg).....	158
Figura 23: (KOSTER, 1953, 02 h, 12 min, 52seg).....	163
Figura 24: (KOSTER, 1953, 02 h, 13 min, 04seg).....	163
Figura 25: (The Exhibitor, 23 de setembro de 1953, v. 50, n. 21, p. 08).....	164
Figura 26: (DEMILLE, 1956, 01 min, 59seg).....	184
Figura 27: (DEMILLE, 1956, 03 h, 07 h, 06seg).....	195
Figura 28: (DEMILLE, 1956, 02 h, 56 min, 34seg).....	195
Figura 29: Motion Picture Herald, 8 de dezembro de 1956, v. 205, n. 10, p. 20.....	200
Figura 30: Motion Picture Herald, 8 de dezembro de 1956, v. 205, n. 10, p. 21.....	200

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I – QUERELAS, RUPTURAS E CONTINUIDADES: A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA NA GUERRA FRIA.....	28
1.1 – “O começo do fim?": Antecedentes e transições em Hollywood.....	28
1.2 – “Nós reconhecemos nossa responsabilidade": Perseguições, continuidades e injunções globais hollywoodianas.....	49
CAPÍTULO II – Entre Guardiões e <i>Cold Warriors</i> : A produção e circulação do Épico Hollywoodiano.....	71
.....	71
2.1 – Produção e distribuição de <i>Quo Vadis</i> .....	71
2.2 – Produção e distribuição de <i>O Manto Sagrado</i> .....	86
2.3 – Produção e distribuição de <i>Os Dez Mandamentos</i> .....	102
CAPÍTULO III – “Os supercolossais estão de volta!": Análise fílmica e recepção cinematográfica.....	129
3.1 – Análise Fílmica de <i>Quo Vadis</i> .....	129
3.1.1 – A recepção e circulação de <i>Quo Vadis</i> nos Estados Unidos.....	144
3.1.2 – A recepção e circulação de <i>Quo Vadis</i> no Brasil.....	155
3.2 – Análise fílmica de <i>O Manto Sagrado</i> .....	167
3.2.1 – A recepção e circulação de <i>O Manto Sagrado</i> nos Estados Unidos.....	181
3.2.2 – A recepção e circulação de <i>O Manto Sagrado</i> no Brasil.....	190
3.3 – Análise fílmica de <i>Os Dez Mandamentos</i> .....	201
3.3.1 – A recepção e circulação de <i>Os Dez Mandamentos</i> nos Estados Unidos.....	217
3.3.2 – A recepção e circulação de <i>Os Dez Mandamentos</i> no Brasil.....	228
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	237
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	242

## INTRODUÇÃO

A década de 1950 foi marcada pela intensificação global da Guerra Fria. Se até a segunda metade dos anos 1940 o conflito foi majoritariamente europeu, cada episódio do decênio seguinte foi uma fração do mundo duplamente “mais global e militarizado”<sup>1</sup>, refletindo as tensões entre Estados Unidos, União Soviética e seus respectivos aliados. Mas, o que de fato foram os anos 1950? A datação por década é cronologicamente mais precisa, mas em termos de Guerra Fria nos parece usual os “longos anos 1950” ou, “a década crucial”<sup>2</sup> para a política estadunidense. Entre a tensão e o relaxamento, repressão e emancipação, tradição e rebelião, os Estados Unidos entraram na nova década com o compromisso da mobilização para um novo conflito.

Concordamos com Laura Mcenaney ao afirmar que ao mesmo tempo que devemos acreditar nos efeitos e influência da Guerra Fria – referindo-se às mudanças estruturais, acordos geopolíticos, movimentos políticos nacionais – é igualmente importante atentarmos aos paradoxos internos e os limites das interpretações dessas influências. Trata-se de um emaranhado de disputas por narrativas, políticas públicas com uso de diferentes arenas de combate e ferramentas estratégicas<sup>3</sup>.

A percepção que o cidadão comum possuía do embate era conformada pelo conjunto de decisões estratégicas definidas entre as querelas da política externa estadunidense e contradições no ambiente nacional. Dentro da esfera social e cultural, os veículos de comunicação cultural como a literatura, música, história em quadrinho e especialmente o cinema, definiam o confronto por contornos ideologizados e estereotipados, tornando-os elementos fundamentais na conquista de corações e mentes<sup>4</sup>.

Se levarmos em conta que a cultura é um conglomerado de aspirações, emoções e identidades frequentemente em disputa e que sua interação com o poder político e econômico

1 IRIYE, Akira. **Global Community**: The role of international organizations in the making of the contemporary world. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 60.

2 Escrevendo após os eventos da guerra da Coreia em 1955, e em uma edição revisada em 1961, o historiador Eric F. Goldman demonstrou a importância do novo estágio que a sociedade estadunidense ascende, tecendo a narrativa desde o pós-guerra até a maturidade como potência mundial na Guerra Fria, vide: GOLDMAN, Eric F. **The Crucial Decade – and After**: America, 1945-1960. Nova Iorque: Vintage Books, 1961.

3 MCENANEY, Laura. “Cold War mobilization and domestic politics: the United States” In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed). **The Cambridge History of the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 420-442.

4 MUNHOZ, Sidnei J. **Guerra Fria**: História e Historiografia. Curitiba, Appris, 2020, p. 189-190.

resulta em importantes significados políticos<sup>5</sup>, o cinema estadunidense, especialmente o produzido em Hollywood, é um precedente sem paralelos na cultura nacional dos Estados Unidos e nas interações interculturais entre nações<sup>6</sup>.

A proposta central deste trabalho é debater e analisar o conjunto comunicacional cinematográfico de produção, circulação distribuição, e recepção dos filmes: *Quo vadis* (1951), *O manto sagrado* (1953) e *Os Dez Mandamentos* (1956), bem como sugerir caminhos para novas investigações que tenham o cinema como ponto nodal de intersecção entre a historiografia do cinema Hollywoodiano e os estudos culturais da Guerra Fria.

O trabalho advoga que esses filmes representaram, por seus elementos diegéticos (narrativa, representações e temas) e extra-diegéticos (produção transnacional, divulgação e recepção) uma sofisticada propaganda multidimensional que tinha como primazia a valorização e divulgação do *American way of life*<sup>7</sup> em oposição ao seu principal antagonista, o *Communist way of life*<sup>8</sup>.

Outros interesses subjacentes estavam igualmente em disputa: demonstrar a força da indústria cinematográfica hollywoodiana provando que mesmo com o advento da televisão, o cinema ainda proporcionava produtos de maior qualidade e prestígio entre as opções de

---

5 Fazemos alusão a um trabalho que têm como perspectiva o caráter indissociável entre cultura e política e que adotaremos durante o trabalho é o de KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2003.

6 BURGOYNE, Robert. **Film Nation: Hollywood looks at U.S. History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 06.

7 O “jeito americano de viver” representa o idealismo e o *ethos* nacionalista de se viver nos Estados Unidos. Está baseado na crença do direito à vida, ao respeito das liberdades individuais, defesa da propriedade e do comércio e a busca pela felicidade, todos direitos inalienáveis fundamentados na declaração da independência de 1776. Em linhas gerais, atuava como base teórica para grande parte conservadorismo estadunidense. Essas concepções estão circunscritas em tradições institucionais, costumes, e elementos histórico-culturais dos Estados Unidos que eram interpretadas de diferentes maneiras. Durante a Guerra Fria, o anticomunismo também foi um elemento preponderante. Nesse trabalho, utilizaremos a palavra “conservador” para definirmos os grupos sociais defensores desse modo de vida e os grupos religiosos cristãos. Já as definições de liberais e progressistas, variam de significado conforme o país analisado. Nos Estados Unidos, os liberais podem ser definidos como um grupo de pessoas que também acreditavam nas liberdades individuais, livre mercado e menor intervenção do estado na economia, no entanto, apoia medidas governamentais que intercedem pela seguridade social e os direitos civis. Os progressistas eram chamados de liberais também, mas geralmente era utilizado para caracterizar pessoas ligadas aos movimentos sociais com princípios mais ligados à esquerda política. No Brasil, os conservadores eram dominantes na política e na imprensa e defendiam a manutenção das estruturas sociais e políticas, com grande presença da Igreja Católica. Já os liberais defendiam o livre mercado e uma maior separação entre Estado e Religião. Para mais detalhes a respeito das definições sociais nos Estados Unidos, ver: BOARD, Maurice; WORCESTER, Donald. **American Civilization**. Second Edition. Boston: Allyn and Bacon, 1969.

8 Metaforizado pelo “mundo ateu, de poucos recursos para população, antidemocrático e que reprimia cruel e ferozmente a sociedade soviética almejando conquistar o mundo e expandir seus valores para todos os povos”, em: VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006, p. 17.

entretenimento. Esse mesmo princípio se aplicava ao embate com outras filmografias internacionais, especialmente na busca pelas principais premiações do circuito cinematográfico mundial. Não menos importante foi a busca por liras, libras, cruzeiros e outras moedas provindas das rendas obtidas durante os anos de guerra<sup>9</sup>. E finalmente, o esforço em demonstrar uma indústria “moral” ou ao menos, ligada às vontades e valores dos grupos de pressão social<sup>10</sup> e investigações do legislativo estadunidense<sup>11</sup>, substituindo uma indústria tomada por comunistas por uma indústria de patriotas.

A relevância desses filmes para o entendimento da indústria cinematográfica hollywoodiana na década de 1950 é também fundamentada por diversos motivos: bilheterias expressivas, uso de novas tecnologias e técnicas cinematográficas, internacionalização da produção, êxito nas principais premiações conservadoras do cinema mundial e na crítica especializada, e acima de tudo, todos estão intimamente conectados a Guerra Fria por suas representações sociais e transnacionais.

Apesar de ter feito números expressivos no final da década de 1940, a indústria cinematográfica hollywoodiana durante a década de 1950 estava sob ataque em múltiplas frentes: o sistema de estúdio clássico<sup>12</sup> estava em declínio, bem como o mercado consumidor

---

9 Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), grande parte dos países europeus bloquearam as filiais dos estúdios hollywoodianos de enviar remessas de lucro obtidas com as bilheterias dos filmes. Os motivos variam desde retaliação como no caso alemão e italiano, até medidas econômicas protecionistas de câmbio e alterações nas taxas de impostos nas importações e exportações de objetos circundantes ao cinema, casos que aconteceram no Reino Unido, Brasil, dentre outros. Durante os anos que sucederam o conflito mundial, as remessas foram lentamente normalizadas, não sem acordos econômicos e condições especiais, uma delas, a de realizar as filmagens nas instalações locais dos países. Essas tensões também ocorreram, pelo menos desde a década de 1930, na relação entre os estúdios e o governo brasileiro, para um debate mais aprofundado ver: GOETZINGER, Camila. **Conexões Brasil-Hollywood**: o mercado cinematográfico brasileiro e as majors na Associação Brasileira Cinematográfica (1930-1944). Dissertação em História. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.

10 Ao longo do trabalho demonstraremos detalhadamente o funcionamento desses grupos, dentre eles a *Legion of Decency*, que, em linhas gerais, procurava alinhar as produções hollywoodianas com os valores por eles defendidos como a valorização da família, moralização dos costumes sociais conforme a teologia católica e o patriotismo.

11 A *House Un-American Activities Committee* (HUAC) foi um comitê na câmara e no senado estadunidense criado em 1938 com o objetivo de investigar atividades consideradas subversivas de funcionários públicos, organizações, empresas e cidadãos comuns. Em 1945 e 1947 foram realizadas duas grandes investigações em Hollywood na busca por associações e influência de “ideias comunistas” na indústria e nos filmes exibidos pelo país e exportados globalmente.

12 O *Studio System* foi a caracterização da indústria hollywoodiana entre o final da década de 1920 até a metade da década de 1960. Tratava-se de uma organização hierárquica e monopolista em volta dos *majors studios*, os principais estúdios de Hollywood. Esse grupo controlava cerca de 90% da produção cinematográfica dos Estados Unidos e 60% do total mundial. Além disso, o sistema era caracterizado pelo contrato de exclusividade de grandes estrelas pelos estúdios, narrativa clássica, organização laboral em torno de guildas, controle dos sindicatos, autocensura institucionalizada e amplas negociações com o governo federal estadunidense. Para mais detalhes, ver: BALIO, Tino. **Grand Design**: Hollywood as a modern business enterprise 1930-1939. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1993.

interno. Externamente, o período foi marcado pela política de “caça aos comunistas” do Macartismo, deflagrando uma intensa disputa entre estúdios, diretores, produtores, atores e demais trabalhadores da indústria. Não menos importante foi a ascensão de novas tecnologias como a televisão e a produção extra-hollywood que galgavam novos espaços sociais e culturais na sociedade estadunidense e mundial, forçando que a indústria hollywoodiana buscasse novas estratégias de lucro.

Em uma concepção transnacional, nos interessa observar as dimensões que transcendem as fronteiras dos estados nacionais. As companhias cinematográficas não estavam limitadas a seu país de origem, portanto, a circulação e mobilidade de seus produtos está igualmente atrelada às interações de grupos políticos, sociais e culturais nas regiões de destino desses filmes. Entendemos o cinema como “instituição” que engloba um conjunto de fatores que intervêm antes da exibição – financiamentos, legislações, infraestrutura da produção, decisões criativas –, e outros, depois do filme – influência social, valores políticos e ideológicos.

Se boas fontes rendem bons estudos, num esforço multidisciplinar em resgatar a vasta diversidade encontrada nesse período caótico<sup>13</sup>, é igualmente necessário fazermos uso de aportes teórico-metodológicos adequados para fontes e objetos que direta ou indiretamente dialogam com a pesquisa. Para isso, acreditamos ser pertinente o aporte da *História Social do cinema* como perspectiva teórica a fim de enxergarmos horizontes que vão além do conteúdo fílmico *per se*. A cultura como categoria da História Social demanda o uso de diferentes tipologias de fontes, métodos e teorias matizadas de modo interdisciplinar desde que questionem criticamente essas relações com o contexto histórico proposto.

A *História Social do cinema* percorre e sistematiza aquilo que Alexandre Busko Valim denomina de *circuito comunicacional*, ou seja, que os “filmes mantêm contato com seu contexto e com os outros meios, contato que dinamiza a veiculação de representações sociais e sua compreensão pelos atores sociais”<sup>14</sup>. O cinema nessa perspectiva é compreendido enquanto prática social geradora de sentidos, modelos, transformações, permanências etc. Em

13 Os estudos a respeito da Guerra Fria mudaram conforme os anos. A constante expansão das pesquisas e dos objetos circundantes fizeram as interpretações se diversificassem em amplitude e escala, daí a necessidade de interligarmos áreas do conhecimento em um esforço espacializado unido à rede conectora comum, a História. Ver: WESTAD, Odd Arne. “The Cold War and the international history of the twentieth Century” In: LEFFLER, Melvyn ; WESTAD, Odd Arne (ed). **The Cambridge History of the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 1-20

14 VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 294.

outras palavras, com intuito de inserir as produções cinematográficas em uma rede de contatos ampla, devemos observar a circularidade de sua natureza em três grandes eixos: produção, distribuição e recepção. Em nosso caso, nos Estados Unidos e no Brasil.

Parte dos recentes esforços na historiografia do cinema está em desconstruir uma história exclusivamente filmica<sup>15</sup>. É preciso olhar para a “ecologia geral do cinema” a fim de entendermos os aspectos extra-filmicos. Para isso, procuraremos suscitar também o debate acerca do campo História Global e de que maneira, mesmo que parcialmente, podemos relacioná-lo com o cinema e seus objetos adjacentes. Muitas vezes tido como – erroneamente – cinema global ou cinema de todos, Hollywood, sugere Miriam Hansen, ao proliferar gêneros impactantes – séries de aventura, thrillers, melodramas, choros, filmes de terror – obteve, junto às vantagens econômicas e políticas, o papel de “mediador da modernidade”<sup>16</sup>; possível porque conquistou e desafiou as formas locais de tradição e hierarquias nos cinemas nacionais. Isso, no entanto, não pressupõe sua total absorção e veiculação das formas genéricas de narração e estética hollywoodiana por parte desses cinemas.

A abordagem da História Global no Brasil é recente. À vista disso, é preciso que múltiplas “Histórias” e campos possam dialogar, pois “reduzir a heterogeneidade histórica a um único processo leva a desinformações históricas que falham em reconhecer contra processos, retiram sua significância e introduzem uma finalidade na história”<sup>17</sup>. No entanto, é preciso que essa perspectiva faça parte de um amplo campo intelectual sem abandono de requisitos metodológicos mínimos ou consensuais. Destarte, o uso do termo “Global” não pode servir para tudo, devendo levar em conta suas limitações e maturidade teórica<sup>18</sup>.

Para Sebastian Conrad, a História Global forma uma parte de um grande contexto de “virada espacial” nos estudos historiográficos. Isso implica não só uma nova linguagem que substituí termos como “desenvolvimento” e “atraso” como procurar novas formas de analisar territorialidade, geopolíticas, circulações em rede<sup>19</sup>. Assim como Conrad, Osterhammel e

---

15 MALTBY, R; BILTEREYST, D; MEERS, P.(Eds.). **Explorations in New Cinema History**: Approaches and Case Studies. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

16 HANSEN, Miriam. “Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold, 2000, p. 316-331.

17 EPPLE, Angelika. “Calling for a practice turn in global history: practices as drivers of globalization/s”. **History and Theory**, 57 (3), 2018, p. 395-397.

18 HARTOG, François. “Experiências do Tempo: da História Universal à História Global”. **História, histórias**. Brasília, vol. 1, n. 1, 2013. P. 176-177.

19 CONRAD, Sebastian. **What is Global History?** New Jersey: Princeton University Press, 2016, p. 64-6.

Saunier, veem a História Global como uma perspectiva, ou campo de interesse, que leva em conta as mobilidades que atravessam fronteiras. Uma história das conexões transformadoras<sup>20</sup> que podem assumir características estritamente locais, surgindo o fenômeno das “glocalização”, ou, processos globais constituídos por constelações locais.

Nesse sentido, a indústria cinematográfica sempre foi global. Desde seu alvorecer, o cinema não conheceu fronteiras, suas conexões foram extra-mar, desde as grandes vanguardas europeias que se comunicavam, até as pequenas localidades brasileiras que já projetavam filmes e produções vindas das mais variadas partes do mundo. Com o avanço das conexões entre países, esse processo se intensificou de maneira exponencial, os filmes tornaram-se metonímia para os processos globais por serem objetos de ampla circulação.

Podemos aferir que o cinema não é apocalíptico nem integrado<sup>21</sup>, nem ovelha ou lobo, mas uma prática social que está intimamente ligada a seu contexto histórico e aos dispositivos inerentes da sociedade que o presencia. Ainda assim, concordamos com a assertiva de Paul Virilio que o cinema entra na categoria das armas a partir do momento que “está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica”<sup>22</sup> os filmes possuem cargas simbólicas que afetam direta ou indiretamente o público espectador.

Ainda que sob contestação, a indústria cinematográfica Hollywoodiana possuía preponderância ante os conteúdos, temas e representações apresentadas nos filmes. A criação de padrões criativos e narrativos incorporava um conjunto de regras e convenções daquilo que ficou conhecida como “narrativa clássica hollywoodiana”<sup>23</sup>. Tal estrutura era mantida por espectros multidimensionais que envolviam estúdios, empresários, instituições religiosas, órgãos de pressão social em uma complexa rede de contato ora harmônica, noutra, dissonante. No entanto, dada as circunstâncias internacionais e nacionais impostas pela Guerra Fria, era fundamental que o *American way of life* fosse divulgado e defendido.

20 OSTERHAMMEL, Jürgen; SAUNIER, Pierre-Yves. “Global History”. In: TAMM, Marek; BURKE, Peter (Org.). **Debating new approaches to history**. London and New York: Bloomsbury, 2019, p. 21.

21 Apocalípticos, segundo Umberto Eco, são as interpretações pessimistas da indústria cultural, inexorável em sua marcha rumo à alienação e submissão das camadas populares à elite econômica. Já os integrados, são as visões otimistas, que enxergam nos meios de comunicação de massa uma democratização da cultura. ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. Barcelona: Editorial Lumen, 1984.

22 VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora página aberta, 1993, p. 12-5.

23 Conforme assinala David Bordwell, na narrativa clássica hollywoodiana as cenas são marcadas por uma unidade de tempo (duração continuada), espaço (local definido) e ação (fase distintas entre causa e efeito). Além disso, representa de forma harmônica os “valores estadunidenses”, possuindo um estágio de equilíbrio inicial, perturbação e no final, a eliminação desse elemento perturbador. Ver mais em: BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa: **Teoria contemporânea do cinema II**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 277-302.

Outro elemento fundamental à narrativa é o “sistema de gêneros”. A natureza da análise filmica que realizaremos nas produções está intimamente ligada a qual gênero cinematográfico elas pertencem. O gênero cinematográfico diz respeito a muitos fatores dentro de um filme: temas abordados; locais e espaços referentes à ambientação; o figurino; cenografia; comportamento dos personagens e outros tantos.

Para essa pesquisa, adotaremos o termo *épico hollywoodiano* para nos referir a *Quo Vadis*, *O manto Sagrado* e *Os dez mandamentos*. Outra termo possível é *drama-bíblico*, no entanto, o termo “épico” melhor se ajusta às características uníssonas nas três produções. Outra definição que também se aplica é o de *épico-histórico*, contudo o termo “histórico” demanda considerações mais extensas. É certo que qualquer filme ao representar eventos históricos possui determinada carga de verossimilhança com as discussões historiográficas do campo que lhe é designado, contudo, a recíproca da intervenção artística é igualmente proporcional, como afirma Pierre Sorlin “(...) mesmo que o filme se baseie em documentos, a maior parte dele será imaginativo”<sup>24</sup>. Para isso, atentaremos aos elementos formais, particulares do campo cinematográfico, associado à maneira com que foram promovidos, divulgados e recepcionados, almejando entender as particularidades de cada obra<sup>25</sup>.

A característica religiosa dos filmes nos revela embates entre o campo fílmico (produtoras, cineastas, estúdios, indústria) o campo religioso (igrejas, instituições, representantes, fiéis) e o campo popular (população no geral). Essas produções muito mais que representantes alegóricos da Guerra Fria, inserem-se em um contexto de avanço material e popular das religiões cristãs nos Estados Unidos.

Se por um lado não podemos destacar um movimento uníssono em torno das religiões católicas nas produções, é notável observar que entre 1949-1956 quatro dos primeiros lugares da bilheteria mundial foram ocupados pelos *épicos hollywoodianos*, dentre eles, os três filmes em destaque no trabalho. Esse movimento foi acompanhado de intensas disputas em Hollywood, alguns advogando por mais liberdade artística e produção de filmes sociais que representassem os problemas societários estadunidenses, e outros lutando pela manutenção da

---

24 SORLIN, Pierre. **The Film in History**: Restaging the Past. Totowa: Barnes and Noble, 1980, p. 21.

25 Em consonância com: STUBBS, Jonathan. **Historical Film**: A critical Introduction. New York: Bloomsbury film genres series, 2013.

autocensura imposta pelo *Producers Code Administration*<sup>26</sup> (PCA) e por filmes de cunho conservador e patriótico.

No mercado doméstico estadunidense, até 1948, 90 milhões de pessoas atendiam ao cinema regularmente, gerando receitas bilionárias e com forte impacto cultural. Apesar desse número ter diminuído significativamente para 45 milhões em 1954, tamanha magnitude deu oportunidade aos *policy-makers* e *cold warriors* para exercerem influência nos estúdios produtores. Essas relações envolviam uma série de negociações, mas que, fundamentalmente, eram simbióticas. A união entre Deus, patriotismo, anticomunismo e dinheiro, fez com que atores e atrizes se tornassem militantes religiosos fervorosos, transformou diretores de cinema em “profetas do celuloide”<sup>27</sup> e obras cinematográficas em produtos condecorados por sua moralidade e importância nacional.

Ao recuperarmos a materialidade do contexto histórico, destacamos que “todo filme tem uma história que é História”<sup>28</sup> com estatutos, regulamentos, negociações entre esferas públicas e privadas e relações desiguais de trabalho e produção. Com o panorama histórico subscrito, também realizaremos a análise filmica das produções.

Ao “trabalhar o filme” em diálogo com esses fatores externos, percebemos como determinados elementos se “movem”, mudam significados e mensagens. Essas variações muitas vezes passam despercebidas quando nos atentamos exclusivamente aos aspectos formais e internos do conteúdo audiovisual. À vista disso, pretendemos realizar um cotejamento entre o contexto de produção e a narrativa, uma “discussão da trama filmica a fim de elucidar como os recursos pictóricos, textuais e sonoros são empregados para reforçar ou criticar valores e ideias”<sup>29</sup>.

---

26 A *Producers Code Administration* foi uma junta de censores de caráter reacionário que exerceram grande influência nas produções estadunidenses até a década de 1960, quando foi destituída. Temas como família, sexualidade, nação e padrões econômicos eram altamente regularizados e passíveis de censura. O tema será melhor explorado nos capítulos subsequentes.

27 Alusão ao discurso do evangelista Billy Graham ao chamar Cecil B. DeMille (diretor de *Os dez mandamentos*) de profeta do celuloide devido a sua contribuição por décadas na representação cristã em seus filmes. Esse caso estava mais próximo de ser regra do que exceção. Alguns dos principais produtores, diretores e executivos de Hollywood associavam-se a irmandades cristãs na busca por maior alinhamento entre as produções e os valores cristãos, bem como a busca pelo maior apoio financeiro dessas extensas populações. Um exemplo é a “National Conference of Christians and Jews” apoiada pelos irmãos Skouras, diretores da FOX, organizada com intuito dos motivos supracitados. Ver em: “Industry can aid “Brotherhood” work, Skouras says”. **Motion Picture Daily**, 14 de setembro de 1951, v. 70, n. 53, p. 01-3.

28 FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

29 VALIM, 2012, p. 296-7.

O relato, a análise filmica dos três filmes se realizará pelo “processo de decomposição do filme”<sup>30</sup> ou decupagem. O sistema de montagem hollywoodiano, a fusão entre imagem e som torna praticamente impossível realizar um “desmembramento total” do filme, por isso, o método que utilizaremos focará em duas partes: A) uma interpretação crítica da narrativa, percebendo como os elementos narrativos (cenas, diálogos, personagens, etc) são construídos para abordar temas sensíveis e representações sociais; B) explorar os aspectos filmicos ou formais (planos, ângulos, som, iluminação etc). Os elementos narrativos e formais a nosso ver são indissociáveis, somente a análise associativa das partes é capaz de gerar significações<sup>31</sup>.

Ao realizarmos a análise narrativa, não é objetivo fazer uma descrição exaustiva do filme, mas sim, observar aspectos que possuem maior preponderância, que se repetem e de maior carga simbólica. Outrossim, é importante observar que todos os filmes propostos fazem parte da “narrativa clássica hollywoodiana”, implicando que o pesquisador deva perceber os dispositivos orientadores dos filmes e sua inter-relação com normas, regras, órgãos de censura e grupos sociais de pressão. A fim de demonstrar mais claramente isso, ao citar alguns elementos formais em destaque, também exemplificaremos por meio de cenas, *frames* ou quadros.

O enredo dos *épicos hollywoodianos* frequentemente representa uma luta entre a moralidade cristã, encarnada pelos personagens cristãos e hebreus, e o totalitarismo, o pecado e a tentação sexual, personificados pelos romanos e egípcios. Essa narrativa sugere uma oposição fundamental entre os defensores da democracia, da moralidade judaico-cristã e do estilo de vida estadunidense, e os totalitários, ateus, perversos e desumanizados, representados como romanos e egípcios, que alegoricamente representam a União Soviética e, em última instância, qualquer pessoa que simpatize com o comunismo.

As representações sociais além de facilitar a comunicação de determinada mensagem, garante um capital cognitivo comum a determinados grupos<sup>32</sup>. Elas fazem parte do eixo analítico das fontes do trabalho, uma vez que é a partir delas que podemos identificar os “lapsos” dos criadores, desconstruindo os belos ordenamentos e emancipando seu conteúdo

---

30 XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 27.

31 VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994, p. 41-2.

32 CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações. Contribuições a um debate transdisciplinar**. Campinas: Papirus, 2000.

“não-visível”<sup>33</sup>. A junção entre os filmes *épicos hollywoodianos* com a Guerra Fria é embasada não só pela historiografia, mas pelas próprias fontes da época. Em um artigo publicado pelo jornal *Diário da Noite* em 1955, constatamos:

(...) Certos motivos trouxeram o renascimento do interesse de Hollywood pelos temas religiosos. Entre eles está o poder que, nos últimos anos tiveram os filmes bíblicos de atrair a atenção e até mesmo o patrocínio de milhões de pessoas dos países onde são exibidos. E, em face dos sucessos de películas como “David and Bathsheba”, “Samson and Delilah”, “Salomé” e “The Robe”, era natural que os produtores de Hollywood continuassem a procurar na Bíblia e nos tempos bíblicos o material para novas produções (...) A razão fundamental, porém, do ressurgimento dos filmes sacros reside no fato de reconhecer a indústria cinematográfica americana a sua responsabilidade perante a causa da religião, que nos últimos tempos, tem-se tornado mais importante e urgente, em face das usurpações e ameaças da filosofia comunista e pagã. E, felizmente, tem-se constatado que o interesse de Hollywood pelos temas bíblicos está coincidindo com uma grande revivescência de fé religiosa, nos Estados Unidos, revelada no crescente aumento da frequência às igrejas de todas as localidades (...)<sup>34</sup>.

O segundo eixo da pesquisa diz respeito a distribuição ou circulação do filme. Estamos de acordo com a definição de Celso Fernando Claro de Oliveira, de que:

Trata-se, pois, de se conhecer o funcionamento dos mercados de distribuição e exibição, bem como, as relações que as organizações responsáveis por esses setores mantinham entre si e com os estúdios cinematográficos; examinar o papel do Estado nessas atividades, tanto por meio de leis de regulação, quanto pela interferência política; avaliar as práticas adotadas para potencializar lucros; analisar o material publicitário utilizado; e estudar como eram e onde estavam localizadas as salas de cinema nas quais esses filmes foram exibidos<sup>35</sup>.

A estrutura de distribuição cinematográfica dos Estados Unidos era determinada primariamente pela quantidade de filmes produzidos para o mercado doméstico. Somente em 1950, mais de 245 filmes foram distribuídos por 15 empresas. A distribuição continuou nas mãos das mesmas companhias depois do processo de desmantelamento do monopólio cinematográfico de 1948. As estratégias de marketing e promoção dos filmes só encareceram devido à diminuição na quantidade de filmes lançados, somente os exibidores e distribuidores que poderiam sustentar uma campanha publicitária milionária nacional e internacional que asseguravam a exibição dos filmes mais caros, de maneira exclusiva e por mais tempo<sup>36</sup>.

33 FERRO, 1992, p. 86-7.

34 *Diário da Noite*, 1 de junho de 1955, n. 5898, p. 05.

35 OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. *A Sra. Miniver vai ao Brasil: a recepção dos “Filmes de Home Front” na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2016, p. 136. Grifo nosso.

36 CONANT, Michael. “The Paramount Decrees Reconsidered”. *Law and Contemporary Problems* 44, no. 4, Autumn, 1981, p. 90-3.

A política de marketing durante a década de 1950 permaneceu em grande medida inalterada do modelo das décadas anteriores. Os distribuidores negociavam com os principais lugares de cinema, os chamados *first-runs theaters*. Com o aumento dos subúrbios estadunidenses na segunda metade da década, as distribuidoras começaram a adotar o método de lançamento múltiplo, ou seja, diferentes localidades começaram a receber o mesmo filme ao mesmo tempo. Essa medida complexificou a distribuição e gerou tensões entre os exibidores concorrentes. Por seus orçamentos, duração e campanhas publicitárias, *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os dez mandamentos* foram o epicentro de diversas disputas judiciais e políticas nos meandros do sistema cinematográfico. Todos os desejavam, mas poucos poderiam exibi-los com exclusividade.

Para termos dimensão dos reais impactos dos filmes propostos, é igualmente necessário investigarmos as “retransmissões intertextuais”, que podem ser sistematizadas como descrições genéricas, seja em forma pictóricas ou verbais em outros textos como os cartazes, revistas, jornais e outros meios midiáticos que circulam as imagens narrativas. Isso faz com que se inicie um processo de antecipação e expectativa anterior à exibição do filme. Todo esse processo faz parte do universo da distribuição cinematográfica<sup>37</sup>.

É preciso destacar também a maneira com que essas retransmissões se inserem dentro de horizontes maiores, como o sistema das publicidades. Segundo Raymond Williams, desde o final do século XIX, a publicidade tornou-se um sistema institucionalizado de informação e persuasão comercial, a profissionalização da publicidade faz parte, nessas condições, de um sistema moderno de distribuição nas condições do capitalismo monopolista e de larga escala<sup>38</sup>. Sendo assim, podemos considerar os meios de comunicação como um modo de produção uma vez que, essas mediações midiáticas influem tanto no modo de produção cinematográfico, no fluxo de capital, como nas relações sociais ligadas as organizações sociais<sup>39</sup>.

O último eixo de análise diz respeito a recepção cinematográfica. *A história Social do cinema* descreve a recepção como um processo inserido na lógica de diversos fatores históricos e conjunturais. Assim como os filmes circulam sob diferentes contextos e momentos, a recepção igualmente depende das vicissitudes do espectador, perpassando sob

---

37 NEALE, Steve. Questions of genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Orgs). **Film and theory: an anthology**. Malden: Blackwell Publishers, 2000b, p. 160.

38 WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 240-4.

39 Ibidem, p. 69-86.

suas condições econômicas, políticas, pertencimento étnico e outros fatores<sup>40</sup>. Não menos importante são seus hábitos culturais, modos de consumo e expectativas em relação ao objeto fílmico. Outrossim, o crítico de cinema tem papel fundamental na análise da recepção, uma vez que age como agente social, mediador que interfere, modifica, reforça a percepção do leitor para com o objeto. Em suma, as novas formulações nos estudos da recepção cinematográfica partem de uma perspectiva interdisciplinar ou multidisciplinar, ou ainda, como colocam Daniel Biltereyst e Philippe Meers, “um esforço para integrar as experiências das audiências numa nova História do cinema”<sup>41</sup>.

É pela recepção dos filmes que investigaremos de que forma as associações católicas e demais grupos sociais receberam essas produções. Nos Estados Unidos, o grupo conservador que mais atuou foi a *Legion of Decency*, que por meio de suas classificações e artigos exerceu influência não só em Hollywood, mas globalmente. A recepção cinematográfica brasileira também será analisada, adensando nas relações não só entre grupos católicos com as atividades cinematográficas, em especial com os *épicos hollywoodianos*, mas também, parte da crítica liberal.

Podemos considerar o uso do *soft power*<sup>42</sup> na difusão de mensagens e símbolos com pretensões de alinhamento com a política externa estadunidense? As evidências sugerem que havia cooperação política entre os organismos sociais católicos e as produtoras cinematográficas<sup>43</sup>. O fato de as representações sociais dos filmes possuírem caráter transnacional também indicam tais caminhos.

Como dito anteriormente, a pesquisa dispõe de variadas tipologias de fontes, dentre elas: documentação primária dos estúdios, arquivos do *Producers Code Administration*, fontes

---

40 STAIGER, Jackie. **Interpreting films**: Studies in the historical reception of American cinema. Princeton: Princeton University Press, 1992.

41 BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. “Film, cinema and reception studies: revisiting research on audience’s filmic and cinematic experiences” In: DI GIOVANNI, Elena; GAMBIER, Yves (eds). **Reception Studies and audiovisual translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2018, p. 43.

42 Segundo Joseph Nye, o *soft power* pode ser definido como a atração e convencimento de um Estado pelo outro, por meio de suas culturas, pensamentos, políticas domésticas, valores. Diferentemente do *hard power*, o primeiro não está associado às teorias de poder mais tradicionais das relações internacionais, assim como o uso da propaganda em detrimento da coerção militar. O conceito e sua aplicação para a pesquisa será melhor explorado ao falarmos da conjuntura política e relação entre Brasil e Estados Unidos na década de 1950. Ver: NYE, J. **Soft Power**: The means to Success in World Politics. New York; Public Affairs, 2004.

43 Um desses exemplos é a disposição da *Metro-Goldwin Mayer* (produtora de *Quo Vadis*) de disponibilizar seus cinemas para a exibição gratuita de filmes sacros em virtude do XXXVI congresso eucarístico internacional no Rio de Janeiro, promovido por diversas associações católicas, vide: “Deverão colaborar também os donos de cinemas com o congresso eucarístico”. **Diário de Notícias**, 12-3 de junho de 1955, n. 10000, p. 05.

visuais e escritas de cunho jornalístico e publicitário, transcrições de resenhas e artigos de opinião sobre as produções, material comercial de exibidores estadunidenses, arquivos do Departamento de Estado, cartas diplomáticas, além dos próprios filmes. Esses dados foram consultados e catalogados junto ao projeto *Media History Digital Library*<sup>44</sup>, a base de dados da *Academy of Motion Pictures Arts and Sciences Margaret Herrick Library, Internet Archive, Hemeroteca Digital Brasileira* e do projeto *Opening Archives: US Brazil relations 1910-1963*<sup>45</sup>.

Outras fontes importantes relacionadas aos filmes são suas respectivas referências. Todos os filmes foram adaptações de obras literárias. Todos os livros que serviram de base para a adaptação cinematográfica estão disponíveis para a consulta. No entanto, não se pretende apontar e analisar a questão da fidelidade<sup>46</sup> entre fonte primária e produto cinematográfico. O processo de adaptação é multidirecional, intertextual e leva em conta a criatividade do tradutor, códigos culturais, papel da audiência e do contexto histórico, todavia, se observará possíveis omissões e adaptações que possam ter modificado e influenciado as representações sociais pertinentes a Guerra Fria.

Por fim, a dissertação se dividirá em três capítulos. No primeiro capítulo, contextualizaremos os panoramas políticos e econômicos da indústria cinematográfica hollywoodiana no período pós-Segunda Guerra Mundial e gênese da Guerra Fria. É necessário apontar em primeiro momento, às condições de produção e distribuição dos filmes. Outrossim, enfatizaremos: as divisões internas dentro da estrutura dos estúdios, as investigações da HUAC, a atuação dos grupos de pressão social, e um breve panorama político e cultural da Guerra Fria. O intuito é compreender as dinâmicas internas da indústria e adensando-as junto ao contexto amplo da Guerra Fria.

---

44 Projeto iniciado em 2009 pelo professor David Pierce posteriormente ampliado junto à University of Wisconsin-Madison. Trata-se de uma plataforma online de acesso gratuito que compila e digitaliza notícias, jornais, revistas a respeito das mídias estadunidenses em especial do cinema, teatro e rádio.

45 Projeto que digitaliza e indexa uma variada gama de documentos produzidos pela diplomacia dos Estados Unidos sobre o Brasil. A origem do projeto foi capitaneada pela Brown University. A base de dados utilizada foi digitalizada em parceria com a Universidade Estadual de Maringá, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Estadual de Londrina, Brown University, National Archives e Arquivo Nacional Brasileiro.

46 Como demonstra Thaís Flores Nogueira Diniz, por muitos anos nos estudos intertextuais entre literatura e cinema, os pesquisadores enfatizaram a fidelidade da fonte filmica para com a literária. Esse paradigma começou a ganhar novos contornos nos anos 1990 com o entendimento que os processos de adaptação, tradução e mudanças enriquecem as análises de ambas as fontes vide: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2005, p. 13-18.

No segundo capítulo procuraremos investigar as políticas de censura do PCA e suas influências na produção dos três filmes. Outrossim, investigaremos suas respectivas distribuições e divulgações. Em quais locais as produções circularam? Quais foram os métodos promocionais utilizados para atrair o público? Essas políticas obtiveram o sucesso esperado? Como as novas tecnologias utilizadas nos filmes foram difundidas? Os aspectos históricos e religiosos foram ressaltados? Se sim, de quais maneiras? A Guerra Fria foi um tema levantado durante a distribuição desses filmes?

Entendendo também que o gênero cinematográfico é parte fundamental na divulgação de um filme, destacaremos as características do gênero épico, correlacionando com o contexto da época e o diálogo com os grupos sociais. Quais são suas especificidades? Como o gênero cinematográfica é relacionado à cadeia de distribuição? Como suas características inferem na recepção cinematográfica? Podemos aferir que a Guerra Fria influenciou essas definições? Se sim, como?

O último capítulo é destinado exclusivamente as fontes filmicas. Por meio da decupagem, procura-se ressaltar os aspectos fílmicos e narrativos dos filmes propostos, identificando suas características, temas abordados e representações sociais postas. Com o auxílio de excertos do filme, destacaremos cenas e momentos que exemplificam as explicações formais e narrativas colocadas.

Em segundo momento, realizaremos a análise da recepção cinematográfica das produções. Destacaremos o papel das associações conservadoras e católicas nos Estados Unidos e Brasil, suas críticas, elogios e possíveis censuras. As opiniões de jornais e revistas de cunho liberal também serão investigadas, com objetivo de ampliar os diferentes pontos de vista. Averiguaremos também os anúncios a fim de entender os impactos que as produções obtiveram na sociabilidade de cada país.

É importante mencionar que as fontes levantadas não abrangem todo o universo de recepção e repercussão. Queremos compreender quais as diferenças e semelhanças na recepção dos filmes nos Estados Unidos e no Brasil, e o porquê dessas disparidades. Quais foram os impactos da divulgação positiva de produtos tão valiosos para a indústria cinematográfica estadunidense? Quais reverberações esses filmes obtiveram nos espaços conservadores, religiosos e liberais? Estaria o tema da Guerra Fria também em discussão? Essas são algumas perguntas que a investigação tentará responder

## CAPÍTULO I – QUERELAS, RUPTURAS E CONTINUIDADES: A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA NA GUERRA FRIA

### 1.1 – “O começo do fim?”: Antecedentes e transições em Hollywood

É durante o período convencionalmente chamado de “era dourada” de Hollywood (1920-1960), que as bases econômicas dos estúdios, modo de produção cinematográfico, distribuição e estruturação institucional se solidificaram. O entendimento desse processo se faz à luz da crise mundial do capitalismo em 1929. A mudança na forma de organização da indústria ocorreu principalmente pela centralização da produção, distribuição e exibição dos filmes. O cinema de Hollywood tensionou, à época, o debate entre a distribuição “local” e “nacional” visto que nos anos iniciais do cinema estadunidense existiam dois sistemas de produção e distribuição fílmica: uma estrutura local e independente, e a outra centrada no papel de grandes estúdios.

A adaptação da gestão financeira nos moldes das demais empresas capitalistas, permitiu com que houvesse uma integração vertical e horizontal das diferentes etapas do *circuito comunicacional* dentro da complexa e ampla economia do cinema. As novas condições estruturantes da crise fizeram com que o controle sobre as principais atividades cinematográficas incidissem sobre as empresas que conseguiram os melhores empréstimos e acordos com o governo federal<sup>47</sup>. Além disso, as grandes companhias bancárias como a *Goldman Sachs*, *Halsey Stuart*, *J.P. Morgan* e a família Rockefeller, financiaram e construíram diversos teatros e locais de exibição em troca de uma maior participação na indústria cinematográfica<sup>48</sup>.

A partir da segunda metade da década de 1930, a indústria cinematográfica estadunidense já era totalmente caracterizada pelo *Studio System*. Esse grupo era composto por oito empresas, *20th Century-Fox*, *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM), *Paramount*, *RKO Radio Pictures*, *Warner Bros*, *Columbia*, *Universal* e *United Artists*, que chegaram a controlar cerca de 90% da produção cinematográfica dos Estados Unidos e 60% do total mundial<sup>49</sup>. Segundo Tino Balio, as empresas de cinema tornaram-se verdadeiras empresas modernas ao

---

47 MUSCIO, Giuliana. **Hollywood's New Deal**. Philadelphia: Temple University Press, 1997, p. 68-70.

48 BALIO, 1993, p. 21-6.

49 OLIVEIRA, 2016, p. 57-60.

racionalizar e gerenciar, pelos serviços de executivos e especialistas, as atividades por diferentes departamentos e marcar a divisão dos trabalhos entre proprietário e administrador<sup>50</sup>.

Esse novo modo de gestão e produção somado ao advento do cinema sonoro marcou ainda mais a divisão do trabalho entre as classes envolvidas direta ou indiretamente na produção fílmica. A máxima era aumentar o fluxo de produção de filmes, assegurando que os trabalhadores não fizessem greve, diminuindo assim, a previsão de riscos pelo capital investido, em suma:

O que o capitalismo avançado fez ao modo de produção foi intensificar o modo existente, reafirmando as hierarquias de produção da administração. Isso reforçou o controle da estrutura administrativa, particularmente o poder exercido pelos especialistas, cujo conhecimento da tecnologia e do processo de trabalho colocava o projeto do produto sob seu controle. Assim, o impacto do capitalismo avançado confirmou as práticas de produção, mantendo-as como a ordem estabelecida. O padrão tornou-se ainda mais o padrão<sup>51</sup>.

Esse processo de centralização econômica também veio acompanhado da redação e aplicação do *Hays Code*<sup>52</sup>. O código, que foi controlado pelo *Producers Code Administration*, na figura de Joseph Breen<sup>53</sup>, estipulava uma série de condutas, regras e normas para as produções cinematográficas estadunidenses. Segundo seus idealizadores, era preciso “elevar a qualidade moral” dos filmes, os colocando à categoria de “instrumentos para a educação moral estadunidense”<sup>54</sup>. Nesse sentido, o código impunha medidas bastante restritivas em temas considerados sensíveis como casamento, sexo, família, nacionalidade e criminalidade. De acordo com Thomas Doherty, a aceitação do PCA por parte dos grandes estúdios

---

50 De acordo com essa divisão, os financiadores se preocupariam com a renda obtida pelo investimento e não pela administração do conteúdo fílmico. Nesse caso, o presidente e especialmente o chefe de produção atuavam de maneira mais próxima à escolha de roteiros e eventuais negociações com a censura institucionalizada.

BALIO, 1993, p. 21-7.

51 BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988, p. 555.

52 Levou esse nome em homenagem à Will H. Hays, um dos idealizadores do código. Hays era um conservador presbiteriano que lutou contra a regulação federal do cinema e pela “limpeza moral” dos conteúdos fílmicos. Representando grupos sociais católicos, Hays era favorável a criação de uma “autorregulação” moralizante em forma de uma nova instituição que faria a mediação com os estúdios.

53 Joseph I. Breen foi o mandatário do PCA desde seu começo em 1934 até sua aposentadoria em 1954.

54 HANTIUK, Paul. **Cannibalizing the system: the film noir backlash in Hollywood**. Tese (Degree of masters of arts in history) – University of Waterloo, 2012, p. 13.

aconteceu devido à sua natureza “autorreguladora”, evitando assim, quaisquer medidas punitivas ou censoras dos órgãos federais<sup>55</sup>.

O *Code* foi uma combinação da teologia cristã e de princípios políticos conservadores em um amálgama entre o PCA e grupos de pressão social, como a *Legion of Deceny*<sup>56</sup>. Os próprios estúdios enviavam os rascunhos dos roteiros para o PCA que respondia com um memorando de possíveis alterações, incluindo conteúdos específicos para obter o certificado de aprovação. Junto ao *Breen Office*<sup>57</sup> também existiam os conselhos estaduais e municipais de censura que poderiam, mesmo com a aprovação do primeiro, censura e rejeitar filmes que não estivessem de acordo com os “valores morais da cidade”.

Durante a Segunda Guerra Mundial, as produções passaram igualmente pelo crivo do *Office of War Information* (OWI) e o *Bureau of Motion Pictures* (BMP). O OWI foi uma agência federal criada pelo governo de Franklin Delano Roosevelt para mediar as notícias governamentais com a imprensa e demais veículos de comunicação. Seu principal objetivo era assegurar que o engajamento à mobilização civil para a guerra fosse encorajado e difundido<sup>58</sup>. Já o BMP era responsável pela administração das atividades que envolviam o cinema. Além de supervisionar as produções, a subagência emitiu um “modelo” que deveria ser adotado por todos os estúdios: o *Government Information Manual for the Motion Picture Industry* (GIMMPI), publicado em julho de 1942, que, em linhas gerais, fundamentou os princípios defendidos pela administração Roosevelt.

Apesar de conturbada, a relação entre Washington e Hollywood se mostrou bastante prolífica. Entre 1942 e 1945 foram produzidos cerca de 310 filmes relacionados a guerra pelos principais estúdios hollywoodianos<sup>59</sup>. Essa foi uma das condições negociadas para que o governo postergasse o processo antitruste iniciado pelo Departamento de Justiça em 1939

---

55 DOHERTY, Thomas. **Hollywood’s censor**: Joseph I. Breen and the Production Code Administration. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007, p. 77-9.

56 A *Legion of Deceny* foi uma organização social criada em 1934. Apoiado por uma rede coordenada de semanários e agremiações católicas, a Legião foi o grupo de pressão social mais influente de Hollywood por pelos menos 20 anos. Formado principalmente por católicos mas também protestantes, a instituição classificava, advertida e aconselhava o PCA e os produtores cinematográficos quanto à moralidade dos *scripts* e do conteúdo visual.

57 Como também era chamado o PCA, devido a preponderância de Breen nas decisões da instituição.

58 Para mais detalhes acerca da mobilização civil estadunidense para a Segunda Guerra Mundial, ver: KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front**: War bonds and domestic propaganda. College Station: Texas A&M University Press, 2006; OLIVEIRA, 2016; SCHATZ, Thomas. “World War II and the hollywood War film” In: SLOCUM, David J. **Hollywood and the war**: The film reader. Nova Iorque: Routledge, 2006.

59 SCHATZ, Thomas. **Boom and bust**: The American cinema in the 1940’s. Nova York: Charles Scribner’s Sons, 1997, p. 240.

contra o *Big Eight*. Em 1940 as partes chegaram a um acordo de três anos que limitava as práticas de *block booking*<sup>60</sup> e qualquer expansão comercial das *Majors* sem aprovação prévia. Além disso, o complexo sistema dos sindicatos cinematográficos compactuou em não realizar greves durante o período do conflito<sup>61</sup>.

O cinema estadunidense da década de 1940, apesar de estar envolvido em muitos temas relacionados à guerra e dialogando com instituições externas ou instâncias censoras internas, era altamente criativo, possuía uma capacidade adaptativa que funcionava como uma verdadeira máquina de produzir prazeres em escala global<sup>62</sup>. Não por acaso, é durante os anos de 1940 até 1948 que a indústria hollywoodiana expandiu e fortaleceu sua popularidade significativamente. Com uma média semanal de espectadores nos cinemas estadunidenses de 80 a 90 milhões, os estúdios produziram e lucraram como nunca antes visto<sup>63</sup>.

Em conjunto, as cinco maiores empresas cinematográficas detinham o controle não só da produção e dos objetos publicitários, mas também dos cinemas e teatros que exibiam seus filmes. No começo da década de 1940, as *Majors* eram donas de 2.575 cinemas, em sua maioria urbanos e de grande porte. Apesar de só representar 15% dos cinemas estadunidenses, o lucro em torno do circuito urbano chegava a cerca de 80%. Ademais, das 95 cidades acima de 100.000 habitantes, 73 tinham cinemas controlados por alguma dessas empresas<sup>64</sup>.

O cenário econômico dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial, ao contrário da Europa Ocidental e União Soviética, era próspero e possuía aquilo que William Appleman Williams chamou de “ímpeto expansionista”. Calcada nas concepções da *Open Door Policy*<sup>65</sup> e *Frontier Thesis*<sup>66</sup>, a síntese da expansão era baseada em definições

---

60 Prática comercial imposta pelos grandes estúdios que forçava os exibidores a comprarem um conjunto de filmes previamente selecionados. De maneira geral, o bloco continha uma ou duas produções consideradas “A” e o resto eram filmes de qualidade e de orçamentos inferiores, mas que fomentavam a produção e a economia dos estúdios. Essa estratégia tornava comum a compra de filmes que ainda não haviam sido lançados ou produzidos.

61 Esse cenário permaneceu estável até começo de 1945 quando as tensões entre sindicatos com interesses antagonísticos começaram a afetar as produções. Em: *Ibidem*, p. 164-8.

62 BORDWELL, David. **Reinventing Hollywood: how 1940s filmmakers changed movie storytelling**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2017, p. 16-7.

63 Durante esse período, os oito maiores estúdios produziram em média, 328 filmes e lucraram cerca de 67 milhões por ano fiscal. Em: SCHATZ, 1997, p. 462-5.

64 *Ibidem*, p. 17-21.

65 Foi uma série de medidas políticas e econômicas iniciadas pelo governo dos Estados Unidos no final do século XIX. A *Open Door Policy* estava circunscrita em um expansionismo mais amplo que explorava comercialmente recursos e mercados internacionais para abastecer seu crescimento interno. Superficialmente, as medidas eram justificadas como a tentativa de garantir oportunidades econômicas para todos os países. No entanto, na prática, os acordos firmados desrespeitavam a soberania nacional e exploravam a mão de obra estrangeira.

econômicas do mundo<sup>67</sup>. Nesse sentido, a segurança nacional era pensada na correlação entre o poder militar e o controle das matérias-primas e zonas estratégicas. Isso garantia o abastecimento do mercado doméstico por meio das corporações e legava um poder preponderante aos Estados Unidos no cenário global<sup>68</sup>.

Para a indústria cinematográfica hollywoodiana, os anos de 1945 e 1946 representaram o auge no número de pessoas que iam ao cinema e nos lucros totais dos estúdios. Um exemplo disso foi o saldo positivo na balança comercial de Hollywood, que passou de 59 milhões de dólares em 1944 para 119 milhões em 1946<sup>69</sup>. É também desse período a criação da *Motion Picture Export Association* (MPEA), que concatenou as atribuições do *Motion Picture Association of America* (MPAA), força institucional central dos estúdios e a estrutura estrangeira do *Office of War Information*<sup>70</sup>.

Todavia, com a mudança do governo Roosevelt para o de Harry Truman, a disputa judicial voltou a circular na mídia e nos tribunais. No final de 1945, o Departamento de Justiça perdeu o processo iniciado no começo da década em primeira instância, no entanto recorreu à Suprema Corte<sup>71</sup>, e em 1948 o veredito acabou com o sistema de estúdios vertical. O efeito imediato da decisão foi limitado e durante a maior parte dos anos 1950, os estúdios ainda tinham controle sobre os locais de exibição, com exceção da *RKO Radio Pictures* que foi vendida em 1957.

A partir de 1947, inúmeros fatores de ordem política, social e econômica, fizeram com que a indústria cinematográfica hollywoodiana entrasse em profunda crise, fazendo com que aos poucos, a estrutura montada e organizada no começo da década de 1920 se modificasse. O primeiro fator que destacamos é a diminuição significativa na audiência. Até 1948, 90 milhões

---

66 Teorizada por Frederick Jason Turner em 1893, a *frontier thesis* argumentava que os vastos territórios de fronteira nacional auxiliaram a moldar a democracia e individualismo estadunidense. Concordamos com Williams ao afirmar que a tese justifica a conquista violenta e a exploração comercial por parte do imperialismo estadunidense.

67 WILLIAMS, William Appleman. **The tragedy of American Diplomacy**. Fiftieth Anniversary Edition. New York: Norton, 2009, p. 289-293.

68 LEFFLER, Melvyn P. **A preponderance of power: National Security, the Truman Administration, and the Cold War**. Stanford: Stanford University Press, 1992, p. 1-24.

69 SCHATZ, 1997, p. 465.

70 A MPEA contou com a colaboração de inúmeras agências governamentais em sua atuação na Europa Ocidental. Com a gênese da Guerra Fria, a instituição serviu como mediadora dos interesses econômicos e ideológicos dos Estados Unidos e os mercados cinematográficos nacionais. O órgão atuou também para evitar a aprovação de políticas alfandegárias, negociar remessas de lucro congeladas desde 1939 e especialmente para vender a ideologia estadunidense ao mundo. Em: SCHATZ, 1997, p. 289.

71 Caso *United States v. Paramount Pictures, Inc.*, 334 U.S. 131 (1948).

de pessoas frequentavam os teatros semanalmente, somente dois anos depois, esse número caiu para 60 milhões.

Essa mudança pode ser explicada pela mudança social no consumo e lazer dos estadunidenses. Durante a Segunda Guerra Mundial, as pessoas tinham dinheiro e pouca opção para gastar. Já no pós-guerra, a volta dos soldados, a expansão do mercado de trabalho feminino e o aumento da natalidade, popularmente conhecido como *baby boom*, fomentou a expansão dos subúrbios:

A suburbanização tornou-se a conquista física por excelência dos Estados Unidos; talvez seja mais representativa de sua cultura do que os carros grandes, prédios altos ou futebol americano profissional. A subúrbia simboliza a incorporação mais completa e não adulterada da cultura contemporânea; é uma manifestação de características fundamentais da sociedade estadunidense, como o consumo ostensivo, a dependência do automóvel particular, a mobilidade ascendente, a separação da família em unidades nucleares, a crescente divisão entre trabalho e lazer e uma tendência à exclusão racial e econômica<sup>72</sup>.

A demanda do mercado e a escassez de material para construção de casas e estradas aumentou significativamente o custo de vida urbano, fazendo com que as pessoas cada vez mais se mudassem para regiões suburbanas. A imigração aos subúrbios também foi resultado de constantes disputas trabalhistas à medida que as grandes corporações cresciam e diminuíam o número de pequenos negócios<sup>73</sup>. Como essas regiões eram distantes dos principais cinemas do centro, muitas famílias preferiam ficar em casa, essa tendência foi particularmente notável entre as famílias demograficamente mais jovens.

Outro fator que contribuiu para a perda de audiência e receita de bilheteria foi a chegada da televisão no final dos anos 1940. Em 1948, havia apenas vinte estações comerciais disponíveis em todo os Estados Unidos. Dois anos depois o número aumentou para 98. Até 1950, mais de 7 milhões de televisores foram vendidos. Em uma pesquisa encomendada pelos estúdios, foi descoberto que as famílias que possuíam televisores em casa frequentavam cinemas de 20 a 40% menos do que as que não tinham<sup>74</sup>. A conveniência e o preço acessível da televisão, acompanhado do conforto de poder assistir de casa, levaram a uma queda na

---

72 JACKSON, Kenneth. **Crabgrass Frontier**: The Suburbanisation of the United States. New York: Oxford University Press, 1985, p. 05.

73 O autor também argumenta que os subúrbios foram extensões do mundo corporativo, com ênfase na conformidade social. Os trabalhadores de colarinho branco e azul compartilhavam, segundo ele, um sentimento de alienação e subordinação na força de trabalho no pós-guerra. Em: RIESMAN, David. **The Lonely Crowd**: A Study of the Changing American Character. New Haven: Yale University Press, 1950.

74 LEV, Peter. **The Fifties**: Transforming the screen 1950-1959. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 09.

frequência de ida ao cinema. Os estúdios tiveram que competir com esse novo meio de comunicação pela audiência e receita, e essa competição apenas intensificou com o tempo, à medida que mais lares adquiriam as televisões.

A perda da audiência impactou diretamente o principal gerador de renda e lucro não só para os estúdios mas também para a cadeia comercial exibidora. Em 1946, os estúdios haviam registrado lucro de 119,9 milhões de dólares em todo o ano fiscal. Esse valor caiu para 30,8 milhões em 1950, representando uma perda de 25% de receita. O cenário foi ainda pior para os exibidores, que em 1946, lucraram cerca de 325 milhões. Em 1950, o lucro foi de 111 milhões, uma perda de 34%<sup>75</sup>.

Outro agravante econômico foi o aumento nos custos de produção. Para se realizar todo o processo produtivo e criativo de um filme “A”<sup>76</sup> em 1940, os estúdios gastavam em média \$300.000 dólares. Dez anos depois, um filme “importante” custava cerca de 1 milhão de dólares. Isso alterou significativamente o regime de trabalho contratado pelas empresas cinematográficas. Uma grande quantidade de serviços foram terceirizados, no departamento de escritores, por exemplo, o número de contratados caiu de 490 para 67, nesses mesmos dez anos<sup>77</sup>.

Isso também afetou as principais estrelas de cinema da época, conforme coloca Barry Langford:

Um Bogart, Cooper ou Hepburn só pagavam seu salário enquanto fossem utilizados em dois ou três filmes por ano. Sem essa garantia de produção, estrelas (e isso era igualmente válido para outros talentos de ponta, incluindo diretores, produtores e roteiristas) eram um luxo semanalmente inacessível: era melhor alugá-los, arrendá-los ou fazer parcerias conforme necessário em projetos individuais. A década de 1945-55 viu, portanto, o número total de atores sob contrato nas principais empresas (com exceção da MGM) cair de 804 para 209<sup>78</sup>.

Uma estratégia também adotada foi a contratação de produtores independentes, em unidades semi-autônomas, dando uma maior liberdade de roteiro, mas ainda dentro dos limites narrativos e estéticos dos estúdios. Essas pequenas produtoras funcionavam da

75 SCHATZ, 1997, p. 291.

76 Produções do tipo “A” eram aquelas mais caras, que empregavam um grande número de estrelas no elenco e contavam com uma campanha publicitária e de divulgação ampla e nacionalizada. Já as produções “B” eram de baixo orçamento, com uma quantidade reduzida de atores e atrizes conhecidos e não carregavam nenhuma condição especial de negociação.

77 LANGFORD, Barry. **Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 24.

78 Ibidem, p. 23-4.

seguinte maneira: a arrecadação da primeira parte do orçamento era feita através de empréstimos bancários ou de outras instituições financeiras. A outra metade do dinheiro vinha de um estúdio *major*, que frequentemente oferecia os lugares de filmagem, emprego de técnicos e laboratórios especializados.

Nos anos 1930, a relação entre esses estúdios era realmente simbiótica, já nos anos 1940, não havia uma necessidade quantitativa de produção, mas sim qualitativa<sup>79</sup>. Não por acaso, diversos filmes *noir* foram feitos por esses estúdios menores, ocupando um espaço no mercado cinematográfico que demandava por produções mais realistas e com temáticas sociais. Segundo James Naremore, os filmes *noirs* trouxeram o amálgama tecno ideológico de Hollywood e a sofisticação intelectual e criativa do “modernismo” europeu, criando assim, uma tensão artística particular a esse momento do pós-guerra<sup>80</sup>.

Essa cinematografia, embora não tenha sido a mais popular, enfatizava a importância dos roteiristas no processo produtivo dos filmes hollywoodianos durante a década de 1940. Essa classe artística sofisticou a produção, uma vez que os processos de adaptação literária e de cenários deviam estar articulados com o roteiro e os diálogos dos personagens. De maneira geral, eram o lado mais crítico e incisivo no processo criativo do filme, isso gerou muitas vezes frustrações por parte desses agentes, já que a produção dependia de uma série de negociações, adições, mas também censuras<sup>81</sup>.

Um dos relatos da época é que haviam dois tipos de pessoas ligadas à indústria cinematográfica, aqueles que haviam trabalhado em outros lugares, e aqueles que só haviam trabalhado em Hollywood, as *Hollywood People*<sup>82</sup>. Esse processo criou uma certa divisão do trabalho entre os diretores, fotógrafos, escritores, e pessoas direta ou indiretamente envolvidas na produção fílmica. A estrutura interna de Hollywood era por si só bastante hierarquizada e dividida, cada *Major* tinha seu próprio estilo e técnicas de produção. Não havia consenso, estamos de acordo com a asserção de Janet Wolff, que a arte e seus produtos não podem ser

---

79 BERNSTEIN, Matthew. **Walter Wanger Hollywood Independent**. Berkeley: University of California, 1994, p. 202.

80 NAREMORE, James. **More than Night: film noir in its contexts**. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 40-8.

81 Os principais realizadores dos filmes *noir* durante essa época foram cineastas imigrantes da Europa, em especial da Alemanha e da Áustria. Nomes como Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak, Otto Preminger e Edgar G. Ulmer, tornaram-se nomes importantes na discussão da categoria. Além disso, outras dúzias de *cameramans*, designers, músicos, e outros trabalhadores imigrantes da área cinematográficas faziam parte integrante da estrutura de Hollywood na década de 1930, mas principalmente nos anos 1940.

82 HANTIUK, 2012, p. 15-7.

considerados objetos abstratos ou mero reflexo das estruturas econômicas ou políticas, mas sim, produtos da materialidade ativa, complexa, contraditória e em diálogo com condicionantes variáveis<sup>83</sup>.

Durante a década de 1930, os trabalhadores da indústria cinematográfica de Hollywood começaram a se organizar em guildas e sindicatos, refletindo uma tendência maior de sindicalização em diferentes setores nos Estados Unidos. As guildas eram associações de profissionais, incluindo a *Screen Writers Guild* (SWG), a *Screen Actors Guild* (SAG) e a *Screen Directors Guild* (SDG). A SWG foi fundada em 1933 e representava os interesses dos roteiristas, enquanto a SAG, também fundada em 1933, representava atores. A SDG, fundada em 1936, representava diretores de cinema. Essas guildas eram importantes para a coesão social da indústria pois estabeleciam padrões para as condições de trabalho, salários e controle criativo<sup>84</sup>.

Os sindicatos, divididos por IATSE e CSU, representavam os trabalhadores por trás das câmeras, como cinegrafistas, editores, técnicos de som, eletricitistas, pintores e carpinteiros. A *Alliance of Theatrical Stage Employees* (IATSE) foi fundada em 1893 e se tornou um dos sindicatos mais poderosos da indústria cinematográfica, com mais de 100.000 membros na década de 1940. A *Conference of Studio Unions* (CSU), por outro lado, foi fundada em 1937 como um grupo dissidente da IATSE, com foco em melhorar a vida dos trabalhadores dos estúdios. Enquanto a IATSE era vista como mais conservadora e alinhada com o sistema de estúdio, a CSU era conhecida por suas táticas mais militantes e política de esquerda<sup>85</sup>.

Durante os primeiros anos do pós-guerra e início da Guerra Fria, as tensões entre os diferentes subgrupos de trabalhadores da indústria cinematográfica foram intensificadas pelo medo da infiltração fascista e principalmente comunista no cinema. A *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), fundada em 4 de fevereiro de 1944, foi a primeira iniciativa conservadora nesse sentido. Com mais de 100 membros, o grupo fez parte de um esforço anticomunista em Hollywood incentivado pelo FBI, que investigava qualquer iniciativa comunista nos conteúdos vinculados aos estúdios há, pelo menos, uma década. A

---

83 WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 85.

84 WHEELER, Mark. **The Politics of Hollywood Labour**. Hollywood: Politics and Society, 2006, p. 95-116.

85 HORNE, Gerald. **Class Struggle in Hollywood: Moguls, Mobsters, Stars, Reds & Trade Unionists**. Austin: University of Texas Press, 2001.

MPA atuou como observador interno e *friendly witness* para a agência de inteligência<sup>86</sup>. Com membros notáveis como Gary Cooper, Cecil B. DeMille, Walt Disney, John Wayne e Ronald Reagan, a MPA espalhou sua mensagem por meio dos jornais especializados da indústria e por uma campanha de filiação de base acompanhada por uma declaração de princípios<sup>87</sup>.

É necessário destacar que já em 1936, 88 escritores saíram da *Screen Writers Guild* por não concordarem com os rumos “anti-estadunidenses” que a guilda estava tomando. Essa ala, chamada na época de *Screen Playwrights*, se aliou aos estúdios e pretendia limitar o número de membros participantes, que seriam divididos pelo vínculo empregatício e o salário. A iniciativa perdurou até 1940 e atingiu em seu auge, 75 membros. O elitismo e as poucas oportunidades ofertadas aos escritores menos conhecidos foram alguns dos motivos para sua baixa adesão. O grupo, no entanto, sedimentou as bases conservadoras e anticomunistas para a formação da MPA e alguns de seus ex-membros testemunharam nas audiências da HUAC em 1947<sup>88</sup>.

Em contrapartida, a *Emergency Committee of Hollywood Guilds and Unions* foi criada para expor e condenar as investidas da MPA. Representada por mais de mil delegados de 17 guildas e sindicatos diferentes, o comitê acusou a nova aliança de ser antidemocrática, antissindical, racista, antissemita e que seu antifascismo não era forte o suficiente. As acusações foram feitas com base nas investigações de uma unidade formada que investigou discursos, membros e declarações da MPA. Para seus opositores, a MPA estaria “destruindo a

---

86 SBARDELLATI, John. **J. Edgar Hoover goes to the movies: The FBI and the Origins of Hollywood's Cold War**. Ithaca: Cornell University Press, 2012, p. 70.

87 Nós acreditamos e gostamos do *American Way of Life*: a liberdade e a independência pelas quais as gerações antes de nós lutaram para criar e preservar; a liberdade de falar, pensar, viver, orar, trabalhar e governar a nós mesmos como indivíduos, como homens livres; o direito de ter sucesso ou fracassar como homens livres, de acordo com a medida de nossa habilidade e força. Acreditando nessas ideias, nos encontramos em oposição à crescente tendência do comunismo, fascismo e crenças afins, que buscam por meios subversivos minar e mudar este modo de vida (...) Em nosso campo, nos ressentimos da crescente impressão de que esta indústria é composta e dominada por comunistas, radicais e malucos (...) Como estadunidenses, não temos um novo plano a oferecer. Não queremos nenhum novo plano, queremos apenas defender contra seus inimigos aquilo que é nossa herança inestimável; essa liberdade que deu ao homem, neste país, a vida mais plena e a expressão mais rica que o mundo já conheceu; esse sistema que, na emergência atual, promoveu um esforço que, mais do que qualquer outro fator único, tornará possível a vitória nesta guerra. Como membros da indústria cinematográfica, devemos enfrentar e aceitar uma responsabilidade especial. Os filmes são inevitavelmente uma das maiores forças do mundo para influenciar o pensamento e a opinião pública, tanto em casa quanto no exterior (...) Recusamos permitir que o esforço de grupos comunistas, fascistas e outros totalitários perverta esse meio poderoso em um instrumento para a disseminação de ideias e crenças anti-estadunidenses. Comprometemo-nos a lutar, com todos os meios ao nosso alcance organizado, qualquer esforço de qualquer grupo ou indivíduo, para desviar a lealdade do cinema dos Estados Unidos fez nascer. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Motion\\_Picture\\_Alliance\\_for\\_the\\_Preservation\\_of\\_American\\_Ideals#:~:text=The Motion Picture Alliance for,of the Hollywood film industry.](https://en.wikipedia.org/wiki/Motion_Picture_Alliance_for_the_Preservation_of_American_Ideals#:~:text=The Motion Picture Alliance for,of the Hollywood film industry.) Acessado em: 01/03/2023.

88 WHEELER, 2006, p. 98-100.

voz democrática do cinema” por causas obscuras. Segundo o produtor Walter Wanger, se houve alguma atividade subversiva na indústria a MPA poderia ter levado a denúncia à Joseph Breen do PCA, e não as transformando em um espetáculo midiático<sup>89</sup>.

Os líderes da aliança tempo depois notaram que era preciso ir além do capital filmico para uma ação contundente contra esquerdistas e liberais em Hollywood. Com ajuda do Senador Robert Reynolds da Carolina do Norte, levaram suspeita que a capital do entretenimento estava sendo condescendente com o comunismo nos Estados Unidos<sup>90</sup>. As greves dos sindicatos de Hollywood em 1945, e as investigações do FBI sobre os filmes com “consciência de classe desnecessária”<sup>91</sup>, foram terreno fértil para abertura das audiências da HUAC em 1947.

O ambiente político nos Estados Unidos em 1946-1948 foi caracterizado por uma mudança brusca para a direita, já que os democratas perderam o controle do congresso em 1946 e os Republicanos ganharam maioria tanto na Câmara dos Deputados quanto no Senado. Esta foi a primeira vez que os republicanos controlaram o congresso em 16 anos, e isso sinalizou uma mudança significativa na política estadunidense. Além disso, o longo telegrama de George F. Kennan escrito em 1946 e publicado um ano depois, argumentou que os interesses dos Estados Unidos e União Soviética eram inconciliáveis. Em virtude disso, o diplomata advogou por uma contenção duradoura e vigilante das possíveis expansões soviéticas<sup>92</sup>, medida que foi bastante influente entre as agências de segurança.

Pressionado pelo congresso, o presidente Harry S. Truman, que já havia trocado 6 dos 10 secretários de estado da administração Roosevelt<sup>93</sup>, anunciou ao congresso em março de 1947 um arrefecimento nas relações entre as duas potências, no que ficou conhecido como a doutrina Truman<sup>94</sup>. Para cumprir o papel de “defensor global da democracia”, o governo

---

89 SBARDELLATI, 2012, p. 77-82.

90 WHEELER, 2006, p. 108.

91 Durante os anos de 1945, 1946 e 1947, a agência catalogou uma lista de pelo menos 18 filmes que possivelmente continham mensagens de cunho “esquerdistas”. Caso a produção também fosse feita por algum membro (elenco, direção, produção etc) suspeito de ser comunista, o filme era incluído nas investigações. Em: SBARDELLATI, 2012, p. 97-106.

92 KENNAN, George F. **Long Telegram**. [1946]. National Archive and Records Administration. National Security Archives. Disponível em: <https://nsarchive2.gwu.edu/coldwar/documents/episode-1/kennan.htm>. Acessado em: 01/03/2023.

93 MUNHOZ, 2020, p. 103.

94 Para mais detalhes sobre o governo Truman, ver: HOGAN, Michael J. **A Cross of Iron: Harry S. Truman and the Origins of the National Security State, 1945-1954**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

federal adotou uma série de medidas domésticas e internacionais para conter a infiltração comunista.

Nem sempre os objetivos dos *policymakers* externos agregaram aos objetivos anticomunistas domésticos, as disputas eram intensas e dúbias. Conforme a concepção de Antonio Gramsci, a ideologia hegemônica, mesmo aparente nas artes, no direito, na vida intelectual e econômica envolve um processo de consenso entre as partes, que variam e muitas vezes divergem de acordo com as mudanças conjunturais<sup>95</sup>. Os debates acerca da expansão do estado, orçamento para as agências de segurança, aumento de impostos e ordens executivas foram travados ao longo da década de 1940 e 1950, complexificando os mecanismos institucionais e legais do aparato de segurança nacional estadunidense que, em certa medida, perduram até os dias de hoje.

Com objetivo de conter o avanço do comunismo, no plano internacional, a administração Truman aprovou a ajuda de 400 milhões de dólares para a Grécia e Turquia em 1947, e o Plano Marshall em 1948. O Plano Marshall foi aprovado pelo Congresso dos Estados Unidos após um longo debate acerca do aumento de impostos para pagá-lo e a insegurança dos conservadores que temiam que o aumento do poder militar no governo transformaria o país em um *Garrison State*<sup>96</sup>.

Os Estados Unidos receavam que o colapso econômico e a instabilidade política na Europa pudessem levar à propagação do comunismo, o plano, nesse sentido, forneceria uma saída não-militar para o impasse e ajuda econômica substancial a países europeus na forma de subsídios e empréstimos. Segundo, Frances Stonors Saunders, o Plano Marshall contribuiu para a percepção de que a *Pax Americana*<sup>97</sup> seria feita pela união de um conjunto de

---

95 GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1978.

96 A expressão se popularizou com Harold Lasswell. Segundo ele, o “Estado de Guarnição” ou “Estado de Defesa” surgiria a partir dos imperativos da segurança nacional. A necessidade de defender uma nação por meio de um itinerário militar permanente daria ao estado a autoridade sobre a ciência, produção industrial e parte da mão de obra. Lasswell argumentou que com isso, a sociedade civil estaria submetida ao poder inexorável do militarismo e autoritarismo, dando origem ao “Estado de Guarnição”. O aumento do papel do estado e de suas atribuições na segurança e vigilância nacional foram motivos de intensos debates entre os conservadores estadunidenses durante o pós-guerra e início da Guerra Fria. Em linhas gerais, o constructo ideológico conservador era caracterizado pela defesa da livre-iniciativa e individualismo em detrimento da expansão estatal, especialmente na economia. Essas discussões vinham sendo travadas desde a implementação do New Deal em 1933. Em: LASSWELL, Harold D. “The Garrison State”. **American Journal of Sociology** 46, January 1941, p. 455-468; LASSWELL, Harold D. **The Analysis of Political Behaviour: An Empirical Approach**. New York: Oxford University Press, 1947.

97 O conceito é utilizado para descrever a dominância dos Estados Unidos no mundo e sua responsabilidade em promover a estabilidade e prosperidade global. Trata-se de uma alusão à *Pax Romana* e ao império Romano que possuía grande poder e conseguiu mantê-lo por longos períodos de estabilidade.

financiamentos e o imperativo ideológico anticomunista, representado pela Doutrina Truman<sup>98</sup>. A formação das esferas de influência e blocos de poder afetaram igualmente as nações dos antigos impérios coloniais e territórios do chamado Terceiro Mundo, uma vez que:

Em cada um dos blocos em processo de edificação, buscava-se interpretar os movimentos e as prováveis ações do oponente, que cada vez mais era traduzido para as populações locais como um inimigo diabólico capaz de tudo para alcançar os seus objetivos inconfessáveis, o que, dessa perspectiva maniqueísta, levaria à destruição da paz e a um novo período de guerras<sup>99</sup>.

No plano doméstico, essas associações caricaturadas do “outro” também fizeram parte de inúmeros decretos executivos e programas de contenção anticomunistas. O primeiro deles foi promulgado no dia 21 de março de 1947, decreto executivo 9835, mais conhecido como *Loyalt-Security Program*. A principal motivação da ordem foi ampliar as bases para investigação de qualquer funcionário federal com “associação simpatizante” a grupos e organizações comunistas. O inquérito era aberto pelo FBI através de delações anônimas e caso fosse encontrado “motivos razoáveis para acreditar em deslealdade” o funcionário recebia um “interrogatório” por escrito. As definições de “simpatizante”, por sua vez, não eram precisas e o processo para reverter as acusações eram tão humilhantes e injusto que muitos não contestavam pela reintegração. Como resultado, cerca de 27.000 mil empregados renunciaram seus cargos<sup>100</sup>.

Outra medida, dessa vez assinada pelo congresso<sup>101</sup>, exigiu juramentos e assinaturas de lealdade aos Estados Unidos por parte dos sindicatos e proibiu “greves injustas e jurisdicionais”. A lei Taft-Hartley também impediu a filiação dos representantes sindicais ao Partido Comunista dos Estados Unidos da América (CPUSA). Os mecanismos jurídicos autorizados pela lei também impediram os sindicatos que recusaram às exigências de participar das eleições da *National Labor Relations Board* (NLRB), agência federal que mediava as relações trabalhistas e organizava as barganhas coletivas dos trabalhadores.

A medida afetou diretamente o CSU, que havia sido protagonista nas greves de 1945-1946, considerada a maior e mais violenta greve da história de Hollywood. Acompanhado da *Congress Of Industrial Organizations* (CIO), o sindicato exigia mais reconhecimento e

---

98 SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 39-44.

99 MUNHOZ, 2020, p. 142.

100 SCHRECKER, Ellen. **The Age of McCarthyism: A brief History with Documents.** Second Edition. Boston: Bedford/St. Martin's, 2002, p. 43-5.

101 A lei passou pelo veto de Truman e foi assinada em 18 de junho de 1947.

maiores salários aos seus membros. Para o FBI e outras agências de inteligência, o CSU representava uma “estratégia comunista para provocar desunião”<sup>102</sup>.

As audiências sobre a legislação da Taft-Hartley haviam enviado um sinal de que o sindicalismo militante era visto como equivalente ao comunismo. Dentro de Hollywood, um dos defensores da nova medida foi Cecil B. DeMille. Conhecido por ser um feroz crítico dos sindicatos e defensor do “direito de trabalhar”, durante um dos comitês do Congresso, DeMille pediu para que os piquetes fossem proibidos, alegando que “o direito à liberdade de expressão não é um direito incondicional”. O diretor afirmou que estava cansado das disputas de jurisdição entre os sindicatos e elogiou a nova lei por ser uma “obra magnífica”<sup>103</sup>.

Depois de 1948, a IATSE recuperou o controle do trabalho organizado em Hollywood, e a indústria voltou a ter um processo “mais pacífico” de discórdia entre estúdios e trabalhadores. Segundo a reportagem de Thomas F. Brady do *New York Times*, a IATSE havia estabelecido “jurisdição indiscutível” em seu campo. Como consequência da nova legislação antissindical e os cortes de gastos em Hollywood, o número de trabalhadores sindicalizados caiu progressivamente de 22.100 mil em 1946 para 18.400 em 1947, 14.700 em 1948 e 13.500 em 1949<sup>104</sup>.

Segundo James Aronson, o jornalismo estadunidense esteve comprometido com o *American way of life* sob o capitalismo pois o lado comunista/socialista equivalia ao pecado e ao mal. A imprensa na época, gozava de plenos direitos para criticar legislações locais, investigações de corrupção, poluição, uso de recursos naturais, mas raramente, às políticas nacionais e especialmente as decisões do Departamento de Estado<sup>105</sup>.

A percepção pública do conflito era influenciada pelos pronunciamentos oficiais, imprensa e por uma rede de coalização anticomunista que atraía gradualmente grupos e indivíduos. A noção irracional do “outro” projetava medo, ansiedade e até demonização daquele que era diferente politicamente. Nesse sentido, o anticomunismo de Washington

---

102 SBARDELLATI, 2012, p. 109

103 HORNE, 2001, p. 137-8.

104 BRADY, Thomas F. “Hollywood Review: Year Marked by Production Economies and Drive to Offset Bad Publiciy”. *New York Times*, sessão 2, v. 99 n. 33573, 25 de dezembro de 1949, p. X5.

105 ARONSON, James. *The Press and the Cold War*. Nova Iorque: Monthy Review Press, 1990, p. 20-1.

diversificou táticas e métodos por todo território dos Estados Unidos e identificou alvos que iam desde sindicatos, movimentos civis, universidades<sup>106</sup> e grupos progressistas<sup>107</sup>.

A tradição estadunidense de fazer política está assentada nas premissas do liberalismo, defensor da lei, liberdade e propriedade. O sistema garantidor da felicidade e prosperidade, no entanto, está baseada na “quantidade de liberdade” alcançada pela expansão do mercado e do capital, fazendo com a “marcha pelo progresso” fosse lenta e injusta. Nesse sentido, argumenta David C. Engerman, as liberdades promovidas pelos Estados Unidos estão condicionadas a uma hierarquia desigual e seletiva, especialmente entre os afro-americanos e outras minorias<sup>108</sup>.

Á nível de propaganda e retórica, o governo federal se empenhou em montar narrativas que concatenassem as questões dos direitos civis com a democracia estadunidense. Segundo Mary L. Dudziak essa era:

(...) uma história de progresso, de triunfo do bem sobre o mal, de superioridade moral dos Estados Unidos. A lição dessa história era sempre que a democracia estadunidense era uma forma de governo que tornava possível a realização da justiça social e que a mudança democrática, por mais lenta e gradual que fosse, era superior à imposição ditatorial. A história da raça nos Estados Unidos, usada para comparar democracia e comunismo, tornou-se uma importante narrativa da Guerra Fria<sup>109</sup>.

A pressão social tomou proporções ainda mais severas com os grupos pró direitos civis pois a linha entre reformar e criticar as políticas nacionais era muito tênue. Isso foi agravado com os esforços dos segregacionistas, em particular nos estados sulistas, em conectar o abandono das práticas do *Jim Crow* com a agitação social promovida pelos comunistas<sup>110</sup>. Isso fez com que muitos grupos fossem extintos ou “apaziguados” dentro dos contornos da mesma democracia que perpetuava desigualdades e preconceitos.

Toda organização política e social teve que fazer as pazes com a cruzada anticomunista para não enfrentar sua própria destruição. Dentro da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), por exemplo, houve a expulsão de membros

---

106 A perseguição anticomunista também encerrou carreiras, dividiu turmas e cerceou a liberdade de pensamento nas universidades estadunidenses. Para mais detalhes ver: SCHRECKER, Ellen. **No Ivory Tower: McCarthyism & the Universities**. New York: Oxford University Press, 1986.

107 SCHRECKER, 2002, p. 80.

108 ENGERMAN, David C. “Ideology and the origins of the Cold War, 1917-1962” In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed). **The Cambridge History of the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 20-43.

109 DUDZIAK, Mary L. **Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy** Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 13.

110 Ibidem, p. 27-9.

comunistas, na esperança de que se conquistasse concessões na política doméstica. Assim, a adaptação da luta para uma linguagem da Guerra Fria, silenciou e manteve o progresso racial dentro de perspectivas conservadoras por muitos anos<sup>111</sup>.

A Guerra Fria, de maneira geral, promoveu uma cultura política conservadora em que homens e mulheres buscaram segurança em papéis de gênero convencionais. A contenção de Kennan parecer ter oferecido o “princípio geral” que guiaria muitos cidadãos para um estilo de vida que não desafiava o sistema. Isso é particularmente evidente dentre a classe média branca estadunidense. No entanto, os sindicatos e as organizações por direitos civis também expuseram que a família tradicional e o *American way of life* possuíam desafios e contradições que precisavam ser superadas. Ainda sim, durante a década de 1950, as artes, o teatro, o cinema e a imprensa, perpetuaram os mesmos mantras e valores que vinham sem contestados e problematizados pelo menos desde os anos 1930.

Segundo Elaine Tyler May, o efeito de longo prazo dessas políticas e atitudes foram particularmente perversos com os afro-americanos. O subúrbio, que era o novo símbolo de prosperidade para as novas famílias estadunidenses foram negados para a maioria dessa população. A oportunidade de acumulação e mobilidade fora limitado, fazendo com que as famílias negras vivessem em moradias mais precarizadas. Até mesmo os subsídios governamentais estiveram por muito tempo “mais disponíveis” para os brancos do que para os negros. A autora argumenta, que o *American way of life* tornou-se um princípio universal que cobrava “esforço” dos brancos para conquistar a casa própria ou a abertura de um negócio, mas que deveria ser demandado e exigido pelos negros para que fosse disponibilizado<sup>112</sup>.

A complacência, o medo atômico e o anticomunismo feroz limitaram a linha de atuação de todo movimento trabalhador estadunidense. Criou-se um clima legalmente desfavorável, fazendo com que muitas categorias se tornassem dependentes das imposições patronais. Para Ellen Schrecker, a construção de direitos privados contribuiu ainda mais para a deslegitimação da intervenção estatal em setores que mais necessitavam<sup>113</sup>.

O clima político era semelhante. A rede anticomunista do pós-guerra até final da década da 1950 foi diversificada, constituindo-se em um ataque efetivo e multidirecional que contava com a ajuda de: empregadores, oficiais federais, líderes sindicais, padres católicos,

---

111 MCENANEY, 2010, p. 434.

112 MAY, Elaine Tyler. **Homeward Bound**: American Families in the Cold War era. 20th Anniversary Edition. New York: Basic Books, 2008, p. 11.

113 SCHRECKER, Ellen. McCarthyism's Ghosts: Anticommunism and American Labor. **New Labor Forum**. New York, Issue 4, spring 1999, p. 06-17.

ex-comunistas, jornalistas de direita, políticos, em uma grande rede informal de contato dispostos a expurgar a “ameaça comunista” do país.

O consenso anticomunista fazia apelo à segurança nacional e ao patriotismo e procurava por novos inimigos em todas as esquinas. Por sua fama e prestígio, Hollywood representava um potencial publicitário e político dentro da esfera conservadora imenso. Por isso, em 20 de outubro de 1947, a *House Un-American Activities Committee* (HUAC) conduziu uma série de audiências públicas altamente divulgadas na imprensa, com o objetivo de nomear, denunciar e expulsar os comunistas infiltrados na indústria cinematográfica hollywoodiana.

A HUAC surgiu em meados de década de 1930, em um contexto onde as tendências conservadoras lutavam contra o movimento operário e algumas instituições do *New Deal*. Caracterizada desde sua origem pelo antissemitismo, racismo, antiliberalismo e anticomunismo, o comitê contou com um expressivo corpo de denunciadores, desde ex-comunistas, jornalistas, organizações policiais e até o FBI<sup>114</sup>. Em 1947, o comitê era composto por 17 membros, em sua maioria do Partido Republicano, incluindo o presidente J. Parnell Thomas e Richard Nixon que posteriormente virou presidente dos Estados Unidos.

Em março daquele ano, as investigações em Hollywood começaram com o depoimento do presidente da *Motion Picture Association of America*, Eric Johnston, perante a *House Labor and Education Committee*. A convocação de Johnston se deu no contexto das recentes greves do sindicato CSU, que haviam despertado suspeitas sobre a suposta influência comunista no meio artístico. Durante seu depoimento, Johnston atribuiu as greves às atividades comunistas e reforçou a posição de Hollywood em combater qualquer ameaça de subversão na indústria cinematográfica<sup>115</sup>.

Naquele mesmo mês, agora diante a HUAC, Richard Nixon perguntou a Johnston se os estúdios haviam produzido algum filme anticomunista, na mesma linha dos filmes antinazistas feitos durante a Segunda Guerra Mundial. A falta de resposta do presidente da MPPA foi agravada logo em seguida com a declaração de que os comunistas haviam sido duramente derrotados em Hollywood, contrariando a declaração que o presidente do *Federal Bureau of Investigation* (FBI), J. Edgar Hoover havia feito anteriormente<sup>116</sup>.

---

114 VALIM, 2006, p. 109.

115 DOHERTY, Thomas. **Show Trial**: Hollywood, HUAC, and the birth of the blacklist. New York: Columbia University Press, 2018, p. 49-52.

116 Ibidem, p. 59-60.

No começo, havia a percepção de que as *blacklists* eram péssimas para a publicidade hollywoodiana. Associar toda a indústria cinematográfica com o inimigo, iria, nas palavras de Johnston, “manchar Hollywood com o pincel do comunismo”<sup>117</sup>. Os estúdios esperavam que os sindicatos dos atores, escritores e diretores ajudassem em uma “triagem” de membros comunistas, no entanto, isso não aconteceu pois o cenário era de confusão, medo e ansiedade<sup>118</sup>. De fato, até julho de 1947, a MPAA tentou de todas as maneiras evitar com que as investigações fossem ampliadas e publicizadas, cooperando com os dois agentes do FBI que estavam em Los Angeles questionando e perguntando de porta-a-porta.

O questionamento para se fazer mais produções com temáticas anticomunistas foi levada muito a sério pela MPAA e os estúdios. Um mês depois da audiência de Johnston, e “inspirado pelo recente relatório de J. Edgar Hoover para a HUAC” o chefe de produção da FOX, Darryl F. Zanuck anunciou as filmagens de *The Iron Curtain* (1948). O anticomunismo no cinema já havia sido explorado por Hollywood desde a década de 1930, com *Ninotchka* (1939). No entanto, é durante a Guerra Fria que a temática se modernizou e passou a incluir referências marcantes do conflito internacional e a explorar as ansiedades domésticas<sup>119</sup>.

A MPAA também patrocinou o curta-metragem *Power Behind the Nation* (1947), lançado simultaneamente em 200 cinemas. Mesmo com conteúdo adaptado e relutância de alguns exibidores, o jornal *Motion Picture Daily* notou que o curta anularia em muitos lugares, “alguns dos ataques dos inimigos da indústria, que não conhecem limites”. Kane Sherwin, editor-chefe do jornal e escritor do artigo, concluiu que “bons estadunidenses se orgulharão deste filme. Bons exibidores se orgulharão de exibi-los”<sup>120</sup>.

Os esforços foram em vão quando a HUAC anunciou em setembro de 1947 uma intimação para 43 personalidades de Hollywood, incluindo empresários, estrelas, diretores, produtores e escritores. A divisão foi logo feita entre aquelas testemunhas “amigáveis” e “não amigáveis”. Dentre os convocados, 19 deles assumiram posições contrárias as investigações, e

---

117 Ibidem, p. 74.

118 FRIEDRICH, Otto. **A cidade das redes**: Hollywood nos anos 40. Tradução Ângela Melim. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 371.

119 Tema que foi abordado pela já citada tese de Alexandre Busko Valim e também de Carla Simone Rodeguero, em: RODEGUERO, Carla Simone. **Memórias e avaliações**: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1965. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

120 SHERWIN, Kane. “Tradewise”. **Motion Picture Daily**, 29 de setembro de 1947, v. 62, n. 63, p. 02.

os 10 que compareceram as audiências mas se negaram a responder, apoiados no direito da Quinta Emenda, ficaram conhecidos como os *Hollywood Ten*<sup>121</sup>.

A ordem judicial foi considerada um ultraje por muito liberais e progressistas em Hollywood. A contraofensiva foi lançada em outubro de 1947 com a formação da *Committee for the First Amendment* (CFA). Estabelecida por uma aliança<sup>122</sup> entre diretores, roteiristas, atores e atrizes que discordavam veementemente do *modus operandi* da HUAC, ou seja, de fazer acusações capazes de destruir carreiras e culpar por associação.

A CFA produziu uma série de declarações na imprensa comercial e jornais metropolitanos articulando seus princípios e causas. Telegramas, panfletos, aparições públicas e a criação de um programa de rádio, nomeado de *Hollywood Fights Back!*, também fizeram parte das atuações do grupo. Na imagem abaixo<sup>123</sup>, o grupo procurou vincular a Primeira Emenda da constituição estadunidense com a seguinte mensagem:

Nós, os que assinamos, como cidadãos estadunidenses que acreditam no governo democrático constitucional, estamos indignados e revoltados com a contínua tentativa da HUAC de difamar a indústria cinematográfica. Afirmamos que essas audiências são moralmente erradas porque: Qualquer investigação sobre as crenças políticas do indivíduo é contrária aos princípios básicos de nossa democracia. Qualquer tentativa de reprimir a liberdade de expressão e estabelecer padrões arbitrários de americanismo é, em si, desleal tanto ao espírito quanto à palavra de nossa constituição.

---

121 O grupo era composto por Alvah Bessie, Hebert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr, John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott e Dalton Trumbo.

122 A associação era composta por uma filial em Los Angeles e Nova York. Na primeira, seus principais membros eram: Ava Gardner, Billy Wilder, Evelyn Keyes, Gene Kelly, Humphrey Bogart, John Huston, June Havoc, Lauren Bacall, Lucille Ball, Marsha Hunt, Norman Corwin, Philip Dunne, Rita Hayworth e William Wyler. Já o grupo de Nova York era representado por: Bernice Parks, Canada Lee, Irving Pichel, John Garfield, Julius Epstein, Larry Parks, Oscar Serlin, Paul Draper, Philip Epstein e Uta Hagen.

123 Todos os direitos reservados à base de dados da PROQUEST.

# HOLLYWOOD FIGHTS BACK!

Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of speech or of the press; or the right of the people peaceably to assemble and to petition the Government for a redress of grievances.  
 — The First Amendment to Constitution of the United States.

We, the undersigned, as American citizens who believe in constitutional democratic government, are disgusted and outraged by the continuing attempt of the House Committee on Un-American Activities to smear the Motion Picture Industry.

We hold that these hearings are morally wrong because:  
 Any investigation into the political beliefs of the individual is contrary to the basic principles of our democracy;  
 Any attempt to curb freedom of expression and to set arbitrary standards of Americanism is in itself disloyal to both the spirit and the letter of our Constitution.

Robert Ardrey Stephen Morehouse Robert Altman Judith Aiden Larry Adler  Lucille Ball John Beal Leonardo Berovici Charles Boyer Geraldine Brooks Humphrey Bogart Lauren Bacall Richard Brooks Sidney Buchman Si Bartlett Leon Becker Ivan Bennett Barbara Benfey DeWitt Bodeen Steve Brown Peter Beezer Louise Beavers Edith Barrett Leonard Bernstein Roma Burton Ann G. Mori Braus Kristen Brand George Bassman Abe Burrows Henry Brandon Irving Berlin Michael Blankfort Lee Ballet Ethel Barrymore  McClure Capon Warren Cowan Franie Callender Eddie Cantor Richard Conte Norman Corwin Loretta Carlson Morris Cohn Lee Carrau Frank Conlan Anne F. Carie Ellen Corby Louis Calhern Mr. and Mrs. Edward L. Cahn Rose Cooper Edward Clark Jerome Chodorov Cheryl Crawford Tom Carville  Armand Deutsch Jay Drotler Kirk Douglas Gerald Dolan Philip Dunne I. A. L. Diamond Walter Doniger Spencer Davies Donald Davies Donald Davis Delmer Davis Muri Diamond Howard Duff	Paul Draper Agnes DeMille Deanna Durbin Melvyn Douglas Jules Dassin Rita Hayworth David Davies Howard Dimsdale Ben Hecht Howard DaSilva Arthur J. Daly Julius J. Epstein Phillip C. Epstein William Wythe Florence Eldridge Henry F. Phoebe Ephron  Melvyn Frank Joseph Fields Margaret Francis Daniel Fuchs Henry Fonda Joel Fuellen Bernard Feins Bob Fine Sylvia Fine Nettie Frings Harriet Franks, Jr. Arlene Francis Mr. and Mrs. Felix Feast  John Garfield Ava Gardner Sheridan Clibney Paulette Goddard Benny Goodman Michael Gordon Henry Gordon Jack Goodman Johnny Green S. L. Gomberg Edwin Galley Madeline Gessas Jay Golders Judy Garland Jesse J. Goldburg Jimmy Gleason Ruth Gordon Barbara Bel Geddes Milton M. Crossman George M. Glasgold Bonnie Green Rhoda Gilson Saks A. Goodman Betty Garrett Sheila Graham Robert Grosvenor Dorothy Gibbs Gus Gale Doris Grau Ira Gershwin  Henry Hathaway Richard Hale Van Hefflin Paul Henreid Katharine Hepburn John Houseman Marsha Hunt John Huston Harold Hecht	June Havoc Sterling Hayden Moss Hart Uta Hagen Rita Hayworth David Hopkins Joseph Hoffman Ben Hecht Celeste Holm Roberts Harrison Walter Huston William Holden Arthur Hornblow, Jr.  Arthur Jacobs Alvin Josephy Robert L. Joseph Felix Jackson  Peter W. Klarn Arthur Kober Evelyn Keyes Norman Krassa Lester Koenig Herbert Kline Michel Kraike Danny Kaye J. Arthur Kennedy Joseph Katieman J. Richard Kennedy Fred Kothmar Ethel Kurland Fay and Michael Kanin Carlson Kania George Kaufman Gene Kelly  Canada Lee Herbert C. Lewis Arthur Lubin M. C. Levee, Jr. Fritz Lang M. C. Levee Burl Lancaster Bernice Lay Anatole Litvak Myrna Loy Mary Anita Loos Frank Loesser Melvyn and Margaret Levy Peter Lorre Frank Liveman Lee Loeb Ted Loeffl  Richard Malbaum Frank L. Moss Margy Ivan Moffatt Joseph Mischel Dorothy Matthews David Miller Gene Markay Fredric March Groucho Marx Henry Morgan Audie Murphy Rouben Mamoulian	Sarah Jane Miles Irwin Maltzer Martin Mason Buddy Murray I. Markin Margaret Mase Weldon Morgan Carol Morris Daniel Mainwaring Burgess Meredith Dorothy McGuire Dorothy Miller Colin Miller Archibald MacLelish Groucho Marx Gummo Marx Ronald Mertz Vincent Minnelli Robert McCahan  Lorie Niblo Richard N. Nash Marsha Norman Doris Nolan Robert Nathan  M. Offner George Oppenheimer  Marion Parsonnet Robert Prasnell, Jr. Joseph Pasternak Ernest Pascal Barbara and James Poe Robert Pinsky Gregory Peck M. C. Price Vincent Price Bob Price Stanley M. Pearson Pat Patterson Frank Partos Blossom Plumb Norman Panama Ahe Polansky John Paxton  Mary Rapp Robert Ryan Edward G. Robinson Earl Robinson Henry C. Rogers Irving Ravetch Robert Reis Gladys Robinson Francis Rosenwald Irving Rubine Sylvia Richards Norman and Betsy Rose Harold Rome Donna Reed Ann Revere Nicholas Ray Stanley Rubin Lyle Rooks  George Seaton Steve Sekely LaVene Shaffner Carol Stone	Allan Scott Dr. Haslow Shapley Arlie Shaw Joseph Siskin Shepperd Strudwick Robert Siodmak Arthur Strawn Robert Shapiro Irwin Shaw John and Matti Shelton Milton Sperling Barry Sullivan John Stone Theodore Strauss Mrs. Leo Soltes Frank Sinatra Sylvia Sydney Tati Straliber L. M. Svalby, Jr. Billy Smith Kenny Starr Milton Starr Robert Sale Bob Spears  Jane Turner Leo Townsend Claire Trevor Franchot Tone Anne Tompan Felix Terry Wanda Tolan Joseph Than David S. Trefeman Sophie Tucker Lawrence Edmund Taylor  Michael Uris Don Victor Bernard Vorhaus Benay Venuta Mrs. Frieda Victor  Walter Wanger Correl Wilde Bill Walters Keenan Wynn William Wyler Orson Welles Charles Winninger Jane Wyatt Pinky Wilson Billy Wilder Carleton Wiggins Jerry Wald Patricia B. Woods George Woods Pat Walker Anne Wigton William Wright Robert Young  Sam Zimbalist Also four U. S. Senators Stanley Kilgore, W. Va. Claude Pepper, Fla. Ebert Thomas, Utah Glen Taylor, Idaho
--	---	---	--	--

(1) Add your names and return:

(2) AND please send your contribution to enable us to carry on the fight! Every dollar is important!

COMMITTEE FOR THE FIRST AMENDMENT      Wire: BILL OF RIGHTS  
 P. O. Box 381, Beverly Hills      Western Union, Beverly Hills

Figura 1: (Hollywood Reporter, 28 de outubro de 1947, v. 96, n. 04, p. 07)

O texto, assinado por 139 personalidades da indústria cinematográfica, usou expressões como “liberdade de expressão” “americanismo” e “nossa constituição” para delimitar as bases legais e ideológicas do grupo e ao mesmo tempo, se distanciar do comunismo. Afinal, o clima político era desfavorável a qualquer crítica ao aparato de segurança nacional. O enquadramento da discordância para a subversão era construído sob parâmetros instáveis que mudavam a todo momento. O pedido de contribuição financeira no final era feito para pagar os anúncios e principalmente as aparições em estações de rádio de grande porte. O primeiro episódio de *Hollywood Fights Back!* teve duração de trinta minutos e custou cerca de \$8.000 dólares para duas aparições aos finais de tarde do domingo<sup>124</sup>.

124 DOHERTY, 2018, p. 196.

A grande publicidade do grupo causou reação imediata em programas de rádio, tabloides, jornais conservadores e até mesmo da *American Legion* um dos maiores grupos de pressão social dos Estados Unidos<sup>125</sup>. As esferas públicas e culturais, apesar do clima político favorável à direita, foram disputadas por outras associações políticas contrárias ao modo com que o governo e o congresso conduziam os programas domésticos.

Apesar de coexistir com outros grupos progressistas críticos ao furor anticomunista como o *Progressive Citizens of America* (PCA) e o *American Civil Liberties Union* (ACLU), a CFA cedeu à pressão quando a HUAC, no dia 24 de novembro de 1947, citou o *Hollywood Ten* por desacato ao congresso. No mesmo dia, a MPAA reuniu no hotel Waldorf-Astoria em Nova York, as cinquenta pessoas mais influentes em Hollywood dentre elas executivos, produtores e consultores jurídicos para obedecer e saudar o trabalho da comissão, no que ficou conhecido como *Waldorf declaration*<sup>126</sup>.

A declaração procurava resolver os imbrólios causados pelas intimações e ressaltou que os estúdios não empregariam nenhum comunista ou “membro de qualquer partido ou grupo que advogue a derrubada do governo dos Estados Unidos”. O comunicado inaugurou as *blacklists* hollywoodianas, embora a implementação completa tenha sido postergada por mais três anos, tempo em que os recursos do *Hollywood Ten* se esgotaram<sup>127</sup>.

Por ironia do destino, uma semana após o expurgo, o filme *Crossfire* (1947) dirigido por Edward Dmytryk e produzido por Arian Scott, ambos integrantes do *Hollywood Ten*, ganhou uma premiação em um evento na Filadélfia. Eric Johnston foi quem recebeu a honraria, e em seu discurso declarou que Hollywood estava livre de todas as formas de discriminação. Segundo ele, a indústria “manteve a porta da oportunidade aberta a todos os homens e mulheres capazes de satisfazer seus padrões técnicos e artísticos (...) o que interessa é a capacidade ou o talento, a habilidade de produzir filmes para a alegria e o progresso da humanidade”<sup>128</sup>.

Apesar da fala irônica, a indústria cinematográfica hollywoodiana estava sob pressão por todos os lados. Pelo congresso e as investigações, pelos acionistas e bancos que viam as bilheterias e audiências cair cada vez mais, pelos sindicatos que debatiam as demissões e

---

125 Ibidem, 2018, p. 314.

126 Para mais detalhes: Ibidem, 2018, p. 297-321.

127 LEV, 2003, p. 66-8.

128 FRIEDRICH, 1988, p. 333.

seguintes investidas dos estúdios em filmar fora dos Estados Unidos, pelos grupos de pressão social sejam eles progressistas, insatisfeitos com os rumos tomados ou conservadores que ameaçava, boicote “aos filmes comunistas” a todo momento. O consenso pós 1947 e a subsequente perda no caso *Paramount*, era de que os tempos áureos de Hollywood estavam chegando ao fim.

## 1.2 – “Nós reconhecemos nossa responsabilidade”: Perseguições, continuidades e injunções globais hollywoodianas.

Conhecido como um período “transitório” entre as velhas práticas cinematográficas iniciadas na década de 1920 e a mudança de paradigma com a “nova Hollywood”<sup>129</sup> dos anos 1960 e 1970, o cinema de Hollywood da década de 1950 pode ser definido pelas: I) Intensas disputas políticas internamente e externamente II) Grandiosidade dos filmes III) Internacionalização da produção cinematográfica, enfatizando seu caráter transnacional. Essas características são interdependentes, uma vez que, uma produção de alto orçamento e com grandes estrelas envolviam disputas internas nos estúdios e frequentemente eram produzidas fora dos Estados Unidos

Toda produção cinematográfica é política, produz rivalidades, lutas por influência, lucro e glória<sup>130</sup>. Entre 1945-1960 essas querelas se acentuaram vertiginosamente em virtude do já citado Macartismo, e da atuação da *House Un-American Activities Committee* (HUAC) que investigava pessoas físicas, empresas e funcionários públicos, procurando quaisquer ligações com atividades consideradas subversivas e/ou comunistas. No mesmo período das primeiras audiências da HUAC em 1947, a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* conduziu um movimento, dentro da estrutura hollywoodiana, contra qualquer produção comunista e em defesa do *American way of life*.

A primeira fundamentação teórica divulgada pelo grupo foi através do *Vigil*, uma publicação mensal da instituição. O panfleto *Textbook of Americanism* publicado em 1946 foi escrito por Ayn Rand<sup>131</sup>, árdua defensora do “americanismo” como sinônimo do

129 Período entre as décadas de 1960 e 1970, quando grande parte da estrutura de produção, distribuição e recepção foram alteradas, pondo fim ao chamado “período clássico hollywoodiano”, também conhecida como a “era de ouro de Hollywood”.

130 FERRO, 1992, p. 17.

131 Os trabalhos de Ayn Rand foram e são até hoje, recebidos com avaliações positivas e negativas pelos conservadores estadunidenses. Sua defesa do individualismo e do capitalismo é aclamada em obras bem-

individualismo e exemplificação do progresso e excepcionalismo estadunidense, ecoando até as propostas do Destino Manifesto.

No começo, a autora divide o mundo entre o “individualismo” e o “coletivismo”, dizendo ainda que a luta pelo americanismo era uma luta pela sobrevivência. Para Rand, o sistema social individualista limita e equilibra o poder da sociedade sobre os direitos alienáveis do indivíduo. No coletivismo, prossegue a autora, “o poder da sociedade é ilimitado”, podendo forçar leis e mandamentos a qualquer pessoa de qualquer maneira que desejasse. Por isso, não haveria como os dois sistemas coexistirem, pois um está focado no progresso do homem através da defesa do livre mercado e das liberdades individuais. Já o coletivismo não reconhecia nenhum sistema moral e levaria a sociedade para uma “anarquia selvagem”<sup>132</sup>.

A sistematização desses princípios deu origem a um guia patriótico para cineastas e espectadores chamado *Screen Guide for Americans*, também escrito por Ayn Rand. O texto consiste em uma lista detalhada de treze “Dont’s”<sup>133</sup> que analisam sob diferentes aspectos, elementos na indústria cinematográfica que são reprováveis na visão da autora. Em linhas gerais, podemos dividir esses treze guias em três categorias analíticas distintas<sup>134</sup>.

A primeira é centrada nos perigos de se produzir filmes políticos de maneira leviana e descuidada. Rand alertou que as representações filmicas não devem apresentar políticos, juízes e outros representantes das instituições estadunidenses de maneira negativa pois qualquer caracterização desse tipo poderia destruir a credibilidade do sistema e favorecer o regime soviético. A segunda categoria equipara o capitalismo com o “americanismo”, tipificando essa união como característica inseparável dos Estados Unidos. Devido a isso, era preciso erradicar, segundo ela, filmes que desencorajassem a livre iniciativa, o esforço

---

sucedidas como *The Fountainhead* (1943) e *Atlas Shrugged* (1957). No entanto, sua posição crítica à religião foi e é durante criticada por parte da direita estadunidense, especialmente em setores mais ligados ao evangelismo. Para mais detalhes de seu papel no movimento conservador dos Estados Unidos, ver: BURNS, Jennifer. **Goddess of the Market: Ayn Rand and the American Right**. New York: Oxford University Press, 2009.

132 Toda a publicação é organizada em 10 principais pontos, cada um deles é detalhado e concatenado por Rand na defesa do individualismo, do *American Way of Life* para combater o coletivismo e suas formas de governo mais perversas como a “Rússia Soviética e a Alemanha Nazista”. Em: RAND, Ayn. “Textbook of Americanism”. **Vigil**, n. 02, maio de 1946, p. 1-19.

133 Traduzindo livremente como: “Não leve a política de forma leviana”, “Não difame o sistema do livre mercado”, “Não difame os empresários”, “Não difame a riqueza”, “Não difame o lucro”, “Não difame o sucesso” “Não glorifique o fracasso”, “Não glorifique a depravação”, “Não divinize o homem comum”, “Não glorifique o coletivo”, “Não difame o homem independente” “Não use eventos atuais de forma descuidada” e “Não difame as instituições políticas estadunidenses”.

134 Conforme: SBARDELLATI, 2012, p. 94.

pessoal, ou que representassem os ricos como trapaceiros e vilões. No último grupo, a autora faz um apelo aos produtores para não elogiar em suas produções os “valores coletivistas”. Tais valores estão na glorificação do “Homem comum” em detrimento do “homem rico”, e o elogio à “depravação”. Segundo Rand, os comunistas poderiam utilizar tais artifícios para serem “condicionadores” de comportamento, fazendo com que o país corresse o risco de ser controlado pela moral comunista<sup>135</sup>.

Para Ayn Rand, o problema com a depravação no cinema era a possibilidade de se criar simpatia pelos “assassinos e perversos” justificando seus erros com desculpas e narrativas que enfatizam os fracos como “vítimas das circunstâncias”. Segundo ela, o mundo já era repleto de horror e depravação, ao inserir essas mesmas temáticas nas telas, o produtor poderia “aumentar o desespero das pessoas, reforçando a impressão de que nada melhor é possível”. Por isso, Rand enfatiza a necessidade de se produzir temáticas com homens independentes, esforçados, trabalhadores e com uma estrutura social estável<sup>136</sup>.

Essa perspectiva estava de acordo com as recentes investidas da HUAC e orientação da própria MPAA para que os estúdios não mostrassem “o outro lado da vida estadunidense”. Os produtores, no entanto, não adotaram prontamente os preceitos do *Screen Guide for Americans*, afinal, as perdas financeiras não permitiam tamanha seletividade. Além disso, uma estimativa apontou que a audiência nos cinemas caiu 20% depois dos depoimentos em Washington<sup>137</sup>, portanto, desde que os *Social Problem Dramas* continuasse a lucrar, os estúdios não reduziram o ritmo.

O crescimento dos filmes socialmente críticos não foi motivado exclusivamente por razões econômicas. Havia um entendimento por parte de especialistas de que o público havia mudado depois da guerra: “As pessoas estavam mais sérias, diziam, mais sofisticadas, menos dispostas a aceitar filmes superficiais ou essencialmente bobos”<sup>138</sup>. Muitos setores liberais e progressistas esperavam que o cinema de Hollywood representasse de forma mais realista os problemas sociais da época. Essa expectativa se concretizou em uma série de produções como *The Best Years of Our Lives* (1946), *Gentleman's Agreement* (1947), *Pinky* (1949) e *Home of the Brave* (1949).

---

135 RAND, AYN. **Screen Guide for Americans**. Beverly Hills: Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, 1947, p. 1-12.

136 Ibidem, p. 5-6.

137 DOHERTY, 2018, p. 309-310.

138 FRIEDRICH, 1988, p. 340.

Por outro lado, o público também continuou a procurar alívio cômico por meio de comédias e musicais. Esses gêneros sempre foram populares em Hollywood e continuaram a ser assim após a Segunda Guerra Mundial. As comédias geralmente apresentavam histórias leves e divertidas com um toque de romance, enquanto os musicais ofereciam números musicais espetaculares e danças coreografadas. Muitos desses filmes eram considerados “inocentes” e agradáveis, oferecendo um contraponto à violência e ao realismo de outros gêneros.

Os *Westerns* foram particularmente populares durante esse período, chegando a representar 27% dos filmes lançados entre 1946-1949<sup>139</sup>. Essas produções ofereciam uma abordagem mais tradicional do universo masculino e substituíram em parte os filmes de guerra que haviam “saído de moda” devido sua alta circularidade entre 1942 e 1945. Foi durante esse contexto que as produções *noir* começaram a ganhar popularidade, oferecendo um ambiente sombrio e alienante, um drama masculino que se aproximava mais dos problemas sociais urbanos do que os estereótipos do *cowboy*.

Durante o final da década de 1940 e início dos anos 1950, o cinema *noir* foi o centro das discussões sobre violência e excessos nas produções cinematográficas. Conhecido na época como filmes de “aventuras criminais”, “filmes criminais psicológicos” ou ainda como um “gênero sombrio ainda sem nome”<sup>140</sup>, os *noir* representavam a erosão do idealismo americano, mostrando uma “imagem desagradável” dos Estados Unidos. Caracterizados pela violência, pessimismo ou até mesmo por uma “nova sensibilidade” ligada às consequências do pós-guerra, essas produções foram bastante proeminentes entre as produções “B” e alcançaram relativo sucesso comercial no circuito tradicional<sup>141</sup>.

Tamanha exposição fez com que o cinema *noir* se tornasse um incômodo para a *Producers Code Administration* e grupos sociais conservadores, que recebiam muitas reclamações do público sobre a excessiva violência e brutalidade nas telas. Em uma reunião realizada em junho de 1949, Joseph Breen, chefe do PCA, alertou os representantes dos grandes estúdios sobre a importância de se evitar exageros na representação da violência, antes que a indústria cinematográfica enfrentasse sérias consequências. Breen reconheceu que

---

139 SCHATZ, 1997, p. 371-2.

140 Definição dada por Joseph Breen em junho de 1949.

141 Como por exemplo: *The Postman Always Rings Twice* (1946), *The Killers* (1946), *The Big Sleep* (1946) *Out of the Past* (1947), *Kiss of Death* (1947), *Body and Soul* (1947) *The Big Clock* (1948), *Force of Evil* (1948), *Chicago Deadline* (1949) e *D.O.A* (1950).

a “brutalidade desnecessária” eram os maiores problemas e lamentou que isso fosse um reflexo da mentalidade do pós-guerra<sup>142</sup>.

É preciso ponderar que, apesar de a categoria *noir* estar mais associada com as representações dúbias e problematizadoras da vida social estadunidense, um ciclo de filmes semidocumentários *noir* que surgiu na mesma época, apresentava temáticas majoritariamente conservadoras. Filmes como *The House on 92nd Street* (1945), *T-Men* (1947) e *The Iron Curtain* (1948) divulgaram em suas campanhas publicitárias o emprego de “informações autênticas” para conferir autoridade e enobrecer seus elementos ficcionais. O ciclo representou um afastamento do caráter subversivo da categoria. O mundo dentro da visão dessas produções é protegido pelas autoridades públicas, policiais, investigadores honrados e com senso de dever. Há uma celebração da eficiência das instituições públicas estadunidenses e o descrédito dos “marginalizados”, “perdedores” representados nos filmes anteriores<sup>143</sup>.

A desconfiança com os conteúdos fílmicos não estava centrada somente nas produções *noir*. O *Federal Bureau of Investigation* já havia recrutado secretamente alguns funcionários dos estúdios para fornecer previamente os roteiros dos filmes em produção. Isso nos sugere que havia de fato uma ampla extensão da vigilância social e cultural sobre a indústria cinematográfica. Segundo os levantamentos feitos nos arquivos da instituição por John Sbardellati, o FBI mapeou, catalogou e emitiu pareceres individuais para 28 filmes considerados subversivos durante a década de 1940. Esse número aumentou para 33 produções nos anos 1950<sup>144</sup>.

A partir de 1950, a Guerra Fria se intensificou significativamente, especialmente após a China tornar-se comunista em 1949, a União Soviética testar sua primeira bomba atômica no mesmo ano, e o início da Guerra da Coreia. Além disso, o Projeto Venona, existente desde 1943, foi fundamental para revelar uma série de episódios de espionagem soviética nos Estados Unidos, causando um grande impacto na sociedade estadunidense<sup>145</sup>. Isso levou o governo Truman a adotar uma política externa ainda mais agressiva, alocando recursos substanciais para fortalecer o aparato militar dos Estados Unidos e de seus aliados. A

---

142 DOHERTY, 2007, p. 250-1.

143 WALKER, Michael. “Film noir: introduction”. In: CAMERON, Ian (Ed.) **The book of film noir**. Londres: Verso, 1992, p. 37-8.

144 SBARDELLATI, 2012, p. 197-208.

145 Um dos casos mais famosos foi a declaração do redator-chefe da revista *Time*, Whittaker Chambers à HUAC acusando Alger Hiss, ex-funcionário do Departamento de Estado, de integrar uma rede de espionagem. Para mais detalhes ver: WEINSTEIN, Allen. **Perjury: The Hiss-Chambers Case**. New York: Random House, 1997.

implementação do Plano Marshall em 1947-1948, a criação da Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948 e da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) em 1949, compuseram um arcabouço estratégico intenso para contenção firme e vigilante das investidas soviéticas.

Em resposta a esse cenário, o governo dos Estados Unidos também produziu, em março de 1950, o NSC-68 (*National Security Council Report 68*), um relatório secreto que recomendava um aumento significativo da força política, econômica e militar. Os autores do documento acreditavam que o monopólio atômico estadunidense equilibrava a superioridade soviética em forças terrestres. Com o avanço das capacidades atômicas soviéticas, era preciso construir um poder militar avassalador que obrigassem os soviéticos a recuar, evitando um risco provável de guerra nuclear<sup>146</sup>. Tais pressupostos somavam-se a uma série de instrumentos de combate e prevenção já direcionados por outros *National Security Council* como o NSC-4 e NSC-10/2.

Uma das reverberações domésticas às estratégias externas foi a ascensão e projeção nacional do senador de Wisconsin, Joseph R. McCarthy. Em fevereiro de 1950, o político afirmou que continha uma lista com 250 nomes de funcionários do Departamento de Estado que integravam uma rede de espiões comunista. A campanha anticomunista propagada e fomentada pelo governo federal não era monolítica, pelo contrário, atraiu diferentes grupos políticos que procuravam, através de diferentes estratégias, capitalizar influência e prestígio dentro dos estamentos burocráticos. Segundo Ellen Schrecker:

Em uma época em que a culpa por associação determinava os critérios para a correção política, a marginalização de grupos e indivíduos demonizados poderia facilmente se espalhar – ou assim se temia. Para os liberais americanos tradicionais, que sempre foram ávidos por aceitação dentro do estabelecimento político, opor-se à cruzada anticomunista simplesmente trazia muitos riscos<sup>147</sup>.

Não é por acaso que em setembro do mesmo ano, em um congresso dominado por democratas, foi aprovado o *McCarran Internal Security Act*. A lei, que passou pelo veto de Truman, exigiu que organizações comunistas se registrassem junto ao Procurador-Geral dos Estados Unidos e criou o *Subversive Activities Control Board* (SACB) que funcionou até

---

146 TRACHTENBERG, Marc. "American Policy and the shifting nuclear balance". In: LEFFLER, Melvyn; PAINTER, David S (Eds.). **Origins of the Cold War: An international history**. London: Routledge, 1994, p. 107-114.

147 SCHRECKER, Ellen. "McCarthyism: Political Repression and the Fear of Communism". **Social Research**, New York, v. 71, n. 04, Winter 2004, p. 1071.

1973. Os grupos que se registrassem deveriam “revelar o nome de seus membros bem como as suas fontes de financiamento. Membros dessas organizações não poderiam solicitar novo passaporte, nem renovar o antigo”<sup>148</sup>. De acordo com Michael Parenti:

(...) o *McCarran Internal Security Act* que, entre outras coisas, autorizava a construção de campos de concentração para internar, sem processo e sem julgamento, todos os suspeitos de “subversão” nas situações de “emergência nacional”, declaradas pelo Presidente ou pelo Congresso. Dentre os seis campos construídos em 1952 diversos foram mantidos em prontidão para uso imediato; outros locais de detenção ficavam disponíveis para imediata “ativação”<sup>149</sup>.

O comunismo estava sendo exorcizado por legisladores, juízes, oficiais de sindicato, policiais, generais, universitários, executivos, membros do clero, jornais, republicanos, democratas, conservadores, liberais e até “ex-comunistas”<sup>150</sup>. Segundo Stephen J. Whitfield, os Estados Unidos violaram os ideais tão duramente defendidos na Segunda Guerra Mundial em prol de uma causa desproporcional, “Pois a repressão enfraqueceu o legado das liberdades civis, questionou os padrões de tolerância e jogo limpo, e manchou a própria imagem da democracia”<sup>151</sup>.

Para a indústria cinematográfica hollywoodiana, a mudança à direita, significou uma desconfiança dos sindicatos, minorias, liberais e progressistas, e um “retorno as preocupações básicas como a família e a comunidade”<sup>152</sup>. Durante a década de 1950, poucos filmes questionaram o consenso anticomunista e conservador da Guerra Fria. A indústria possuía mecanismos censores que eram muito bem articulados entre as redes público-privadas. A supressão a filmes considerados subversivos ia desde as avaliações dos críticos cinematográficos, distribuição limitada no circuito de exibição e até oposição dos projetistas<sup>153</sup>. As pressões para que as produções cinematográficas se adequassem com o

148 RODEGUERO, 2002, p. 298.

149 Segundo Parenti, os campos de concentração estavam localizados em Allenwood, Pensilvânia; El Reno, Oklahoma; Florence, Arizona; Wickensburg, Arizona; Tule Lake, Califórnia. A capacidade era para 26.500 pessoas. Em: PARENTI, Michael. **A cruzada anti-comunista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 60.

150 A exemplo da trajetória de Matt Cvetic que se infiltrou no Partido Comunista em 1943 e passou a relatar as atividades para o FBI. Além disso, suas histórias viraram episódios em programa de rádio, artigos de revista, e no filme anticomunista *I was A Communist for the FBI* (1951). Para mais detalhes ver: VALIM, 2006, p. 213-221.

151 WHITFIELD, Stephen J. **The culture of the Cold War**. London: The John Hopkins University Press, 1991, p. 04.

152 LEV, 2003, p. 34.

153 SHAW, Tony. “Ambassadors of the screen: Film and the state-private network in Cold War America. IN: LAVILLE, Helen; WILFORD, Hugh (Eds). **The US Government, citizen groups and the Cold War: The State-private network**. London: Routledge, 2006, p. 161-2.

cenário político nacional provinham de diferentes instâncias dentro da estrutura hollywoodiana.

Conforme destacamos anteriormente, a MPA, braço auxiliar do FBI em Hollywood, exerceu grande influência interna para que mais “filmes adequados” fossem produzidos pelos estúdios, especialmente aqueles que destacavam a História estadunidense e o *American way of life*. Externamente, a pressão era exercida pelas organizações sociais conservadoras como a *American Legion*, *The Veterans of Foreign Wars*, *Daughters of the American Revolution*, *Knights of Columbus*, e outras que possuíam considerável peso econômico e político na indústria. Segundo Tony Shaw, as relações entre essas várias forças “eram caracterizadas por interação reconhecida, consciente e muitas vezes coordenada, bem como acordos sobre objetivos e métodos do empreendimento da Guerra Fria”<sup>154</sup>.

Com mais de 16.000 postos e quase 3 milhões de membros em todo o país, a *American Legion* era “(...) o supermercado da indústria de autorização prévia por meio da ameaça de boicotar filmes aos quais suspeitos “subversivos” haviam contribuído e publicar artigos que atacavam filmes e indivíduos pelo nome e a indústria como um todo”<sup>155</sup>. O engajamento e ativismo da associação era caracterizado pela rápida leitura dos acontecimentos recentes e defesa intransigente do *American way of life*. Em um artigo intitulado *Americans Against Communism* publicado em maio de 1950 por Victor Lasky<sup>156</sup> na revista da organização, *The American Legion Magazine*, é possível observar como o grupo articulava suas reivindicações com a Guerra Fria e a indústria cinematográfica:

(...) Deve-se exercer pressão também em nível comunitário para que a produção de filmes dramatize a História estadunidense. Tais filmes podem inspirar muito a juventude estadunidense, e, no entanto, poucos foram feitos. Isso é curioso, também, já que bons filmes históricos, como “Cimarron (1931)”, “Gone With the Wind... (1939)”, “Drums Along the Mohawk (1939)”, e “Northwest Passage (1940)” fizeram milhões para seus produtores. Mais filmes como esses são necessários em vez do material que Hollywood vem produzindo, e também são necessários mais curtas-metragens que lidem com o nosso país, sua história, seu povo e suas tradições. Muitos filmes lidam com as imperfeições da América (...) Não é de se admirar que os russos adorem mostrar filmes como “The Grapes of Wrath (1940)” ao seu povo como uma indicação de como é a vida americana. Não que a América seja perfeita. Mas o homem moderno relutantemente chegou à realização de que, embora a América tenha seus defeitos, ela tem um número muito maior de virtudes. Essas

154 Ibidem, p. 163.

155 CEPLAIR, Larry; ENGLUND, Steven. **The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960**. Berkeley: University of California Press, 1983, p. 392.

156 Lasky era uma figura conhecida no conservadorismo estadunidense por ter ajudado Frederick Woltman a escrever uma série de artigos sobre a infiltração comunista nos Estados Unidos, pelos quais Woltman ganhou o prêmio *Pulitzer* em 1947. Em 1950, escreveu o livro *Seeds of Treason* junto com Ralph de Toledano, em que argumentam a favor de Whittaker Chambers em suas acusações contra Alger Hiss.

virtudes precisam ser retratadas em nossos filmes, não para agradar a nós mesmos, mas para ensinar a verdadeira história da América. Nossas crianças devem aprender sobre seus antepassados e a terra de que vêm. Eles devem aprender sobre os homens que construíram este país e os que o defendem hoje<sup>157</sup>.

É notável percebemos a preferência do autor por filmes históricos e *Westerns* como exemplos de representação fidedigna os Estados Unidos. Ambos os gêneros são caracterizados pela mobilização de eventos, figuras e lugares históricos ligados à História nacional. A idealização dessas temáticas em torno de “mitos” e “tradições” fez com que essas produções obtivessem grande sucesso comercial e público devoto ao longo das décadas. Em contrapartida, filmes que utilizassem temáticas sociais sob uma narrativa crítica, como é o caso de *The Grapes of Wrath*, foram imediatamente associados ao comunismo.

Não por acaso, em uma declaração para a imprensa em 1946, Eric Johnston, presidente da MPAA, pressionado pelas recentes investigações e formação de comitês legislativos, informou que “Não teremos mais *Grapes of Wrath*, não teremos mais *Tobacco Roads*, não teremos mais filmes que lidam com o lado sombrio da vida estadunidense. Não teremos mais filmes que retratam o banqueiro como vilão”<sup>158</sup>. O longa foi igualmente criticado por Martin Quigley<sup>159</sup> que o chamou de “discurso demagógico”<sup>160</sup> e pelo FBI, que não viu “nada agradável em qualquer lugar”<sup>161</sup>.

---

157 LASKY, Victor. “Americans against communism”. *The American Legion Magazine*. Maio de 1950, v. 48, n. 05, p. 70.

158 SBARDELLATI, 2012, p. 126. A mesma citação aparece em: SCHATZ, 1997, p. 382.

159 Quigley era empresário, dono do *Motion Picture Daily* e *Motion Picture Herald* e também foi um dos cofundadores do PCA e do próprio *Motion Picture Production Code*. Sua atuação será melhor explorada nos próximos capítulos.

160 SBARDELLATI, 2012, p. 39.

161 Ibidem, p. 104.



Figura 2: (LASKY, Victor. “Americans against communism”. *The American Legion Magazine*. Maio de 1950, v. 48, n. 05, p. 14)

“Agradeça ao gerente do seu cinema local quando ele exibir filmes que promovem o americanismo”. A figura acima está associada ao texto de Lasky e exemplifica o modo persuasivo com que os grupos sociais conservadores defendiam a ação social como modo de reconhecer e recompensar, produtores, estúdios e exibidores pela boa influência nas comunidades locais. Por outro lado, isso também pressupunha que outros profissionais e teatros deveriam ser boicotados comercialmente e socialmente por promover filmes contrários ou críticos a esse sistema de valores. Isso é reforçado por Lasky ao concluir que a Guerra Fria “é agora uma luta no lar” e que a batalha seria travada em milhares de comunidades estadunidenses em suas casas, escolas, igrejas, até que todos os comunistas fossem expulsos.

A temática anticomunista em Hollywood não é um produto da Guerra Fria. Entre 1918 e 1939, cerca de 30 produções desse tipo foram realizadas. No entanto, é durante o período compreendido entre 1947 e 1954 que essa filmografia chegou ao ápice, com cerca de 50 filmes produzidos<sup>162</sup>. De acordo com Alexandre Busko Valim, o anticomunismo no cinema

162 VALIM, 2006, p. 54.

esteve estreitamente relacionado aos gêneros cinematográficos do Drama, Ficção Científica e Guerra. Cada um desses tipos possuía suas especificidades mas de modo geral todos eles convergiam sempre na “exaltação do American Way of Life e na condenação da imoralidade comunista”<sup>163</sup>.

Nesse sentido, Hollywood era mais uma expressão altamente popular e influente da rede anticomunista estadunidense instaurada desde a Revolução Russa de 1917. Alimentada pelas ansiedades e medos inerentes de um período conturbado como o pós-guerra, os ataques aos comunistas eram diversificados, constantes e moderados por grupos conservadores e de extrema-direita, tendo a expressão mais visceral desse movimento, o Macartismo.

Em 21 de março de 1951, a HUAC retomou as investigações na indústria cinematográfica hollywoodiana. Dessa vez, os métodos de repressão foram mais sofisticados. Após as negociações que geraram o *Waldorf declaration*, foi estabelecido um limite na cooperação, pois na avaliação do comitê, não havia necessidade de se questionar a imagem pública e reputação dos estúdios e seus executivos, o foco deveria ser empreendido em indivíduos específicos.

As guildas, sindicatos, e associações sociais de Hollywood também participaram desses acontecimentos, endossando ou rejeitando os “juramentos de lealdade” e criando o *Motion Picture Industry Council (MPIC)* que gerenciava as relações-públicas da indústria com o objetivo de proteger a “boa reputação” das produções. Foi durante esse conselho que a *Screen Writers Guild* – por 143 votos a favor e 176 votos contrários – impediu a implementação de um “conselho de lealdade” em Hollywood, proposto em junho de 1951<sup>164</sup>. Isso não impossibilitou que a *Screen Directors Guild* aprovasse um estatuto exigindo juramentos de lealdade para seus membros. A campanha foi liderada por Cecil B. DeMille que:

(...) propôs que todo diretor fosse obrigado, ao fim de cada filme que dirigisse, a arquivar junto ao Sindicato um relatório sobre tudo o que ele havia sido capaz de descobrir sobre as convicções políticas de todos os envolvidos com o filme, particularmente roteiristas e atores. Essa informação então ficaria arquivada no Sindicato para que diretores pudessem verificar a “lealdade” daqueles que queriam empregos<sup>165</sup>.

---

163 Ibidem, p. 55-9.

164 CEPLAIR; ENGLUND, 1983, p. 367.

165 Ibidem, 368.

Nesse período, a rede conservadora anticomunista ampliou significativamente, fazendo com que pelo menos 13 estados criassem seus próprios comitês investigativos. Legislações que criminalizavam os acusados, semelhantes a aquelas de nível federal também foram aprovadas, no entanto, foram pouco utilizadas. O objetivo maior era a exposição e imposição de sanções econômicas aos investigados<sup>166</sup>. Conforme apontou Carla Simone Rodeguero, entre 1947 e 1953 mais de 26.000 mil pessoas foram encaminhadas a comitês desse tipo. O material produzido rendeu mais de 13.000 relatórios e 4.000 audiências de interrogatório<sup>167</sup>.

Essa segunda investida da HUAC em Hollywood ganhou contornos ainda mais severos por algumas das audiências terem sido televisionadas. Nesse sentido, dos 110 homens e mulheres intimados, 58 deles confessaram prontamente seus passados comunistas, reconhecendo o trabalho da comissão que procurava melhorar sua imagem como força investigativa. Ao todo, 212 artistas, produtores e trabalhadores da indústria foram listados pela HUAC e incluídos nas *blacklists*. As *graylists* também faziam parte da exposição de pessoas liberais ou com “comportamentos subversivos” que pela subjetividade, elevou o número de pessoas conhecidas e “listadas” para 60.000 mil<sup>168</sup>.

Os grupos sociais conservadores foram os principais responsáveis pela criação das *graylists*. De acordo com a reportagem da *Variety*:

Todos os grandes estúdios estão verificando a lealdade de seus funcionários em relação a uma lista e dossiê fornecidos pela *American Legion*. Aproximadamente 300 nomes estão na lista da Legião, muitos de grande importância para a indústria. Os estúdios também estão recebendo cartas não comprometedoras afirmando que a Legião está apenas fornecendo aos estúdios informações que possui sobre certas pessoas ligadas à indústria cinematográfica (...). Dos cerca de 300 nomes na lista, apenas duas pessoas foram intimadas pela HUAC. Os outros são acusados de terem sido membros de organizações classificadas como frentes comunistas, ou de terem agido de alguma forma relacionada à atividade esquerdista<sup>169</sup>.

A informação de que das 300 pessoas listadas pela *American Legion* somente duas haviam sido intimadas pela HUAC condizia com *modus operandi* dessas organizações. Era preciso cooperar, admitir culpa e seguir as orientações impostas pelo grupo, caso contrário, atores, atrizes, produtores, diretores e trabalhadores de maneira geral, corriam o risco de

166 SCHRECKER, 2002, p. 81-2.

167 RODEGUERO, 2002, p. 298.

168 CEPLAIR; ENGLUND, 1983, p. 387-8.

169 “Many Top names asked to explain”. *Variety*, 21 de maio de 1952, v. 186, n. 11, p. 01.

serem boicotados e delatados aos estúdios. Durante esse período, os “fofoqueiros oficiais” de Hollywood<sup>170</sup> procuravam a todo momento encontrar pistas, “furos” e detalhes pessoais das principais estrelas para capitalizar prestígio e audiência em torno da publicação de boatos e escândalos.

Conforme demonstra Anthony Slide, a partir de 1949 se inicia uma série de reportagens intituladas “Why stars turn to prayer” nas revistas publicitárias. O objetivo era apresentar uma imagem positiva dos artistas de Hollywood, enfatizando seus valores cristãos e hábitos considerados seguros. Costumes familiares, honras recebidas, índices de divórcio também faziam parte das estatísticas exemplares desses artistas, em uma tentativa de salvar a imagem de Hollywood ante os recentes escândalos envolvendo comunismo e moralidade, ou a falta dela<sup>171</sup>.

As consequências das investigações da HUAC e da implementação das *blacklists* e *graylists* foram catastróficas. As perseguições e discriminações afastaram centenas de artistas, gerando um clima de ansiedade e medo em toda a indústria cinematográfica, fazendo com que a cautela virasse rotina. A repressão contribuiu para o avanço das *Runaway Productions*, gerando ainda mais conflito entre os estúdios e as instituições sociais internas de Hollywood.

As “produções de fora” foram um fenômeno industrial de Hollywood durante a década de 1950 estendendo-se até a década de 1960. Os estúdios perceberam que filmar fora dos parques da cidade possuía diversas vantagens. A primeira delas era a diminuição nos gastos de produção. Outro benefício era a capacidade de produzir histórias em cenários diferentes dos mesmos utilizados por décadas. Em tempos de crise, era preciso pensar em inovações que pudessem atrair a maior quantidade de público possível.

Em 1948, Eric Johnston já defendia as produções fora de Hollywood pois cerca de  $\frac{3}{4}$  dos filmes não cobriam os gastos domésticos<sup>172</sup>. As filmagens externas eram negociadas em “condições ideais”, dividindo os lucros em 50% para o governo estrangeiro e a outra metade era destinada aos estúdios. Isso mudou em 1948 quando os governos nacionais começaram a

---

170 Os principais eram Louella Parsons, Hedda Hopper, Sheilah Graham, Jimmy Fidler. Todos gozavam de uma audiência com milhões de pessoas, pois seus artigos circulavam em milhares de jornais e até mesmo rádio. De maneira geral, todos se uniram na defesa do conservadorismo social e manutenção de discursos alinhados com as políticas domésticas do governo federal. Para mais detalhes, ver: FROST, Jennifer. **Hedda Hopper's Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism**. New York: New York University Press, 2011.

171 SLIDE, Anthony. **Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010, p. 144-184.

172 SHANDLEY, Robert R. **Runaway romances: Hollywood's postwar tour of Europe**. Philadelphia: Temple University Press, 2009, p. 16-8.

congelar o lucro excedente provindo das bilheterias<sup>173</sup>. Hollywood não “fugiu de casa” completamente, mas implementou práticas comerciais que ajudaram na superação da difícil situação financeira e a iniciar o paradigma da produção do cinema globalizado, prática adotada até os dias de hoje<sup>174</sup>. É preciso esclarecer que isso gerou tensões entre os estúdios e os sindicatos. “As produções de fora” ganharam um termo pejorativo dentro da estrutura interna hollywoodiana por não utilizar mão de obra estadunidense<sup>175</sup>.

A principal medida para “descongelar” as remessas de lucro era gravar partes significativas das novas produções em territórios internacionais. Essas produções foram fruto de uma coordenação entre equipe produtora, organização sindical, práticas cinematográficas, campanhas publicitárias e representantes de locais estrangeiros<sup>176</sup>. É claro que não podemos descartar a possibilidade do exercício do *soft power* e aproximações culturais com os países europeus que nesse cenário, ainda recebiam influência da URSS. Nesse sentido, as ideias que circulavam eram tidas como parte integrante de um mapa mental reconhecível, uma cadeira para que se pudesse repousar todo o cidadão estadunidense. O *American way of life* era apresentado diacronicamente, como conjunto de elementos estáveis que faziam oposição ao comunismo ou qualquer tipo de totalitarismo estatal<sup>177</sup>.

Nesse sentido, o cinema épico hollywoodiano foi um dos grandes exportadores dos princípios judaico-cristãos e do *American way of life*. Sua grandiosidade e espetacularização de novos métodos e tecnologias cinematográficas contribuíram para que essas produções fossem divulgadas, circuladas e exibidas por todo o globo. Ao representar a vida de Moisés em *Os dez Mandamentos*, o diretor Cecil B. DeMille tinha como objetivo não só atrair publicidade e financiamento em um filme mais longo, mas unir as religiões sob tradições inventadas<sup>178</sup> e reconstruídas contra o comunismo ateu, utilizando sua rede de contatos e influência para avançar agendas políticas. Portanto, ao analisar a produção desses filmes, concatenados ao seu contexto histórico, percebemos como essas construções ultrapassam o

---

173 SCHATZ, 1997, p. 300.

174 SHANDLEY, 2009, p. 19.

175 Ibidem, p. 09-14.

176 STEINHART, Daniel. **All the world's a studio**: The internationalization of Hollywood Production and Location Shooting in the Postwar Era. Dissertation (degree Doctor of Philosophy), University of California, 2013, p. 04-8.

177 WHITFIELD, 1991, p. 56-7.

178 Segundo Raoul Girardet “São poucas as representações do passado que não desembocam em uma certa visão do futuro, como também, paralelamente, há bem poucas visões do futuro que não se apoiem em certas referências ao passado”. No caso dos filmes épicos, o mundo é idealizado com derrota do comunismo pelas tradições judaico-cristãs. GIRARDET, R. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 103.

universo cinematográfico, subvertendo as inocentes “informações de bastidores”, em fontes que revelam intenções e interesses políticos desses agentes históricos.

Entre 1949 e 1956, cerca de 314 produções foram feitas fora de Hollywood<sup>179</sup>. Ao produzir em outros países, as produtoras não só obtiveram melhores condições de financiamento, mas engajaram-se em projetos que levassem uma imagem positiva dos Estados Unidos além de suas fronteiras<sup>180</sup>. Em uma concepção transnacional, nos interessa observar as dimensões que transcendem as fronteiras dos estados nacionais. As companhias cinematográficas não estavam limitadas a seu país de origem, portanto, a circulação e mobilidade de seus produtos está também intimamente ligada com as interações de grupos políticos, sociais e culturais nas regiões de destino desses filmes.

A contenção do comunismo e a divulgação do *American way of life* por meio da profusão internacional de agências governamentais foi ampliada e fortalecida durante o governo de Dwight Eisenhower (1953-1961). Uma das teorias políticas mais influentes durante esse período foi a teoria dos dominós, que, além de fortalecer os laços com os países aliados, “fez com que a questão da segurança nacional e a expansão do complexo industrial-militar ganhassem proporções ainda mais alargadas do que os governos anteriores, qualquer conflito periférico tornava-se um perigo automático para os Estados Unidos e para sua esfera de influência”<sup>181</sup>.

Uma das características do novo governo foi associar as origens dos Estados Unidos, suas instituições, cultura e democracia como a tradução da fé religiosa cristã e divina. As manifestações públicas do presidente, a retórica e o simbolismo fizeram da religião uma arma estratégica central na arena cultural e social da Guerra Fria. O processo de integrar a religião como parte da campanha de persuasão global contra o comunismo foi iniciado pelo governo Truman e ganhou dimensões públicas durante os anos Eisenhower. Algumas provas disso foram a adição das palavras “Uma Nação sob Deus” ao Juramento de Fidelidade em 14 de junho de 1954, no Dia da Bandeira. No mesmo ano, o Congresso exigiu que todas as moedas e notas de papel dos Estados Unidos levassem o slogan “Em Deus Confiamos”, fazendo com que se tornasse o lema oficial do país dois anos depois<sup>182</sup>.

---

179 Conforme o estudo de BERNSTEIN, Irving. **Hollywood at the crossroads**: an economic study of the motion picture industry. Hollywood: Hollywood A.F.L. Film Council, 1957, p. 09.

180 SHAW, 2007, p. 105.

181 MUNHOZ, 2020, p. 201.

182 KIRBY, Diane. “Harry Truman’s Religious Legacy: The Holy Alliance, Containment and the Cold War. IN: KIRBY, Diane (Ed). **Religion and the Cold War**. London: Palgrave Macmillan, 2003, p. 77-97.

O discurso e ação pública tinha respaldo popular, uma vez que a ampla maioria da população estadunidense era católica, protestante ou de origem judaica. O sistema de crenças centrado no individualismo, liberdade política e vida econômica privada foi reforçado pelo intenso renascimento religioso nos Estados Unidos durante a década de 1950. Algumas pesquisas apontavam que a afiliação às igrejas judaico-cristãs por exemplo, que vinha aumentando desde 1910, conheceu seu auge entre os anos 1950 e 1959 quando 62% e 69% dos entrevistados afirmaram que iam a algum encontro religioso semanalmente<sup>183</sup>.

A religião virou a expressão do “americanismo” nesse período. A ênfase no cristianismo também delimitava o entendimento do “outro” como parte do “pecado” e do “mal”. Portanto, além de inimigo político, a União Soviética era a própria reencarnação do anticristo, cabendo os Estados Unidos o papel de liderança global e missionária contra o *Communist Way of Life*. A ascensão do evangelista Billy Graham foi a expressão máxima da justaposição entre religião e comunismo, pois concatenava o medo da destruição nuclear e da família com a oposição política<sup>184</sup>.

É evidente que a cultura estadunidense na década de 1950 não foi “a cultura da Guerra Fria” ou uma monocromática. No entanto, a forma de politização que os “superpatriotas” e *Cold Warriors* adotaram, gerou métodos que afetaram drasticamente a política partidária, alterando e estreitando a cultura em um grande campo de testes<sup>185</sup>. A ofensiva para expandir uma “guerra no nível psicológico” foi centralizada pela atuação da máquina governamental em diversos países.

Segundo Frances Stonor Saunders, as diretrizes expansionistas da política externa sancionaram a agressividade e intervencionista da *Central Intelligence Agency* (CIA), permitindo que os Estados Unidos interferissem em negócios nacionais. O *Office of Policy Coordination* (OPC) era encarregado de gerenciar operações secretas com o propósito de influenciar governos estrangeiros, organizações, grupos, eventos e pessoas em apoiar à política externa estadunidense. A prática de sabotagem, ação preventiva e apoio de guerrilhas foram alguns dos métodos utilizados pela equipe. O crescimento do OPC foi como uma

---

183 ALITT, Patrick. **Religion in America Since 1945: A History**. New York: Columbia University Press, 2003, p. 83-4.

184 Para mais detalhes, ver: LEARNED, Jay Douglas. **Billy Graham, American Evangelicalism, and the Cold War Clash of Messianic Visions, 1945-1962**. Doctor of Philosophy, University of Rochester, 2012.

185 WHITFIELD, 1991, p. 14.

“hidra”, passando de 302 funcionários em 1949 para 2812 nos Estados Unidos e mais 3142 contratados no exterior em 1952<sup>186</sup>.

Isso foi particularmente adotado no campo cultural, na batalha pelos corações e mentes. A atuação das agências e indivíduos recrutados faziam parte de uma ampla campanha de persuasão, em que a propaganda era definida como: “qualquer esforço ou movimento organizado para disseminar informações ou uma doutrina particular, por meio de notícias, argumentos especiais ou apelos destinados a influenciar o pensamento e as ações de qualquer grupo considerado”<sup>187</sup>.

A agência que mediava os produtos cinematográficos externamente era a *United States Information Agency* (USIA)<sup>188</sup>. Em setembro de 1953, o serviço internacional de filmes da USIA operava em 214 unidades móveis em mais de cinquenta países. A produção de documentários e curtas-metragens procurava explicar a política externa sob perspectiva estadunidense e exaltar o *American way of life* como modelo exemplar de civilização. Todos os meios disponíveis de exibição foram utilizados, desde salas comerciais até escolas, igrejas e organizações cívicas<sup>189</sup>.

As relações entre a USIA e Hollywood foram íntimas ao longo de toda Guerra Fria, o arranjo recíproco combinava lucro e propaganda<sup>190</sup>. A agência muitas vezes negociava com as instâncias governamentais para reduzir impostos, taxas alfandegárias e liberação de filmes hollywoodianos no exterior. Em contrapartida, os estúdios forneciam seus melhores talentos e assistência técnica em produções cinematográficas. Um caso emblemático é de Cecil B. DeMille que atuou como assessor especial do governo, coordenando projetos internacionais e articulando a participação estadunidense em festivais de cinema internacionais<sup>191</sup>.

Segundo William Appleman Williams, a política externa estadunidense é guiada por três maneiras distintas:

---

186 SAUNDERS, 2008, p. 47-56.

187 Ibidem, p. 13-16.

188 Para mais detalhes acerca de sua criação e atuação durante a Guerra Fria, ver: CULL, Nicholas J. **The Cold War and the United States Information Agency**. American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

189 LEV, 2003, p. 261.

190 SHAW, 2007, p. 174-5

191 SAUNDERS, 2008, p. 313-7.

A primeira é o impulso humanitário, generoso e acolhedor de ajudar outras pessoas a resolverem seus problemas. A segunda é o princípio da autodeterminação aplicado no âmbito internacional, que afirma o direito de cada sociedade estabelecer seus próprios objetivos e realizá-los internamente por meio dos meios que ela considerar apropriados (...). Mas a terceira ideia defendida por muitos americanos é a de que outras pessoas não podem realmente resolver seus problemas e melhorar suas vidas, a menos que sigam o mesmo caminho dos Estados Unidos<sup>192</sup>.

O anticomunismo foi “enlatado” e exportado para o Brasil ainda durante a Segunda Guerra Mundial com a influência do constructo ideológico jurídico estadunidense nas instâncias legislativas e judiciárias brasileiras<sup>193</sup>. Os mecanismos de prevenção ao comunismo foi um dos elementos de coesão política que o governo estadunidense esperava conquistar no pós-guerra. No Brasil, isso se deu por meio das tensões entre conservadores e a atuação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que conquistou apoio massivo em 1945. Segundo Edgar Carone, o movimento que levou o rompimento das relações diplomáticas entre Brasil e União Soviética e a cassação do PCB foi influenciado pelos Estados Unidos em um amplo movimento anticomunista global<sup>194</sup>.

De acordo com Rodrigo Patto Sá Motta, o imaginário anticomunista no Brasil era propagado pela Igreja Católica e pela grande imprensa desde a década de 1930. O comunismo era associado a imagem do “mal”, fazendo com que sua prática política fosse constantemente acompanhada pela demonização nos veículos de imprensa. Outro elemento comum à época foi a associação da militância política com agentes patológicos, como vírus e pragas que necessitavam ser extirpadas<sup>195</sup>.

Esse movimento foi inspirado pelo pronunciamento anticomunista do Papa Pio XII que em 1937 escreveu a encíclica *Divinis Redemptoris*, onde assumia o caráter intrinsecamente mal do comunismo e de suas práticas políticas. O movimento de avanço dos grupos sociais católicos com postura anticomunista foi capitaneado pelo *Órgão Editorial do Centro Dom Vital* que publicava em sua revista *A Ordem*, diversas notícias e críticas aos governos comunistas da União Soviética e China.

---

192 WILLIAMS, William Appleman. **The tragedy of American diplomacy**. New York: Delta Book, 1962, p. 09.

193 VALIM, 2006, p. 136-147.

194 CARONE, Edgar. **A República Liberal I: instituições e classes sociais (1945-1964)**. São Paulo: Difel, 1985, p. 341.

195 MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em Guarda contra o “Perigo Vermelho”**: O anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

Em relação ao cinema, a Ação Católica Brasileira, grupo fundado em 1935 com objetivo de interceder socialmente diante dos problemas societários vividos pela população católica, foi a principal instituição preocupada com a “orientação cinematográfica” sob ponto de vista dos preceitos morais católicos. Isso também esteve ligado com a classificação do catolicismo oficial, da “Boa Imprensa” e “Má Imprensa”, sendo que a primeira era representada por um conjunto de jornais e revistas focados na “moralização” da sociedade; já a segunda, era a classificação estipulada para todos aqueles veículos de imprensa não recomendados para leitura<sup>196</sup>.

Uma outra iniciativa que procurava imitar a *Legion of Decency* dos Estados Unidos também foi criada no Brasil sob mesmo nome. Em 1949, o arcebispo do Rio de Janeiro, Cardeal Dom Jaime de Câmara reuniu uma grande número de membros do clero em um movimento pela “moralização dos costumes” e defesa da “estrutura básica da nacional, família e também do respeito às tradições”. O papel do novo grupo, ligado à Ação Católica, era de condenar e denunciar as imoralidades nos jornais, noticiários, charges, ilustrações, romances, anúncios, festas mundanas, teatros e no cinema<sup>197</sup>.

Recebendo apoio direto do papa<sup>198</sup>, a Legião da Decência Brasileira começou atuando em nove núcleos sociais no Rio de Janeiro e se espalhou por todos os estados brasileiros. Era comum ler nos jornais da época algumas denúncias contra as artes e em especial o cinema por sua “decadência” temática. Apesar do grande impulso inicial, a iniciativa funcionou por pouco tempo, no que parece ter sido parte de uma discussão interna dentro da estrutura da Igreja Católica. Em 1954, a reportagem do *Jornal das Moças* informou que uma nova iniciativa pela moralização da sociedade estava sendo construída, colocando a Legião da Decência como um grupo desativado:

Parece que, desta vez, teremos uma campanha de moralização eficiente. Não é a primeira vez que se tenta alguma coisa nesse sentido. Todas as outras começaram assim. Belas. Aplaudidas. Verdes, como a Esperança. Depois, feneceram. Caíram no esquecimento. E, a seguir, tudo piorava. Lembram-se da Legião da Decência. Que magnífico movimento. Foi iniciativa de S. Eminência, o Cardeal. Jornais, revistas,

---

196 RIBAS, Ana Claudia. A “boa imprensa” e a “sagrada família”: sexualidade, casamento e moral nos discursos da imprensa católica em Florianópolis (1929 – 1959). Dissertação (Mestrado em História) Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

197 “Cruzada de moralização”. *Fon Fon (RJ)*, 25 de junho de 1949, n. 2202, p. 34.

198 “Legião da Decência”. *Jornal de Notícias (SP)*, 18 de janeiro de 1950, n. 1146, p. 02.

associações várias, compareceram ao palácio São Joaquim. Estavam todos solidários. Apenas nas palavras, porque a causa foi traída<sup>199</sup>.

Em 1952 foi criada a conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), e no mesmo ano, a *International Catholic Organization for Cinema and Audiovisual* (OCIC) passou a atuar no Brasil. A organização transnacional procurava articular e mediar as orientações dispostas pelo Vaticano e gerenciar projetos, grupos e ações de caráter nacional. Seus principais eixos norteadores eram educar, divulgar filmes de “boa moral”, promover festivais de cinema e classificar as produções em revistas e jornais<sup>200</sup>. Semelhante a *Legion of Decency* nos Estados Unidos, a OCIC gozava de uma série de contatos e influência entre as pastorais e congregações internacionais.

A tentativa de controlar o conteúdo do cinema, especialmente o de Hollywood, fazia parte do itinerário atuante dos grupos sociais conservadores<sup>201</sup>. Caracterizado como veículo de massa, o cinema tinha a capacidade de informar, entreter, estimular paixões individuais e coletivas, e concatenar as experiências da tela em um modo de sociabilidade moderno e ativo. Segundo Marcos Napolitano:

(...) o carnaval, o rádio e o cinema, a partir da segunda metade dos anos 1940, eram os meios culturais pelos quais se consolidava uma nova audiência popular, ao mesmo tempo em que, em torno do rádio e do cinema, surgiam as primeiras formas de indústria cultural no Brasil, representando conteúdos culturais vivenciados pelas classes populares, em meio a um processo de urbanização crescente<sup>202</sup>.

Na década de 1950, o Brasil passou por um processo de industrialização e desenvolvimento econômico sob forte influência dos Estados Unidos. A entrada do *American way of life* combinava a incorporação das conquistas materiais dos bens de consumo como eletrodomésticos, carros e produtos com a formação de novos hábitos e costumes importados do vizinho do Norte<sup>203</sup>. Atrelado a isso, durante esse período, os Estados Unidos promoveram

199 “Campanha de moralização”. **Jornal das Moças (RJ)**, 2 de abril de 1954, n. 2027, p. 04.

200 BOES, Lieven; ENGELEN, Leen; WINKEL, Roel Vande. **Roman Catholic Engagements with Audio-Visual Media around the World (1928-2001)**. Exploring and utilizing the OCIC and UNDA Archives, 2018, p. 10-3.

201 Para mais detalhes, ver: SILVA, Maria Viviane de Melo. **No escurinho do cinema, uma luz de moral cristã em Palmeira dos Índios-AL (1950-1970)**. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

202 NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001, p. 14-5.

203 Para mais detalhes, ver: JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em Seleções: Oeste, Wilderness e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2000.

uma série de projetos modernizadores para os países do chamado “terceiro-mundo”. A “venda” do racionalismo científico, individualismo e a noção de progresso estiveram baseados no papel de liderança que o país exerceria, impedito que espaços para ações comunistas se abrissem<sup>204</sup>.

O apelo a determinados tipos de comportamento como demonstra Jesús Martín-Barbero já vinha ramificando-se desde a década de 1920, quando uma crescente mercantilização da imprensa, fomentado pelo aumento exponencial da iniciativa privada, fez com que os meios de comunicação se tornassem mercadoria. O incentivo ao consumo, a exportação de tendências e padrões de comportamento também foram acompanhados pela valorização de uma identidade nacional estadunidense calcada na iniciativa privada, liberdades individuais e fundamentalmente na democracia liberal<sup>205</sup>.

A produção de um único filme envolvia a circulação de notícias publicitárias em jornais, rádio, colunas de fofoca, revistas de fãs, cartazes e outras formas de divulgação. Esses meios de comunicação passam a assumir papel fundamental na venda de informações sobre Hollywood. Nesse sentido, prossegue o autor, o cinema de Hollywood, é um meio massivo de cultura transnacional por apresentar uma “linguagem universal” sofisticada e um campo de atuação que possui papel decisivo nos debates sobre cultura. Para Martín-Barbero, a internacionalização de modelos políticos também estava em jogo, uma vez que as mediações são articuladas dentre todas as esferas da sociedade<sup>206</sup>.

Em síntese, o cinema hollywoodiano representava um modelo de sociedade que, apesar de ter sido contestado, foi dominante no Brasil durante a década de 1950. Os interesses para exibição no Brasil não estavam relacionados apenas aos aspectos ideológicos. No âmbito econômico, o governo brasileiro chegou a financiar a exibição de filmes estadunidenses, “cobrindo a diferença entre o câmbio oficial (que mantinha o dólar artificialmente fixado em Cr\$ 18,80) e o câmbio livre, em que o dólar alcançava (em meados da década de 1950) a cotação de aproximadamente Cr\$ 100,00”<sup>207</sup>. No auge da produção brasileira, cerca de 34 filmes foram comercializados, fração mínima se compararmos com os 344 filmes importados dos Estados Unidos<sup>208</sup>.

---

204 MUNHOZ, 2020, p. 203

205 MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: Comunicação, cultura, hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 190-5

206 Ibidem, P. 259-283.

207 VALIM, 2006, p. 62.

208 Ibidem, p. 63.

O cinema *épico hollywoodiano*, conforme veremos nos próximos capítulos, foi a expressão mais sofisticada e monumental dessa cinematografia tão influente. As características que perpassam *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos* vão desde as produções gigantescas, passando pela alta circularidade de produtos e campanhas publicitárias até chegar no circuito exibidor, onde obtiveram sucesso comercial global. Os filmes também representaram um modelo ideal de sociedade, família e valores em oposição ao comunismo, ateísmo e imoralidade. Além disso, o anticomunismo e a propagação do conservadorismo social circunscrevem essas produções na esfera cultural da Guerra Fria, uma vez que emitiam modelos e comportamentos associados ao *American Way of Life*.

## CAPÍTULO II – Entre Guardiões e *Cold Warriors*: A produção e circulação do Épico Hollywoodiano

### 2.1 – Produção e distribuição de *Quo Vadis*

As primeiras notícias que circularam a respeito da produção de um novo *Quo Vadis*<sup>209</sup> datam do começo de 1940, cerca de onze anos antes de seu lançamento. À época, Robert Z. Leonard<sup>210</sup> foi incumbido de dirigir o filme. Além disso, acreditava-se que *Il Duce* Mussolini, facilitaria a entrada da *Metro-Goldwyn-Mayer* (MGM) em Roma e disponibilizaria equipamentos e espaço para gravação, “não medindo esforços para finalmente receber uma grande empresa estadunidense na Itália”<sup>211</sup>. Alguns meses depois, qualquer chance de filmagem na Europa foi descartada pelo avanço da Segunda Guerra Mundial<sup>212</sup>. Em 1943, a possibilidade de gravar o filme no México foi aventada<sup>213</sup>. O lançamento era esperado para 1944, no entanto, devido aos problemas logísticos, financeiros e políticos oriundos da guerra, a produção foi protelada até o início de novas conversas em 1949.

O primeiro memorando do filme é de 23 de fevereiro de 1943<sup>214</sup>. Na ocasião, alguns escritores e produtores da MGM discutiram as 70 páginas do *script* inicial. A adaptação cinematográfica havia sido feita por Al Block. O memorando ainda citou que determinadas cenas continham “sugestões ofensivas de sexo”, portanto, era necessário que o documento fosse revisado pelo Padre John Devlin para reescrita<sup>215</sup>.

Não só os produtores pareciam estar insatisfeitos com o roteiro do filme, Louis B. Mayer, cofundador e supervisor executivo da MGM, também estava impaciente com a obra.

---

209 O primeiro *Quo Vadis*, adaptado do romance de Henryk Sienkiewicz, havia sido lançado em 1913 e 1924. Ambas foram produções italianas, mas que obtiveram sucesso comercial e cultural nos Estados Unidos.

210 Conhecido diretor de *The Great Ziegfeld* (1936).

211 “Quo Vadis May Be Done in Italy By Leonard for MGM”. **The Hollywood Reporter**, 24 de janeiro de 1940, v. 55, n. 50, p. 01-6.

212 “War Holding up MGM’s Quo Vadis”. **The Hollywood Reporter**, 22 de abril de 1940, v. 57, n. 26, p. 02.

213 “Vadis Exteriors in Mexico Possible”. **The Hollywood Reporter**, 30 de março de 1943, v. 72, n. 35, p. 04.

214 JIB [Memorandum] 23 fev. 1943, Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File Quo Vadis [MGM, 1943].

215 Breen solicitava auxílio do Padre John Devlin para condução de temas sensíveis para as religiões cristãs. Devlin era designado pela *Legion of Decency* para orientar temas como História da Igreja, liturgia e vestimentas. Apesar de não poder censurar ou vetar enredos em pré-produção, a Legião tinha bastante influência junto à Breen, que era um militante católico fervoroso.

Em uma carta endereçada ao Padre Daniel A. Lord<sup>216</sup>, Joseph I. Breen comentou que Mayer achava que faltava conteúdo que “revitalizasse espiritualmente” os espectadores. O desejo do executivo era que o filme fosse uma grande produção, com orçamento milionário e estrelado pelos melhores atores e atrizes da empresa. Em seguida, Breen pediu que Lord lesse o *script* e fizesse os apontamentos necessários para que a obra estivesse adequada com os preceitos do *Motion Picture Production Code* e os caprichos de Mayer<sup>217</sup>.

Daniel A. Lord respondeu Breen em uma carta não datada, no entanto, era costume que as correspondências entre o escritório do PCA e de seus auxiliares não demorassem mais de um mês para serem respondidas. O padre relatou que o *script* representava um “bom melodrama” e que era “um espetáculo parecido com os de DeMille, nada censurável e nada particularmente valioso”<sup>218</sup>. O padre sugeriu que a apresentação dos personagens, dos heróis, e do “bem”, fosse feita de maneira convincente, atrativa, que demonstrasse o lado de Cristo e da democracia cristã em oposição ao “mal”, Nero, e tudo que ele representa. Segundo ele:

Os vilões vivem, se movem e parecem reais ... os heróis e heroínas são figuras convencionais, leigas ... que podem aceitar o martírio, mas não o ABRAÇAM por ideais tremendos e propósitos elevados ... Eles sofrem, e não planejam revoluções ... ao morrerem, eles não parecem dar grande importância à sua própria morte<sup>219</sup>.

Como podemos observar, desde o começo de sua produção, *Quo Vadis* foi concebido como um filme de proporções espetaculares que representasse a luta dicotômica entre “bem” e “mal”. No mesmo período, a imprensa especializada já notava, em virtude da guerra, um renovado interesse dos estúdios por filmes com temáticas religiosas<sup>220</sup>. Isso fica mais evidente quando observamos o documento interno da MGM que detalha algumas características dos personagens principais, Marcus e Lygia. O escrito não é datado, mas podemos estimar ser de 1948, por ser a última versão do *script* antes da retomada das avaliações internas em 1949.

---

216 Daniel A. Lord era padre jesuíta e escritor. Ao longo de sua vida escreveu mais de 32 livros e auxiliou na produção de diversos filmes hollywoodianos. É atribuído a ele, a escrita do código de conduta cinematográfica imposto em 1934 pelo PCA.

217 BREEN, Joseph I. [carta] 3 set. 1943, Hollywood [para] LORD, Daniel A. Saint Louis. 2f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

218 LORD, Daniel A. [carta], não-datado, Saint Louis [para] BREEN, Joseph I. Hollywood. 2f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

219 Ibidem, p. 01.

220 “Lots Lauch Cycle of Religious Films”. *The Hollywood Reporter*, 22 de junho de 1943, v. 73, n. 44, p. 04.

Segundo o documento, do jeito que o enredo estava, Marcus era um personagem vazio, não representando nada além de um homem em busca do amor de uma mulher. Já Lygia, era uma heroína passiva, sua beleza era insignificante diante de sua personalidade impotente. Essas superficialidades deveriam ser substituídas por representações e simbolismos de algo maior. Marcus deveria simbolizar a filosofia de Roma, seu único Deus era o Estado, os indivíduos não deveriam ter qualquer importância para ele. Em Lygia, segundo o memorando, deveria ser enfatizado “um poder motivacional” que lhe seria atribuída. O amor de Lygia ao conquistar Marcus deveria indicar “a vitória do Cristianismo contra o paganismo, da pureza sobre a luxúria, liberdade sobre a escravidão, caridade sobre a crueldade, por fim, a vitória dos direitos individuais sobre os do Estado”<sup>221</sup>.

Se não podemos aferir que o roteiro original teve alguma intenção de representar o *American way of life* em contraposição ao nazismo/fascismo já que seria produzido durante a Segunda Guerra Mundial<sup>222</sup>, é certo que após o conflito, as representações e os filmes produzidos por Hollywood ganharam outra conotação:

(...) Aos poucos, toda a simbologia empregada para se referir ao inimigo fascista foi transmutada de forma a estabelecer uma fácil associação entre fascismo e comunismo. Desse modo, logo o comunismo voltou à ribalta como o principal inimigo do American way of life e da própria sociedade cristã ocidental. Esse processo teve o seu ápice entre aproximadamente 1950 e 1954 (...) <sup>223</sup>.

É preciso ponderar que a transmutação do inimigo fascista/nazista na conjuntura da Segunda Guerra Mundial, para o comunista, na Guerra Fria, nem sempre aconteceu de maneira mecânica e automática. Mesmo no ponto mais baixo do “perigo vermelho”, haviam resistências contra as predileções dos grupos conservadores em definir os valores estadunidenses e em especial, em controlar os conteúdos filmicos hollywoodianos<sup>224</sup>. Além disso, conforme já destacado, o mercado cinematográfico durante esse período era instável, e marcado por amplas negociações. A identificação dos filmes foi resultado das táticas

---

221 ALLAN. s/l. [Memorandum] não-datado, Hollywood. 2f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File Quo Vadis [MGM].

222 Durante os anos de guerra, especialmente após o ataque em Pearl Harbor em 1942, os estúdios hollywoodianos em apoio as políticas federais, começaram a produzir variados materiais cinematográficos destacando o *American way of life* em contraste com o modo de vida nazista e fascista. Durante esse curto período, as produções estadunidenses aliaram-se com a URSS em prol da mobilização de guerra. Para mais detalhes acerca das negociações entre os estúdios e o governo estadunidense, em especial na Política de Boa Vizinhança, ver: VALIM, Alexandre Busko. **Triunfo da Persuasão**: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

223 MUNHOZ, 2020, p. 180-1.

224 WHITFIELD, 1991, p. 140-5.

comerciais aliadas às práticas e “filtros” institucionais que a toda hora flertavam com as disposições da opinião pública e suas próprias regras e modelos, como o *Star system* e o sistema de gêneros.

Em 10 de janeiro de 1949, Joseph I. Breen fez seu primeiro parecer sobre o *script* da produção em uma carta endereçada à Louis B. Mayer. O censor começou relatando que a história geral do roteiro estava de acordo com as normas do *Code*, no entanto, notou que havia diversos detalhes inaceitáveis e que por isso, seria necessário reescrevê-lo. O primeiro desses ajustes estava relacionado as roupas e vestimentas das personagens femininas. Cenas de nudez, exposição excessiva dos corpos e falas sexualizadas eram absolutamente vetadas. Outra sugestão de Breen nesse sentido foi que se evitasse o uso de personagens masculinos “afeminados” nas cenas com mulheres.

A ênfase no corpo feminino é bastante presente nos pareceres da censura do PCA ao longo dos anos de atuação. Durante a década de 1930, quando o *Code* foi postulado, parte da intelectualidade estadunidense pregava por elementos moralizantes no cinema. Isso se desenvolveu parcialmente por conta dos escândalos sexuais envolvendo atrizes e atores de Hollywood, publicizados em massa pela recente popularização dos *gossips* e revistas especializadas em estrelas do cinema. Na década de 1950, parte dessa “força moralizante” foi tornando-se, nas palavras dos críticos, “enfadonha” e “boba”. Se as políticas de autocensura do PCA ainda eram consideradas eficientes, agradando o público cristão, o inverso também é verdadeiro. Uma ampla camada populacional demandava filmes mais “realistas” que mostrassem “como a vida realmente é”<sup>225</sup>. O *Code* já não tinha a mesma força de outrora.

Outras observações referiam-se ao tratamento dos animais nas cenas de luta e à violência geral do roteiro. Essa foi uma preocupação constante no *set* de filmagens, uma vez que variadas espécies de animais foram levadas para contribuir com a “autenticidade” da época romana<sup>226</sup>. As cenas deveriam ser guiadas por um especialista da *American Humane*

---

225 Para mais detalhes do funcionamento do PCA ao longo das décadas: BLACK, Gregory D. **The Catholic Crusade Against the movies, 1940-1975**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1998.

226 Foram utilizados nas filmagens cerca de 63 leões, 7 touros, 450 cavalos, 2 leopardos e diversas outras espécies de pequenos animais. O uso de animais como mostraremos posteriormente, foi usado na divulgação do filme, especialmente no Brasil. Foram destacados o “realismo” e o modo “espetacular” com que os cenários, animais, e extras foram empregados na produção desse grande obra. Ver em: “Quo Vadis” cabelo se aumentares os cinemas. **Jornal de Notícias** (GO), 19 de outubro de 1952, n. 14, p. 07.

*Society*, a fim de evitar quaisquer tipos de abuso. Essa cláusula era especialmente importante para a exibição do filme na Inglaterra, alertou Breen<sup>227</sup>.

14 meses depois, Breen enviou novamente seu parecer para Louis B. Mayer, com *script* datado de 11 de janeiro de 1950. O censor comentou que o material foi examinado em conjunto com o produtor Sam Zimbalist, o escritor John Lee Mahin, e o diretor dos cinemas *Loew's*<sup>228</sup>, Joseph Vogel. Segundo seu parecer, a motivação geral do filme era inaceitável com as normas do *Production Code*.

Um dos problemas que ainda persistia era a natureza do personagem Marcus. Conforme consta no documento não-datado supracitado, o tribuno Romano era vazio, pouco convincente e sua única motivação parecia ser seu desejo de conquistar Lygia. Era preciso dar outros incentivos para o personagem. Assim como a sugestão de que Marcus e a princesa Poppaea estavam tendo um caso, o que configuraria adultério, tema proibido pelo *Code*. Outro problema se referia a morte de Nero, era preciso que ficasse claro que o imperador morreu pelas mãos da população que invadiu seu palácio na cena da revolta e não por suicídio. Mais uma vez, Breen voltou a enfatizar o cuidado com as vestimentas femininas, cenas de danças ou festas, a fim de evitar a hipersexualidade<sup>229</sup>. Breen também solicitou todas as letras das músicas incluídas no filme, material que também era sujeito à censura e demais sugestões.

No dia 4 de maio de 1950, a poucos dias das filmagens começarem na Itália<sup>230</sup>, John A. Vizzard<sup>231</sup>, buscava um “supervisor moral” para a produção do filme, e solicitou ao Reverendo Edward McShane para “se conectar” com a produção. Vizzard destacou a importância de um padre conhecedor de História na orientação de um filme que, se fosse feito da maneira certa,

---

227 BREEN, Joseph I. [carta], 10 jan. 1949, Hollywood [para] MAYER, L. B. Hollywood. 4f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

228 A *Loew's* foi fundada por Marcus Loew em 1904. Acompanhado de Louis B. Mayer, fundou a MGM em 1924, fazendo com que a *Loew's* fosse desenvolvida para suprir a cadeia distributiva e de exibição do estúdio. Durante a década de 1950 a empresa possuía cerca de 140 teatros de cinema nos Estados Unidos. Apesar do número baixo, eram majoritariamente localizados em zonas urbanas de grandes cidades. A empresa era particularmente forte na cidade de Nova York.

229 BREEN, Joseph I. [carta], 29 jan. 1950, Hollywood [para] MAYER, L. B. Hollywood. 5f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

230 O filme começou a ser filmado em 22 de maio de 1950 e foi encerrado em 1 de novembro do mesmo ano.

231 Contratado por Breen em 1944, Vizzard era um defensor público do *Code*. Ele foi o responsável por divulgar comunicados à imprensa, abordar jornalistas e empresários, bem como visitar centros universitários em nome do escritório. Para ele, o código era definido para “preservar os Dez Mandamentos” no cinema e evitar com que as imagens se tornassem um instrumento de envenenamento cultural. Em: DOHERTY. 2007, p. 297.

poderia “representar um triunfo ao cristianismo, exercendo uma influência além do imaginável pois se trata de um filme de grande orçamento e de magnitudes globais”<sup>232</sup>.

A grandiosidade do filme foi mencionada inúmeras vezes em declarações públicas de nomes importantes da MGM como o chefe de produção Dore Schary e o vice-presidente do setor publicitário, Howard Dietz. Nessas ocasiões, ambos ressaltaram a importância de um filme como *Quo Vadis* em uma conjuntura de incertezas e corte de gastos. Dietz chegou a comparar o filme com outras produções já consagradas mundialmente como *Ben Hur* (1925) e *Gone With the Wind* (1939)<sup>233</sup>.

*Quo Vadis* ainda contou com uma exibição permanente na biblioteca da *University Of California, Los Angeles* (UCLA). As mais de 3000 páginas de documentos compilados e estudados pela MGM para a produção do filme continham informações sobre a vida e os costumes da Roma Antiga. O estúdio utilizou espaços de prestígio social e cultural para divulgação e promoção da produção, além de mediar e antecipar possíveis críticas quanto à qualidade do conteúdo histórico a ser apresentado<sup>234</sup>.

Paralelamente às notícias positivas, as polêmicas e atrasos também começaram a estampar os jornais estadunidenses. Os gastos com pré-produção e equipamentos já haviam superado 1 milhão de dólares<sup>235</sup>. O principal nome confirmado no filme, Gregory Peck – substituído posteriormente por Robert Taylor – havia se afastado devido a uma doença ocular<sup>236</sup>. Além disso, a estrutura de filmagem escolhida pela MGM gerou problemas judiciais nacionais e internacionais.

As *Runaway productions* geraram muita polêmica em Hollywood, tanto entre os trabalhadores de baixa renda quanto nas guildas mais prestigiadas como a *Screen Actors Guild* (SAG). A SAG fez petições e marcou reuniões junto à MPAA para entender os motivos de grandes produções como *Quo Vadis* estarem sendo direcionadas para trabalhadores estrangeiros<sup>237</sup>. Na ocasião, a MGM alocou metade do elenco em talentos britânicos. A

---

232 VIZZARD, John A. [carta], 4 mai. 1950, Hollywood [para] MCSHANE, Edward. Roma. 3f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

233 Dore Schary em: “66 from M-G-M in 1949-50; Schary reveals”. **Motion Picture Daily**, 9 de fevereiro de 1949, n. 28, p. 01-6. Declaração de Dietz: “Metro meet”. **Variety**, 9 de fevereiro de 1949, n. 09, p. 15.

234 “Quo Vadis data to UCLA”. **Boxoffice**, 28 de maio de 1949, v. 55, n. 04, p. 40.

235 “Metro topper confabs”. **Variety**, 29 de junho de 1949, n. 03, p. 20.

236 “Quo Vadis” delayed”. **Motion Picture Daily**, 26 de maio de 1949, n. 103, p. 04.

237 “SAG preps beef on hiring foreign thespis for Metro’s “Quo Vadis”. **Variety**, 13 de abril de 1949, n. 05, p. 06.

medida era largamente econômica, afinal, atores estrangeiros em filmes produzidos fora dos Estados Unidos foram pagos com moedas “congeladas” em contraste do pagamento em dólar para os estadunidenses.

Sendo o primeiro filme estrangeiro que utilizou os espaços da Cinecittá no pós-guerra, a produção de *Quo Vadis* recebeu críticas similares dos cineastas italianos. Desde a chegada dos *Yanks*<sup>238</sup> “os custos de filmagens, e materiais de produção dobraram”. A MGM ainda tentou apaziguar a situação, declarando que as contratações de equipes de extras seriam feitas por meio dos estúdios nativos da Cinecittá, no entanto, segundo Maleno Malenotti, representante dos cineastas, “isso ajudaria muito pouco”<sup>239</sup>.

No *set* de filmagens, em uma provável recomendação de McShane que não pode comparecer por conflito de horários, Joseph Breen em 15 de maio de 1950, sugeriu o nome do Reverendo James Mara à Robert Vogel. O mandatário do PCA voltou a enfatizar a importância de um nome ligado à Igreja na supervisão do filme, especialmente nas cenas mais sensíveis. Breen ainda alertou, em tom intimidador que “Seria uma tragédia se, depois de concluído o filme fosse descoberto que nele continha material não-aceitável e que poderia, por isso, ofender gravemente um grande número de espectadores”<sup>240</sup>.

O *Producers Code Administration* não promovia nenhuma ação de boicote aos filmes, com exceção das produções que não obtivessem o selo de aprovação por ela atribuída. O selo era garantia de entrada nos locais de cinema geridos por empresas integrantes do MPAA, órgão máximo da cinematografia estadunidense. Quem promovia piquetes, boicotes e demais ações sociais eram os grupos de pressão social. O principal do período era a *Legion of Decency*, que, embora Breen não tivesse nenhuma ligação oficial, a declaração acima explícita a comunicação que ambas instituições tinham na condução de filmes “sensíveis”.

A indústria acreditava que com a publicidade negativa e o boicote de grupos religiosos era impossível obter lucro com os filmes, por isso, em vez de arriscar investimentos milionários e enfrentar uma instituição tão sólida socialmente, era preferível mudar os conteúdos. Essa pressão e o ponto de vista da *Legião* também exerciam influência

238 Termo utilizado na reportagem, mencionado na fala de Maleno Malenotti. Trata-se de uma expressão pejorativa para se referir aos cidadãos estadunidenses.

239 “Co-production seen as solution to high film shooting costs in Italy”. *Variety*, 15 de fevereiro de 1950, v. 177, n. 10, p. 15.

240 BREEN, Joseph I. [carta] 15 mai, 1950, Hollywood [para] VOGEL, Robert. Hollywood. 2f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

internacional<sup>241</sup>. Dias antes da coação velada de Breen, foi divulgado que a produção total do filme custaria cerca de 6 milhões de dólares. Apesar de terem obtido 2 milhões de liras italianas e 1 milhão de libras esterlinas ao empregar a ampla maioria do elenco principal com britânicos, qualquer ação negativa promovida por grupos cristãos poderia ameaçar o sucesso e retorno financeiro do filme. Esse era um luxo que nenhum estúdio poderia correr o risco de ter<sup>242</sup>.

O nome de James Mara foi aceito por Robert Vogel e cerca de 15 dias depois, o próprio produtor Sam Zimbalist em uma carta endereçada ao executivo confirmou que Mara aceitou muito bem o *script* fazendo apenas algumas ponderações. Zimbalist ainda destacou que o padre era uma pessoa agradável, inteligente e muito bem-vista pelos membros da produção<sup>243</sup>.

O aceite da sugestão de Breen gerou um clima amigável entre a produção e o PCA. Em cartas trocadas por Zimbalist e Breen, entre 30 de maio<sup>244</sup> e 6 de junho<sup>245</sup>, o produtor comentou sobre a audiência que ele e demais membros da produção tiveram com o Papa, agradecendo o interesse dele pelo projeto. Breen respondeu dizendo que estava alegre pelo prosseguimento das filmagens e desejou que toda a *gang* (modo informal de se dirigir a um grupo de pessoas) tivesse uma boa experiência nas gravações.

Fora do conforto institucional, os conflitos nos locais de filmagem só aumentavam, apesar dos esforços da imprensa estadunidense em atenuar as problemáticas relações de trabalho<sup>246</sup>. O recrutamento dos figurantes foi cercado de polêmicas, com baixos cachês, condições insalubres e tratamento desigual, conforme relatou a reportagem da revista *Hollywood*:

241 BLACK, 1997, p. 05.

242 “\$6,000,000 cost likely for “Vadis”; sez Zimbalist”. *Variety*, 10 de maio de 1950, v. 178, n. 09 p. 05-18.

243 ZIMBALIST, Sam. [carta] 30 mai. 1950, Roma [para] VOGEL, Robert, Culver City. 1f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis. [MGM, 1950].

244 ZIMBALIST, Sam [telegrama] 30 mai. 1950, Roma [para] BREEN, Joseph I. Hollywood. 1f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis. [MGM, 1950].

245 BREEN, Joseph I. [telegrama] 6 jun. 1950, Hollywood [para] ZIMBALIST, Sam. Roma. 1f. Herrick Library, Los Angeles, Special Collection, Motion Picture Association of America. Production Code Administration Records, folder Quo Vadis.

246 De acordo com a coluna de W. R. Wilkerson, os italianos chamavam o filme de “*little Marshall Plan*”, em alusão ao plano de ajuda econômico estadunidense. Ainda de acordo com Wilkerson, o lançamento do filme não poderia vir em hora mais oportuna pois trazia o nascimento do cristianismo em um mundo pagão e contra um poder agressor muito grande, sem esquecer-se dos elementos de romance e aventura, característicos de Hollywood, em: WILKERSON, W. R. “Trade View”. *The Hollywood Reporter*, 2 de janeiro de 1951, v. 112, n. 15, p. 02.

(...) As filas de pessoas dessa categoria, eram intermináveis diante dos estúdios em Roma, na esperança de serem chamados. Esta gente teve a persistência de ficar meses inteiros esperando uma oportunidade, sob sol e a chuva, sendo chamado um por um, catalogado. Mas a maioria desistiu porque foi reduzido o número de chamados, os quais recebiam 60 cruzeiros. Na América certamente teriam que gastar muito mais, mas na Itália, país de pobretões, bastavam poucos cruzeiros para conseguir material humano à vontade. Os três mil comparsas contratados esperavam pelo menos ter trabalho garantido durante vários meses, mas tal não se deu. Os diretores se apressaram em filmar as várias cenas em que aparecem as multidões, e em dez dias tudo acabou. Estas cenas foram filmadas num dia de grande calor, sob um sol tropical, registrando-se diversos casos de insolação. Há um regulamento também para os trabalhadores cinematográficos, mas este foi esquecido. Como se tudo isso não bastasse, na hora de filmar as cenas com as feras precauções para a integridade dos comparsas Touros, leopardos, leões etc, foram vivendo em contato com esta pobre gente que como única segurança, tinham alguns domadores armados com um pequeno chicote, que defendiam os pobres cristãos das unhas das feras (...)<sup>247</sup>.

As mesmas condições foram alegadas pelos trabalhadores italianos, inclusive com deflagração de greve, atrasando o calendário de filmagens. Para os produtores, tratava-se de apenas uma “greve comunista”<sup>248</sup>. As tensões da Guerra Fria aumentavam. Para os estadunidenses, o filme representava a qualidade do cinema hollywoodiano, a grandiloquência produzida só poderia ser feita pelos estúdios dos Estados Unidos. O tema, como evidenciado, era de suma importância para o estúdio e para os grupos de pressão católicos. Os ângulos e temas políticos, históricos e religiosos explorados pela produção deveriam ser expostos com excelência.

A conjuntura europeia após a Segunda Guerra Mundial era catastrófica. Além das altas taxas de desemprego, os países da Europa Ocidental haviam de recuperar toda a infraestrutura destruída pelo conflito e reorganizar seus modelos político-econômicos sob uma nova ordem global. A Itália nesse período, acabava de se tornar república e os italianos pela primeira vez desde o regime fascista votavam para escolha dos partidos governantes.

Por outro lado, os Estados Unidos saíram da guerra como a maior potência vitoriosa, parque industrial ileso e uma economia articulada às necessidades expansionistas das corporações<sup>249</sup>. Na busca por um maior fortalecimento das relações geopolíticas, os Estados Unidos, com auxílio do Plano Marshall<sup>250</sup>, desempenhou um papel preponderante no

247 SALVIANI, Georgino. “Por 60 cruzeiros não querem ser comidos pelas feras”. **Hollywood** (RJ), 1951, n. 59, p. 02-17.

248 “Communist “Vadis” strike”. **Variety**, 9 de agosto de 1950, v. 179, n. 09, p. 15.

249 WILLIAMS, 2009.

250 Para um debate sobre o Plano Marshall ver: HOGAN, Michael. **Marshall Plan: America, Britain and the Reconstruction of Western Europe, 1947-1952**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995; HOLM, Michael. **The Marshall Plan: A New Deal for Europe**. Nova York: Routledge, 2017.

crescimento econômico italiano e não menos importante, nas afinidades culturais de ambos os países.

O desafio do Plano Marshall na Itália era não só modernizar a economia, mas convencer o partido democrata-cristão – que ganhou a eleição em 1948 – a fazer com que a cultura em torno do comércio fosse deslocada para os padrões estadunidenses. O cinema, nesse sentido, ajudou a “reforçar a admiração europeia pelo padrão de vida estadunidense”<sup>251</sup>. Diversos filmes e documentários foram exibidos à época a fim de demonstrar a eficiência econômica estadunidense e como essa realidade poderia ser conquistada pelos italianos. É importante notar que desde o final do século XIX, os valores e estilo de vida dos Estados Unidos eram criticados por sua obsessão no progresso, consumo, individualismo e secularização. Em suma, o Plano Marshall teve de se adaptar a realidade e as particularidades italianas.

Enquanto as tensões aumentavam na produção, a divulgação do filme foi feita de maneira internacional. Cerca de 176 repórteres e correspondentes de diversos países cobriam os detalhes das filmagens<sup>252</sup>. Além disso, um documentário que enfatizava os esforços produtivos estava sendo feito paralelamente às filmagens. A exibição final seria feita em forma de *trailer* e utilizado durante a campanha publicitária do filme<sup>253</sup>. No cenário estadunidense, as primeiras diligências de divulgação começaram a ser exibidas no final de outubro de 1950.

Na peça publicitária abaixo, a empresa dedicou quatro páginas em um dos principais jornais de cinema dos Estados Unidos. O material destacava as principais produções da MGM, um total de 24, que estreariam nos cinemas até maio de 1951. O tom da publicidade enfatiza o otimismo, os altos gastos e a qualidade já conhecida da empresa. Dentre os filmes destacados, *Quo Vadis* aparece como “o melhor de todos!”. Esses anúncios possuíam alcance ampliado devido a alta circularidade dos jornais e revistas dedicados ao cinema no país. Estima-se que cada cópia era lida por no mínimo três pessoas, fazendo com que o alcance semanal cobrisse grande parte das principais regiões metropolitanas do país.

---

251 ELLWOOD, David W. The propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War Context. IN: KRABBENDAM, Hans; SCOTT-SMITH, Giles (eds.). **The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960**. London: Frank Cass Publishers, 2003, p. 187-191.

252 “Noticiários dos estúdios”. **Jornal de Notícias (SP)**, 10 de setembro de 1950, n. 1344, p. 19.

253 “Metro’s inside-pix short as “Vadis” bally”. **Variety**, 23 de agosto de 1950, v. 179, n. 11, p. 05.



Figura 3: *Motion Picture Daily*, 31 de outubro de 1950, v. 68, n. 84, p. 07.

Em 1951, a campanha de promoção iniciou com a pré-exibição do filme para os exibidores em maio. Nesse período, estimou-se que 54 milhões de pessoas entrariam em contato com os anúncios do filme espalhados pelas principais revistas do país<sup>254</sup>. Grandes cartazes e *posters* já poderiam ser vistos pelas cidades, um deles, colocado pelos exibidores do *Loew's State*, tinha 12 metros de altura. O jornal *The Exhibitor* destacou que os velhos tempos da *Broadway* estavam de volta, com uma “batalha dos espetáculos”. A poucos metros, o cinema *Victoria* havia colocado um cartaz de proporções igualmente grandes para publicidade do filme *Fabiola* (1949) que também tinha temática da Roma Antiga<sup>255</sup>.

Em agosto, a *Variety* destacou a volta dos “épicos multimilionários” apesar da política de austeridade reinar em Hollywood. As motivações para o retorno conforme aponta o jornal,

254 *Newsweek*, *Life*, *The Saturday Evening Post*, *Time*, *Look* e *Collier's* fizeram parte da divulgação desses anúncios, todos adotaram um estilo padronizado e com o seguinte slogan: “*This is the year of Quo Vadis*” (esse é o ano de Quo Vadis), em: “Long Range Teaser Campaigning for Quo Vadis”. **Boxoffice**, 21 de abril de 1951, v. 58, n. 25, p. 19a.

255 **The exhibitor**, 11 de julho de 1951, v. 04, n. 08, p. 43.

foram: o uso de milhões de “moedas congeladas” em outros países. Os *biggies*, argumentou a reportagem, eram necessários de tempos em tempos para atrair público e trazer benéficos para toda a indústria<sup>256</sup>.

É também de agosto a confirmação do selo de aprovação outorgado pelo PCA. Segundo os censores (Geoffrey Shurlock, Albert Van Schmus e Eugene Dougherty) o “tipo” ou “gênero” da produção encaixa-se no termo “drama religioso”. Nos elementos relevantes do filme, estavam listados os ângulos “histórico”, “político” e “religioso”. Na análise de conteúdo, diferentes aspectos foram observados: representação das raças, profissões, nacionalidades. O uso de álcool, a presença de crimes e outros aspectos sociológicos também foram considerados na análise<sup>257</sup>. O filme ainda deveria passar por algumas modificações para ser aprovado no Reino Unido, essas alterações seriam necessárias para obter o certificado “A”. Com essa certificação, a produção poderia ser exibida para todos os públicos<sup>258</sup>.

A MGM adotou um método de distribuição bastante polêmico e que abriu precedentes para os outros filmes analisados no trabalho. O *competitive bidding* funcionava da seguinte forma: o filme seria oferecido inicialmente somente aos “teatros adequados” em cidades com mais de 100.000 habitantes. Nesses espaços, ficaria estipulado que nenhum outro filme rodaria concomitantemente à produção, além disso, haveria cotas mínimas de lucro a serem entregues aos distribuidores. A garantia contratual para extensão da exibição seria diminuta e dependeria do quanto o teatro arrecadasse. A contrapartida do estúdio seria o pagamento, somente durante a pré-venda e primeira semana, de todas as despesas com propaganda, *displays*, *marquises* e *outdoors*.

Após o esgotamento das exibições *first-runs* nessas cidades, o filme seria distribuído às localidades menos populosas. Passado esse momento, a política das *second-runs*<sup>259</sup> seria estabelecida. Haveria um grande número de casos em que os teatros ainda apresentariam interesse em exibir o filme, fazendo com que a empresa dividisse a cidade em segmentos. Os

---

256 “Back to multi-million \$ pix”. *Variety*, 1 de agosto de 1951, v. 183, n. 08, p. 01-22.

257 SHURLOCK, Geoffrey et all. *Analysis Chart*: Quo Vadis. 06 jul. 1951. 7f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File Quo Vadis.

258 VOGEL, Robert [*inter-office communication*]. 23 nov. 1951 [para] DAVE, Hollywood. 6f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File Quo Vadis [MGM, 1951].

259 Os cinemas *first-runs* eram aqueles localizados nos grandes centros, com grande capacidade de público e geralmente controlados pelas próprias empresas produtoras. Já os *second-runs* eram aqueles que recebiam os filmes tempo depois da exibição nos primeiros. Em geral, consistiam em teatros controlados por empresários independentes e em cidades do interior e afastadas dos centros.

cinemas dentro desse segmento então, mediante a realização de leilão ou licitação, disputariam a exclusividade de exibição dentro de sua respectiva área. Prevendo o descontentamento dos exibidores, a MGM não fixou nenhum tipo de preço a ser cobrado nas bilheterias, dando “liberdade” aos teatros em negociar com seu público<sup>260</sup>.

Enquanto o filme gerava enormes lucros para a Metro e distribuidoras, os exibidores independentes alegavam que os (filmes) “colossais” colocava-os em desvantagem perante as cadeias de exibição dos grandes centros<sup>261</sup>. A resistência desse segmento foi relatada a instituição responsável por defender seus interesses, a *Theatre Owners of America* (TOA). A associação por meio de comunicados na imprensa, reclamou das péssimas condições do mercado e o quanto as exigências de algumas atrações “ridicularizavam toda a indústria”. Pelo menos três empresários mencionaram a política de preço em *Quo Vadis* em seus protestos<sup>262</sup>.

Entre os dias 23 e 29 de março de 1952, a *Metro Goldwyn-Mayer* realizou em Roma uma convenção publicitária com intuito de coordenar as políticas de exibição, distribuição e divulgação do filme. A reunião tentava evitar que as mesmas reclamações acontecessem com os exibidores internacionais, responsáveis por cerca de 60% das receitas obtidas no ano de 1950<sup>263</sup>. Foi o primeiro encontro do tipo realizado de maneira global e com foco em uma única produção<sup>264</sup>. O evento contou com cerca de 82 delegados de 37 países além de personalidades da indústria italiana e membros do corpo diplomático. No quarto dia, conforme relatou o *Jornal dos Sports*:

(...) Cada delegado foi presenteado com uma cópia encadernada de um manual de 140 páginas, contendo detalhes da campanha de promoção básica para a película, recebendo, igualmente, muitos outros tópicos de promoção, inclusive folhetos relativos a “tie-ups” para as campanhas nacionais nos Estados Unidos e Inglaterra, noticiários comuns e de novidades, uma cópia do romance em que se baseou o filme, autografada por Deborah Kerr e Robert Taylor, e outros itens. As decorações das paredes incluíram as campanhas de propaganda das “premieres” de Nova York e Londres, amostras de acessórios comuns e especiais, quadros de madeiras com fotografias de “displays”, frentes de cinemas e vitrinas de vestibulo e material congênere (...) <sup>265</sup>.

260 “MGM to sell “Quo Vadis” on bidding basis”. *Motion Picture Daily*, 14 de novembro de 1951, v. 70, n. 94, p. 01-4.

261 “Says spectacles trend is hard on independents”. *Motion Picture Daily*, 15 de novembro de 1951, v. 70, n. 95, p. 03.

262 “Theatres rebel against upped prices, TOA says”. *Motion Picture Daily*, 28 de novembro de 1951, v. 70, n. 103, p. 01-4.

263 “Yank’s Heaviest Foreign Coin,” *Variety*, September 5, 1951, p. 03.

264 HALL, Sheldon; NEALE, Steve. *A Hollywood history: epics spectacles and blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 138.

Percebe-se a pesquisa e o investimento realizado pela MGM em coordenar cada detalhe da campanha publicitária do filme. As diretrizes englobavam desde as fachadas dos cinemas até produtos associados ou o papel atores e atrizes durante a divulgação, era preciso vender a marca. Nesse tipo de abordagem propagandística, a empresa cria de forma criativa e associada com fornecedores parceiros, produtos, serviços e demais itens que possam fornecer ao espectador alguma expectativa antecipada a visualização do filme. A padronização também foi um elemento importante já que as outras regiões deveriam seguir os modelos usados na campanha dos Estados Unidos.

O giro de produtos e o consumo era e continua sendo a principal fonte de receita da indústria cinematográfica. A publicidade nesse sentido, passa a ser desenvolvida para o controle e a venda de determinada cultura, geralmente associadas ao arquétipo “problema-produto-solução”. Todavia, como argumenta Raymond Williams, mostrar a função e cumprir algo, não basta. É necessário que os produtos sejam validados por associações, pessoas ou outras formas de padrão (em nosso caso, a própria empresa produtora). Era indispensável imbuí-los de “mágica”, que seria: “um sistema altamente organizado e profissional de persuasão e satisfação, funcionalmente bastante similar aos sistemas mágicos em sociedades mais simples, mas estranhamente coexistindo com uma tecnologia científica altamente desenvolvida”<sup>266</sup>.

No Brasil, o processo de discussão e antecipação do filme foi marcado pela polêmica dos preços de estreia. A primeira exibição de *Quo Vadis* aconteceu no festival promovido pela *Metro* no Rio de Janeiro, em 20 de novembro de 1952. As negociações estavam em andamento pelo menos desde setembro. Nesse mês, o presidente da Comissão Federal de Abastecimento e Preços, (COFAP) órgão federal que controlava os preços de produtos e serviços, Benjamim Cabello, afirmou que o preço de Cr\$ 25.00 cruzeiros pedido pela MGM na entrada do filme era “um pouco forte”, mas que “de forma alguma” aceitaria a exigência da empresa<sup>267</sup>.

---

265 O quarto dia da convenção “Quo Vadis” em Roma. **Jornal dos Sports (RJ)**, 27 de março de 1952, n. 6926, p. 07.

266 WILLIAMS, 2011, p. 253.

267 “Contrária a C.O.F.A.P. à pretensão da “Metro”. **Última Hora (RJ)**, segunda sessão, 16 de setembro de 1952, n. 388, p. 02.

Para pormos em perspectiva, os preços comuns já haviam aumentado de Cr\$ 6.00 para Cr\$ 7,90 cruzeiros em média a partir de 1 de fevereiro de 1952. Portanto, o valor peticionado pela produtora era muito acima daquilo que os exibidores estavam acostumados a cobrar e os espectadores a pagar. Na capital Rio de Janeiro, o preço tabelado era de Cr\$ 10.00 cruzeiros. No interior, os preços ficavam em torno de 2.00 a Cr\$ 4.00 cruzeiros. A *Metro* alegou que o aumento se justificava devido aos altos custos da produção e seu tempo de exibição. Nos Estados Unidos, o aumento dos ingressos para exibição do filme variou entre 10% a 25%, nada comparado ao mais de 150% no Brasil<sup>268</sup>.

A polêmica tomou maiores proporções quando a União Metropolitana dos Estudantes (UME) protestou em uma das audiências da COFAP. Segundo os estudantes, para defender o interesse do grande público, era necessário um acordo bilateral: pagariam até Cr\$ 50.00 cruzeiros no filme, mas deixaria a empresa pagar todos os “abacaxis”<sup>269</sup> que são exibidos no Brasil durante o ano<sup>270</sup>. O tom irônico da resposta fez sucesso entre os críticos de cinema especialmente no Rio de Janeiro.

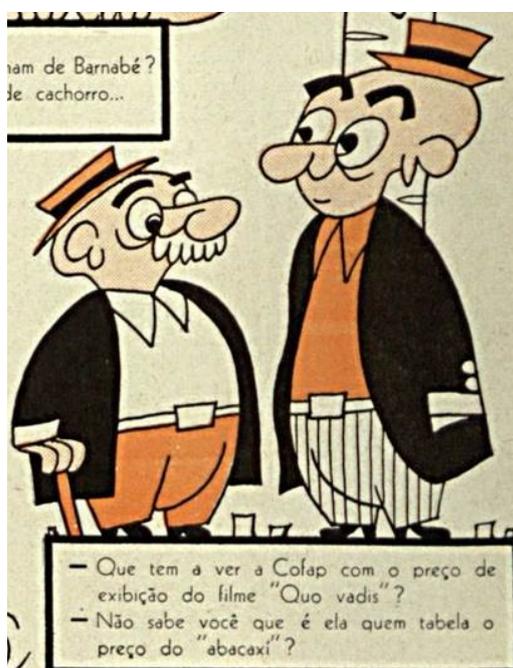


Figura 4: “Semana em Revista”. **Careta (RJ)**, 11 de outubro de 1952, n. 2311, p. 31.

268 LEMOINE, Carmen Nícias de. “Nada decidido sobre o aumento de “Quo Vadis”. **Última Hora (RJ)**, 15 de outubro de 1952, n. 413, p. 15.

269 Expressão da época que fazia referência a filmes de qualidade inferior.

270 “A Metro não quer nada com os estudantes”. **Última Hora (RJ)**, 11 de novembro de 1952, n. 436, p. 09.

Associar a principal produção da *Metro Goldwyn-Mayer* com filmes de qualidade inferior foi uma estratégia encontrada por parte dos críticos em reclamar sua insatisfação. A crítica não veio somente desses grupos, a aprovação de charges e considerações negativas por parte do corpo editorial de revistas e jornais, evidenciam o desgosto de empresários e pessoas de influência com o tratamento da MGM. A empresa pareceu não ter encarado com bom humor as notícias, e “congelou” a exibição de *Quo Vadis* no país por mais um ano. A relação entre a indústria hollywoodiana e o governo do Brasil vinha se deteriorando desde 1950, ano em que as remessas de lucro foram postergadas.

No dia 30 de outubro de 1953, no *Metro-Passeio* – cinema de luxo vinculado à MGM – houve uma exibição especial do filme, sob patrocínio da primeira-dama, Darci Vargas. Ao preço de Cr\$ 200 cruzeiros o ingresso, a renda seria revertida às obras de caridade de inúmeras fundações, dentre elas, a da própria esposa do presidente do Brasil<sup>271</sup>. A estreia do filme aconteceu somente no dia 24 de dezembro de 1953 nos três cinemas *Metro* do Rio de Janeiro e em São Paulo, a preço de Cr\$ 12.00 cruzeiros. A majoração dos preços e a demora na distribuição da produção foram dois dos fatores que levaram o filme a ser mal-recebido por boa parte da crítica cinematográfica brasileira. A análise das resenhas e da circularidade de *Quo Vadis* no Brasil será melhor explorada no capítulo seguinte.

## 2.2 – Produção e distribuição de *O Manto Sagrado*

Semelhante a *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* foi inicialmente planejado para ser lançado na década de 1940. Entretanto, devido ao contexto de guerra, falta de equipamentos e conjuntura econômica frágil, o filme foi adiado. Em 1940, o produtor Frank Ross adquiriu os direitos do romance de mesmo nome, no qual o filme seria baseado. O livro, escrito por Lloyd C. Douglas, foi publicado somente em 1942, ficando no topo da lista dos mais vendidos do *The New York Times* por quase um ano<sup>272</sup>.

Em 1944, o filme seria dirigido pelo mesmo diretor de *Quo Vadis*, Mervyn LeRoy, por meio da produtora *RKO Productions*, que também investiu no livro. Com orçamento estimado em 4 milhões de dólares, as filmagens começariam em 1945. No entanto, as dificuldades em

---

271 **Jornal dos Sports (RJ)**, 16 de outubro de 1953, n. 7404, p. 02.

272 BEAR, John. **The #1 New York Times Best Seller**: Intriguing facts about the 484 books that have been #1 New York Times bestsellers since the first list, 50 years ago. Berkeley: Ten Speed Press. 1992.

contratar um grande número de figurantes e confeccionar milhares de vestimentas, devido a escassez de corantes, fizeram com que a produção fosse novamente postergada<sup>273</sup>.

Em dezembro de 1948 outro empecilho fez com que qualquer perspectiva de produção fosse cancelada. Na ocasião, a *Legion of Deceny* declarou que daria classificação “B”<sup>274</sup> ao filme depois de produzido, instando aos membros da Igreja Católica a não lerem o livro ou irem ao cinema quando lançado<sup>275</sup>. A medida possivelmente serviu como represália ao diretor, produtor e dono da RKO, Howard Hughes. Anos antes, Hughes dirigiu o filme *The Outlaw* (1943) que foi proibido de ser exibido pelo PCA e recebeu classificação “C” da *Legião*. Apesar disso, a produção circulou em diversos cinemas pelo país, sendo um dos filmes mais lucrativos daquele ano. Essa foi a primeira grande contestação de um estúdio hollywoodiano ao *Code* e aos grupos de pressão social.

Depois de inúmeras disputas judiciais pelos direitos entre os herdeiros de Lloyd C. Douglas (falecido em 1951) e a RKO, a produção foi negociada à *20th Century Fox*. Ficou estabelecido que Ross receberia \$40.000 dólares e 20% dos lucros obtidos das bilheterias e a RKO ganharia \$300.000 dólares somado a outros \$650.000 de futuros ganhos<sup>276</sup>.

O livro de Douglas era famoso, suas vendas haviam superado os 2 milhões de cópias em inglês e contava com tradução para mais de 18 línguas. Tamanha circularidade social fez com que a FOX se interessasse pela adaptação cinematográfica que em primeiro momento seria filmada nos Estados Unidos e em Israel<sup>277</sup>. Antes mesmo das primeiras comunicações entre FOX e PCA, houve grande expectativa quanto ao sucesso do filme. Para W. R. Wilkerson, colunista do *The Hollywood Reporter*, a produção de *O Manto Sagrado* significava boas notícias para Hollywood e para a indústria cinematográfica, uma vez que poderia oferecer emprego a milhares de pessoas, trazendo dinheiro para os cinemas locais por muitos anos<sup>278</sup>.

273 STANLEY, Fred. “Off the Hollywood wire”. *New York Times*, segunda sessão, 10 de setembro de 1944, v. 93, n. 31641, p. 01.

274 Dentro das classificações da *Legião* haviam filmes “A-I”, moralmente inquestionáveis e para todos os públicos, “A II”, somente para adultos”, “B”, moralmente questionáveis em parte e filmes “C”, produções condenadas. As classificações exerciam enorme influência nacional e internacional, servindo para orientar o público católico sobre quais produções deveriam ser vistas ou boicotadas.

275 *Hollywood Reporter*, 7 de dezembro de 1948. Referência retirada em: *The Robe* (1953). Los Angeles: American Film institute, na base de dados da Proquest: <https://www.proquest.com/artistic-aesthetic-works/robe/docview/1746566141/se-2?accountid=13016>.

276 “Ross’ 20%; RKO’s 950G”. *Variety*, 16 de setembro de 1953, v. 192, n. 02, p. 01.

277 “20th-Fox to make Robe”. *Boxoffice*, 10 de maio de 1952, v. 61, n. 02, p. 10.

278 Devido a grandeza do orçamento, as comparações com *Gone With The Wind* eram inevitáveis, mesmo durante o período de pré-produção. Essa característica perdurou durante toda a campanha publicitária do filme,

As primeiras correspondências trocadas entre Joseph I. Breen e a FOX datam de 29 de julho de 1952. Na ocasião, o mandatário do PCA comunicou-se com o então diretor de relações-públicas da empresa, Colonel Jason S. Joy. Com o roteiro de 18 de julho, Breen informou à Joy que o argumento geral do roteiro condizia com os padrões esperados pelo *Code*. Entretanto, havia alguns detalhes que deveriam ser alterados. As danças precisariam ser cuidadosamente limitadas ao “bom gosto”. As cenas de luta ou confronto deveriam conter menos brutalidade. Nas cenas de amor, era preciso ter cuidado para que o beijo não aparentasse ser “luxurioso” ou *open-mouthed*. E por fim, orientou que a equipe de produção dispusesse de conselhos técnicos adequados para as diversas frases e cenas envolvendo religião, crucificação, São Pedro e outros elementos sensíveis<sup>279</sup>.

Em 1952, o *Code* já havia sofrido alterações em três ocasiões (1946, 1947 e 1951)<sup>280</sup>. Apesar de terem influenciado, mas não mudado as regras para temas sensíveis como aborto, drogas, e exposição mais realista dos corpos, o próprio Breen confessou que, em anos passados, as críticas eram sobre detalhes, na década de 1950, as considerações tornavam-se cada vez mais rigorosas<sup>281</sup>.

As regras impostas pela *Legion of Decency* também estavam em discussão, afinal de contas, como um grupo religioso poderia controlar toda a censura dos conteúdos hollywoodianos? Para Norman Nadel, crítico de cinema e escritor do jornal *Scripps-Howard Columbus Citizen (The Columbus Citizen Journal)* os esforços da *Legião* contra o perigo do comunismo em Hollywood eram não só inefetivos, mas prejudiciais às pessoas envolvidas na economia do cinema que não se identificam como comunistas. Produtores que cedem à pressão do grupo são “artistas fardados que já não podem dizer que controlam sua própria alma”. Em vez de perseguir e se preocupar com “os pecados de Hollywood” o crítico sugeriu que o grupo formasse classes de estudos em torno da Constituição e na doação de sangue para os combatentes estadunidenses na Coréia<sup>282</sup>.

Essa crítica foi respaldada, em partes, pelos executivos da FOX. Fred S Meyer, diretor das relações industriais do estúdio afirmou que “Se for permitido que *outsiders* continuem lançando acusações em branco de ‘Comunismo em Hollywood’ sem que uma voz contrária

em: WILKERSON, W, R. “Trade Views”. *The Hollywood Reporter*, 2 de julho de 1952, v. 119, n. 49, p. 01.

279 BREEN, Joseph I. [carta], 29 jul. 1952, Hollywood [para] JOY, Jason S, Beverly Hills. 2f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Robe.

280 Para mais detalhes ver: DOHERTY, 2007, p. 298-300.

281 *Ibid.*, p. 298.

282 “Rap Filmmites’ ‘Feeble’ Defense”. *Variety*, 28 de maio de 1952, v. 186, n. 12, p. 04.

seja levantada, uma grande injustiça será cometida a uma indústria que fez e está fazendo tanto pelos outros”. A declaração foi igualmente apoiada por Fred L. Metzler, tesoureiro da empresa que destacou os “2/3 dos nossos funcionários de produção possuem suas casas, 79% são casados e metade possuem filhos (...) Mais de \$1.200,000 de dólares foram arrecadados ano passado pelos funcionários da FOX em doações para instituições de caridade<sup>283</sup>.

É preciso lembrar que em 26 de março de 1952, a suprema corte dos Estados Unidos havia decidido por unanimidade que o cinema era um meio significativo de transmissão de ideias e que, portanto, deveria estar protegido pela constituição contra quaisquer censuras. Esse foi um dos golpes mais duros sofridos pelo PCA e *Legião*, além de ter colocado em queda as censuras estaduais<sup>284</sup>.

De toda forma, os filmes épicos continuaram a ser criticados por alguns setores conservadores. Segundo a Assembleia Geral da *Presbyterian Church In Canada* (Igreja Presbiteriana do Canadá), o abuso de cenas de bebidas, sexo e crimes colocados em busca de lucro em Hollywood “corrompeu a Bíblia com a ênfase exagerada em sexo e espetáculo”. De acordo com a congregação, filmes como *Quo Vadis*, *Samson and Delilah* e *David and Bathsheba* “tendem a distorcer as narrativas bíblicas e folclores antigos para colocá-los em harmonia com as demandas excessivamente emocionais dos dias atuais”<sup>285</sup>. Não obstante, enquanto Breen estivesse no comando da instituição máxima da censura hollywoodiana, “não haveria espaço para endurecimento nem relaxamento”<sup>286</sup>.

Em 20 de novembro de 1952, Joseph I. Breen deu o parecer sobre o *script* final do filme. Nele, atestou que o argumento estava de acordo com as normas gerais do *Code*, no entanto, ainda haveria modificações necessárias a serem feitas. Era preciso, segundo ele, que as vestimentas das mulheres estivessem de acordo com o *Code*, era mandatório que as partes íntimas, especialmente os seios, estivessem cobertos todo o tempo. Qualquer mudança nesse cenário comprometeria a aprovação do filme. As demais considerações dizem respeito as mesmas ressalvas da última carta em julho, como a violência, cenas de beijo e alguns diálogos<sup>287</sup>.

---

283 “20th Execs Condemn Unfair Commie Raps”. *Variety*, 23 de julho de 1951, v. 187, n. 07, p. 23.

284 Caso *Joseph Burstyn, Inc v. Wilson*, 343 U.S. 495 (1952)

285 “Inside Stuff-Pictures”. *Variety*, 11 de junho de 1952, v. 187, n. 01, p. 15.

286 DOHERTY, 2007, p. 294-7.

287 BREEN, Joseph I. [carta], 20 nov. 1952, Hollywood [para] JOY, Jason S, Beverly Hills. 2f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Robe.

No começo de 1953, o presidente da FOX, Spyros P. Skouras, em uma declaração a imprensa, afirmou que é função dos presidentes e departamentos internacionais de todas as companhias se unir a Eric Johnston, presidente da MPAA em:

(...) trabalhar cada vez mais para criar o mesmo espírito missionário que algumas outras indústrias importantes já mostraram, como nossas organizações religiosas fizeram, a fim de expandir o desenvolvimento de mais teatros na Índia, para povo da Índia, na Indonésia para os indonésios, e assim por diante. Assim, poderemos ajudá-los com nossos filmes. Isso não será apenas de grande importância econômica para a indústria cinematográfica, mas também nos permitirá diligentemente desempenhar o sagrado dever de nosso grande meio de ajudar e iluminar a humanidade. Deste ponto de vista, é uma responsabilidade solene de nossa indústria aumentar o cinema, os pontos de venda em todo o mundo livre, porque foi demonstrado que nenhum outro meio pode desempenhar um papel maior do que o filme em doutrinar as pessoas no estilo de vida livre e incutir nelas um desejo irresistível de liberdade e esperança de um futuro melhor. Portanto, nós, como indústria, podemos desempenhar uma parte infinitamente importante na luta ideológica mundial pelas mentes dos homens e confundir os propagandistas comunistas (...)<sup>288</sup>.

Essa era uma preocupação não só da indústria hollywoodiana, mas principalmente do Departamento de Estado estadunidense e demais órgãos de inteligência como a CIA e o FBI. Pelo menos desde 1947, a oposição à URSS foi base da política externa estadunidense. Com a posse do novo presidente Dwight D. Eisenhower novas ofensivas especialmente na guerra psicológica, foram postas em prática. Era debatido na época, a necessidade de se criar símbolos e pontos de encontro anticomunistas. O cinema recebeu um papel central nesse novo pensamento. Esforços imediatos foram feitos para “influenciar a produção comercial de filmes”, a fim de aumentar sua contribuição para o programa nacional e internacional de informações<sup>289</sup>.

Isso fica mais evidente quando observamos a influência do cinema de Hollywood no cenário internacional, corroborando com a fala de Skouras. Na década de 1950, Estimava-se que 70% das horas assistidas em filmes pelo mundo eram de produtos estadunidense, com cerca de 200 milhões de pessoas vendo essas produções semanalmente<sup>290</sup>. A funcionalidade de um gênero cinematográfico depende da interpretação da comunidade. O texto se transforma em mensagem para algum lugar e para diferentes tipos de audiências em tempos históricos específicos. Nesse sentido, os filmes épicos históricos/bíblicos podem ser considerados uma

288 SKOURAS, Spyros P. “Skouras Sees Greater Global Markets for U.S. Films; Also As Potent Force Vs. Communism”. *Variety*, 7 de janeiro de 1953, v. 189, n. 05, p. 15.

289 SHAW, 2007, p. 106-9.

290 “42% of Film Revenue From Overseas in ‘52”. *Motion Picture Daily*, 9 de março de 1952, v. 73, n. 45, p. 01.

expressão cultural da identidade estadunidense nos anos de Guerra Fria, uma noção seguramente idealizada. Isso estava claro para as produtoras, bastava saber se os espectadores aceitariam essas mensagens, ou melhor, se perceberiam que os conteúdos cinematográficos estavam imbuídos desses sinais.

A produção de *O Manto Sagrado* iniciou no dia 24 de fevereiro de 1953, na Califórnia. Pela primeira vez na história da empresa foram criadas unidades específicas para a publicidade do filme<sup>291</sup>, e gerenciamento de assuntos que tratassem dos animais envolvidos nas gravações<sup>292</sup>. O orçamento e o emprego de novas tecnologias envolvidas nas filmagens exigiram um preparo mais extenso do que o normal. Por isso, foram criadas peças publicitárias que seguiam diretrizes específicas para orientar como o filme deveria ser vendido e divulgado ao público. O objetivo era alcançar maior previsibilidade nos resultados.

A campanha de divulgação começou com o anúncio de que o filme rodaria exclusivamente com a nova tecnologia adquirida pela FOX, o *Cinemascope*. Esse sistema utilizava duas lentes anamórficas, uma na câmera de filmagem para comprimir o campo visual largo em um quadro de 35mm e outra no projetor da sala de cinema que expandiria a imagem numa tela ampla. Além disso, a tela produzia mais luz que os modelos convencionais e o som era modificado para oferecer uma experiência mais imersiva, do tipo estereofônico, por meio da instalação de alto-falantes arás da projeção. Como a nova tecnologia, seria possível criar uma “tela panorâmica”, destacando cenas com grande profundidade de campo e muitos elementos cenográficos, proporcionando uma experiência de cinema inovadora.

Antes do lançamento, a FOX iniciou uma campanha de marketing nacional com a exibição de pinturas de Dean Cornwell em várias cidades dos Estados Unidos. As pinturas destacavam as principais cenas do romance de Lloyd C. Douglas, que serviu de base para o roteiro do filme. A *tour* começou no final de fevereiro, e percorreu lojas de departamentos, galerias e grandes lojas em diversas cidades<sup>293</sup>. Cada local receberia a exposição por um período de sete a dez dias<sup>294</sup>. A estratégia foi bem-sucedida, com mais de 1 milhão de pessoas

291 O grupo era composto por James Denton, Harry Brand, Stanley Margulies, Sonia Wolfson, Gene Korman e James Mitchell. As áreas que esses profissionais atuavam cobriam temáticas de fotografia, arte, escrita, edição em revista etc. Em: “Special Publicity Unit Assigned on The Robe”. **The Hollywood Reporter**, 6 de janeiro de 1953, v. 122, n. 28, p. 04.

292 “Special Zoo, Stables for 20th’s The Robe”. **The Hollywood Reporter**, 9 de janeiro de 1953, v. 122, n. 31, p. 10.

293 “National Tour for ‘Robe’ Paintings”. **Motion Picture Daily**, 17 de fevereiro de 1953, v. 73, n. 32, p. 02.

294 As cidades que já haviam recebido a exposição eram: Newark; Atlanta; Kansas City; San Francisco; Toledo; Des Moines; Cleveland; Boston; Providence; Fall river; New Bedford. Em: “Pre-Selling ‘The Robe’”. **Motion**

visitando os locais de exibição até junho<sup>295</sup> e cerca de 50.000 livros contendo as pinturas sendo vendidos nos meses seguintes<sup>296</sup>.

A primeira demonstração pública do *Cinemascope* foi feita em março de 1953, com um grande evento para mais de 400 exibidores dos Estados Unidos e do mundo<sup>297</sup>. O material apresentado foi desde uma corrida de automóvel, até duas sequências finalizadas de *O Manto Sagrado* e *How to Marry a Millionaire* (1953)<sup>298</sup>. As reações, para felicidade da FOX, foram positivas. As declarações de alguns exibidores notavam o alto padrão da tecnologia, o método perfeito para atrair novamente o público e até que seria “a salvação da indústria”. “Acredito que estamos de volta no jogo. O que nós estamos fazendo, torna a TV cada vez menor, a TV irá se tornar obsoleta assim como os filmes silenciosos”, completou um empresário do ramo<sup>299</sup>.

Cerca de um mês depois da primeira exibição, mais de 1500 ordens de *Cinemascope* foram encomendadas nos Estados Unidos, incluindo em cinemas *drive-ins*<sup>300</sup>. Outrossim, a tecnologia não ficou restrita à FOX, os cinemas *Loew's* anunciaram que adotariam o novo sistema, bem como a *Metro Goldwyn-Mayer*<sup>301</sup>.

---

**Picture Herald**, 6 de junho de 1953, v. 191, n. 10, p. 40.

295 “This Was The Week When...”. **The Exhibitor**, 3 de junho de 1953, v. 50, n. 05, p. 17.

296 “The Metropolitan Scene”. **The Exhibitor**, 3 de junho de 1953, v. 50, n. 05, p. 24.

297 CinemaScope Exhibit Pulling 400 Exhibitors. **Motion Picture Daily**, 13 de março de 1953, v. 73, n. 49, p. 01.

298 WEAVER, William R. “Cinemascope impact is impressive to Observer”. **Motion Picture Daily**, 19 de março de 1953, v. 73, n. 53, p. 01.

299 WEAVER, William R. “Exhibitors full of praise for CinemaScope process”. **Motion Picture Daily**, 23 de março de 1953, v. 73, n. 55, p. 01-10.

300 “Exhib. Orders For CinemaScope Pour In”. **The Exhibitor**, 8 de abril de 1953, v. 49, n. 23, p. 13.

301 QUIGLEY, Martin. “Skouras and CinemaScope”. **Motion Picture Herald**, 4 de abril de 1953, v. 191, n. 01, p. 07.

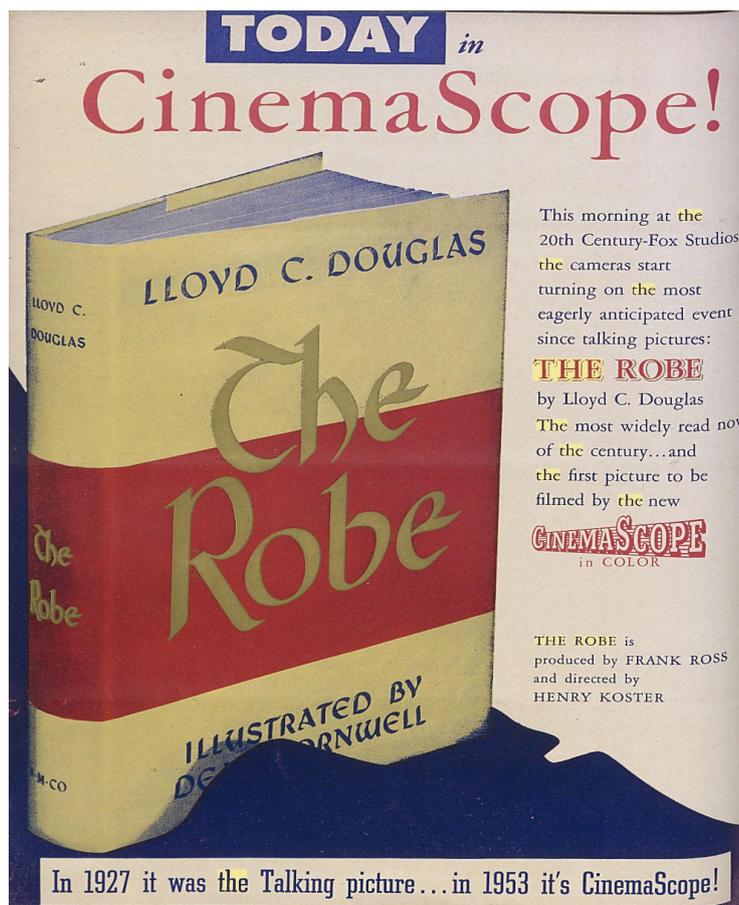


Figura 5: “CinemaScope in Color”. *The Hollywood Reporter*, 24 de fevereiro de 1953, v. 123, n. 13, p. 12.

Conforme a imagem acima, após o sucesso da primeira exibição do *Cinemascope*, o material publicitário desenvolvido pela FOX começou a associar seu êxito com o romance de Douglas, já amplamente conhecido. A adaptação cinematográfica de um dos maiores sucessos literários foi divulgada como a maior e revolucionária produção desde 1927, quando os filmes sonoros foram introduzidos.

A ideia era não só vender antecipadamente o filme, mas todo o aparato tecnológico necessário para suportar sua exibição nos cinemas. Com isso, a empresa cobriria suas duas maiores apostas e preocupações: fazer com que o investimento milionário se tornasse lucrativo e que seu novo método de exibição fosse amplamente adotado – em primeiro momento – no circuito de cinemas dos Estados Unidos. A aposta no *Cinemascope* foi recebida com surpresa por parte da imprensa especializada pois a FOX não só produziria *O Manto Sagrado* com a nova tecnologia, mas todas suas produções passariam pelo novo processo. A empresa almejava instalar os equipamentos em cerca de 5000 teatros até o final de 1953<sup>302</sup>.

302 “20th Fox Regearing Entire Schedule to Cinemascope in Shift to ‘New Era’”. *Variety*, 4 de fevereiro de 1953, v. 189, n. 09, p. 07-20.

Passado os primeiros meses de gravação e as rápidas vendas no setor de exibição estadunidense, a FOX ambicionava levar os equipamentos do *Cinemascope* até o final de 1953 para as principais capitais do mundo. O objetivo era fazer com que *O Manto Sagrado* desfrutasse de um lançamento verdadeiramente global<sup>303</sup>. Apesar de atrasos pontuais na gravação, como o incêndio em um dos cenários montados<sup>304</sup>, as filmagens duraram 57 dias, cerca de uma semana mais cedo do previsto. Para Henry Koster, diretor do filme, o tempo que economizado foi enorme devido ao comprimento do quadro, as cenas eram filmadas de uma vez só, sem a necessidade de *close-ups* e cortes, “(...) é como uma pintura mural, na escala de Michelangelo”<sup>305</sup>.

A rápida expansão das instalações nos cinemas estadunidenses e o adiantamento nas filmagens de *O Manto Sagrado* geraram indicações positivas de que a FOX lideraria a indústria cinematográfica em uma nova fase. O principal objetivo era reverter as constantes baixas de bilheteria e audiência com produções robustas e com temas socialmente aceitos. O uso de novas tecnologias para apresentar novas técnicas, efeitos e novidades também foi visto como um excelente incremento aos novos filmes<sup>306</sup>.

O otimismo em torno do *Cinemascope* também previu benefícios para os filmes “espetaculares”, aqueles com grande perspectiva de bilheteria como os “dramas bíblicos”, uma vez que essas produções exigiam maior tempo de filmagem, utilização de extras e cenários com grande amplitude de campo. Ao mesmo tempo, alertou a reportagem da *Variety*, os estúdios poderiam exagerar ao divulgar a tecnologia e não a boa narrativa por trás dela, gerando dúvidas quanto a sua efetividade no tempo<sup>307</sup>. O número de *Cinemascope*s vendidos em pouco mais de dois meses após sua primeira demonstração pública alcançou 3.618 teatros estadunidenses, entre pequenos e grandes<sup>308</sup>.

Apesar disso, a situação geral da indústria cinematográfica ainda era de declínio. Segundo o departamento de comércio, a bilheteria de 1952 somou \$1.134 bilhão, em 1951

303Na reportagem as cidades citadas são: Paris, Londres, Cairo, Sydney, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Em: “Global Release for Robe This Year”. **The Hollywood Reporter**, 9 de março de 1953, v. 123, n. 22, p. 03.

304 Victor Mature e Richard Burton estavam no *set* durante o incêndio mas não se machucaram. A empresa estimou o prejuízo em \$15.000 dólares. Em: “Fire on Robe Set”. **The Hollywood Reporter**, 3 de março de 1953, v. 123, n. 18, p. 04.

305 PEDELTY, Donovan. “The Robe – Wide Open”. **Picturegoer**, 9 de maio de 1953, v. 25, n. 940, p. 08.

306 Durante o mês de março as ações da FOX na bolsa de valores estadunidense alcançaram o maior valor (\$20,6) em anos. A reportagem atribui o aumento à confiança no *Cinemascope*. Em: “20th Stock Spurts”. **The Hollywood Reporter**, 19 de março de 1953, v. 123, n. 30, p. 07.

307“Flood of Outdoor, Biblical Specs To Flow Into Widescreen Horizon”. **Variety**, 29 de abril de 1953, v. 190, n. 08, p. 04.

308 **Motion Picture Daily**, 5 de junho de 1953, v. 73, n. 109, p. 03-5.

foram \$1.193. No auge da indústria, em 1946, o montante somou \$1.512 bilhão de dólares anuais. A contribuição do cinema para a economia nacional caiu de \$847 milhões em 1951 para 839 em 1952. O único número positivo foram as remunerações e salários da indústria que em 1952 somaram \$684 milhões contra os 668 no passado<sup>309</sup>. No entanto, há de se ponderar esses números devido a inflação anual e aos altos salários de executivos e estrelas consagradas.

A situação dos exibidores era igualmente desvantajosa. Em abril de 1953, cerca de 500 teatros já haviam fechado as portas desde o começo do ano comercial<sup>310</sup>. O descontentamento dessa categoria era direcionado aos distribuidores que impunham condições insustentáveis para quem era dono de teatro. A maior demanda dizia respeito aos “filmes especiais” que exigiam dos exibidores condições anormais de trabalho como o já citado *competitive bidding* e as *advanced admissions* (entradas acima do valor normal e com condições especiais de remessa de lucro). Ou o público parava de ver esses filmes, ou os exibidores teriam de “forçar a situação”<sup>311</sup>.

Enquanto isso, *O Manto Sagrado* dispôs de uma ampla cobertura publicitária em jornais, revistas, boletins e entre grupos conservadores e cristãos. Um exemplo disso foi a exposição de pinturas para o filme divulgadas pelo conselho de cinema de Cleveland, e pelos *Cleveland Federation of Women's Club* e *Ohio Federated Churches*<sup>312</sup>. A grande circulação dos materiais publicitários possibilitou o maior engajamento e proximidades desses grupos com a produção, tal fato pode explicar, em partes, a percepção positiva que o filme obteve nesses círculos sociais.

Em junho de 1953 o selo de aprovação do PCA foi oficializado. Os censores Geoffrey Shurlock, Milton Holdenfield, Harry Zehner, Morris Murphy e Albert Van Schmus, definiram o gênero da produção como “drama-religioso”. Os temas explorados pelo filme foram “religiosos”, “militar” e “estrangeiro”<sup>313</sup>. Notamos que os elementos políticos e históricos,

---

309 “Commerce department says industry declined in 1952”. **Motion Picture Herald**, 25 de julho de 1953, v. 192, n. 04, p. 19.

310 “Closed theatres cause concern”. **Motion Picture Daily**, 20 de abril de 1953, v. 73, n. 75, p. 01.

311 EMANUEL, Jay. “And Still They Come”. **The Exhibitor**, 15 de abril de 1953, v. 49, n. 24, p. 03.

312 **Extra Profits**, 3 de junho de 1953, v. 08, n. 03, p. 27.

313 Essa definição diz respeito às sequências e cenas que exploram nacionalidades, etnias e lugares fora dos Estados Unidos.

presente em *Quo Vadis*, não foram listados. Um dos motivos pode estar ligado ao fato do final do filme ser classificado como “infeliz”, invés do típico final feliz hollywoodiano<sup>314</sup>.

Outro motivo plausível é a representação da figura de Cristo no filme, os censores podem ter não rotulado essa passagem como “histórica”, deixando a discussão para os especialistas da Igreja e da *Legião*. Uma outra possibilidade é a própria *Legião* ou Joseph Breen, terem feito alguma intervenção na classificação. Na análise sociológica do filme, a caracterização do imperador Calígula, imperatriz, tribuno Marcellus (em primeiro momento, depois da conversão, o personagem passa a ser representado de maneira positiva), centuriões romanos, mercador sírio e um doutor são categorizados negativamente. Todos são personagens do lado “errado” da narrativa, não-cristãos e que acreditam no poder de Roma<sup>315</sup>.

A empresa tinha pressa em disponibilizar os equipamentos de *Cinemascope* nacionalmente, mas também de maneira global. Durante os meses de agosto e setembro a FOX apresentou sua nova tecnologia por grande parte da Europa Ocidental<sup>316</sup>. As lentes grandes foram vendidas à \$1900 dólares e as pequenas por \$1800, os preços antigos era de \$2875<sup>317</sup>.

Em agosto, Frank McCarthy, o novo responsável pelas relações-públicas da FOX após a aposentadoria do Coronel Jason Joy, entrou em contato com Geoffrey M. Shurlock, sucessor de Joseph I. Breen como censor do PCA. McCarthy explicou que levaria pessoalmente uma cópia do filme para Londres para obter a aprovação do comitê britânico. Segundo ele, *O Manto Sagrado* era o filme mais importante da história da FOX, devido aos investimentos na tecnologia do *Cinemascope* que estreariam com a produção. McCarthy ainda pediu que Shurlock escrevesse ao secretário da censura britânica, Arthur Watkins, para avisá-lo da viagem. Essa demonstração de esforço e dedicação da equipe de produção e marketing da FOX em garantir a aprovação do filme em todo o mundo mostra a importância que a empresa atribuía ao sucesso do filme<sup>318</sup>.

314 SHURLOCK, Geoffrey et all. **Analysis Chart**: The Robe. 26 jun. 1953. 4f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Robe.

315 Ibidem, p. 02.

316 Os países que seriam contemplados com a exibição do *Cinemascope* foram: Alemanha, Itália, Suíça, Noruega, Bélgica, Holanda, Suécia, Finlândia, Dinamarca, Espanha e Áustria. A tecnologia já havia sido disponibilizada na Inglaterra. Em: “Push CinemaScope Demonstrations in Europe”. **Motion Picture Daily**, 4 de agosto de 1953, v. 74, n. 24, p. 07.

317 **Motion Picture Daily**, 18 de agosto de 1953, v. 74, n. 34, p. 03-4.

318 MCCARTHY, Frank [carta], 15 ago. 1953, Hollywood [para] SHURLOCK, Geoffrey M, Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Robe. [FOX, 1953].

O avanço do *Cinemascope* pelo mundo coincidiu com a criação por parte da administração de Eisenhower da *United States Information Agency* (USIA). A agência tinha como propósito compreender e influenciar os públicos internacionais na promoção dos interesses estadunidenses, ampliando o diálogo entre agências e países aliados. Dispondo de agentes e de um vasto orçamento, a USIA devotava grande parte de seus esforços em propagandas anticomunistas e no descrédito do sistema soviético.

Em 1953, Eric Johnston introduziu novas verificações nos conteúdos dos filmes por meio de um programa de cinco pontos que incluía o fortalecimento do contato da MPAA com o Departamento de Estado, embaixadas e ministérios estrangeiros, a fim de garantir que os roteiros tratassem personagens e situações estrangeiras com maior compreensão<sup>319</sup>. A nova agência do governo mantinha relação com Hollywood para reduzir o impacto negativo no exterior dos filmes comerciais dos Estados Unidos e melhorar seu impacto positivo.

Essa relação, no entanto, era “delicada” e exigiu a colaboração de produtores e executivos dos principais estúdios. Cerca de um ano após a criação da USIA, o governo já contava com o apoio da ampla maioria dos mandatários hollywoodianos, dentre eles: Spyros P. Skouras e Darryl Zanuck (chefe de estúdio) da FOX; Nicholas Schenck (presidente) e Dore Schary da MGM; Barney Balaban (presidente) e Cecil B. DeMille (diretor de *Os Dez Mandamentos*) da Paramount, entre outros<sup>320</sup>.

Poucos meses antes, o presidente da FOX, Spyros P. Skouras, declarou novamente a importância do cinema contra o “ateísmo comunista”. Falando especificamente a respeito dos filmes épicos com “fundo religioso”, o executivo completou:

Existem filmes que focalizam temas religiosos específicos, mas muito mais numerosos são aqueles que possuem fundamentos moralmente significativos. Eu poderia mencionar também os filmes que tratam da justiça social, que combatem a filosofia comunista ou exaltam o ponto de vista cristão. Entretanto, é extraordinário que três dos filmes de maior sucesso nos últimos tempos sejam baseados em temas religiosos. São eles “Samson and Delilah”, “David and Bathsheba” e “Quo Vadis”. (...) Combinando todas as artes clássicas, o cinema tem sido, desde há muito tempo, capaz de apresentar a religião como uma experiência viva, identificando o indivíduo da plateia com os personagens que vê na tela. O alcance ilimitado do cinema, no que se refere ao tempo e à geografia, pode fazer com que as pessoas revivam a história do Calvário ou assistam acontecimentos da atualidade que mostram a influência de Cristo sobre a mente e o coração dos homens. A câmara cinematográfica pode penetrar na maior catedral ou na menor capela, levando consigo sua plateia (...)<sup>321</sup>.

319 SHAW, 2007, p. 108.

320 SAUNDERS, 2008, p. 308-314.

321 SKOURAS, Spyros P. “O êxito dos filmes de fundo religioso: uma cruzada contra o ateísmo”. *Última Hora (RJ)*, 23 de maio de 1953, n. 596, p. 10.

A publicidade e divulgação global de *O Manto Sagrado* beneficiaram-se da estrutura da USIA e também de mecanismos propagandísticos já em operação como o *Voice of America* (VOA)<sup>322</sup>. Na *première*, quinze estações da VOA cobririam o evento com comentários dublados, entrevistaria importantes personalidades e divulgaria de detalhes da produção<sup>323</sup>. A circulação do material publicitário também cobriu as populações e grupos sociais religiosos. Cerca de 300 jornais religiosos, incluindo estrangeiros, receberam um conjunto publicitário da FOX sobre a produção. Nele estavam contidas cerca treze notícias e histórias sobre o filme, bem como material técnico a respeito do *Cinemascope*<sup>324</sup>.

Entre junho e agosto de 1953 importantes dispositivos econômicos foram definidos pela FOX. As condições de venda para exibição do filme foram semelhantes aquelas oferecidas por *Quo Vadis*. O contrato padrão adotado foi o de 70/30<sup>325</sup> para os teatros *first-runs*. No *The Roxy*, um dos principais cinemas em Nova York, a oferta ainda garantia 10% de lucro sobre a casa<sup>326</sup>.

Durante esse período a campanha publicitária da FOX aumentou. Uma das diferentes estratégias adotadas consistiu na preparação de quinze *trailers* diferentes, oito deles contendo endossos de diversas celebridades e amostras de inúmeros produtos relacionados ao filme. Os *trailers* começaram a ser exibidos nos cinemas até seis semanas antes da *première*<sup>327</sup>. Outra grande campanha focada no *Star System* e sua capacidade de atrair renda para bens de consumo foi encomendada junto à *Lever Bros* e *Bostonian Shoes*. Na primeira, a atriz Jean Simmons, protagonista do filme, foi modelo para a marca de sabonete Lux. Na outra, Victor Mature foi garoto-propaganda para uma marca de sapatos<sup>328</sup>.

Em termos gerais, a jornada publicitária da FOX para *O Manto Sagrado* pode ser definida como multifacetada. A exemplo disso, podemos citar o investimento dinâmico em inúmeros veículos de comunicação como os artigos publicitários, jornais diários, jornais

322 Programa de rádio criado pelo governo estadunidense em 1942 para influenciar positivamente a opinião pública internacional a respeito dos Estados Unidos e sua população

323 Os países e regiões cobertas pela programação seriam: França, Alemanha, Áustria, Espanha, Itália, Grécia, Turquia, Oriente Médio, Leste indiano, Paquistão e Japão. Em: “Worldwide Coverage for ‘Robe’ Opening”. **Motion Picture Daily**, 26 de agosto de 1953, v. 74, n. 40, p. 01-6.

324 “Robe Publicity Kit Going to Newspapers”. **Motion Picture Daily**, 21 de agosto de 1953, v. 74, n. 37, p. 02.

325 A fórmula 70/30 era uma estratégia de venda antiga em Hollywood. Nela, ficava acordado que 70% das rendas obtidas pela venda de ingressos seriam destinadas aos produtores e distribuidores e 30% ficaria com os exibidores. Apesar das condições desiguais, o modelo funcionava e foi adotado por toda a “era de ouro” hollywoodiana.

326 “Fox Asking 70% Terms for ‘Robe’”. **Variety**, 24 de junho de 1953, v. 191, n. 03, p. 05.

327 “4,000 bids for CinemaScope”. **Motion Picture Herald**, 25 de julho de 1953, v. 192, n. 04, p. 22.

328 “20th-Fox is Readying Big Campaign for The Robe”. **Boxoffice**, 18 de julho de 1953, v. 63, n. 12, p. 36.

locais, rádio, televisão, *displays* e outras formas de propaganda. Para grande parte das campanhas nos centros urbanos estadunidenses, a empresa disponibilizou recursos durante todo os meses antecedentes à exibição, mas também nas primeiras semanas após a estreia no cinema *first-run*<sup>329</sup>.



Figura 6: *Motion Picture Herald*, 12 de setembro de 1953, v. 192, p. 11

Figura 7: *Motion Picture Herald*, 12 de setembro de 1953, v. 192, p. 12.

“O evento mais importante em 59 anos de história do cinema” e “o milagre moderno que você vê sem óculos”, essas eram as duas principais chamadas nos materiais publicitários que circularam nacionalmente antes da estreia de *O Manto Sagrado*. O “milagre” pode ser atribuído ao fato de o *Cinemascope* não exigir nenhum óculos para os espectadores enxergarem a tela do cinema mais ampla e com sensação de maior profundidade. Anteriormente, diversos filmes e experimentos foram postos à venda com a promessa de imagens 3-D ou com maior grau de realismo nas produções, contudo, todos exigiam o uso dos óculos. Esse fator tecnológico foi extensamente explorado pela FOX.

329 “How Money Is Allocated Between Various Media in Support of Robe”. *Variety*, 14 de outubro de 1953, v. 192, n. 06, p. 12

A primeira frase, apesar da hipérbole, tinha como base a grande repercussão e antecipação que o filme estava causando nos Estados Unidos e na indústria hollywoodiana. As apostas eram altas. Com um dos maiores orçamentos da história do cinema à época, somado ao investimento em uma nova tecnologia visual e sua venda para milhares de teatros mundo afora<sup>330</sup>, o sucesso ou fracasso do filme definiriam o paradigma de uma indústria assolada por pressões externas e perda de público. Esse sentimento foi compartilhado pelas demais companhias. Instantes antes da estreia, os principais teatros da *Times Square* foram programados para piscar suas marquises saudando e desejando sorte para o *O Manto Sagrado* no cinema *Roxy*<sup>331</sup>. Esse gesto foi seguido nacionalmente<sup>332</sup>. O diagnóstico também foi observado pelo editor do jornal *The Exhibitor*, Jay Emanuel:

Quando a história da indústria cinematográfica for escrita, 16 de setembro de 1953 aparecerá como uma das datas mais importantes do comércio, pois esta noite na cidade de Nova York “O Manto Sagrado”, no *CinemaScope*, fará sua estreia. Este não é apenas o caso de um grande filme tendo uma estreia pródiga, mas do sucesso dessa produção está o futuro não apenas de uma empresa, mas, em certa medida, de toda a indústria. Por isso, os olhos de todos os envolvidos no negócio estarão voltados para a apresentação no *Roxy*, o primeiro longa-metragem filmado no *CinemaScope*. Nunca antes uma empresa colocou todo o seu futuro em uma cesta dessa forma, mas a *20th Century-Fox* está tão certa de que sua mudança para o novo processo marcará um passo tão bem-sucedido nas apresentações na tela que encerrou completamente as filmagens de outros tipos de fotos em seus próprios estúdios. (...) Hoje à noite na cidade de Nova York, a resposta à pergunta – quão grande é “O Manto Sagrado” e quão importante pode o *CinemaScope* se tornar no futuro do comércio – será respondida. Há todos os motivos para acreditar, entretanto, que quando a performance terminar, um novo dia de exibição e produção nascerá. Juntamo-nos a toda a indústria para desejar ao Presidente Skouras e à *20th-Fox* boa sorte<sup>333</sup>.

A divulgação e circulação dos materiais publicitários de *O Manto Sagrado* no Brasil aconteceu majoritariamente em 1954. Antes disso, os jornais e revistas destacaram o sucesso do filme nos Estados Unidos e o processo *Cinemascope*. Os primeiros equipamentos da nova tecnologia chegaram ao Brasil em janeiro daquele ano. Cerca de 30 caixotes de equipamentos

330 Poucos dias antes da estreia do filme, empresários da Nova Zelândia haviam encomendado cerca de 60 unidades do *cinemascope* para as principais cidades do país, até o final do ano seriam montados 10 unidades. Em: “New Zealand Orders 60 CinemaSope Units”. *Variety*, 2 de setembro de 1953, v. 191, n. 13, p. 11.

331 Os cinemas participantes eram o *Radio City Musical Hall*, *Capitol*, *Astor* e o *Victoria*: “B’way Theatres to Salute ‘Robe’ Bow”. *Motion Picture Daily*, 2 de setembro de 1953, v. 74, n. 45, p. 01.

332 “National Tribute To 20th’s ‘Robe’”. *Motion Picture Daily*, 3 de setembro de 1953, v. 74, n. 46, p. 02.

333 EMANUEL, Jay. “Good Luck - Spyros P. Skouras”. *The Exhibitor*, 16 de setembro de 1953, v. 50, n. 20, p. 03.

contendo projetores, telas, som estereofônico e lâmpadas anamórficas desembarcaram na capital Rio de Janeiro<sup>334</sup>.

Um dos fatores da divulgação brasileira foi o uso da intermedialidade<sup>335</sup> novelística como elemento de publicidade. A novela “Manto Sagrado” adaptação do livro e do filme de mesmo nome, foi irradiada pelo rádio em São Paulo. Conforme relatou a revista *Alterosa*, a novela, escrita por Dilma Lebon, alcançou “êxito dos mais significativos” com episódios nas segundas, quartas e sextas, com duração de meia hora cada programa<sup>336</sup>.

É curioso notar as diferenças na distribuição publicitária uma vez que a divulgação e circulação desses materiais eram feitos de forma padronizada, previamente acordado entre os escritórios dos estúdios em seus eixos estaduais, nacionais e sua central internacional. A sede impunha determinadas exigências, padrões de qualidade e informações a serem divulgadas ou omitidas. Essas normas eram seguidas pelo escritório nacional do estúdio com algumas adaptações a fim de integrar o material recebido com a realidade social e cultural do país. Já as sedes estaduais, informavam à nacional acerca das condições logísticas, financeiras, recepções, acordos firmados com parceiros e dificuldades inerentes a implementação dos materiais.

Certamente a divulgação via rádio da novela foi firmada meses antes de sua estreia, no entanto, nem todos os materiais pareciam estar sintonizados. Em uma reportagem acerca do processo *Cinemascope*, o jornal *Tribuna da Imprensa* elogiou a honestidade dos *displays* no saguão do Cine-Palácio. No artigo, o jornal sugeriu que o *Cinemascope* foi associado à tecnologia da terceira dimensão. Em nota posterior, o jornal justificou o erro dizendo que os programas feitos pelo Companhia Brasileira de Cinemas, “infelizmente não seguem as mesmas diretrizes da publicidade feita nos Estados Unidos”<sup>337</sup>.

Entre negociações e erros, *O Manto Sagrado* estreou comercialmente no Cine-Palácio na cidade do Rio de Janeiro no dia 13 de abril de 1954. Dois dias antes, uma pré-estreia de gala aconteceu e contou com a presença de artistas, pessoas influentes e o diretor de

---

334 “Pela primeira vez no Brasil! O cinemascope chegou ao rio!” **Diário Carioca (RJ)**, 13 de janeiro de 1954, n. 7829, p. 07.

335 Segundo Adalberto Müller, a intermedialidade procura entender o sistema midiático como um campo aberto, conectando as diferentes mídias com um amplo espectro de questões que envolvem sociedade, cultura, corpo e política. Em: MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Outra Travessia**, n. 07, 2009, p. 47-53.

336 “Notícias da rádio São Paulo”. **Alterosa (MG)**, 1 de abril de 1954, n. 183, p. 35.

337 “Equívoco em CinemaScope”. **Tribuna da Imprensa (RJ)**, 7 de abril de 1954, n. 1302, p. 10.

publicidade da FOX no Brasil, Arthur Castro, no cargo há 30 anos<sup>338</sup>. Um dia antes, o filme foi apresentado para a imprensa e críticos de cinema. Os horários variaram entre sessões matines (10:40), tarde (13:20; 16:00) e a noite (18:40 e 21:20). O filme teve censura até 10 anos e os ingressos foram vendidos a Cr\$ 18.00 cruzeiros. Os preços eram acima da média nacional, assim como a MGM, a FOX solicitou à COFAP o ajuste de preço para Cr\$ 25.00 sob mesmas justificativas: produção milionária, investimento em tecnologia e custos logísticos. Contudo, assim como no primeiro caso, a instituição brasileira negou o privilégio<sup>339</sup>.

### 2.3 – Produção e distribuição de *Os Dez Mandamentos*

Desde a produção da trilogia bíblica composta por *Os Dez Mandamentos* (1923), *The King of Kings* (1927) e *The Sign of the Cross* (1932), Cecil B. DeMille ficou conhecido como o diretor dos épicos, o mestre dos filmes espetaculares. A grandeza na produção, o emprego de diferentes técnicas, a espetacularização de temáticas religiosas e narrativa sempre aberta a temas globais, fizeram de DeMille o diretor “profeta”. Em 1936, o cineasta declarou que:

Como produtor de filmes espetaculares, nunca perco de vista o fato de que o mundo inteiro é minha tela – e que milhões de pessoas fora dos Estados Unidos aguardam cada novo filme de DeMille, sabendo que não foi feito apenas para o público americano, como tantos filmes são, mas para o entretenimento do mundo inteiro. Em alguns casos, os ganhos dos meus filmes no exterior são o dobro do que ganham nos Estados Unidos<sup>340</sup>.

Uma característica definidora do épico é a sua ligação com a sociedade imaginada de nação. Tradicionalmente esse gênero é associado a uma expressão de emergência nacional e de consciência nacional. No entanto, na década de 1950, tal atribuição pode ser reconsiderada, ao vermos a produção e a distribuição, como um exemplo de modelo transnacional de valores e representações sociais. Além do espetáculo e da experiência inédita que proporcionava ao público, o gênero épico em DeMille, traz elementos históricos que atravessam o debate entre a verdade e a intervenção artística. Seus filmes, sem dúvida, foram fenômenos culturais que

338 AZEREDO, Ely. “O que vai pela Cinelândia”. **Tribuna da Imprensa (RJ)**, 10-11 de abril de 1954, n. 1305, p. 08.

339 “Cinemascope no Rio antes do início da Semana Santa”. **O Jornal (RJ)**, 20 de março de 1954, n. 10285, p. 08.

340 BURGOYNE, 2011, p. 02.

ultrapassaram as salas de cinema, influenciando o próprio entendimento dos espectadores com o passado<sup>341</sup>.

Após a estreia de *The Greatest Show on Earth* (1952), Cecil B. DeMille anunciou que estudaria junto à *Paramount* um novo e moderno *Os Dez Mandamentos*. Na ocasião, o enredo focaria parcialmente na Bíblia e incluiria uma história moderna sobre dois irmãos. Segundo o diretor, o filme seria “o maior de sua carreira”<sup>342</sup>. O *script* demorou cerca de três anos para ser produzido em sua versão conhecida no filme. De acordo com Henry S. Noerdlinger, pesquisador chefe do filme, o estudo de arquivos históricos levou anos para ser completado, “950 livros, 984 periódicos, 1286 recortes e 2964 fotografias foram estudadas”, cerca de trinta lugares, incluindo bibliotecas e museus na América do Norte, Europa e África foram igualmente consultados<sup>343</sup>.

O processo de pesquisa para a realização de um *script* com temática histórica, via de regra, era restrito às consultas com os departamentos competentes das universidades de *Los Angeles* ou auxílio de instituições como bibliotecas e arquivos. Por vezes, como a adaptação cinematográfica de fontes literárias eram mais comuns, os produtores circunscreviam o roteiro baseado nas indicações dos autores. A extensa consulta de DeMille e sua equipe é notável e coincide com a preocupação desde cedo do diretor em representar de maneira fidedigna temas que lhe eram importantes, como: família, religião, pátria e as instituições estadunidenses.

O diretor em suas declarações demonstrou estar atento às mudanças que a indústria cinematográfica passava, um exemplo disso foi o adiamento da produção do filme em, pelo menos, um ano até que “o público e a indústria se decidam sobre a principal forma futura de exibição, adotando o melhor dispositivo assim escolhido”<sup>344</sup>. Igualmente importante foram os eventos geopolíticos. Planejando filmar importantes sequências no Egito, DeMille e seu produtor associado, Henry Wilcoxon, anunciaram que o lançamento do filme dependeria dos acontecimentos ligados à crise do Suez<sup>345</sup>.

---

341 STUBBS, 2013, p. 03.

342 Daily Reporter, 5-8 de agosto de 1952. Referência retirada em: *The Ten Commandments*. **American Film Institute Catalog**, Los Angeles, 1956.

343 NOERDLINGER, Henry S. **Moses and Egypt: the documentation to the motion picture The Ten Commandments**. Los Angeles: University of Southern California Press, 1956, p. iii.

344 “DeMille Sitting Out 3D Furor; Commandments Put Off a Year”. **The Hollywood Reporter**, 26 de fevereiro de 1953, v. 123, n. 15, p. 01.

345 “British Suez Situation Key To Commandments”. **The Hollywood Reporter**, 20 de maio de 1953, v. 124, n. 24, p. 02.

Durante esse tempo entre a pré-produção – iniciada em 1953 – e o contato oficial com o *Producers Code Administration*, as duas principais estrelas do filme, Charlton Heston<sup>346</sup> e Yul Brynner<sup>347</sup> foram confirmadas no filme. É também nesse período que uma *survey unit* (equipe de pesquisa) foi direcionada ao Egito por oito semanas a fim de trabalhar em *setups* cinematográficos, artísticos, cenográficos e demais detalhes para as filmagens<sup>348</sup>.

O primeiro contato feito entre a *Paramount* e o PCA sobre a produção foi realizado no dia 26 de agosto de 1954. Em resposta ao executivo Luigi Luraschi, Joseph I. Breen apresentou breves comentários a respeito do roteiro, não-datado. Na carta, Breen comentou que o argumento geral do roteiro estava de acordo com as normas exigidas do *Code* e que já havia discutido com Cecil B. DeMille. Esse contato prévio com o diretor não era norma, no entanto, produções importantes para os estúdios e que exigiam uma análise mais detalhada por parte dos censores, faziam com que algumas etapas burocráticas do processo de censura fossem agilizadas.

O procedimento normal do PCA funcionava assim: O *script* era lido por um ou dois empregados que reportariam os problemas na próxima reunião do escritório. Depois que todos concordassem com as mudanças necessárias, os membros escreveriam e Breen assinaria uma carta ao estúdio indicando os problemas. As negociações poderiam durar dias ou meses, mas, em geral, os estúdios concordavam com as alterações pois só teriam o selo de aprovação após o cumprimento dessas demandas. Com relação a *Os Dez Mandamentos*, Breen alertou inicialmente para cenas de Adão e Eva no roteiro e o cuidado com a nudez. A mesma exigência foi feita a respeito das vestimentas das mulheres<sup>349</sup>.

As filmagens do filme começaram em 13 de outubro de 1954 no Egito, e duraram cerca de onze semanas. Auxiliado por 82 assistentes, DeMille projetou a construção da “cidade-tesouro” de Ramsés com um *set* de filmagem de 24 hectares, um dos maiores da história do cinema, o maior à época. Também foram gravadas cenas envolvendo os figurantes,

---

346 “Heston to Play Moses in 10 Commandments”. **The Hollywood Reporter**, 16 de fevereiro de 1954, v. 128, n. 14, p. 02.

347 “DeMille Sign Brynner For Commandments”. **The Hollywood Reporter**, 6 de outubro de 1953, v. 126, n. 22, p. 01.

348 “De Mille Survey Unit Enroute to Egypt”. **The Hollywood Reporter**, 13 de abril de 1953, v. 129, n. 04, p. 03.

349 BREEN, Joseph I. [carta], 26 ago. 1954, Hollywood. [para] LURASCHI, Luigi, Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Ten Commandments.

cerca de 20.000 pessoas<sup>350</sup>. Somente a sequência do mar vermelho custou \$500.000 dólares, com uso de técnicas ópticas e diversas miniaturas que simulavam personagens e ambientes<sup>351</sup>. Era preciso aproveitar ao máximo a nova tecnologia da *Paramount*, o *VistaVision*. Semelhante ao *Cinemascope*, o novo processo de filmagem e projeção da empresa valorizava cenas com ampla profundidade de campo e de grandeza cenográfica.

As vantagens de se filmar no Egito eram variadas: assim como *Quo Vadis*, a filmagem no exterior possibilitava o desbloqueio de fundos monetários até então congelados. As confecções de materiais e contratação de mão de obra eram substancialmente mais baratas do que qualquer filmagem nos estúdios hollywoodianos. A produção em cenários considerados autênticos conferia maior grau de “veracidade” e “realismo” ao filme, características importantes para o diretor, conhecido por seu excessivo controle de qualidade durante as gravações.

A produção em outro país também implicou em problemas logísticos com equipamentos, linguagem e acessibilidade aos locais. Além disso, as filmagens passaram pela supervisão do departamento geral de turismo do Egito, responsável pela censura de todas as produções cinematográficas do país<sup>352</sup>. Outro fator que impactou negativamente as filmagens foi o ataque cardíaco sofrido por DeMille durante as gravações<sup>353</sup>.

Antes disso, Cecil B. DeMille encontrou tempo para conduzir um momento de diplomacia cultural com o novo regime egípcio em nome da USIA. Em troca de cavalarias do exército egípcio para algumas cenas de carruagem, o diretor concordou em produzir um filme que mostrasse as glórias do passado e presente do país. O diretor ainda visitou as instalações da USIA em Cairo, onde descobriu que “havia uma eloquência comovente nas latas de filme, danificadas e amassadas de suas muitas viagens de e para cidades e vilas egípcias, com sua mensagem sobre o que os Estados Unidos significava”<sup>354</sup>.

---

350 As primeiras notícias envolvendo a participação de extras nas filmagens colocavam como certa a participação de pelo menos 100.000 pessoas. Essa foi uma das estratégias adotadas por parte da equipe responsável pela divulgação do filme em causar comoção e repercussão em todos os detalhes possíveis da produção. Exemplo em: “106,000 Extras For 10 Commandments”. **The Hollywood Reporter**, 22 de julho de 1954, v. 130, n. 24, p. 02.

351 “Commandments \$500,000 Sequence”. **The Hollywood Reporter**, 20 de maio de 1955, v. 134, n. 38, p. 05.

352 “Egypt Film – Censorship Heads Visits Paramount”. **The Hollywood Reporter**, 28 de outubro de 1954, v. 131, n. 43, p. 02.

353 LEV, 2003, p. 163.

354 SHAW, 2007, p. 117.

Essas negociações foram alvo de polêmica, especialmente entre os antissionistas, como Alfred Lilienthal. “O governo egípcio deveria saber que o filme intitulado ‘Os Dez Mandamentos’, que Cecil B. DeMille vai realizar no Egito, constituirá uma arma para a propaganda de Israel”. Segundo Lilienthal, que era Judeu, “os meios cinematográficos estadunidenses estavam sob influência do sionismo”, e que por isso, sugeriu que uma comissão composta de judeus estadunidenses fosse enviada ao Oriente Médio, para constatar o tratamento favorável de que se beneficiam nos países árabes as comunidades judaicas<sup>355</sup>.

O “profeta dos celuloídes” era igualmente ocupado dentro e fora dos *sets* de filmagem. Ativo politicamente, DeMille era um notório conservador, defensor do *American way of life* e anticomunista. Além da fundação da já citada *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA) em 1945 envolveu-se em uma disputa com o *American Federation of Radio Artists* por não querer pagar uma taxa simbólica de \$1.00 dólar que a instituição promovia contra uma emenda “antissindical”. Na ocasião, o diretor sugeriu a *House Un-American Activities Committee* que investigasse a federação por sua postura “insuportável e anti-estadunidense”<sup>356</sup>.

Já sob contexto da Guerra Fria, em 1949, foi convocado para ser um dos conselheiros da *National Committee for Free Europe* (NCFE)<sup>357</sup>, organização financiada pela CIA para espalhar a influência estadunidense na Europa em oposição à zona de influência soviética. Na década de 1950, além de fazer parte da USIA, aconselhou inúmeros projetos e fundações governamentais na produção de filmes, documentários e demais atividades anticomunistas globais<sup>358</sup>.

Em 21 de março de 1955, em uma carta endereçada novamente a Luigi Luraschi, Geoffrey M. Shurlock citou que o enredo datado de 01 de março estava de acordos com as normas do *Code*, contudo, eram necessários ajustes nos mesmos itens relatados anteriormente: cenas de nudez e uso de vestimentas femininas inadequadas<sup>359</sup>. Shurlock era o novo mandatário do PCA desde 14 de outubro de 1954. Joseph I. Breen havia se aposentado depois

355 “Cinema e política”. *A Luta Democrática (RJ)*, 12 de outubro de 1954, n. 212, p. 06.

356 De Mille ‘suggests’ house probe AFRA”. *Motion Picture Daily*, 20 de fevereiro de 1945, v. 57, n. 55, p. 10.

357A organização contava com membros conhecidos da esfera pública como Allen W. Dulles, Dwight Eisenhower, Henry R. Luce além do próprio DeMille.

358 SHAW, 2007, p. 115.

359 SHURLOCK, Geoffrey M. [carta], 21 mar. 1955, Hollywood [para] LURASCHI, Luigi, Hollywood. 1f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Ten Commandments.

de trinta anos como guardião máximo da “moralidade hollywoodiana”, obtendo depois disso, status de consultor emérito até 1961<sup>360</sup>.

Geoffrey M. Shurlock era integrante da equipe de Breen desde 1932, dois anos antes da criação oficial do PCA. A ordem, desde a aposentadoria do mandatário, era de continuidade e não de mudança nas diretrizes do escritório e do projeto original da censura. A pressão por mudança aumentava à medida que nomes importantes da indústria se posicionavam contrários ao modelo vigente.

No final de 1953, Samuel Goldwyn, advogou por uma revisão do *Code* que segundo ele, “já estava ultrapassado em alguns termos”, se continuasse assim “a tendência será ignorá-lo por completo”<sup>361</sup>. Grande parte dos exibidores consultados pela *Variety* concordaram com Goldwyn. Quase por unanimidade, os exibidores declararam que eram contra realizarem “juramento” e serem ligados inexoravelmente ao *Code*, alguns ainda alegaram que esse processo era ilegal. Uma boa parte desses empresários advogou por ter “voz” no processo administrado pelo PCA, uma vez que por não terem poder de decisão, eles deviam confiar seu negócio no “bom senso e julgamento equilibrado dos censores”. Em suma, era preciso mudar<sup>362</sup>.

A modernização mais significativa do *Code* veio em 1954, com a permissão de cenas envolvendo casais inter-raciais. Contudo, os primeiros filmes que propuseram tal mudança só chegaram na década seguinte, por medo do boicote social e econômico provindos do sul dos Estados Unidos. A linha entre a permissão e eventual produção de um conteúdo não era assegurada somente pelo PCA ou pelo *Code*, mas por inúmeros fatores extra-hollywoodianos, sejam eles econômicos, políticos ou culturais.

Lentamente, as antigas polêmicas transformaram-se em dilemas bobos. O desprestígio levou Shurlock a adotar, em 1955, uma linha interpretativa mais liberal, encarando o documento da década de 1930 como algo maleável e adaptável aos ânimos conjunturais. Em 1956, o *Production Code* é novamente alterado, abrandando velhos e conhecidos temas como: drogas, aborto, escravidão branca, sequestro e prostituição. O uso de palavras etnicamente ofensivas também foi proibido, assim como a incitação ao ódio por religião e diferentes

360 DOHERTY, 2007, p. 313.

361 PRYOR, Thomas M. “Revise film code, Goldwyn urges”. *New York Times*, 29 de dezembro de 1953, v. 103, n. 35038, p. 19.

362 “Theatremen on code: don’t like blind pledge to Hollywood where exhibs have no voice”. *Variety*, 30 de dezembro de 1953, v. 193, n. 04, p. 04-11.

nacionalidades. Essa mudança teve caráter institucional uma vez que essas problemáticas poderiam fazer parte do conteúdo do filme. No entanto, à luz da Guerra Fria, as diretrizes sobre temas envolvendo “sentimentos nacionais” foram circunscritas pela política externa estadunidense, ou seja, filmes políticos eram limitados a defesa do *American way of life* e a crítica ao sistema soviético.

A liberalização dos temas pode ter dado fôlego ao PCA momentaneamente, todavia, não alterou o curso da crítica à censura institucionalizada representada por ele, conforme atesta Thomas Doherty:

Na década de 1950, pós-Breen, o *Shurlock Office* empreendeu uma desesperada ação de retaguarda contra incursões de todos os lados: estrangeiros e estadunidenses, independentes e *majors*, a *intelligentsia* e a *vox populi*. Ano a ano, peça por peça, compromisso por compromisso, a Administração do Código de Produção recuou, cedeu turfa e, finalmente, desapareceu<sup>363</sup>.

Quase toda a indústria hollywoodiana era favorável à modernização no sistema de censura, exceto a *Legion of Decency* e Martin Quigley. Quigley era a força motriz da *Legião* em Hollywood. Influente entre os conservadores e católicos, o empresário era dono do *Motion Picture Herald* e *Motion Picture Daily*, dois importantes jornais especializados em cinema, ambos com circulação nacional. Possuindo grande prestígio entre os editores, Quigley auxiliava pessoalmente na censura, recorte e aconselhamento em filmes quando solicitado, todos feito de maneira informal. Estando presente na composição do *Code* e suas revisões posteriores, em 1956 admitiu que a “linha moral” nos filmes já não poderia ser mantida<sup>364</sup>. A *Legião* e suas classificações já não tinham força o suficiente para mudar os rumos de uma produção, talvez diminuíssem os lucros em alguns mercados, mas não era mais uma unanimidade.

Em uma nota desesperada à imprensa, noticiada pelo *Motion Picture Daily*, o presidente da *Bishops' Committee on Motion Pictures*, William A. Schully fez um alerta para o alto número de filmes “moralmente questionáveis” em 1956. O “retrocesso moral” notou Schully, estava presente em muitos filmes que “através de detalhes pavorosos e lascivos incitam a natureza mais vil do homem e são estranhos à sua natureza racional de filho de Deus”. Essa violação, continuou, “exige um remédio imediato pela indústria cinematográfica, para que nossos filmes aqui e no exterior não sejam caracterizados como uma completa

<sup>363</sup> DOHERTY, 2007, p. 316.

<sup>364</sup> BLACK, 1997, p. 147.

glamorização e deificação da carne”. A *Legião* havia classificado 328 filmes, 269 estadunidenses e 59 estrangeiros. Dos domésticos, cerca de 180 filmes ou 67,55% foram classificados como “A-II”, “B” ou “C”. Nos filmes estrangeiros essa porcentagem chegou a 53 produções ou 88,14%. No diagnóstico do bispo, esse foi o ano com mais produções ofensivas da história<sup>365</sup>.

O próprio Cecil B. DeMille já havia tido problemas com a censura no passado, especialmente em seus épicos como *Sign of the Cross* e *The Greatest show on Earth*, considerado pela *Legião* como um filme “B” por “mostrar demais”<sup>366</sup>. A avaliação não foi unânime entre os católicos, fazendo com que a nota não tivesse tanto impacto como em outros filmes, certamente não afetou a bilheteria. DeMille demonstrou que era possível desafiar a *Legião* e ainda ganhar dinheiro.

Desde o começo da produção no Egito em 1954 até sua conclusão um ano depois na Califórnia, a campanha de publicidade, propaganda e antecipação de *Os Dez Mandamentos* não parou. Dezoito meses antes da estreia, a *Paramount* criou um escritório internacional de notícias relacionadas à produção<sup>367</sup>. Suas atividades eram supervisionadas pelo departamento de publicidade do estúdio e gerenciavam todas as notícias, anúncios, propagandas e produtos relacionados ao filme. Essa mediação entre estúdio e imprensa era fundamental para maior controle dos conteúdos vinculadas e divulgados. O objetivo era compreender o maior número de anúncios dentro do limite de cada região e país. Para isso, o escritório criou diferentes estratégias e realizou acordos com as subsidiárias internacionais.

Em janeiro de 1956, a *Variety* elencou uma série de filmes que foram ou seriam sucesso da *Paramount* e do processo *VistaVision*, e que esse desenvolvimento atingiria seu clímax com a produção de Cecil B. DeMille<sup>368</sup>. Em fevereiro, o presidente da *Paramount* anunciou que havia visto o filme por completo e que estava convencido de que “nunca houve um filme tão inspirador, com valores universais e com um potencial de bilheteria tão alto quanto *Os Dez Mandamentos*”<sup>369</sup>.

365 “Catholic Bishops hit lurid ads; urge avoidance of B-rated films”. *Motion Picture Daily*, 20 de novembro de 1956, v. 80, n. 97, p. 01-6.

366 BLACK, 1997, p. 117-8.

367 “10 Commandments News Bureau Se Up”. *The Hollywood Reporter*, 9 de março de 1955, v. 133, n. 36, p. 02.

368 *Variety*, 4 de janeiro de 1956, v. 201 n. 05, p. 55-8.

369 BALABAN, Barney. “Coming golden years from Paramount to you!”. *Variety*, 8 de fevereiro de 1956, v. 201. n. 10, p. 08-9.

Declarações como essas podem parecer incapazes de gerar impacto social, mas constituem parte do processo de antecipação e circulação do filme. Não menos importante foram os anúncios de prêmios distribuídos à DeMille durante todo o ano de 1956. É também de fevereiro sua primeira homenagem recebida pela produção. Na ocasião, o *National Women's League of the United Synagogues of America*, entregou a honraria pela “concepção heroica” do filme, em “focar sua atenção nas leis morais, carregando o propósito da liga em levar o conhecimento das leis de Deus as pessoas do mundo”<sup>370</sup>. A circulação de informações prestigiosas ligadas ao filme fazia parte da estratégia dos estúdios hollywoodianos durante a década de 1950. Em uma época de delações, desconfianças e ansiedades exacerbadas pela Guerra Fria, a divulgação de notícias positivas tinham grande impacto na sociedade estadunidense, especialmente nos grandes centros urbanos.

Em abril, foram anunciadas as primeiras cidades que receberiam *Os Dez Mandamentos*. Todos os teatros escolhidos, ressaltou Charles Boasberg, dirigente de vendas do filme, foram selecionados “por serem capacitados em exibições de longa duração”<sup>371</sup>. A fim de tranquilizar os demais lugares, Adolph Zukor, um dos principais executivos da companhia, ressaltou que “o filme não pertence à *Paramount* (...) o mundo poderá lucrar com uma produção que pertence a todos”. Na análise do *Harrison's Report*, ao escolher a dedo cada teatro para as exibições prolongadas a *Paramount* procurou: “Sugar cada dólar possível enquanto a publicidade nacional continuasse eficaz. Ao disponibilizar o filme para os teatros menores após ser ‘sangrado’, a maioria dos exibidores sentirá que a produção em vez de beneficiar a todos na indústria, como declarou Zukor, beneficiará poucos favorecidos”<sup>372</sup>.

O debate acerca da distribuição cinematográfica em *Os Dez Mandamentos*, assim como em *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado* gerou debates, polêmicas mas acima de tudo, um ponto de inflexão no modelo hollywoodiano. O tamanho da indústria havia mudado, a forma de produção e exibição progrediu, evoluiu e se adaptou as novas circunstâncias políticas e econômicas. Contudo, a estrutura de distribuição era a mesma há 40 anos. No caso da produção de DeMille, a *Paramount* optou por negociar vis-à-vis com cada teatro, em um processo conhecido como *4-wall deals* ou *unit selling*.

---

370 “DeMille honored with Torah award”. *Motion Picture Herald*, 18 de fevereiro de 1956, v. 202, n. 07, p. 23.

371 Exibições prolongadas seriam aquelas em que o filme é mantido em exibição até o valor das bilheterias ser inferior ao pagamento do aluguel do filme pelos teatros.

372 As cidades escolhidas foram: Nova Iorque, Washington, Cleveland, Beverly Hills, Boston e Baltimore. Em: “Tarnishing the lustre”. *Harrison's Report*, 28 de abril de 1956, v. 37, n. 17, p. 65.

A equipe liderada por Boasberg conduziu todas as publicidades adjacentes ao teatro, pagando ao exibidor a manutenção mais uma porcentagem do lucro bruto obtido na bilheteria. Dessa maneira, as pessoas encarregadas dos anúncios e da publicidade (equipe do exibidor) dariam atenção individual a produção. Segundo especialistas, essa seria a maneira mais adequada em lidar com uma indústria que estava mudando, “os exibidores sobrecarregaram o país, a competição tornou-se mais difícil e só os mais fortes sobreviveriam”<sup>373</sup>.

O plano de distribuição da *Paramount* era global e o foco era atrair aqueles que não iam ao cinema ao invés daqueles que tinham o cinema como principal meio de entretenimento. Na fase mais intensa da campanha de publicidade, foram incluídas informações em palestras, colunas editoriais, televisão, correios, publicações comerciais e técnicas, mostras de pesquisas, notícias por rádio e imprensa trabalhista. A estrutura publicitária ainda teve uma equipe específica para incluir peças publicitárias em grupos religiosos e leigos, igrejas, bibliotecas, programas em governos estrangeiros e nacionais, sinagogas, programas acadêmicos, grupos culturais nacionais e estrangeiros, clube de mulheres, fundações filantrópicas, grupo de jovens, veteranos de guerra, organizações cívicas, museus, sociedades de história, artes e bíblicas<sup>374</sup>.

As campanhas publicitárias de grandes produções são especialmente diversas, contendo uma amplitude de fontes e documentos em diferentes lugares e tempos. Em maio de 1956, o filme ganhou divulgação internacional sendo publicizado em rádios na Austrália e no Extremo Oriente. Segundo os responsáveis locais, o interesse pela produção era “considerável”<sup>375</sup>. O filme certamente obteve apoio externo, se Cecil B. DeMille foi um notável *Cold Warrior* ao contribuir para a USIA e outros projetos do governo, a resposta foi recíproca. Conforme constata Ely Azeredo à época:

(...) Uma equipe de publicidade trabalha especialmente para “Os Dez Mandamentos” desde o início da produção. Além de agentes exclusivos, a *Paramount* vai contratar três ou quatro companhias de relações-públicas. O departamento de Estado, a bem da “civilização cristã” e da “cultura ocidental”, deverá auxiliar a divulgação. Os peritos garantem que só não verão o filme eremitas, cegos e caçadores de cabeças. Isto significa aceitação das ofertas de “coexistência cinematográfica” da Cortina de Ferro? DeMille é homem de surpresa e o Kremlin também. Aguardaremos (...) <sup>376</sup>.

373 “Easter week disappointing; raise cry: Gotta re-engineer distribution”. **Variety**, 18 de abril de 1956, v. 202, n. 07, p. 04.

374 “Aim campaign for Commandments at non-theaters patrons, repeats”. **Motion Picture Daily**, 13 de abril de 1956, v. 79, n. 72, p. 01-6.

375 “Deane ends tour for Commandments”. **Motion Picture Daily**, 10 de maio de 1956, v. 79, n. 91, p. 03.

Em 2 de agosto de 1956, *Os Dez Mandamentos* é oficialmente aprovado pelo PCA com selo número 18021. Avaliado por toda a equipe com exceção de Geoffrey M. Shurlock e Albert Van Schmus, o filme foi visto ainda em estúdio pelos censores. Classificado como “drama-bíblico” semelhante aos outros dois filmes, a produção continha ângulos e temas que abordavam as relações estrangeiras, elementos históricos, raciais e religiosos. Os elementos raciais requerem uma profunda pesquisa e análise de fontes além do próprio filme. Essa característica será melhor explorada no capítulo seguinte, no entanto, podemos destacar que essa tema não foi apresentado durante a divulgação e circulação publicitária do filme.

Com um “final feliz”, a produção ainda foi analisada por suas representações. Os personagens egípcios com exceção do personagem interpretado por Edward G. Robinson, são caracterizados negativamente, ou conforme consta nos documentos, de maneira “insensível”. Os censores ainda destacaram o uso de álcool e a presença de cerimônias religiosas, nessa última a distinção é bem clara entre “ritos pagãos” e “reza hebraica e celebração da graça durante a refeição”.<sup>377</sup>

O filme foi pensado e produzido para atingir o núcleo familiar, um entretenimento para todas as idades. A narrativa, portanto, deveria deixar evidenciado o lado do “bem” e o “mal”. As intenções de cada personagem, seus valores e crenças eram expostos, o objetivo era destacar Moisés (interpretado por Charlton Heston) como um homem bom, defensor da liberdade, um herói que se assemelha ao “pai de família” tradicional que defende sua família contra as ameaças externas. Por outro lado, os personagens egípcios, especialmente o faraó Ramsés, interpretado por Yul Brynner eram egoístas, autoritários e sem compaixão.

A recepção dos personagens é em parte afetada pela performance da estrela, mas também por elementos externos ao filme como promoções, participações em entrevistas e materiais publicitários. O astro de cinema nesse sentido, é um texto, passível de interpretação conforme os sinais que emite na circularidade cinematográfica<sup>378</sup>. Esse papel pode igualmente ser atribuído a Cecil B. DeMille. Na divulgação da produção, seu nome foi constantemente destacado como um atrativo. DeMille tinha 74 anos em 1956, seu nome representava não só

---

376 AZEREDO, Ely. “Cinema – 12 milhões por Dez Mandamentos”. *O Semanário (RJ)*, 31 de maio a 7 de junho de 1956, v. 01, n. 09, p. 08.

377 SHURLOCK, Geoffrey et all. *Analysis Chart: The Ten Commandments*. 02 ago. 1956. 5f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File The Ten Commandments.

378 WALLIS, Rodney. *(Re) Imagining the Promised Land: Israel and America in Post-War Hollywood Cinema*. Thesis (Philosophy) – University of New South Wales, 2016, p. 17.

suas produções mas toda a indústria hollywoodiana. Durante a promoção do filme, o diretor foi tratado como chefe de estado em suas visitas internacionais, com direito a visitas a líderes religiosos e conversas com prefeitos e governadores. Ao divulgar seu filme, DeMille promovia os Estados Unidos e o *American way of life*<sup>379</sup>.

Diversos eventos foram realizados com intuito de atrair o público, especialmente os mais jovens. A *Paramount* fez parcerias com lojas de departamento, varejistas de brinquedos, papelarias e lojas de novidades para divulgação de *displays* do filme junto a roupas coloridas, lápis de cera e aquarelas<sup>380</sup>. Nesse mesmo tempo, fotografias com os principais atores e atrizes eram divulgadas em revistas especializadas<sup>381</sup> e DeMille era premiado por organizações civis por suas contribuições culturais e cinematográficas<sup>382</sup>.

A divulgação da produção em reuniões, encontros e celebrações de grupos influentes na indústria cinematográfica estadunidense e na esfera cultural foi uma importante estratégia adotada pela *Paramount* em ampliar o horizonte comunicacional do filme. A capacidade de grupos como a *International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE)*<sup>383</sup> em intervir nos planejamentos de exibição dos teatros de maneira favorável as condições do estúdio, conferiu enormes vantagens no circuito de distribuição. Isso possibilitou com que o filme alcançasse ao longo de sua jornada um maior tempo em cartaz a preços competitivos.

A convenção bienal da IATSE começou no dia 20 de agosto de 1956 na cidade de Kansas City. Nela, cerca de 1.300 delegados – um recorde – representando milhares de unidades locais de todo o país, decidiram normativas e objetivos para a organização pelos próximos dois anos<sup>384</sup>. Em uma das falas mais entusiasmadas da assembleia, o rabino Cashdan posicionou sua defesa para uma indústria cinematográfica que estivesse em sintonia com a sua “maravilhosa influência e responsabilidade perante os corações e almas da humanidade”. Acrescentou ainda que essa atribuição:

---

379 LEV, 2003, p. 167-8.

380 “Coloring sets plug 10 Commandments”. **Motion Picture Daily**, 11 de maio de 1956, v. 79, n. 92, p. 13.

381 “National pre-selling”. **Motion Picture Daily**, 5 de setembro de 1956, v. 80, n. 46, p. 05.

382 “Club to honor DeMille for int’l human relations”. **Motion Picture Daily**, 6 de julho de 1956, v. 80, n. 04, p. 02.

383 A IATSE era uma das principais organizações sindicalizadas à época que lidava com os trabalhadores de teatros e locais de cinemas, incluindo técnicos, artesãos, e os próprios exibidores. Depois das investigações da HUAC em 1947 e o processo contra o monopólio de exibição das *majors* em 1948, o grupo ganhou influência e poder de barganha nas delicadas relações entre os estúdios e os exibidores. Tal fato foi possível graças a centralização das decisões em temas econômicos, políticos e sociais.

384 “IATSE Pulls Peak 1,300 In K.C. As Meany Talks”. **Variety**, 22 de agosto de 1956, v. 203, n. 12, p. 14.

(...) Será exemplificada por “Os Dez Mandamentos” quando a produção aparecer nas telas. Nos próximos dias, ouviremos muito sobre plataformas políticas, sobre direitos humanos básicos, que são herança básica de nossos dois grandes partidos políticos. Temos a plataforma básica para a humanidade em “Os Dez Mandamentos”, conforme recebido por Moisés no Monte Sinai, aproximadamente 35 séculos atrás, recebido não apenas por um povo, mas por todos os povos do mundo...Agora, quando este filme aparecer na tela, será uma velha história sem qualquer relevância para o presente? Ou será algo que se relacionará com as discussões dentro de suas várias assembleias durante o curso da semana. Em minha alegação, vamos reconhecer quão contemporâneos são os ideais que terão sido retratados para nós<sup>385</sup>.

Além da presença de autoridades nacionais como o ex-presidente Harry Truman, a organização, através do compromisso firmado por seu presidente, Richard F. Walsh, comprometeu-se em “continuar lutando contra quaisquer esforços de comunistas que queriam se infiltrar em nossa hierarquia”<sup>386</sup>. A conduta anticomunista da IATSE era adotada há, pelo menos, uma década, quando as primeiras expulsões de membros comunistas foram emitidas<sup>387</sup>. Na ocasião, a organização disputava a primazia dos serviços cinematográficos com a *Conference of Studio Unions* (CSU), caracterizada por um perfil mais liberal.

O apoio ideológico da principal instituição de trabalhadores de cinema dos Estados Unidos foi essencial para manter as relações entre estúdios e exibidores estável. Assim como em *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado*, a produção de Cecil B. DeMille recebeu críticas por suas condições de distribuição e exibição. Mesmo admitindo que as qualidades dessas grandes produções eram “impressionantes”, alguns exibidores mostraram preocupação com a “imprevisibilidade e falta de novos produtos” derivada da demora e falta de transparência por parte dos distribuidores<sup>388</sup>.

Enquanto a resolução de problemas com os exibidores era gerenciada pela equipe responsável pela distribuição do filme, a divulgação e venda de *Os Dez Mandamentos* foi feita por diversas frentes. A participação das estrelas também era requisitada quando necessária pois a associação de suas imagens estava diretamente ligada ao filme e aos produtos contratualmente firmados com empresas terceiras. A promoção poderia ser feita através da

---

385 “Commandments Gets Plug at IA Conclave”. **The Hollywood Reporter**, 23 de agosto de 1956, v. 141, n. 09, p. 03.

386 “IA to Continue Its Fight Against Red Infiltration”. **The Hollywood Reporter**, 27 de agosto de 1956, v. 141, n. 11, p. 01.

387 HORNE, 2001, p. 196.

388 “Nabes cheer Fall’s big pix lineup but jerr distribs on release gaps”. **Variety**, 5 de setembro de 1956, v. 204, n. 01, p. 01-54

participação em eventos sociais, como o caso de Charlton Heston no festival de artes promovido pela *Wilshire Methodist Church*<sup>389</sup>.

Toda a divulgação foi centrada na promoção de uma atração especial, religiosa, que promovia os “valores estadunidenses” e que toda a família poderia assistir. Isso é evidenciado no primeiro anúncio de página inteira publicado a partir do dia 17 de setembro de 1956 pelo *New York Times* e divulgado nacionalmente por jornais e revistas:

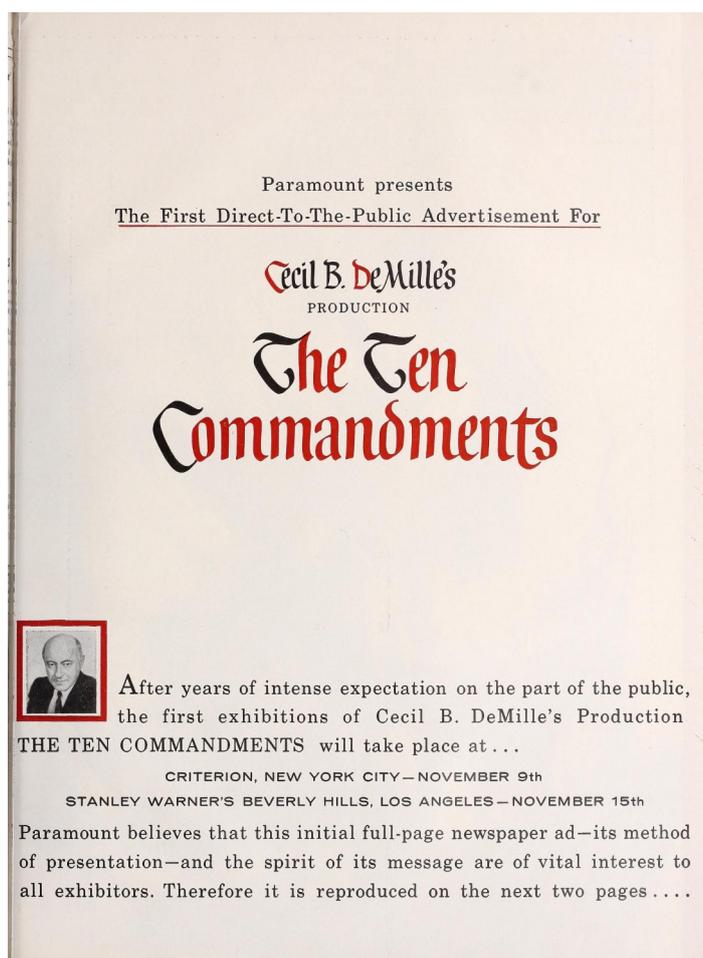


Figura 8: *Motion Picture Daily*, 25 de setembro de 1956, v. 80, n. 60, p. 03.

O primeiro anúncio do filme é divulgado por uma abordagem institucional, ou seja, quando a divulgação é transmitida formalmente por uma autoridade da empresa ou figura pública conhecida, nesse caso o próprio Cecil B. DeMille. “Depois de anos de intensa expectativa por parte do público, as primeiras exibições da produção de Cecil B. DeMille ‘Os

389 “Charlton Heston Speaks on Commandments”. *The Hollywood Reporter*, 10 de maio de 1956, v. 139, n. 36, p. 09.

Dez Mandamentos' ocorreram no cinema *Criterion*, na cidade de Nova York em 9 de novembro e no *Stanley Warner*, Los Angeles, em 15 de novembro". Em uma mudança na estrutura de exibição, o filme estrearia na costa leste e na oeste com menos de uma semana de diferença. Isso pode ser atribuído ao aumento populacional da última nas décadas passadas. Tradicionalmente, as estreias e exibições de gala eram feitas exclusivamente em Nova York devido ao público e prestígio da cidade nas atividades cinematográficas.

É significativo notar que o nome do filme está sempre ligado ao nome de DeMille. As divulgações informavam "DeMille's The Ten Commandments" e não "The Ten Commandments". No que parece uma obviedade por ele ser o diretor da produção, nesse caso trata-se de um elemento especial. De maneira geral, o nome do filme era atrelado ao estúdio produtor e não ao diretor. Como DeMille, conforme argumentado acima, era uma celebridade e personalidade prestigiada, seu nome sempre esteve fixo ao lado do filme. Esse detalhe publicitário visava atribuir importância a um produto ainda desconhecido do público mas que ao ser conectado à DeMille, tornava-se importante.

**THE TEN COMMANDMENTS**  
**ARE NOT LAWS—**  
**THEY ARE THE LAW!**

*The Lord handed down The Law through one man.  
That man was Moses—and thus the story of Moses  
stands as the most significant human drama ever lived.  
For here was a mighty figure, one who had been tested and tempered  
by the temptations of riches, power, and the flesh and who,  
through his own weaknesses and strength, had come to understand  
all that was base and all that was noble in Mankind.*

*Four books of the Holy Scriptures—Exodus, Leviticus, Numbers and  
Deuteronomy—tell us almost all about this man. The ancient historians, Philo  
and Josephus, fill out the knowledge of the earlier years of Moses' life.*

*Cecil B. DeMille has recorded, for the ages, all of the dramatic story  
of Moses and The Ten Commandments. He has brought to life, through the  
medium of the motion picture, this great subject which has been described  
as "The most decisive leap forward ever discernible in the human story."*



Paramount Pictures will present Cecil B. DeMille's Production "THE TEN COMMANDMENTS" at the Criterion Theatre starting November 9th. Twice daily. All seats reserved.  
"THE TEN COMMANDMENTS" is an exclusive engagement at this theatre. During this engagement it will not be shown in any other theatre in this city.

Figura 9: **Motion Picture Daily**, 25 de setembro de 1956, v. 80, n. 60, p. 05.

“Os Dez Mandamentos não são leis. Eles são a Lei!”. O anúncio confere ainda mais autoridade ao filme, dessa vez, por meio de argumentos bíblicos e religiosos. A divulgação prossegue informando que com base na Bíblia e historiadores antigos, DeMille “registrou toda a dramática história de Moisés e Os Dez Mandamentos, Ele trouxe à vida, por meio do cinema, este grande tema que foi descrito como ‘O salto mais decisivo jamais discernível na história humana’”. Era preciso dizer ao público que DeMille se baseou em autoridades para filmar a vida de um personagem tão importante para as religiões ocidentais como Moisés. Isso evitaria críticas e possíveis receios em ver um filme sem preocupações teológicas. Além disso, é ressaltado o drama vivido por Moisés, que sofreu tentações “da riqueza, do poder, da carne e de suas próprias fraquezas e forças”. O anúncio servia para que o público também se identificasse com a história, gerando o processo de antecipação tão esperado pela empresa. Uma pessoa ansiosa para ver o filme certamente conversaria, debateria e espalharia suas subjetividades a seu círculo familiar e social, que por sua vez realizariam o mesmo com demais pessoas.

O resultado dos anúncios e outras estratégias publicitárias foi extremamente positivo para a *Paramount*. Em 17 de outubro de 1956, faltando pouco menos de um mês para estreia

em Nova York, o *Criterion* informou que a pré-venda de ingressos estavam em alta. Nos quatro primeiros dias de venda, cerca de 2.600 pessoas, comprando em média três ingressos cada, já haviam solicitado o pedido nas bilheterias, arrecadando cerca \$18.000 dólares. A equipe do local notou que montantes de dez a vinte ingressos foram comprados de maneira única, fato raro de acontecer antes das resenhas e críticas cinematográficas serem divulgadas<sup>390</sup>.

*Os Dez Mandamentos* é um produto da Guerra Fria, pois traz seus elementos narrativos e formais imbuídos de estratégias, símbolos e discursos alinhados com a política externa estadunidense. As razões para DeMille traçar o paralelo de sua produção com o evento global vão além da política e permeiam os valores e a moralidade daquilo que o diretor acreditava ser a representação do *American way of life* em oposição ao *Communist way of life*. No discurso após ganhar um prêmio da *U.S. Chamber of Commerce*, DeMille destacou que:

Eu sei que não poderia ter feito os Dez Mandamentos no mundo comunista, onde Deus é considerado um inimigo estrangeiro. Mas aqui, onde nenhuma área governamental restringe a liberdade artística, onde executivos de corporações (...) estão dispostos a investir 13 milhões e meio de dólares no negativo de uma única imagem, porque acreditam na sua mensagem, onde gestão, talento e trabalho trabalham juntos livremente e compartilham dos frutos da livre iniciativa, aqui foi possível produzir esta história do nascimento da liberdade e dá-la ao mundo<sup>391</sup>.

No Brasil, o filme chegou somente em 1959, cerca de dois anos depois das primeiras exhibições internacionais na Europa. É o mesmo ano que as condições de aluguel do filme nos Estados Unidos chegaram às taxas normais, fazendo com que a produção se interiorizasse. Em 1958, o presidente da *Paramount Internacional*, James E. Perkins, chegou ao Brasil para negociar as condições de distribuição e exibição, no entanto, nenhum acordo foi firmado a época<sup>392</sup>.

Antes disso, a circulação de notícias do filme foi feita de maneira semelhante à estadunidense. Foram divulgadas as visitas de DeMille ao Papa, as filmagens no Egito, a duração do filme e sua temática. Uma das novidades brasileiras foi a circulação em 1957 de um cine-novela em quadrinhos. A novelização do filme se deu em forma de fotos, e textos

---

390 “Blocks of tickets in De Mille advance”. *Variety*, 17 de outubro de 1956, v. 204, n. 07, p. 22.

391 Press Release, 30 de abril de 1957. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. **The Ten Commandments Files**.

392 “Chega hoje o Sr. James E. Perkins”. *Jornal dos Sports (RJ)*, 19 de abril de 1958, v. 8781, p. 02.

legendados. Foram apresentados seis episódios, cada um deles apresentando cenas e sequências do filme que só estrearia no Brasil dois anos depois<sup>393</sup>.

O contrato para exibição foi firmado no começo de 1959. Na ocasião, a empresa Serrador, da capital paulista, havia acertado com a *Paramount* para estreia do filme no cinema Ipiranga<sup>394</sup>. O filme teve uma sessão de gala para celebridades e personalidades importantes em 10 de julho, sob patrocínio da primeira-dama de São Paulo, Leonor Mendes de Barros. No evento, foram sorteados um colar de pérolas e um anel-relógio. O evento procurava arrecadar 500 mil cruzeiros em benefício às instituições de caridade da cidade<sup>395</sup>.

A estreia “exclusiva” com celebridades e personalidades importantes da cidade, era prática comum nas exibições de filmes “especiais” no Brasil. A vinculação de notícias e reportagens destacando a popularidade da produção, méritos, prêmios e bilheteria conferia prestígio diante do público geral, mas também da elite. O comparecimento de figuras políticas como a primeira-dama vinculava – mesmo que indiretamente – o governo a um produto popular e denotava benevolência dessas figuras ao realizarem sorteios e arrecadações a instituições de caridade<sup>396</sup>.

A demora para exibição do filme pode ser atribuída a dois motivos: a necessidade de compra e instalação do *Vista Vision*, tecnologia inédita no Brasil até então; e a taxa de filmes estrangeiros por parte do governo federal. Segundo a imprensa, o Brasil pretendia taxar as fitas estrangeiras em até Cr\$10.00 por metro linear. Somente com *Os Dez Mandamentos* a *Paramount* pagaria 50 mil cruzeiros com a nova taxa<sup>397</sup>.

O atraso fez com Harry Stone, representante da MPAA no Brasil, visitasse a COFAP constantemente para negociar os termos de exibição e distribuição do filme. Além disso, também esteve em pauta o valor dos ingressos por sessão, negociado no valor de 30

---

393 Mapeamos que o começo da divulgação da primeira parte do filme foi feita em 1957, no dia 2 de abril até o dia 9 do mesmo mês. Em: “Cine-novela em quadrinhos – Os Dez Mandamentos”. *Última Hora (RJ)*, 2 de abril de 1957, n. 2073, p. 07; “Cine-novela em quadrinhos – Os Dez Mandamentos”. *Última Hora (RJ)*, 9 de abril de 1957, n. 2079, p. 06.

394 “Lançamento no Brasil da produção de Cecil B. DeMille, Os Dez Mandamentos”. *Jornal dos Sports (RJ)*, 28 de abril de 1959, v. 9094, p. 10.

395 PACHECO, Mattos. “Ronda Social – Diário de um cronista”. *Diário da Noite (SP)*, 11 de junho de 1959, n. 10536, p. 06.

396 OLIVEIRA, 2016, p. 178-187.

397 “Resenha Mensal”. *A Gazeta Esportiva (SP)*, 2 de março de 1957, n. 9617, p. 27.

cruzeiros<sup>398</sup>. As conversas não mudaram os rumos da exibição, já que o filme só seria apresentado no Rio de Janeiro em 1960<sup>399</sup>.

#### 2.4 – O gênero cinematográfico e a distribuição cinematográfica: duas categorias recíprocas

Um dos mecanismos mediadores entre produtores e receptores de textos culturais, em nosso caso, os filmes, é o gênero cinematográfico. A compreensão entre História e Cinema, perpassa pela análise dessas “tipologias” fílmicas inseridas na cinematografia hollywoodiana uma vez que elas podem variar significativamente a produção, distribuição e recepção dos filmes analisados pelo pesquisador.

Essa discussão também vai de encontro com uma das maiores críticas dentro da narrativa clássica hollywoodiana: seu paradigma redundante, excessivamente óbvio que tende a “estandardizar” normas e padrões<sup>400</sup>. Nossa avaliação está longe de contrariar esses julgamentos, afinal, Hollywood possui um corpo de regras que restringe as inovações individuais e um órgão interno que censurava e normatizava filmes e personagens de acordo com as normas sociopolíticas das grandes empresas. Entretanto, é justamente a análise atenta à fonte e a verificação de seu impacto social em determinado contexto, que podemos evitar a inércia das regras de gênero ou outras convenções<sup>401</sup>.

Além disso, nenhuma obra está em perfeita sintonia com todos os dispositivos orientadores, é justamente o contrário, os filmes sugerem um “equilíbrio instável” da inter-relação de normas e regras<sup>402</sup>. O “gênio do sistema”<sup>403</sup> está justamente em apresentar alternativas em diferentes estilos – absorvendo, inclusive, vanguardas opostas à Hollywood –, mas que todos, pragmaticamente, estivessem alinhados com as diretrizes básicas. Outro fator importante era a previsibilidade em reverter despesas em lucro, fazendo com que os estúdios comprassem, negociassem e descartassem roteiros rapidamente, em ritmo industrial. O sistema de gêneros, nesse sentido, ditava e circunscrevia muitos fatores dentro de uma

398 REZENDA, João. “João Rezende informa”. **Diário da Noite (RJ)**, 3 de janeiro de 1959, n. 11390, p. 04.

399 “Lançamento no rio da produção de Cecil B. DeMille Os Dez Mandamentos”. **Diário Carioca (RJ)**, 10 de dezembro de 1959, n. 9637, p. 07.

400 BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1988, p. 05.

401 VALIM, 2012, p. 292.

402 BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1988, 04-5.

403 Expressão retirada do livro de Thomas Schatz: SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema: A Era dos Estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

produção, como: temas abordados, locais e espaços, figurino, cenografia, comportamento dos personagens, dentre outros.

A literatura especializada sobre gêneros cinematográficos nos Estados Unidos é rica e possui uma gama de trabalhos que os abordam sobre diferentes perspectivas<sup>404</sup>. No Brasil, a discussão acerca do gênero cinematográfico começou a ganhar volume somente no século XXI, especialmente nas disciplinas de comunicação e multimeios possuindo ainda, muitas áreas a serem exploradas e problematizadas<sup>405</sup>. Neste trabalho, partiremos principalmente das discussões de Rick Altman<sup>406</sup>, Steve Neale<sup>407</sup> e Sarah Berry-Flint<sup>408</sup> para localizar o gênero em seu contexto, sua relação com os elementos da distribuição cinematográfica e especificamente interessado em seu diálogo *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos*.

Um dos problemas dentro da literatura especializada está relacionado com a própria definição do termo. No senso comum, o gênero filmico é um grande ímã que agrupa e segrega determinadas produções de acordo com seu estilo, história, personagens etc. No começo do cinema, os gêneros eram associados como um “sistema de marcas” ou com gêneros literários, ou seja, uma empresa era conhecida por fazer filmes de determinado gênero, ou, certo filme era uma adaptação de algum gênero literário. Foi somente após a Segunda Guerra Mundial que os críticos passaram a estudar o gênero e não sua autoria<sup>409</sup>.

De acordo com Altman, existem duas tipologias classificativas nos gêneros cinematográficos: uma primeira, “inclusiva” ou semântica, que leva em conta aspectos

---

404 Destacamos: SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking and the Studio System. Nova Iorque: Random House, 1981; LANGFORD, Barry. **Film Genre**: Hollywood and Beyond. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005; GRANT, Barry Keith. **Film Genre**: From Iconography to Ideology. Londres: Wallflower Press, 2007.

405 Destacamos: LEITE, Gustavo Faraon. **Cine Theatro Carlos Gomes**: o funcionamento da sala a partir do gênero cinematográfico (1971-2002). Dissertação (Mestrado) em Comunicação e Informação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011; FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, Mistério e gangsters**: o filme policial no Brasil (1915-1951). Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, 2011; FRAGOSO, Abigail Rito. **Film noir**: análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário, Estudos de cultura visual, 2016; REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Flavigna dos. **“A pornochanchada deve ser hedionda”**: O estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas. Dissertação (mestrado) em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018; ARAUJO, Tatiana Brandão de. **Sob as sombras da guerra**: Cinema Noir, História e Masculinidades. Tese (doutorado) em história. Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 2020.

406 ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999; ALTMAN, Rick. A semantic/syntactic approach to film genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **Film and theory**: an anthology. Malden: Blackwell Publishers, 2000.

407 NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Londres; Nova York: Routledge, 2000a; NEALE, 2000b.

408 BERRY-FLINT, Sarah. Genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (orgs) **A companion to film theory**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

409 Ibidem, p. 26.

simples e “genéricos” de um filme. Uma definição tautológica que geralmente se encontra nas listas enciclopédicas. A segunda definição, “sintática”, concentra-se em explicações de um grupo muito seletivo de filmes que representam um gênero de maneira “completa”<sup>410</sup>. O autor propõe a mistura entre ambas definições, uma vez que nem todos os filmes vão se encaixar perfeitamente em seu gênero, mas podem ser verificados por diferentes níveis do *corpus* fílmico<sup>411</sup>.

Estamos de acordo com Neale ao argumentar que, as questões sociais e culturais inferem diretamente na produção do filme e posterior “classificação” de seu gênero cinematográfico<sup>412</sup>. Segundo essa perspectiva, os gêneros são provisórios, variam, expandem, são corrigidos, reproduzidos, apagados, características de gênero A podem aparecer tanto em B quando em C<sup>413</sup>.

Analisar os filmes hollywoodianos sem as combinações e inter-relações de elementos dos variados gêneros e todo o processo de produção-distribuição-consumo nos parece pouco produtivo. Corremos o risco de, ou supervalorizar nosso objeto ou reduzi-lo a um objeto híbrido, isolando-o a mero produto da indústria cinematográfica. Essa é outra questão polêmica, afinal:

Os gêneros são parte da ideologia dominante da indústria cultural para reconciliar os espectadores com o status quo? São manifestações da imaginação popular selecionada e repetida por causa dos hábitos dos espectadores globais? Ou somente padrões narrativos e estilístico que engaja os espectadores em tipos prazerosos de hipóteses cognitivas e variações?<sup>414</sup>

Essas perguntas implicam, segundo Berry-Flint, em três respostas de três linhas teóricas concomitantes. (I) Os estudos de recepção cinematográfica que tendem a definir o gênero como uma “prática de leitura”. Nesse sentido, o gênero é uma construção social e não textual, fazendo com que o espectador participe de seu significado. (II) Para os analistas da indústria cultural, o gênero é usado como forma de marketing dentro do *Studio System* e teria a capacidade de influenciar as leituras dos espectadores de forma definida (III) Os estudos de análise textual e formal do cinema que tendem a se concentrar nas maneiras pelas quais as

---

410 ALTMAN, 2000, p. 179-180.

411 ALTMAN, 2000, p. 184-5.

412 NEALE, 2000b, p. p. 157-158

413 ALTMAN, 1999, p. 144-152; NEALE, 2000b, p. 158-173; BERRY-FLINT, 2004, p. 25-7.

414 BERRY-FLINT, 2004, p. 27.

narrativas e estilos são “codificados”. Esses dispositivos estéticos seriam sinalizadores específicos de cada gênero que antecipam a experiência dos espectadores<sup>415</sup>.

Todas essas perspectivas teóricas enxergam o gênero cinematográfico como parte de uma relação interdependente entre indústria, espectadores e texto. Podemos utilizar também a concepção formalista russa do gênero. Esse caminho leva em conta a história individual – sua “genealogia”, formação, características – de cada gênero, inserindo-o em um contexto cultural amplo. É um modelo que percebe a historicidade dos gêneros e como parte de um processo de incorporações, hibridações e formações de novos elementos, substituindo uma concepção linear e acumuladora ao longo de sua trajetória<sup>416</sup>.

Essa perspectiva nos parece bastante proveitosa somada à *história social do cinema*, uma vez que ela leva em conta: o espectador ativo e não passivo; a produção fílmica amplamente ligada a seu contexto, ou seja, a pertinência da produção diz respeito a seu momento histórico outrossim a seus produtores, distribuidores e espectadores; que o texto possui suas especificidades e características híbridas uma vez que toda sua circularidade tem relação mutua a outros fatores e questões.

O estudo dos gêneros cinematográficos também deve considerar os fatores tecnológicos, de popularidade, “canonização” e principalmente de propaganda, dado que, a promoção e predominância de determinados gêneros são consequências das ações de publicidade. Os gêneros populares devem ser observados sobre uma lente mais ampla, como alerta Neale:

(...) é importante enfatizar as vantagens financeiras da indústria cinematográfica de um regime estético baseado na diferença regulada, contendo variedade, expectativas pré-vendidas e a reutilização de recursos de trabalho e materiais. É também por isso importante, ressaltar a natureza peculiar do filme como mercadorias estéticas que criam pelo menos um grau de novidade e diferença de um para outro, essas diferenças são necessárias para explorar as analogias e as distinções entre ciclos e gêneros no cinema<sup>417</sup>.

Essas diferenças entre gêneros acentuaram-se ainda mais quando, com a crise de 1929, os estúdios precisaram otimizar custos e garantir lucros. As grandes empresas passaram a adotar o sistema de “unidades de produção”, que permita um grupo maior de pessoas

---

415 Ibidem.

416 NEALE, 2000b, p. 168-169.

417 Ibidem, p. 172.

supervisionar um grupo pequeno e disperso de filmes a cada ano, substituindo uma gestão centralizada que não observava as especificidades de cada gênero<sup>418</sup>.

Uma das maneiras mais comuns de garantir o lucro era, segundo Tino Balio, “confiar nas estrelas”<sup>419</sup>. O *Star System* foi a estrutura de exploração comercial de atores e atrizes de Hollywood que criou o paradigma da divulgação de produtos de consumo associados à produções cinematográficas e a venda, em última instância, do *American way of life*. O modelo também ditou a hierarquia entre filmes classe “A” e “B”, ou seja, os primeiros, com famosos e um farto orçamento, os segundo, com pouco orçamento e elenco pouco conhecido.

Nos anos de 1930, os “filmes de prestígio” tinham temas baseados em quatro fórmulas, segundo o jornal *Motion Picture Herald*: I) na literatura europeia do século XIX; II) peças shakespearianas; III) novelas best-sellers ou peças da *Broadway*; IV) filmes com temáticas históricas ou biográficas dos “grandes homens”<sup>420</sup>. Essas produções eram caracterizadas por incluírem mais estrelas no elenco, terem gastos mais elevados e possuírem uma ampla campanha de divulgação nacional. Segundo Richard Slotkin, o apelo à História foi motivado politicamente na tentativa de restaurar algum senso de progresso e otimismo patriótico, completamente dilacerados pela Grande Depressão de 1929<sup>421</sup>.

Na década de 1940, influenciados pelo sucesso de *Gone With the Wind*, os estúdios começaram a priorizar adaptações da literatura estadunidense em detrimento da europeia. As animações também surgiram como uma renovação artística de prestígio por frequentemente apresentarem novas técnicas de produção e filmagem<sup>422</sup>. Nesse contexto, o termo “épico” começou a ser utilizado para descrever filmes que apresentavam narrativas e cenários “espetaculares” com temáticas históricas. Cecil B. DeMille foi o primeiro diretor associado a essa nova “vertente” por sua cuidadosa comercialização da pesquisa histórica como valor de produção<sup>423</sup>.

O primeiro grande épico estadunidense foi *The Birth of a Nation* (1915) por apresentar algumas características que acompanharam o desenvolvimento do gênero ao longo das

---

418 NEALE, 2000a, p. 220.

419 BALIO, 1993, p. 101.

420 “Producers Aim Classics”. *Motion Picture Herald*, 15 de agosto de 1936, v. 124, n. 07, p. 13.

421 SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992, p. 279.

422 SCHATZ, 1997, p. 107.

423 STUBBS, 2013, p. 67-83.

décadas, como: longa duração, orçamento alto, prestígio social<sup>424</sup>, ampla distribuição e valor comercial. Foi a partir da produção de Griffith que o “filme histórico” começou a ser estudado e produzido pelos estúdios hollywoodianos. Esse termo, no entanto, é demasiadamente abstrato e propõe unificar um grupo variado de filmes sob o mesmo guarda-chuva teórico.

Em primeiro lugar é preciso lembrar que tal como a história escrita, o filme histórico é uma representação fictícia baseada em gênero baseada em gênero “fortemente autoral, factualmente seletiva, ideologicamente orientada, condensada, enredada, direcionada e teorizada”<sup>425</sup>. Portanto, mesmo que haja um certo grau de comprometimento “histórico” reconhecível no filme, todas as escolhas vistas são selecionadas com base nas predileções dos produtores e diretores. Esse relacionamento entre o texto e suas mediações culturais que operam e geram discursos possuem inúmeras ramificações analíticas.

Nos elementos textuais, podemos observar às referências ao passado nas datas, lugares e detalhes biográficos. A narração que conferia autoridade e autenticidade à obra era outro elemento habitual na década de 1950, pois contextualizava e apresentava lições históricas ao espectador. Outros elementos que Jonathan Stubbs também destaca são os prólogos e epílogos que podem ser analisados como “narrativas de transição”, conectando o filme com narrativas históricas maiores, para além dos eventos diegéticos do filme<sup>426</sup>. Essa característica é particularmente forte em *Os Dez Mandamentos* onde o próprio diretor, já no início do filme, concatena a vida de Moisés com a luta dos Estados Unidos na Guerra Fria.

Robert Burgoyne elenca cinco características preponderantes nos *épicos hollywoodianos* que nos aparecem fundamentais para entendermos como a narrativa e a estética são construídas nesses filmes<sup>427</sup>. A primeira e principal delas é o espetáculo. Tida como “cordão umbilical” do cinema épico, a espetacularização condensa aspectos

---

424 O filme teve profundo impacto racial e político durante seu período de exibição na década de 1910. Apesar de ter sido a produção mais comentada, discutida e vista no país durante no mínimo 20 anos, seu conteúdo perpetua concepções racistas contra os afro-americanos e contribuiu significativamente para o crescimento da Ku Klux Klan (KKK) nos Estados Unidos. Sua popularidade, conteúdo e distribuição, foram amplamente contestadas pela *National Association of the Advancement of Colored People* (NAACP) e outras instituições sociais que lutavam pelos direitos civis no país. Para mais detalhes ver: STOKES, Melvyn. “**D.W. Griffith’s The Birth of a Nation**”: A history of “the most controversial motion picture of all time”. New York: Oxford University Press, 2007, p. 111-171.

425 MUNSLOW, Alun. “**The Routledge Companion to Historical Studies**”. London: Routledge, 2005. Essa citação foi vista no texto de: STUBBS, 2013, p. 17.

426 STUBBS, 2013, p. 28.

427 São elas: espetáculo, a capacidade de dialogar com o contexto doméstico e internacional, a narrativa da nação, a defesa da família, e a exibição dos corpos. Em: BURGOYNE, Robert (Ed.) **The epic film in world culture**. Nova York: Routledge, 2011.

reconhecíveis do passado (palácios, monumentos, torres, pirâmides) com as ambições econômicas dos estúdios que se utilizavam da cenografia “monumental” e “autêntica”<sup>428</sup> para vender o filme.

O espetáculo foi uma manifestação visual da política externa estadunidense da Guerra Fria, um modo de celebrar a supremacia tecnológica com a visão política e teológica do conteúdo<sup>429</sup>. Segundo Alan Nadel “Essa sobreposição entre ideologia política e cultural ajuda a explicar porque os *épicos bíblicos* foram particularmente privilegiados na indústria hollywoodiana durante a década de 1950”<sup>430</sup>. Entretanto, estamos de acordo com Burgoyne quando argumenta que o espetáculo épico muitas vezes foi considerado um “emblema de vulgaridade cultural” pois promovia a mera visualidade e a exibição “lasciva” dos corpos masculinos e femininos em detrimento de uma narrativa “centrada”<sup>431</sup>.

Além de termos encontrado críticas da época que corroboram com a assertiva, os *épicos hollywoodianos* são formulados a partir de um embate entre o campo fílmico (produtoras, cineastas, indústria), o campo religioso (igrejas, instituições, representantes, fiéis) e o campo popular (população no geral)<sup>432</sup>. Tal concepção é fundamental para entendermos outra característica dos épicos, centrada na aproximação que essas produções possuem com o contexto internacional.

Apesar de ser associado a emergência do estado nacional em sua forma mais familiar em virtude das constantes narrativas de lendas heroicas, pátria ancestral, lugares sagrados e paisagens nacionais, o *épico hollywoodiano* também pode representar uma forma para expressões coletivas e supranacionais. Isso se deve ao fato de que os temas universais destacados por essas produções podem ressonar em outros territórios. Os filmes que propomos analisar nesse trabalho possuem a luta pela liberdade, a crença nos princípios judaico-cristãos, e a manutenção da família tradicional como temáticas em comum.

---

428 Um excelente argumento exposto por Maria Wyke é a de que os historiadores não devem se preocupar se os conteúdos fílmicos são autênticos ou não. Apesar de ser uma preocupação válida, a autora argumenta que devemos analisar “sob qual lógica determinado evento foi priorizado em detrimento de outro”. Em: WYKE, Maria. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History**. Routledge: New York, 1997, p. 37.

429 Tal afirmação é validada por toda a literatura especializada nos filmes *épicos hollywoodianos* debatidas nesse trabalho.

430 NADEL, Alan. **Containment Culture: American narrative, postmodernism and the Atomic Age**, Durham: Duke University Press, p. 90-117.

431 BURGOYNE, 2011, p. 03.

432 VADICO, Luiz. O épico bíblico hollywoodiano – o espetáculo como estética da salvação. **Rebeca**, ano 1, n. 2, 2012, p. 67-97.

Todo o arcabouço narrativo dessas produções é voltado para a solução de problemas associados à falta de determinadas características. O mal só está vencendo devido a falta de união entre os cristãos, ou porque o herói ainda não havia encontrado a redenção moral e ética esperada. Por meio do conflito geracional dos cristãos primitivos ou hebreus, os filmes evidenciam que a luta histórica perdura até a contemporaneidade, exportando em larga escala as estéticas de salvação, resistência ou manutenção de determinados padrões societários. Os filmes épicos não são estáticos, são produtos de sua cultura contemporânea que demandam respostas para problemas de raça, gênero e política<sup>433</sup>.

Por outro lado, os elementos extra-textuais, a representação do passado sob forma visual é intrinsecamente ligada com o presente. Tais ligações podem tomar forma daquilo que Ismail Xavier chama de “analogias históricas”, que são um modo de levantar questões sobre o presente usando o passado à nível da retórica<sup>434</sup>. Uma das formas mais profícuas para entendermos os mediadores culturais é pela análise atenta às normas de divulgação, ou seja, como o material publicitário vinculado na imprensa foram articulados.

Todo gênero possui elementos genéricos ou semânticos, usando a definição tipológica de Rick Altman, que por meio de imagens reforçam rótulos, termos ou indicações que um filme pertence a dado gênero cinematográfico. Tais mensagens podem ser encontradas em cartazes, jornais, revistas, *trailers*, produtos de consumo e outros meios que circulam no meio social. Por sua vez, as campanhas de divulgação iniciam um processo de antecipação e expectativa anterior à exibição do filme, fazendo parte do universo da distribuição cinematográfica.

A distribuição e promoção da indústria cinematográfica hollywoodiana eram feitas por um sistema vertical e integrante de diversas táticas desde os *trailers*, aos cartazes, anúncios, notícias publicitárias em jornais, colunas de fofoca, revistas de fãs e até “acrobacias de exploração em comunidades locais”<sup>435</sup>. Assim como o *Producers Code Administration* que regulava a produção e o conteúdo filmico, os materiais de distribuição também seguiam um código por gerência do *Advertising Advisory Council* (AAC). O conselho tinha as mesmas preocupações do *Breen Office*, todos os materiais publicitários deveriam “respeitar às religiões, os sentimentos nacionais e a lei”, essas normas e censuras tornaram-se obrigatórias

---

433 BURGOYNE, 2011, p. 11

434 XAVIER, Ismail. “Historical Allegory”. IN: MILLER, Toby; STAM, Robert (Eds). **A companion to Film Theory**. Oxford: Blackwell, 1999, p. 333-362.

435 SCHATZ, 1997, p. 194.

em 1933<sup>436</sup>. A distribuição constitui elemento fundamental para entender quais gêneros recebiam mais atenção, gastos e destaque na mídia, além disso, fornece informações sobre o impacto social do filme em seu contexto histórico.

Conforme vimos nas sessões anteriores desse capítulo, a vinculação de notícias, circulação dos materiais publicitários estiveram ligados diretamente com a criação de expectativa popular e retorno financeiro. A divulgação ampliada de *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos* também revela como o gênero épico/histórico era exposto na imprensa. A ênfase no espetáculo e nas características inerentes a ele (gastos milionários, uso de extras, detalhes cenográficos) foram associados às questões de autenticidade histórica e de como cada filme tratava temas e assuntos de cunho historiográfico. Não menos importante, o uso do passado como elemento singular na venda de produtos de consumo ligado às produções foi igualmente marcante nas campanhas de publicidade.

É notável observar que o lançamento e uso de novas tecnologias como o *Cinemascope* e o *VistaVision* foram feitos justamente com os *épicos hollywoodianos*. Herdeiros diretos dos antigos “filmes de prestígio”, o épico foi sem dúvidas o gênero cinematográfico mais utilizado para, em primeiro lugar, reconquistar o público que havia deixado de ir ao cinema. Com a divulgação de elencos conhecidos, apelo às temáticas universais e o uso de novidades técnicas, essas produções gastaram cifras milionárias dos estúdios na tentativa de retorno aos “tempos dourados”.

Antes de tudo, os filmes foram produzidos para lucrar, portanto, as campanhas publicitárias procuravam associar e capitalizar o ambiente político anticomunista com produções religiosas e conservadoras. Todos os elementos característicos do gênero épico nesse período foram mobilizados para satisfazer o público doméstico, mas também os espectadores internacionais. A grandeza e o “monumental” foram um dos inúmeros componentes exportadores da glória de Hollywood mundo à fora, razão pela qual fez com que esses filmes estivessem inscritos em eventos diplomáticos e culturais relevantes durante a década de 1950.

---

436 BALIO, 1993, p. 173.

### **CAPÍTULO III – “Os supercolossais estão de volta!”: Análise fílmica e recepção cinematográfica**

#### **3.1 – Análise Fílmica de *Quo Vadis***

A narrativa clássica hollywoodiana, segundo Ismail Xavier, tem como objetivo “demonstrar a neutralidade do sistema de representação, ou seja, visa causar a impressão de realidade e de identificação quase imediata com as imagens em movimento”<sup>437</sup>. Procuraremos emancipar sua opacidade pelo processo da decupagem. Nossa preocupação está em observar as representações sociais vinculadas aos filmes e de que forma aferem o imaginário conservador e da Guerra Fria. Para isso, verificaremos diálogos, planos, sons, personagens, tempo e outros elementos inseridos dentro da estrutura narrativa.

---

437 XAVIER, 2005, p. 47.

*Quo Vadis*, assim como os demais filmes épicos da época, começa com uma abertura triunfal. O papel da orquestra síncrona é fundamental para remeter à época antiga, a fonte do filme também contribuí para tal efeito, uma vez que está em dourado e com ornamentos antigos. O título da produção é igualmente dourado, imponente, conferindo autoridade e importância<sup>438</sup>. Outrossim, era preciso anunciar o responsável pelo filme, conforme vemos no *frame* abaixo. A associação de produções socialmente relevantes com sua marca produtora fazia parte do processo de divulgação não só do filme em destaque no cinema, mas permitia com que a empresa computasse seu sucesso às produções futuras.

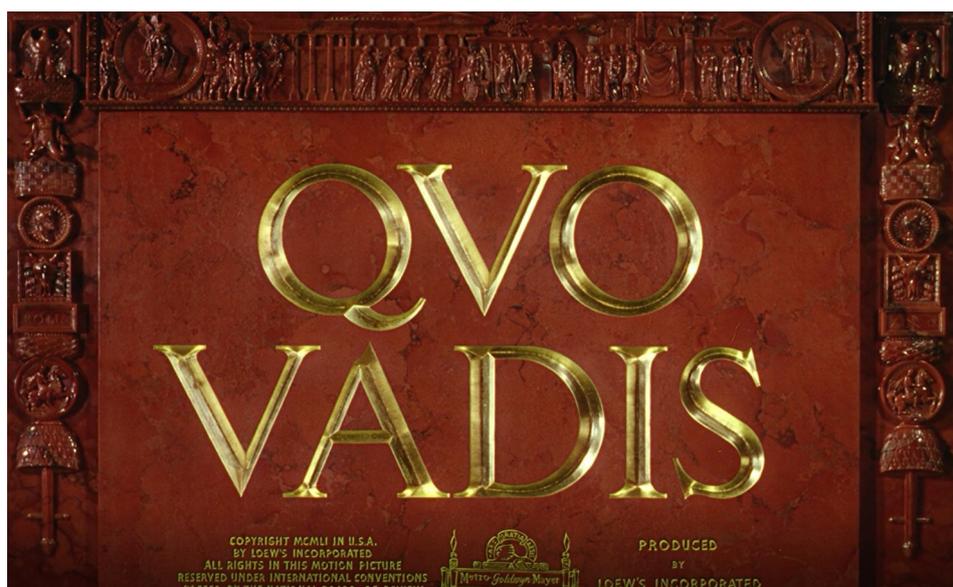


Figura 10: (LEROY, 1951, 03 min, 27 seg)

---

438 Começo até 04 min, 35 seg.

Já na primeira sequência, o diretor evidencia a diferença entre os dois mundos destacados no filme. O primeiro, representado pelo império romano e Nero, é imposto pela força, corrupção e escravidão. Já o segundo, no qual é centrado na figura de Jesus Cristo, luta pela liberdade individual com amor, fé e redenção. Essas definições são apresentadas ao espectador por meio do narrador “voz de Deus”, ou seja, uma voz que se locomove nos espaços visuais, caminha no tempo, explica elementos que não estão visualmente representados<sup>439</sup>. Essas características lhe conferem poder e segurança naquilo que está sendo informado ao público, elemento primordial em filmes com características históricas.



Figura 11: (LEROY, 1951, 05 min, 40 seg)



Figura 12: (LEROY, 1951, 05 min, 53 seg)

A sincronia entre imagem e música explica e demonstra aquilo que o narrador anuncia. O anúncio nunca é neutro. A associação do poder romano que é – conforme o *voice over* – corrupto, impiedoso e militarmente forte com as imagens de escravos sendo chicoteados, demonstra logo de início o que se espera dos personagens associados a este poder. No começo do filme, símbolos, vestimentas e adereços do exército romano também remetem às instituições fascistas ou nazistas, conforme figura 11. Durante toda a Segunda Guerra Mundial, especialmente depois do ataque a Pearl Harbor, imagens do *front* e do Eixo circularam por todos os cinemas dos Estados Unidos através de documentários e *newsreel*. A imagem de águias douradas colocadas na produção, comuns nos exércitos de Mussolini e Hitler, continuavam familiares no imaginário estadunidense e europeu em 1951.

Durante a sequência, o narrador informa que “todo o indivíduo está a mercê do estado, o assassinato substituí a justiça”, as nações conquistadas pelo império são sujeitas à

439 NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema II**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005, p. 47-67.

escravidão<sup>440</sup>. A poucos meses do ápice anticomunista estadunidense, o filme foi diretamente impactado pela percepção dicotômica que unia os regimes fascistas, nazistas e comunistas de um lado e os Estados Unidos de outro. Prova disso, foram as declarações de uma das escritoras do enredo, Sonya Levien, que comentou: “Nero, Hitler, Mussolini, Stalin são homens do mesmo tipo”<sup>441</sup>.

A única força disposta a enfrentar o poder maligno do império romano era o cristianismo e seus representantes. A lenta transição da marcha militar para o sofrimento de Jesus carregando a cruz, conforme figura 12, demonstra didaticamente a disparidade entre os dois mundos e como eles são, inevitavelmente, inconciliáveis. O elemento da diferença é representando não apenas na discrepância de ideias mas abrange como cada personagem se comporta, de que maneira fala, quais roupas vestem, suas intenções, sonhos e ambições.

*Quo Vadis* se passa em 64 na Era de Cristo, durante o reino do anticristo, Nero (Peter Ustinov). Ainda na primeira sequência, é destacada a imagem de um dos personagens principais da trama, Marcus Vinícius (Robert Taylor), comandante de importantes expedições militares do império. Vinícius é o herói do filme e personifica a figura do homem másculo, inteligente, sagaz e que cumpre o papel de gênero que lhe é atribuído. Nesse primeiro momento, é subserviente a Nero e ao modo de vida romano, mesmo que conteste ordens injustas<sup>442</sup>.

Os personagens romanos de destaque são apresentados logo em sequência, assim que Marcus chega ao palácio real. É notável que mesmo sob posição de destaque, Vinícius passa por uma burocracia antes de falar pessoalmente com Nero. Ao longo de todo o filme, é demonstrada a ineficiência, lentidão e desvantagem de se ter um estado grande com diversas atribuições<sup>443</sup>. Em contrapartida, nas decisões e conversas cristãs, o diálogo é sempre direto, afetuoso, eficaz e humano.

---

440 05 min, 01 seg até 05 min, 10 seg.

441 SCODEL, Ruth; BETTENWORTH, Anja. **Whither Quo Vadis?** Sienkiewicz's novel in film and television. Blackwell Publishing, 2009, p. 95.

442 Vinícius recebe a ordem de que deve acampar fora da cidade até que o imperador autorize a entrada das tropas romanas. Depois de meses longe de casa, a informação parece absurda para o comandante que imediatamente vai ao palácio real reclamar com Nero. Desde o começo, apesar de estar atrelado a hierarquia militar, Vinícius faz aquilo que lhe parece razoável, fugindo da obediência cega que é característica aos outros personagens romanos.

443 Em: 8 min, 39 seg; 10 min, 38 seg; 30 min, 27 seg; 01 h, 46 min, 19 seg; 02 h, 03 min, 23 seg; 02 h, 30 min, 23 seg.

Na sequência do palácio, Nero, o intelectual Petronius (Leo Genn) e o comandante da guarda real, Tigellinus (Ralph Truman) encontram-se com Marcus Vinícius. Nero é representado como um ditador desconectado da realidade, com manias excêntricas como o canto e a poesia. Essas artes são consideradas inferiores tamanha a genialidade que o próprio Nero considera de si. O imperador é constantemente bajulado por seus serviçais e possui completo controle sobre Tigellinus e os intelectuais, com exceção de Petronius.

O personagem interpretado por Leo Geen é o único, dentro da cúpula central do governo a contestar e sugerir mudanças a Nero. Diferente de outros filósofos presentes como Seneca (Nicholas Hannen) e Lucan (Alfredo Varelli), que não contribuem significativamente na trama, Petronius possui voz ativa e certa influência nas decisões feitas pelo imperador. É notável observar que até a primeira hora do filme, Nero não é visto sem a presença de seu conselheiro. O intelectual serve como o único mecanismo racional de seu chefe em seus devaneios<sup>444</sup>. Logo na primeira cena sem Petronius, o imperador contempla aquilo que é seu maior projeto político, a destruição da velha Roma e a reconstrução de uma nova cidade chamada Nerópolis, totalmente arquitetada conforme suas vontades<sup>445</sup>.

Tigellinus é diametralmente oposto à Petronius, em uma clara disputa entre força e intelectualidade. O representante do militarismo é um personagem perigoso, agressivo, com sede de poder e que cumpre, a qualquer custo, as vontades do imperador. Ao explicitar que “não há explicações ou razões para as ordens imperiais”<sup>446</sup>, Tigellinus põe fogo em Roma, mente ao povo, prende e mata cristãos. O poder militar também pode ser dividido entre o espectro do “mal” e do “bem”. Se os militares são obedientes a Nero e ao modo de vida romano, as representações são negativas. Já o general aposentado Plautius (Felix Aylmer) é representado como um homem honrado e respeitado, não pelo seu histórico de vitórias militares, mas por sua conversão ao modo cristão de vida.

A conversão entre os dois mundos é feita por Plautius e sua família, mas é melhor explicada e detalhada no arco narrativo de Marcus Vinícius. Essa mudança no modo de vida esta condicionada ao envolvimento do comandante com Lygia (Deborah Kerr), filha adotiva de Plautius e escrava perante a lei romana. Logo nas primeiras correspondências entre a

---

444 Conforme em: 10 min, 38 seg; 32 min, 49 seg; 49 min, 41 seg; 01 h, 51 min, 32 seg; 01 h, 56 min, 16 seg.

445 Em: 01 h, 27 min, 42 seg. A ideia da destruição para reconstrução de uma nova cidade é única dessa versão. Tanto na novela escrita quanto nas versões anteriores do filme, o principal desejo de Nero era queimar Roma como um épico troiano, mas nenhuma menção à nova cidade é feita.

446 11 min, 56 seg.

MGM e o PCA, houve uma insistência de se representar cuidadosamente Lygia, e de que maneira suas interações com Vinícius poderiam simbolizar a vitória do cristianismo sobre o paganismo<sup>447</sup>. As características iniciais do personagem interpretado por Robert Taylor são aquelas largamente difundidas pelos filmes melodramáticos da época: homem “ másculo” e viril, que impõe suas vontades perante os demais e que raramente demonstra seus sentimentos.

De fato, havia uma inquietação desde os primeiros *scripts* e memorandos, detalhadamente analisados no capítulo anterior, em apresentar Vinícius, nos primeiros momentos, como um personagem símbolo da filosofia de Roma. Para o comandante, não fazia diferença as individualidades de cada pessoa, mas sim, se ela era cidadã ou inimiga do Estado. Essas características são facilmente observadas ao longo dos primeiros 90 minutos de filme. Marcus Vinícius acredita na imposição romana sob os demais povos ou pessoas contrárias ao regime, segundo ele, “a única maneira de se conquistar e civilizar o mundo é através do derramamento de sangue”<sup>448</sup>. Além disso, a crença na escravidão como modo legítimo de conquista<sup>449</sup>, a ignorância perante a filosofia<sup>450</sup> e o discurso machista e misógino<sup>451</sup> em inúmeras cenas, denotam como o comandante militar está submerso em um modo de vida violento, pagão, hedonista e fundamentalmente, assassino.

O mundo em que cada personagem vive, romano ou cristão, define sua personalidade, falas e ações dentro do espaço narrativo. Um dos exemplos mais evidentes dessa dicotomia pode ser observado na representação da imperatriz Poppea (Patricia Laffan) e de Lygia. Enquanto a primeira é vingativa, fria e promíscua, a segunda está envolta de uma vida simples, familiar, religiosa e culta. Essas características estão dispostas ao longo da produção

---

447 Conforme visto em: ALLAN. s/l. **[Memorandum]** não-datado, Hollywood. 2f. Margaret Herrick Library, Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. File Quo Vadis [MGM].

448 Em: 27 min, 19 seg até 27 min, 26 seg.

449 Em: 27 min, 42seg e 01 h, 24 min, 17 seg até 01 h, 24 min, 27 seg. Nessa última cena, Vinicius admite que possui centenas de escravos, e que ele não os libertaria pois são sua propriedade.

450 Em: 22 min, 57seg; 27 min, 47seg. Para Vinicius, Paulo e Pedro, os dois principais pregadores do cristianismo que aparecem na trama são pedintes e só falam bobagens.

451 Vinicius fala que durante muito tempo, em suas conquistas militares pelo império, cansou-se de ver “mulheres pobres e maçantes, sem inspiração”. Para ele, as mulheres da Gália e Britânia são “feias e fedidas” e se “cobrem de gordura”. Nessa mesma cena, Lygia defende as mulheres, argumentando que são as mais belas e persistentes por lutarem contra os invasores romanos. A todo momento o filme reforça possíveis semelhanças entre o império de Nero e a URSS, essas representações estão presentes tanto nos aspectos estruturais como composição de Estado e militarismo, mas também na moralidade e comportamento no modo de vida dos cidadãos. Nesse sentido, a violência discursiva de Vinicius contra as mulheres da Gália e Britânia (territórios hoje ocupados pela Grã-Bretanha, Alemanha, França e Itália) reforça o sentimento negativo para com os homens soviéticos, em especial, aqueles das forças armadas.

e evidenciam o modelo ideal de mulher bem como o “tipo” não desejável. Nesse sentido, as expressões dramáticas de ambas, aferem de maneira enfática, o compromisso com questões sociais e morais da sociedade estadunidense.

A imperatriz Poppea desde o início do filme porta-se como uma mulher que, apesar de ser casada com Nero, não é fiel a seu marido e o apoia por mera conveniência. A adoração pelos deuses romanos também faz dela uma mulher pagã, sem apreço aos costumes e à moralidade judaico-cristã, fundamental na definição positiva dos personagens. Seu papel na trama é secundarizado e ofuscado pela centralidade do imperador, mesmo que ela tenha dado planos e ideias políticas a Nero<sup>452</sup>. A personagem interpretada por Patricia Laffan parece ter maior destaque nas questões referentes a estética, no uso roupas exóticas, maquiagem, sadismo, e interesse sexual.



Figura 13: (LEROY, 1951, 51 min, 23 seg)



Figura 14: (LEROY, 1951, 51 min, 54 seg)

452 Poppea é quem dá o conselho de ceifar milhares de cristãos em um espetáculo público. Na cena, a imperatriz enfatiza o quão perigosos são os cristãos, por discordarem dos deuses e templos romanos, eles são automaticamente inimigos de Roma e do Estado. A ideia é seguida por Nero, que posteriormente a acusa de ser “seu gênio do mal”. O imperador mata sua própria esposa, no único momento em que uma mulher aconselha um homem na esfera pública. Em: 01h, 52 min, 36s.

Os filmes épicos apresentavam muitas possibilidades para o exibicionismo cinematográfico. Essas produções tinham como característica o exagero nas representações de lugares exóticos, cenas de luta, efeitos especiais, decorações, e o apelo visual dos personagens através das vestimentas. Tal característica contribuía para a comercialização de produtos, acessórios, cosméticos e perfumes que se relacionavam com a produção exibida no cinema. Essa inter-relação entre o estúdio e as lojas de departamento, orientava as aspirações de consumo do público, de tal maneira que o império romano não representava somente a tirania, mas também o erotismo, glamour e luxo, disponíveis na loja mais próxima.

Nesse sentido, as reconstruções históricas do cinema épico também fomentavam o *voyeurismo* do espectador, provocando o prazer contemplativo<sup>453</sup>, exemplificado nas figuras 13 e 14. Segundo Laura Mulvey, a presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo no cinema narrativo comum, a contemplação erótica que a personagem evoca integra-se de forma coesa na trama, desenvolvendo ações e sentimentos do herói. Nesse sentido, argumenta a autora, Hollywood manipula o prazer visual em torno da escopofilia, fazendo com que a mulher em si não tivesse tanta importância quanto o homem na narrativa clássica, um problema que persiste até os dias de hoje<sup>454</sup>.

A censura imposta pelos órgãos fiscalizadores do mundo cinematográfico dificultavam a exposição de conteúdos e diálogos explicitamente sexuais ou “lascivos”, portanto, cenas que sugeriam tais características eram usadas nas produções a fim de satisfazer o público – em especial os mais jovens – na busca por novidades e emoções nas telas do cinema.

O diretor, conforme podemos observar na figura 13, utiliza de efeitos especiais para, didaticamente, mostrar ao público que alguém está observando Marcus Vinícius. Tal recurso não só auxilia o público a entender a cena, mas também explora a imagem e beleza de uma das suas principais estrelas, Robert Taylor. Logo em seguida, conforme a figura 14, revela-se sua mais proibida admiradora, a própria imperatriz Poppea. A posição e o gesto interpretado pela atriz revelam o “tom” sexualizado da cena. A narrativa, nesse caso, operacionaliza não só o subtexto romântico e de traição – posteriormente consumada – mas também oferece alertas

453 Traduzido da expressão “pleasure of gazing”. Em: WYKE, 1997, p. 56-8.

454 MULVEY, Laura. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977, p. 437-453.

moralizantes, como a adoção de uma postura não-cristã e indesejável da mulher, segundo os padrões da sociedade estadunidense, público-alvo da produção.

Por outro lado, a representação de Lygia é completamente oposta à de Poppea. A personagem interpretada por Deborah Kerr é a personificação ideal da mulher cristã. Tais características são evidenciadas ao longo do filme, como: postura antiescravista e a favorável ao amor em todas as condições<sup>455</sup>; é uma mulher de “beleza simples” com pouco apelo à luxúria e qualquer ornamento chamativo<sup>456</sup>; segue os princípios da família nuclear e do cristianismo como a frequência da igreja, da reza, dos símbolos e da oposição ao regime romano pagão<sup>457</sup>; está de acordo com os padrões de “mulher ideal” expostos nas demais produções hollywoodianas<sup>458</sup>.

Lygia aparece pela primeira vez no filme quando Vinícius, que se hospeda na casa de seu pai adotivo Plautius, a observa no jardim da família. Desde o início, a personagem parece estar apaixonada pelo comandante romano, no entanto, seus princípios morais e religiosos a impedem de levar qualquer consideração amorosa a sério. A personagem não carrega consigo muitas mudanças ao longo da trama, estando do “lado certo da história”, cabe a ela auxiliar a conversão dos não-cristãos e resistir como pode à opressão causada por Nero. Mais uma vez, o filme preza pela construção do indivíduo forte, independente em oposição ao coletivismo do Estado.

A produção indica que o amor não é suficiente para unir mundos completamente distintos, é preciso que um lado desista de suas convicções e passe a adotar os preceitos do outro, nesse caso, Vinícius deve relegar sua vida romana pela vida cristã. Todas as características iniciais de Vinícius, do homem agressivo, ciumento, rude, serão transformadas em qualidades após o herói se converter, comprometendo-se na luta contra a tirania romana. É notável que as mesmas particularidades são encontradas em Poppea que é ciumenta,

---

455 Conforme em: 17 min, 54 seg; 20 min, 26 seg; 27 min, 31-41 seg e 55 min, 03 seg.

456 Conforme em: 43 min, 20 seg e 46 min, 09 seg.

457 Conforme em: 20 min; 27 min; 43 seg; 48 min, 11 seg; 56 min, 26 seg; 01 h, 22 min até 01 h, 27 min, 02 seg; 01 h, 56 min, 58 seg; 02 h, 50 min, 30 seg, entre outros momentos.

458 Lygia é uma mulher branca, heterossexual, cristã e que raramente contesta o homem em suas decisões. Tal padrão pode ser observado em inúmeros filmes hollywoodianos, desde o princípio da indústria até os dias atuais. Apesar das nuances e contextos históricos que devemos levar em conta, tal orientação era vista como normal no final da década de 1940 e começo dos anos 1950. Esse princípio sofreu alterações e contestações até mesmo na época referida, no entanto, ainda permanecia hegemônico, especialmente entre as principais atrizes do *star system* hollywoodiano.

possessiva e agressiva, no entanto, a narrativa não apresenta possibilidade de redenção, uma vez que não há perspectiva de mudança no estilo de vida.

A morte também é o destino de Petronius e sua amante, Eunice (Marina Berti). Como ressaltado anteriormente, o conselheiro é o único dentro da cúpula do Estado há dar sugestões moderadas a Nero. Além disso, critica constantemente suas loucuras através de falas irônicas e sutis, não percebidas pelo imperador<sup>459</sup>. O filósofo ao questionar Nero sobre a construção de uma nova Roma, pergunta: “O que acontecerá com Roma que durou mil anos? A velha Roma, nossa Roma, suja e magnífica, mas ainda nossa amada Roma, permanecerá de pé?”<sup>460</sup>. Petronius é um personagem antirrevolucionário, questiona o imperador por suas mudanças bruscas no modo de vida romana, porque teme que tais transformações possam derrubar o regime.

Em sua cena final, o conselheiro do imperador corta seus pulsos e declara que todos seus bens, tesouros, escravos e jardins sejam dados à Eunice. Suas contradições, ora benéficas aos cristãos, ora à Roma, não foram suficientes para que ele fosse salvo. O personagem foi condescendente com as atrocidades por todo o filme, manteve seus privilégios e não se converteu ao cristianismo. Já Eunice, ao ver seu grande amor morrendo, também se mata, no último ato revolucionário da mulher que a todo tempo esteve sob os mandos do senhor<sup>461</sup>. De certa maneira, o subtexto romântico dos dois é o inverso do amor entre Vinícius e Lygia: o primeiro, não-cristão, terá final trágico; o segundo, a salvação e a paz eterna.

O melodrama familiar é um dos principais gêneros cinematográficos de Hollywood. Os filmes melodramáticos envolvem tensões e contradições dentro de um pequeno grupo familiar, que, de maneira geral, envolvem o sofrimento dos protagonistas que buscam seu lugar no mundo social<sup>462</sup>. Dentro do espaço épico, o melodrama ganha proporções históricas e geracionais, uma vez que o drama vivido pelas gerações passadas também é observado nas atuais.

A partir disso, podemos elencar que o drama cristão representado em *Quo Vadis* se concilia com as ansiedades vividas por parte da sociedade estadunidense no pós-guerra, uma vez que o revigoramento religioso cristão era, discursivamente, associado ao ocidente e aos

459 Conforme em: 32 min, 49-55 seg; 49 min, 41 seg até 50 min 13 seg; 52 min, 53 seg e 01 h, 53 min, 57 seg até 01 h, 54 min, 11 seg.

460 Conforme em: 01 h, 38 min, 32-45 seg.

461 Conforme em: 02 h, 10 min, 08 seg até 02 h, 11 min, 03 seg.

462 LEV, 2003, p. 58.

seus “valores”, “liberdades” e “civilização”; em contrapartida, o amalgama soviético era representado pelo “ateísmo, barbarismo e totalitarismo”<sup>463</sup>.

É importante ressaltarmos que a redenção de Marcus Vinícius e sua transição entre os dois mundos não é automática e sem contradições. Característica central do melodrama, o sofrimento acompanha Vinícius e Lygia por todo o filme, foram necessárias diversas intervenções no intuito de alertar o comandante romano para as atrocidades cometidas pelo imperador Nero. Um dos recursos mais persuasivos e impactantes dentro da trama e certamente observado pelos espectadores, é a presença de duas importantes figuras da liturgia bíblica: Paulo de Tarso (Abraham Sofaer) e o apóstolo Pedro (Finlay Currie).

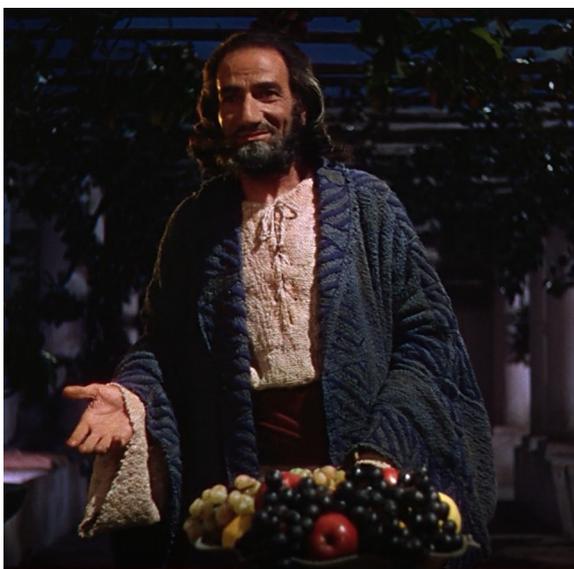


Figura 15: (LEROY, 1951, 21 min, 17seg)



Figura 16: (LEROY, 1951, 01 h, 08 min, 41seg)

A figura 15 exemplifica a importância simbólica da figura de Paulo na vida de Lygia e de sua família. Trata-se da primeira aparição do evangelizador no filme. A câmera lhe dá destaque central no mesmo plano do cesto de fruta, uma indicação positiva de fartura e boa aventura que o personagem traz à narrativa. Isso é reforçado logo em seguida quando a família recebe com alegria o visitante. Ainda nessa sequência, Paulo é confrontado por Vinícius que questiona sua origem e profissão. O personagem responde orgulhosamente: “Sou judeu, cidadão de Roma”<sup>464</sup>.

463 SHAW, Tony. Martyrs, Miracles and Martians: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s. *Journal of Cold War Studies*, v. 4, n. 02, 2002, p. 07.

464 Em: 22 min, 14 seg.

Inicialmente, o comandante romano assume que Paulo é grego devido ao seu nome. Assim que soube da origem, Vinícius argumenta “você vem de uma área problemática do mundo”<sup>465</sup>. Novamente, o filme dialoga diretamente com os acontecimentos recentes do mundo, especialmente com as divulgações das atrocidades nazistas contra os judeus e a criação do estado de Israel em 1948. A associação ao judaísmo fica mais evidente se levarmos em conta que Abraham Sofaer, o ator que interpreta o personagem, era de descendência judaica. Apesar de não possuírem preponderância na narrativa, os judeus e o judaísmo serviram como ponto de referência para as noções de identidade e autoimagem dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, e em especial, durante o ciclo de filmes históricos e bíblicos<sup>466</sup>.

Na mesma sequência, Paulo é apresentado como “rabino” e professor de filosofia de Lygia. Após a reprovação e saída de Marcus Vinícius da cena, é Paulo que conta as novidades do apóstolo Pedro afirmando que: “a palavra está se espalhando, a semente plantada está dando frutos, a colheita vai ser boa, em todos os lugares as pessoas estão desenhando o sinal do peixe”<sup>467</sup>. Comparado com as outras versões de *Quo Vadis*<sup>468</sup>, Paulo possui presença importante na drama, é dele o incentivo para que Lygia espalhe amor e fé para o comandante romano, afinal, “se ele puder se ensinado, o mundo todo pode”<sup>469</sup>. Além disso, o personagem é responsável pelo batismo de pessoas e difusão dos ideais cristãos<sup>470</sup>.

Na sequência do batismo<sup>471</sup>, Paulo argumenta que as dúvidas e angústias dos fiéis são compreendidas por Jesus como direito do homem livre, portanto, não era preciso temê-lo. Durante o momento da fala, a câmera foca em uma mulher apreensiva, olhando para baixo, pensativa. A sincronia entre a fala, imagem e som destaca o entendimento das figuras cristãs com os fiéis, demonstrando ser uma religião acolhedora e amorosa, diferente das cenas romanas de adoração aos deuses marcadas pela imposição<sup>472</sup>.

---

465 Em: 22 min, 24 seg.

466 De acordo com tese defendida por WALLIS, 2016.

467 O sinal do peixe refere-se a uma tática utilizada pelos cristãos no filme para se identificarem sem que fossem punidos pela repressão romana. O apóstolo Pedro, segundo a narrativa contada, era pescador. Em: 24 min, 09-21 seg.

468 Segundo Ruth Scodel e Anja Bettenworth, ambas as versões de 1912 e 1925 omitem consideravelmente o papel de Paulo na drama. Segundo as autoras, a versão de 1951 é a primeira em que o personagem possui importância e um perfil próprio. Em: SCODEL; BETTENWORTH, 2009, p. 200-211.

469 Em: 24 min, 50-4 seg.

470 Em: 01 h, 07 min, 37 seg até 01 h, 08 min, 12 seg.

471 Em: 01 h, 06 min, 52 seg até 01 h, 25 min, 15 seg.

472 Em: 01 h, 07 min, 56 seg.

A figura 16 apresenta o apóstolo Pedro como figura central da cena. Toda a sequência exterioriza e expressa uma atmosfera sagrada. Diferente do exotismo romano, os cristãos se reúnem de forma respeitosa, familiar e reverente. O cenário configura um ambiente de conhecimento e imponência para aqueles personagens dentro do universo diegético, mas também para os espectadores. As vestimentas brancas, cajado e a longa barba do apóstolo reforçam sua autoridade nas falas perante os fiéis.

Na cena, Pedro revigora os ensinamentos de Jesus, a todo momento que conta sua experiência com o proclamado filho de Deus, o filme didaticamente utiliza *flashbacks* mostrando ao espectador tudo o que está sendo falado. A utilização desse recurso cinematográfico, serve, assim como a repetição de falas e ações, para enfatizar mensagens, símbolos e valores mais importantes ao diretor. A utilização de citações bíblicas igualmente valoriza o poder e a autoridade do personagem e das palavras transmitidas, isso pode ser exemplificado na passagem:

Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os que choram, porque serão consolados. Bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra. Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão satisfeitos. Bem-aventurados os misericordiosos, porque eles alcançarão misericórdia. Bem-aventurados os puros de coração, porque verão a Deus. Bem-aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus<sup>473</sup>.

A cena é marcada, assim como todo o discurso, pelo deslocamento da câmera, ora priorizando o apóstolo, em outra, dando ênfase nos fiéis. Ao falar sobre os bem-aventurados, nos é mostrado a imagem de mãe e filho unidos, já nos misericordiosos, é destacado a imagem de Plautius e sua esposa Pomponia (Nora Swinburne), para os puros de coração, a figura de um bebê é destacada, representando a pureza do cristão. Tais enquadramentos agregam a familiar nuclear e todos seus valores inerentes ao discurso do apóstolo.

Ainda nessa sequência, Pedro alerta para a obediência aos mandamentos de Deus profetizados por Moisés, revelando ainda mais a aproximação com os preceitos do judaísmo e do conservadorismo societário. Ao afirmar que “(...) É preciso obedecer aos que lhes governam e suas leis mesmo que sobre elas vocês sofram crueldades e presencie maldades além da dimensão da mente”<sup>474</sup>, o apóstolo destaca que as mudanças na sociedade devem

---

473 Em: 01 h, 12 min, 35 seg até 01 h, 13 min, 07 seg.

474 Em: 01 h, 13 min, 17 seg.

partir das intervenções divinas e não pela ação do homem. Novamente, o caráter antirrevolucionário e conservador da narrativa dialoga diretamente com as tensões vividas na sociedade estadunidense do pós-guerra, marcadas pelo endurecimento do governo federal com sindicatos e associações trabalhistas, em especial, com os grupos sociais que lutavam pelo reconhecimento de direitos civis e o fim do segregamento racial.

Um dos últimos elementos que gostaríamos de analisar são as representações dos povos romanos e cristãos ao longo da trama. A disparidade entre as duas sociedades impacta, novamente, as ações dos principais personagens e conseqüentemente revela o destino no qual o *script* aprovado pelo PCA desejava: a confirmação de que, o estilo de vida romano, caracterizado pelo paganismo, autoritarismo, coletivismo e imoralidade sairá derrotado se o outro mundo, cristão, conservador e individualista, rejeitá-lo e combatê-lo.



Figura 17: (LEROY, 1951, 34 min, 10seg)

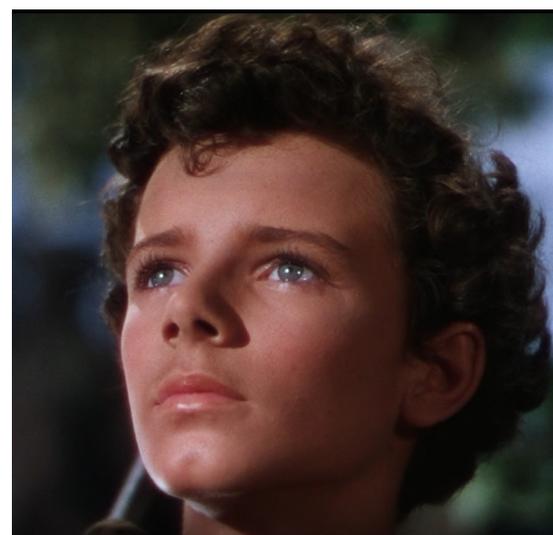


Figura 18: (LEROY, 1951, 02 h, 07 min, 26seg)

Conforme vemos na figura 17 e em outras cenas do filme, o povo romano é representado por uma grande multidão. Faz-se o uso de planos gerais ou médios para demonstrar que tais cidadãos fazem parte de uma grande massa, sem pensamento individual ou liberdade de escolha<sup>475</sup>. A posição destacada de Nero corrobora com essa hipótese, não há espaço para oposição ou discordâncias, todos devem saudar o imperador, mesmo ele odiando o próprio povo<sup>476</sup>. São também nessas seqüências que o termo épico ganha sua devida

475 Em: 01 h, 48 min, 51 seg; 02 h, 02 min, 57 seg; 02 h, 16 min, 49-58 seg.

476 São inúmeras as cenas em que Nero fala abertamente no ódio ao povo. O imperador é um homem egoísta, cercado de bajuladores e que despreza as pessoas comuns, a elas basta promessas de pão e circo. Em: 32 min, 09-28 seg; 01 h, 51 min, 21 seg; 02 h, 42 min, 34 seg.

proporção. A cenografia, arquitetura, orquestra e os personagens principais contribuem para a sensação de grandeza visual e sonora.

O povo romano é mostrado como se fosse etnicamente e socialmente uniforme, não há línguas estrangeiras ou pessoas negras. Na esfera política, são facilmente manipuláveis, mantendo determinado senso de justiça se guiada pelo herói, nesse caso, Marcus Vinícius. O tratamento a população romana pode ser interpretado sob diferentes subtextos políticos, o ódio aos cristãos pode evocar o caça as bruxas anticomunistas em Hollywood entre 1947 e 1951, no entanto, tal visão não é sustentada pela documentação primária previamente analisada<sup>477</sup>.

Já os cristãos, são representados como indivíduos pensantes, livres, pacíficos, e que seguem as doutrinas morais do Ocidente como a manutenção da família nuclear. Suas principais figuras além de Pedro e Lygia, é o jovem Nazarius, destacado na figura 18, a quem representa a nova geração de cristãos no mundo. É ele quem opera o milagre de transmitir a mensagem de Jesus para Pedro: “meu povo em Roma precisa de ti, se tu abandonares o meu povo, irei a Roma para ser crucificado uma segunda vez”<sup>478</sup>. A mensagem é clara, nenhum seguidor de cristo deve ser deixado para trás, todos são acolhidos.

A produção ainda enfatiza como a juventude será a responsável pelo desenvolvimento e fortalecimento do cristianismo no mundo. Visto que a maioria do público espectador eram compostos por famílias e jovens, o filme dialoga diretamente com essas pessoas, trazendo consigo a empatia, identificação e aceitação do discurso narrativo apresentado.

Por fim, ressaltamos que a conversão de Marcus Vinícius para o mundo cristão só se concluiu com a destruição parcial de Roma após o incêndio orquestrado por Nero e a sensação de injustiça pela culpabilização dos cristãos pelos crimes romanos. Para se tornar digno, Vinícius passa por inúmeras provações e enfrentamentos de tudo que ele conhecia, como as ordens imperiais e o estilo de vida romano<sup>479</sup>. Durante os eventos traumáticos, incluindo sua prisão, o agora ex-comandante romano revela que “sente-se cristão” sabendo que “é bom, o

---

477 Tal sugestão foi dada em: SCODEL; BETTENWORTH, 2009, p. 149-158.

478 Em: 02 h, 07 min, 12-39 seg.

479 Em uma das cenas, Marcus admite que esteve dormindo por muito tempo e que de alguma maneira algo deve ser feito para “esse maníaco”, uma resposta rápida e decisiva há tudo que “ele representa”. Aqui, o arco do novo herói começa, seus desafios devem se provar maiores do que seus feitos passados, é preciso se sacrificar para ser cristão. O sofrimento e a adoção à causa foram sem dúvida uma das maneiras com que o diretor procurou encorajar os espectadores a militarem a favor dos valores conservadores e estadunidenses, no intuito de evitar o que ocorreu no filme. Em: 01 h, 57 min, 34-48 seg; 02 h, 00 min, 45 seg; 01 h, 46 min, 19-34 seg.

sentimento da força e da coragem, mas ainda há muitas coisas que não entende”<sup>480</sup>. A conversão é completada quando Pedro, também prisioneiro, realiza uma rápida cerimônia de casamento entre Marcus e Lygia<sup>481</sup>.

A partir do nascimento de um novo herói, agora imbuído dos valores cristãos, Marcus Vinícius lidera o povo romano contra o imperador na sequência em que Lygia é o centro das atenções por estar amarrada e somente seu guarda a protege contra um touro. Em estádio lotado, Vinicius anuncia o golpe de estado:

Cidadãos de Roma. Eu sou Marcus Vinícius, comandante da 14 legião, esse homem (aponta para Nero) é o incendiário de Roma que matou inocentes pelos seus próprios crimes o reinado deste louco está terminado. Roma é sua novamente. Hoje a noite, General Galba está marchando para o norte. O seu exército está ressuscitado. HAIL GALBA! GALBA novo imperador de Roma<sup>482</sup>.

O povo comemora o anúncio em mais uma clara demonstração de fácil manipulação. A morte de Nero, nesse sentido, é uma consequência natural dos eventos desenvolvidos e liderados por Vinícius. O imperador, ao se ver diante de sua mortalidade, novamente despreza e sente medo do povo. Paradoxalmente, a última pessoa que o vê com vida é sua escrava Acte (Rosalie Crutchley) a quem Nero desprezou e maltratou durante algumas cenas do filme. Mesmo em seu ponto mais miserável, é a mulher que o conforta. Como o suicídio era uma temática proibida nos filmes hollywoodianos da época, é a própria escrava quem lhe dá uma punhalada no coração<sup>483</sup>

Após a coroação do novo imperador, Galba (Pietro Tordi), Marcus se pergunta que após “Babilônia, Egito, Grécia e Roma o que vira a seguir?”. Seu companheiro de Batalha responde “Um mundo mais permanente, com uma fé permanente” e Marcus conclui “um não é possível sem o outro”<sup>484</sup>. Nessa penúltima sequência é evidente o apelo ao presente e o senso de continuidade que os Estados Unidos herdaram dos grandes impérios do passado. Dessa vez, no entanto, com a fé cristã e seus princípios, o império estadunidense teria todas as chances de sagrar-se vitorioso no combate com o império romano do século XX, a União Soviética.

---

480 Em: 02 h, 27 min, 44 seg.

481 Em: 02 h, 28 min, 38 seg.

482 Em: 02 h, 42 min, 57 seg até 02 h, 43 min, 28 seg.

483 Em: 02 h, 47 min, 43 seg até 02 h, 48 min, 22 seg.

484 Em: 02 h, 49 min, 38-51 seg.

Tal caminho é traçado na última sequência de *Quo Vadis*, na qual Marcus, Lygia, Nazarius e Ursus (Buddy Baer) antigo guarda costa de Lygia, saem de Roma pela estrada em que o cajado de Pedro aponta. A música celestial, unida ao cenário de natureza encerra o filme com visão da família cristã e o lema destacado na imagem “Eu sou o caminho, a verdade e a vida”<sup>485</sup>. O filme encerra com a mensagem bastante clara de que o único caminho próspero que garantirá a segurança, paz e felicidade eterna é o caminho desenhado e defendido pelos Estados Unidos e pelo cristianismo.

### 3.1.1 – A recepção e circulação de *Quo Vadis* nos Estados Unidos

Os estudos de recepção cinematográficas são de longe os mais complexos e com menor consenso dentro do espectro dos estudos do cinema ou da história do cinema. Pesquisas e estudos sobre a audiência são tão antigos quanto a sétima arte, proliferando-se especialmente no período pós-1945. Essas pesquisas de maneira geral, foram financiadas pela iniciativa privada para medir o impacto da experiência cinematográfica nos jovens. No cenário acadêmico, os estudos das audiências estavam relacionados com as matérias de psicologia, sociologia, ciências sociais e economia. É a partir da institucionalização do cinema como disciplina acadêmica na década de 1960 que a análise das audiências, anteriormente reservadas a outras áreas das humanidades, passa a ser um campo de pesquisa na área dos “estudos do cinema”<sup>486</sup>.

Nos anos de 1970, a história do filme e os estudos do cinema, estavam inscritos pela chave interpretativa de grandes perspectivas. Nesse sentido, houve um acalorado debate entre as teorias semiológicas do cinema, calcadas, principalmente em Christian Metz e os *culture studies*, iniciada pelos britânicos, chamada hoje também de “escola de Birmingham”. Metz utiliza conceitos da psicanálise ao tentar responder a interação entre o objeto fílmico e o espectador. Para o teórico francês, essa interação faz parte de um “rito” no qual o cinema opera como uma máquina simbólica, atuando nos fetichismos e sonhos do espectador, esse por sua vez, seria um espectador “ideal”, pré-fabricado pela indústria<sup>487</sup>.

---

485 Em: 02 h, 51 min, 04 seg.

486 Em inglês, *film studies*.

487 METZ, Christian. História/Discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 403-410.

Já a “escola de Birmingham”, advoga por um espectador que negocia e resiste aos discursos hegemônicos, valorizando as formas contraculturais e ultrapassando as noções de cultura “superior” e “inferior” da “escola de Frankfurt”. Nesse mesmo período a *screen theory* começa a ganhar força com a interpretação de que o espetáculo codifica os significados, intervindo na subjetividade do espectador. Dentro dessa perspectiva, autoras como Laura Mulvey indagam sobre o forte apelo do cinema nas questões referentes a sexualidade feminina e de gênero.

Esse cenário sofreu diversas alterações nas décadas seguintes e nos últimos vinte anos conheceu uma verdadeira atomização de temas, perspectivas e metodologias. No final dos anos 1980, a teoria cognitivista, abordada por David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger olha para espectador como um sujeito autônomo que segue determinados “esquemas” e “mapas mentais” para interpretar o filme<sup>488</sup>. Preocupadas em tirar das audiências a noção de passividade e de construção por parte de uma ideologia dominante, essas novas análises inscrevem os filmes em um cenário maior do que o estatuto da arte e ideologia.

Os filmes são produtos culturais que intrigam as audiências, tornam-se parte das instituições culturais e sociais em uma rede de conexões amplas (como por exemplo, a circularidade em torno de sua produção, distribuição, exibição e recepção)<sup>489</sup>. Em suma, as novas abordagens da recepção cinematográfica prezam pela interdisciplinaridade, no conjunto intelectual que concatena teoria, análise fílmica e acesso as fontes documentais.

Nesse tópico, veremos como o filme *Quo Vadis* circulou e foi recepcionado nos Estados Unidos por meio da imprensa. Procuraremos notar como a produção foi recebida pelos grupos conservadores/católicos e também pelos críticos liberais. O estudo da recepção que adotaremos nesse trabalho compete a análise de notícias, premiações, propagandas e anúncios vinculados ao filme e sua equipe produtora. Da mesma maneira, investigaremos o papel do crítico de cinema, no intuito de mensurar a opinião especializada em relação à produção. Mesmo possuindo atuação limitada, a crítica desempenha um papel fundamental de mediação entre a narrativa e os espectadores, sendo essencial para avaliarmos a atuação cultural e social do produto cinematográfico na sociedade<sup>490</sup>.

---

488 BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1988.

489 VALIM, 2006; MALTBY, Richard. “How can Cinema History Matter More? **Screening the past**. 2007. Disponível em: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>. Acessado em: 10 de outubro de 2022; OLIVEIRA, 2016.

490 VALIM, 2012, p. 36.

*Quo Vadis* teve sua estreia marcada para o dia 8 de novembro de 1951. O filme rodou simultaneamente nos cinemas *Capitol* e *The Astor*, na cidade de Nova York, adotando a mesma estratégia de *Gone With The Wind*. A empresa esperava que o filme repercutisse tanto quanto o maior sucesso da história do cinema<sup>491</sup>. Os ingressos foram vendidos entre \$1.50 e \$2.40 dólares, valores comparativamente maiores que o normal para a época<sup>492</sup>. No dia, quarenta trompetistas com trajes de gladiadores romanos foram contratados para se posicionar no topo das marquises de ambos os teatros, em uma calorosa recepção aos convidados e fãs<sup>493</sup>. A chegada de líderes da indústria cinematográfica e personalidades do campo civil, educacional e críticos de cinema também foi transmitida pelas principais estações de rádio da cidade.

A *première*, antes de tudo, era um importante evento social. A presença de celebridades e figuras conhecidas fazia das estreias uma data prestigiada e cobiçada no meio cinematográfico. Nelas, não eram avaliadas somente as novas produções dos estúdios, mas também o desempenho dos atores, atrizes, diretores, produtores e o emprego de novidades como efeitos especiais e novas tecnologias. O lançamento ideal era aquele que combinava a presença de notáveis, recordes de bilheteria e bom desempenho com a crítica cinematográfica especializada.

Em todos esses aspectos *Quo Vadis* se sobressaiu. A pressão pela boa recepção do filme correspondia com sua escala e tamanho, imensa. Além de ter sido o mais caro da história em seu tempo, fazendo com que seu resultado nas bilheterias ditasse o ritmo de produção da *Metro-Goldwyn-Mayer* no ano fiscal corrente e seguinte, a indústria cinematográfica ansiava por uma produção que levasse o grande público de volta as casas de exibição. Em função disso, mais de 100 celebridades e figuras públicas compareceram à estreia do filme em Nova York<sup>494</sup>. O objetivo era atrair e espalhar a mensagem de que o novo *Gone With the Wind* havia estreado, e com grande sucesso.

---

491 “Metro two-houses “Vadis” premiere recalls “GWTW” setup; may better gross. **Variety**, 29 de agosto de 1951, v. 183, n. 12, p. 05.

492 No *The Capitol*, os ingressos eram vendidos a 95 centavos. Em: “Vadis smashed two house records along Broadway”. **Motion Picture Daily**, 13 de novembro de 1951, v. 70, n. 93, p. 01.

493 New York welcomes “Quo Vadis” tonight”. **Motion Picture Daily**, 8 de novembro de 1951, v. 70, n. 90, p. 01-5.

494 “Quo Vadis given gala New York bow”. **The Exhibitor**, 14 de novembro de 1951, v. 47, n. 02, p. 17.

Em seu final de semana de estreia, *Quo Vadis* arrecadou cerca de \$157.000 dólares e bateu os recordes nas duas casas<sup>495</sup>. A primeira reação da crítica foi publicada por Sherwin Kane, do jornal *Motion Picture Daily*. Nela, o jornalista exaltou o caráter singular da produção, um entretenimento *premium* que condizia com o aumento do preço nas bilheteiras. O autor ainda revela algumas reações da estreia:

(...) Alguns podem achar que o filme é desnecessariamente longo. Alguns podem se opor aos diálogos de duplo sentido com gosto questionável e muitos iram se opor ao pesado fardo da imagem de crueldade, assassinato, suicídio, brutalidade sádica e tortura representada. Essas imagens estão presentes, mas é difícil dizer que poderiam ter sido evitadas na representação de um mundo pagão governado por um louco que se considerava divino. A própria magnitude da produção garante sua longevidade. Certamente está destinado a ter uma jornada de exibição longa e reestreias ao longo dos anos<sup>496</sup>.

A violência, cenas e diálogos de tom sexualizado estavam entre as principais preocupações do estúdio. Desde o começo da produção até as trocas de correspondência com o *Producers Code Administration*, a MGM procurou encontrar o equilíbrio entre as mensagens e códigos morais representados no filme com os elementos visuais e narrativos modernos. Tamanha diligência encontra respaldo na recepção que o público mais conservador poderia ter em relação as cenas mais polêmicas.

O jornalista notou que, apesar de algumas falhas que poderiam incomodar alguns, a maioria do público aprovaria o filme. Essa assertiva está correta uma vez que um mês depois de sua estreia, a produção alcançou a marca de 1 milhão de dólares arrecadados<sup>497</sup>. Metade dessa cifra estava concentrada nos principais cinemas da cidade de Nova York devido a política de *competitive bidding* adotada pela empresa. Tal política aglutinava a exibição, em primeiro momento, naqueles espaços considerados adequados para receber um filme de tamanha proporção como *Quo Vadis*.

Inicialmente, a polêmica em torno da distribuição ocupou os principais holofotes da crítica. Conforme destacado no capítulo anterior, a majoração nos preços dos ingressos e a competição entre casas de cinema em busca da primeira exibição, fez com que a MGM e a produção fossem duramente criticadas pelos exibidores independentes e de interior. A pressão

495 “B’way soars; “Vadis” wow \$157,000, “Legal-Cugat 78G, “Detective’ Hot 52G, “Missouri’ 36G, “Behave’-Vaude 59 G”. *Variety*, 14 de novembro de 1951, v. 184, n. 10, p. 09.

496 KANE, Sherwin. “Quo Vadis”. *Motion Picture Daily*, 9 de novembro de 1951, v. 70, n. 91, p. 01-14.

497 “Vadis” gross tops \$1,000,000 mark”. *Motion Picture Daily*, 18 de dezembro de 1951, v. 70, n. 117, p. 01.

pelo afrouxamento dos termos não teve eficácia uma vez que os gastos milionários com divulgação e publicidade surtiram efeito e a demanda pelo filme aumentou substancialmente.

Segundo a *Variety*, um dos principais jornais dedicados ao cinema nos Estados Unidos, o filme tinha “tamanho, escopo, respingo e ímpeto de um supercolossal, um *blockbuster*”<sup>498</sup>. A divulgação de bilheterias recordes em Nova York somada à política de distribuição, fez com que a MGM tivesse maior poder de barganha e vantagens econômicas quanto aos gastos com a promoção do filme nas cidades selecionadas. Isso fez com que a divulgação e campanha publicitária, já nacionalizadas, ganhassem ainda mais fôlego nos centros urbanos estadunidenses.

O ato de divulgar e racionalizar à exibição de um filme também era função dos jornais dedicados ao circuito exibidor. Além dos já citados, *Variety* e *Motion Picture Daily*, *Motion Picture Herald* e principalmente o *The Exhibitor* eram instituições fundamentais para explicitar as vantagens ou desvantagens de se exhibir determinado filme. No caso de *Quo Vadis*, há uma evidente ligação entre os argumentos promocionais da MGM com as explicações favoráveis ao filme nos jornais citados. Isso se reflete até mesmo na defesa da polêmica política de distribuição que prejudicava o pequeno empresário do ramo. Na principal coluna do *The Exhibitor*, Jay Emanuel ressaltou que:

(...) Felizmente, “Quo Vadis” é grande, em todos os aspectos. Foi pré-vendido. O público está esperando. Os clientes pagantes sabem que isso é algo que acontece apenas uma vez na vida. Na verdade, eles podem nunca viver para ver algo tão grande novamente. Portanto, embora possa ter havido ressentimento recente contra o aumento dos ingressos em certos bairros (e este departamento era um deles), esse tipo de pensamento não se aplica a um espetáculo como “Quo Vadis”. As pessoas vão pagar pelo que acham que vale o dinheiro. “Quo Vadis” é esse tipo de filme. Portanto, é um ingresso mais caro “obrigatório”. O plano de vendas da MGM, conforme exposto por William F. Rodgers, é justo. De onde estamos sentados, nem mesmo o governo poderia protestar contra isso. E também não esperamos que os exibidores o façam. Os teatrais podem reclamar o quanto quiserem, mas sabem que a mercadoria que traz lucro vale um preço, assim como o público<sup>499</sup>.

As equipes de relações-públicas e marketing da MGM certamente tinham poder de persuasão para contornar tópicos polêmicos e transformá-los em circunstâncias favoráveis nos jornais. O plano de vendas, nesse caso, era justo e até mesmo obrigatório, os insatisfeitos tornaram-se empresários ingratos por terem a oportunidade de receber uma produção de

498 “Quo Vadis”. *Variety*, 14 de novembro de 1951, v. 184, n. 10, p. 06.

499 EMANUEL, Jay. “The “Quo Vadis” sales plan”. *The Exhibitor*, 21 de novembro de 1951, v. 47, n. 03, p. 03.

incomparável magnitude e ainda contestarem os termos dispostos no contrato. Os conchavos políticos entre os estúdios e a imprensa dedicada ao cinema era prática comum nos Estados Unidos e no Brasil. Enquanto os escritórios coordenadores das campanhas publicitárias emitam notas e matérias com intuito de atrair público aos cinemas, os jornais obtinham “furos” e notícias exclusivas, adquirindo maior circulação nas bancas jornalísticas dos centros urbanos.

Tais pressupostos não são somente de natureza econômica, mas também políticas e ideológicas. Isso é exposto no editorial do *Studio Survey*, uma subdivisão do *The Exhibitor*. Nele, seu principal contribuinte, Paul Manning, explica as razões pelas quais a produção de Mervyn LeRoy é vantajosa ao exibidor:

(...) Acabei de ter minha maior experiência cinematográfica assistindo a “Quo Vadis”. Na minha opinião, nada na história do cinema passado nem nada no horizonte neste momento em que escrevo pode ser mencionado em comparação. Os aplausos do mundo cristão devem ir para a MGM pelos 12 longos anos de preparação e pesquisa que levaram à criação desta obra-prima. Quanto aos muitos milhões gastos, não há dúvida de que a exibição atemporal deste grande filme, em todas as terras onde o cristianismo é praticado, trará recompensa monetária. Mas, de longe, a grandeza de “Quo Vadis” é que o próprio espírito não pode ser banido da terra, mesmo através das brutalidades de mortais dementes e equivocados. A verdadeira inspiração da mensagem que chega em um momento em que é extremamente necessária no mundo de hoje deve ser compreendida por todo homem, mulher ou criança que tiver a sorte de ver este épico da tela. A qualidade da produção, como filme, é inigualável na história do cinema (...)<sup>500</sup>.

Segundo George H. Nash, o movimento conservador estadunidense pós 1945 estava florescendo, e um dos aspectos mais persuasivos na renovação da mobilização conservadora foi a crença na ortodoxia cristã<sup>501</sup>. A imprensa, nesse sentido, teve papel preponderante na divulgação e defesa dos valores cristãos, um dos alicerces do *American way of life*. Na citação acima, o argumento favorável a exibição do filme pressupõe que, por levar uma mensagem “extremamente necessária no mundo de hoje” a produção atrairia automaticamente a recompensa monetária ao exibidor.

A partir disso, filmes com mensagens moralizantes e que contribuíssem com os “problemas de seu tempo” seriam de alguma maneira recompensados. Tal implicação encontra respaldo na documentação analisada, uma vez que os filmes aqui debatidos imbuídos

500 MANNING, Paul. “Manning on “Quo Vadis”. *The Exhibitor*, 14 de novembro de 1951, v. 47, n. 02, p. 12.

501 NASH, George H. *The Conservative Intellectual Movement in America Since 1945: Thirtieth-Anniversary Edition*. Wilmington: ISI Books, 2006, p. 51-4.

de mensagens anticomunistas e conservadoras, obtiveram grande sucesso comercial e apreciações positivas dos grupos de pressão social conservadores.

Após as resenhas iniciais favoráveis ao plano de vendas e ao conteúdo das mensagens dispostas no filme, *Quo Vadis* também foi agraciado com notas superiores pela *Legion of Decency*<sup>502</sup>, *Motion Picture Herald*<sup>503</sup>, *Parents Magazine*<sup>504</sup> e *The Sign*, instituições de cunho cristão e conservador. Mensalmente publicado e nacionalmente distribuído nos meios católicos, a revista *The Sign* congratulou o filme no prêmio de melhores do ano por seu “forte tom espiritual e excelência técnica”<sup>505</sup>.

A classificação de nota “A” da *Legião* servia como parâmetro para igrejas, congregações e associações que prezavam pela manutenção dos “valores estadunidenses” no cinema. O ato de condenar filmes “imorais” era compartilhado por padres, pastores e figuras influentes no meio evangélico e católico. A adoção de boicotes, piquetes e reivindicações periódicos eram algumas das táticas utilizadas por esses grupos para impedir a circulação e comercialização de produções cinematográficas consideradas danosas ao *American way of life* ou as orientações políticas dessas instituições.

Nesse sentido, podemos aferir que as intenções ambicionadas pela MGM em “revitalizar espiritualmente” os espectadores – concebendo uma produção que representasse através do espetáculo, a luta entre o “bem” e o “mal” entre “nós” e “eles” – foram bem-sucedidas no campo da recepção cinematográfica, pelo menos entre os principais grupos conservadores e católicos estadunidenses. É impossível afirmar se o conteúdo examinado na análise filmica foi igualmente verificado por essas instituições ou demais órgãos de imprensa, no entanto, a percepção de que *Quo Vadis* era um filme que defendia os valores cristãos em detrimento do autoritarismo soviético pode ser verificada.

---

502 “Legion puts 11 of 12 in class A”. **Motion Picture Daily**, 15 de novembro de 1951, v. 70, n. 95, p. 03.

503 KANN, Red. “Quo Vadis” reaches the screen”. **Motion Picture Herald**, 17 de novembro de 1951, v. 185, n. 07, p. 33.

504 A *Parent Magazine* era uma revista dedicada a apresentação de informações científicas para o desenvolvimento saudável da criança. Seu público-alvo eram famílias grandes e pais solteiros. A revista, nessa época, também recomendava filmes e curtas considerados adequados para o público juvenil e familiar, *Quo Vadis* havia ganhado uma premiação especial por ser “o mais gigante espetáculo de todos os tempos”. Novamente, o uso de superlativos e de sua associação com valores familiares segue as recomendações da MGM de divulgação e publicidade do filme na imprensa, em: KONECOFF. Mel. “Mel Konecoff’s New York”. **The Exhibitor**, 5 dezembro de 1951, v. 47, n. 05, p. 08.

505 Catholic Monthly picks “Quo Vadis” for award”. **Motion Picture Herald**, 29 de dezembro de 1951, v. 185, n. 13, p. 26.

As associações e analogias da trama são igualmente difíceis de investigação, uma vez que a experiência do espectador é subjetiva e influenciada pelo contexto histórico vivenciado. Contudo, pelo que foi pretendido pelo estúdio, comercializado e divulgado na distribuição e recepcionado na imprensa, o filme ganhou notoriedade por sua “significância espiritual”<sup>506</sup> em um momento em que Hollywood sofria ataques e investigações anticomunistas. A popularidade da produção aliada a uma postura política agressiva do governo federal e a pressão dos grupos sociais conservadores, fez com que um novo ciclo de filmes ganhasse vitalidade nos estúdios. Os filmes com temáticas religiosas que já eram conhecidos pelo público, ganharam novos contornos, muito mais políticos e modernos<sup>507</sup>. As temáticas inseridas em *Quo Vadis* como a defesa da família, *American way of life* e a crítica ao comunismo, passaram a ter ainda mais apoio institucional da *Motion Picture Association of America*<sup>508</sup>.

É evidente que o filme em si não ocasionou a mudança de paradigma nos estúdios, o movimento anticomunista nas produções Hollywoodianas encontrou validação e sustentação desde pelo menos 1945<sup>509</sup>. A preocupação da MPAA era prioritariamente econômica. Em virtude das recentes quedas nas bilheterias nacionais, os estúdios dependiam cada vez mais do mercado externo para obtenção de lucro<sup>510</sup>. Nesse sentido, as recentes investigações da *Chamber of Commerce* e da *HUAC* representavam um risco significativo para os contratos e acordos comerciais firmados nos anos anteriores<sup>511</sup>. Era igualmente importante à venda de filmes que dispunham de temas moralizantes e enobrecedores dos valores estadunidenses e de

---

506 Palavras do padre James Keller, fundador da *The Christophers*, uma das mais ativas e influentes organizações cristãs na década de 1950 nos Estados Unidos. Na ocasião, o diretor e escritores do filme ganharam uma premiação do grupo por sua contribuição à causa católica. Em: “Christophers Awards made on the coast”. **Motion Picture Daily**, 15 de fevereiro de 1952, v. 71, n. 32, p. 01.

507 Alguns exemplos produzidos pelos principais estúdios de Hollywood: *The Miracle of Our lady Fatima* (1952) e *The Silver Chalice* (1954).

508 Eric A. Johnston, presidente da associação, assegurou que mais filmes religiosos seriam feitos nos próximos anos. A declaração apaziguou momentaneamente as pressões de grupos conservadores, católicos e evangélicos que demandavam uma postura mais combativa de Hollywood para com as causas candentes de seu tempo, a defesa da família, da cristandade e dos Estados Unidos. Em: “More religious films being made, Johnston discloses”. **Motion Picture Daily**, 14 de fevereiro de 1952, v. 71, n. 31, p. 01.

509 Conforme VALIM, 2006.

510 Cerca de 40% da renda obtida pelos estúdios hollywoodianos provinha do mercado externo. No ano de 1952 somou-se cerca de 170 milhões de dólares. Em 1951, foram 160 milhões. Em: HUGHES, Rupert. “Likens the theatre to the Gospel in its “Brotherly Love” approach”. **Variety**, 7 de janeiro de 1953, v. 189, n. 05, p. 63.

511 Na ocasião, a *Chamber of Commerce* estadunidense exigiu a expulsão de comunistas no mercado cinematográfico e outros meios de entretenimento. Para a instituição, nenhuma pessoa envolvida com associações comunistas deveria estar empregado em agências de influência pública como jornais, rádio, televisão, editoras de revistas e livros ou qualquer área de prestígio e alto salário. Em: “U.S. Chamber asks communist blacklist”. **Motion Picture Daily**, 4 de março de 1952, v. 71, n. 43, p. 02.

seu governo, nesse aspecto *Quo Vadis* também contribuiu, no campo social e cultural para a causa da Guerra Fria.

No que se refere à crítica cinematográfica secular e liberal, o filme obteve pareceres positivos e negativos. Para Edwin Schallert do *Los Angeles Times*, mesmo que uma parte considerável dos críticos não gostassem do filme por suas evidentes falhas na narrativa, a maioria das pessoas não as perceberiam pelo efeito geral da produção. A oposição entre cristianismo e a barbárie, completa o colunista, “terá impacto vital em milhares de espectadores (...) uma conquista que ultrapassa seus predecessores”<sup>512</sup>. Já Bosley Crowther, principal escritor de cinema do *New York Times* disse, *Quo Vadis* “(...) é apenas a repetição de uma história no estilo teatral com uma atitude e compreensão de mundo que eram tolerados quando este século (século XX) ainda era jovem”. O crítico continua:

(...) mas, para além da vaga sensação de poder e energia corrompida que este vasto desfile confere, o filme acaba que por ter pouco significado ou compulsão como história dramática, de dentro dela se tece um romance de total banalidade (...) banal, e tedioso, mortalmente tedioso (...) A história que sustenta o curso da produção é absolutamente infantil e monótona. O drama dos indivíduos dentro do espetáculo é um fracasso (...) O conflito mostrado neste filme está no estilo hollywoodiano mais banal. Apesar de toda a popularidade inicial desse filme até hoje, questionamos se é a arte ou o dinheiro que serão bem servidos em nossos tempos<sup>513</sup>.

Percebe-se que a avaliação de Schallert concentra-se pouco nos aspectos formais do filme. Apesar de reconhecer falhas, o autor denota maior valor à mensagem e valores que a produção dispôs do que o conteúdo em si. Já Crowther destaca a repetição da mesma história dos *Quo Vadis* passados, lembrando que, apesar dos critérios formais possuírem suas qualidades cenográficas e artísticas, a narrativa era a mesma. O crítico ainda ressalta o caráter banal dos filmes hollywoodianos, preocupados majoritariamente com os aspectos financeiros e não artísticos da exibição.

De fato, a campanha publicitária imposta pela MGM foi agressiva e de grande escala, a maior da história em seu tempo. A exploração comercial do *Star System* em *Quo Vadis* também foi adensada nacionalmente. O filme teve uma campanha publicitária que destacava mais seus principais atores do que *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos*.

512 O crítico aqui se refere aos filmes épicos lançados antes de *Quo Vadis*, como *Samson and Delilah* e *David and Bathsheba*. Em: SCHALLERT, Edwin. “*Quo Vadis* triumphant as great film spectacle. **Los Angeles Times**, 30 de novembro de 1951, v. 70, p. 26.

513 CROWTHER, Bosley. “Whither Bound? *Quo Vadis* raises a question as to the way of the spectacle film repetition banal romance power of a woman. **New York Times**, sessão 02, 18 de novembro de 1951, v. 101, n. 34266, p. 107.



The Illustration For One Of The 24-Sheet Posters That Showmen Will Spread Across The Nation

Figura 19: “The sales plan for M-G-M’s *Quo Vadis*”. **Motion Picture Herald**, 17 de novembro de 1951, v. 185, n. 07, p. 19

Na imagem acima, uma das peças publicitárias em forma de folha de jornal e pôster, destaca as duas principais estrelas do filme, Robert Taylor e Deborah Kerr. O pôster, antes de tudo, possui função informativa, a centralidade de ambos é parte fundamental na exploração do *Star System* por comunicar ao espectador suas presenças em uma nova produção cinematográfica. As fotos publicitárias em geral dispunham dos cenários-chave usados nos *displays* das entradas dos cinemas<sup>514</sup>. Já nos jornais, as fotos apresentavam alto contraste e foco raso, destacando elementos preponderantes do filme. As definições no pôster eram também meios de estabilizar o marketing e as vendas, de distinguir a produção da empresa de suas concorrentes e de apresentar características reconhecíveis do gênero cinematográfico explorado.

A venda da imagem dos atores e atrizes tinha diversos objetivos, o principal deles era fomentar o potencial de atração de seus filmes sobre os espectadores. Assim, a indústria cinematográfica buscava não apenas reproduzir ideias ou valores, mas também explorar

<sup>514</sup> As ilustrações e pôsteres também eram colocados em marquises, janelas, pontos de ônibus, centros comerciais, lojas, bancas, avenidas, becos, restaurantes e outras localidades previamente contratadas para divulgar a produção.

comercialmente suas principais estrelas. Os estúdios utilizavam sua popularidade para aumentar o valor da venda de contratos de distribuição e exibição cinematográfica.

O *Star System* era igualmente empregado para promover e endossar produtos de consumo, ajudando a moldar costumes, hábitos e indústrias. Conforme o filme circulava nos Estados Unidos, diversos bens de consumo associados à produção foram vendidos. Um exemplo disso aconteceu nas principais cidades da Califórnia como Los Angeles, Hollywood, Beverly Hills e Santa Mônica onde mais de 100 vitrines foram montadas com artigos de *Quo Vadis*. Esses produtos incluíam: vestidos, cachecóis, gravata, suéteres, luvas e jaquetas femininas e masculinas. Outros artigos não-duráveis como doces, sabonetes, xampus, artigos de papelerias e até mesmo modelos de penteados foram comercializados durante o período de exibição do filme<sup>515</sup>.

A associação das estrelas de cinema com produtos de consumo tornava-as ícones culturais capazes de influenciar a moda, música e outras tendências de estilo de vida. O apelo a popularidade dos atores e atrizes ajudava a atrair investidores e financiadores nas campanhas de publicidade, além de aumentarem as chances de triunfo financeiro do filme. A obsessão com o sucesso comercial fez com que a *Metro-Goldwyn-Mayer* investisse milhões em artigos de divulgação cinematográfica<sup>516</sup>, tornando a divisão de publicidade da empresa a subdivisão mais importante na garantia de contratos e acordos financeiramente vantajosos.

A busca pelo recorde de maior bilheteria do cinema era tanta que a MPAA interveio nas divulgações dispostas nacionalmente. Foi firmado que nenhum anúncio poderia ser feito comparando *Quo Vadis* com *Gone With The Wind*. O acordo destacava que mais nenhuma divulgação de bilheteria poderia ser feita pela empresa. A medida procurava evitar o conteúdo apelativo nos jornais e a pressão para que exibidores menores comprassem o filme. Não menos importante, a indústria cinematográfica havia acabado de ser derrotada pelo processo antitruste em 1948, dessa maneira, a instituição buscava evitar novas alegações de más práticas comerciais<sup>517</sup>.

---

515 “News of the territory”. **Studio Survey**, 28 de novembro de 1951, v. 04, n. 12, p. 30.

516 A reportagem destaca que mais 150.000 mil envelopes personalizados de ingressos fossem disponibilizados em Nova York. Outras 18.000 mil imagens do álbum musical do filme foram distribuídas. Em: MGM records sets “Quo Vadis” promotion. **The Exhibitor**, 16 de janeiro de 1952, v. 47, n. 11, p. 20.

517 “MPAA clamp silences MGM’s comparison of “Vadis” with “Gone” biz. **Variety**, 5 de março de 1952, v. 185, n. 13, p. 03.

Tal medida, no entanto, não evitou que a produção obtivesse grande sucesso comercial no mercado estadunidense. *Quo Vadis* permaneceu como filme mais visto do país por cinco semanas seguidas<sup>518</sup> e nove semanas no total<sup>519</sup>. A partir de fevereiro de 1952, a MGM começou a distribuir e comercializar o filme em cidades menores<sup>520</sup>. O processo de circulação deu-se por etapas, respeitando o plano de vendas desde o início. A distribuição concentrou-se nas cidades com maior aglomeração urbana até que se esgotassem as demandas por novas sessões. A interiorização do comércio era, já nessa época, bastante debatida. Um dos principais fatores para diminuição nas bilheteria dos cinemas urbanos estadunidenses foi o crescimento dos subúrbios. Uma parte significativa da população se afastou dos grandes centros em busca de residenciais mais acessíveis e que acomodassem maior número de pessoas, causando a queda das atividades nos cinemas *first-run*<sup>521</sup>.

Em março de 1952, *Quo Vadis* tinha mais de 165 agendamentos para exibição nos cinemas de cidades menores<sup>522</sup>. O filme continuou a ser exibido nos principais locais, no entanto, já com uma demanda reduzida. De qualquer forma, a produção da MGM foi a segunda que mais arrecadou no ano de 1952<sup>523</sup>, e em 1953, já configurava como a terceira maior bilheteria da história do cinema<sup>524</sup>. Foi também em 1952 que o filme começou a circular em maior escala global.

### 3.1.2 – A recepção e circulação de *Quo Vadis* no Brasil

Nessa seção, será visto como o filme circulou e foi recepcionado no Brasil por meio da imprensa. Procuraremos notar possíveis diferenças e semelhanças entre as notícias estadunidenses e brasileiras. Alguns fatores como a data de lançamento, preço dos ingressos e locais de exibição podem alterar significativamente a percepção da audiência, nesse sentido, tentaremos expor de que maneira o filme foi comercializado no país. Outrossim, analisaremos como alguns grupos conservadores e católicos brasileiros reagiram ao filme, assim como a

518 “National Boxoffice survey”. *Variety*, 26 de dezembro de 1951, v. 185, n. 03, p. 03.

519 Última semana em que o filme configurou como primeiro da lista, em: National Boxoffice Survey”. *Variety*, 20 de fevereiro de 1952, v. 185, n. 11, p. 03.

520 As cidades de segunda etapa no programa de distribuição do filme eram aqueles que tinham entre 25 mil e 100 mil habitantes, em: *Motion Picture Daily*, 4 de fevereiro de 1952, v. 71, n. 24, p. 08.

521 ARMSTRONG, Ned. “Suburbia-key to legit future?”. *Variety*, 23 de janeiro de 1952, v. 185, n. 07, p. 01.

522 “89 “Vadis” bids set formarch”. *Motion Picture Daily*, 6 de março de 1952, v. 71, n. 45, p. 04.

523 Arrecadando mais de 10 milhões de dólares, atrás somente de *The Greatest Show on Earth* com 12 milhões. Em: ARNEEL, Gene. “Greatest show”. “Vadis” top ‘52”. *Variety*, 7 de janeiro de 1953, v. 189, n. 05, p. 61.

524 Com cerca de 26 milhões de dólares arrecadados. Em: “All-time top grossers”. *Variety*, 21 de janeiro de 1953, v. 189, n. 07, p. 04.

crítica dos jornais liberais/seculares. Essa divisão analítica procura entender as diferentes percepções e avaliações que tais grupos obtiveram ao ver as representações sociais vinculadas na produção.

A preocupação com o local da publicação é respaldado pelas diferenças em que a materialidade do documento e sua organização são dispostos na análise da recepção cinematográfica. Segundo Tania Regina de Luca, a imprensa possui um “lugar social” que permite ao pesquisador eleger questões e pressupostos auxiliares no trabalho de investigação<sup>525</sup>. Ao tratarmos sobre a crítica cinematográfica brasileira na década de 1950, precisamos destacar o caráter conservador e elitizado das publicações. Grande parte das críticas eram feitas por homens adeptos a narrativa hollywoodiana e defensores dos modelos e convenções expostas por essa cinematografia<sup>526</sup>.

Outro fator que devemos levar em conta são os materiais e textos publicitários adaptados das mensagens enviadas diretamente pelos escritórios dos estúdios no Brasil. Nas publicidades filmicas, quem fornecia o material iconográfico era o departamento de fotografia dos estúdios. A arte, *displays* e fotos eram retransmitidas da central para as filiais regionais, que por sua vez, comercializavam tais unidades de publicidade com os jornais<sup>527</sup>. A pesquisa da recepção de *Quo Vadis* no Brasil também girou em torno de filtrar opiniões e críticas brasileiras das peças publicitárias largamente distribuídas nos jornais pelos escritórios.

Primeiramente noticiado em 1949<sup>528</sup>, *Quo Vadis* teve, durante sua campanha de divulgação, os mesmos princípios da campanha estadunidense. A vinculação de notícias sobre orçamento, produção e recordes de bilheterias procuravam aumentar a expectativa do público pagante e pressionar os exibidores para que comprassem os direitos do filme. No entanto, conforme colocado no capítulo anterior, as grandezas da produção foram apequenadas pela polêmica em torno da majoração dos ingressos.

---

525 LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos Periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 111-153.

526 CALEIRO, Mauricio. A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro. **VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 8., 2011, Guarapuava (PR): Unicentro, 2011. p. 1-14.

527 Conforme: BALIO, 1993, p. 169.

528 Para a pesquisa nos jornais e revistas da época, foram utilizados os seguintes termos na busca pela hemeroteca digital: “Quo Vadis”, “Quo Vadis 1951”, “Robert Taylor” “Deborah Kerr”, “Sam Zimbalist” “Mervyn LeRoy” e “Metro-Goldwyn-Mayer”. Primeira notícia encontrada em: “Quo Vadis” vai ser rodado na península”. **Diário da Noite (RJ)**, 1 de dezembro de 1949, n. 7659, p. 06.

A primeira exibição do filme no país aconteceu em um evento privado realizado no dia 20 de novembro de 1952. O festival cinematográfico foi organizado pela *Metro-Goldwyn-Mayer* e contou com a presença de um amplo quadro de autoridades e exibidores paulistas, cariocas, mineiros, paranaenses, catarinenses e de outros estados brasileiros. A matéria do *Cine Reporter* destacou ainda que o evento foi uma grande comemoração da longa parceria da empresa com os colaboradores brasileiros, alguns deles, com mais de vinte anos de cooperação. Em relação ao filme especificamente, a reportagem comenta:

“Quo Vadis” é, de fato, uma super-realização da sétima arte. Brevemente será lançado ao público brasileiro, quando os interessados acertarem definitivamente, o preço dos ingressos. Com efeito, “Quo Vadis” valerá, pelo menos, o preço de uma “coberta” dos nossos estádios de futebol ou o preço-base de uma peça teatral de cartaz, onde se acha razoável assistir o drama ou a comédia movimentando, em regra, meia dúzia de personagens. Que dizer de um filme onde, entre protagonistas, e extras contam-se centenas de pessoas, em cenários espetaculares, de reconstrução histórica, montagens monumentais e todos os requisitos de que dispõe o cinema contemporâneo?<sup>529</sup>.

A data pode ser entendida como um acercamento das relações comerciais entre o estúdio e o mercado brasileiro, visto que o problema da majoração dos preços ainda estava sendo debatido. De toda maneira, fica claro na citação acima que a satisfação com a produção encontrou demanda por parte dos exibidores e também da COFAP. O órgão fiscalizador e controlador de preços estava disposto a aceitar o aumento pedido pela MGM, no entanto, a pressão popular fez com que tais mudanças, feitas nos bastidores, fossem movidas à arena pública.

A exibição do filme ficou restrita até que a questão se resolvesse aos círculos sociais da elite carioca, como o caso do colunista João da Ega convidado por Jorge Eduardo Guinle<sup>530</sup> a uma sessão especial. Na ocasião, *Quo Vadis* foi exibido após apresentação de um desenho animado, e que, segundo Ega, “Mervin LeRoy conseguiu sobrepujar Cecil B. DeMille em aparato, luxo e densidade cinematográfica”<sup>531</sup>.

Quase um ano após sua primeira exibição, o filme teve sua estreia comercial no dia 24 de dezembro de 1953. O evento aconteceu simultaneamente nos três cinemas controlados pela

529 “Aberta pela Metro Goldwyn Mayer”. *Cine Reporter (SP)*, 6 de dezembro de 1952, n. 881, p. 6-11.

530 Herdeiro da família que controlava o Copacabana Palace. Durante a Segunda Guerra Mundial, Guinle foi um dos representantes do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA)* no Brasil. A agência tinha como costume “recrutar” pessoas da elite brasileira para influenciar decisões e firmar acordos favoráveis aos Estados Unidos. Para mais detalhes sobre a atuação do *Office* no Brasil, ver: VALIM, 2017.

531 EGA, João da. “Quo Vadis?”. *Última Hora (RJ)*, 9 de abril de 1953, n. 559, p. 18.

*Metro-Goldwyn-Mayer* na cidade do Rio de Janeiro e São Paulo. Os horários de reprodução da fita foram padronizados em quatro sessões: 12:00, 16:10, 18:20 e 21:30<sup>532</sup>. O preço cobrado pelos ingressos à Cr\$ 12.00 cruzeiros representava um aumento em relação as outras produções. Contudo, como o filme já havia atrasado cerca de dois anos, a crítica cinematográfica deu mais atenção ao conteúdo fílmico do que as externalidades que envolviam os preços das bilheterias.

A primeira crítica saiu no mesmo dia da estreia, o periódico *Moscardo*, característico pelo tom humorístico em suas avaliações, relata que:

(...) Onde vai ela, a fita? Não se sabe. Certo é que o povo gostou da fita. Os sabidos da tela não gostaram. Acham que é um “quo vadis” americanizado, com muita suntuosidade balofa e muito enfeite de papelão. A fita criou um problema: Nero era um gênio, conforme informam uns historiadores, ou era um débil mental com quer a Metro e sua orquestra? (...) Vale a pena ver “QUO VADIS?” Vale. É um espetáculo impressionante e relativamente divertido. A gente torce para os cristãos como agora torcemos para os comunistas...<sup>533</sup>.

O argumento de que o filme fez sucesso com o “povo”, mas não com os “sabidos da tela”, é semelhante à crítica estadunidense onde o filme obteve grande sucesso comercial, mas falhou nas principais premiações do cinema<sup>534</sup>. O semanário em questão, tinha origem italiana e seu público-alvo era a grande comunidade italiana existente na cidade de São Paulo, por isso, a ironia de “torcer para os comunistas”, em um momento em que o fascismo na Itália vinha sendo expurgado politicamente. Essa foi a única publicação encontrada na pesquisa que associa os cristãos, perseguidos de outrora, com os comunistas, que estavam sendo perseguidos, especialmente no Ocidente.

A preferência da população também é lembrada por Clóvis de Castro Ramon. Escrevendo pelo *Jornal do Brasil*, o colunista se referiu a *Quo Vadis* como um espetáculo “(...) admissível em que pese certa monotonia em cenas fora do espetacular da ação. Mas é um filme que será lembrado, sobretudo admirado pelo grande público”<sup>535</sup>. Essa argumentação

532 “Quo Vadis” entregue ao público, inaugurando a “colossal temporada de sucessos panorâmicos”. **Jornal dos Sports (RJ)**, 27 de dezembro, n. 7464, p. 07.

533 “Circuito”. **Moscardo**, 24 de dezembro de 1953, n. 1301, p. 07.

534 O filme foi indicado à 8 Oscar, nas categorias de melhor filme, cinematografia colorida, direção de arte, edição, trilha sonora, design de figurino e duas indicações para melhor ator coadjuvante, no entanto, não ganhou nenhuma delas. Na categoria de melhor filme no Globo de Ouro, também perdeu.

535 RAMON, Clóvis de Castro. “Filmes da semana”. **Jornal do Brasil (RJ)**, 20 de dezembro de 1953, n. 294, p. 27.

se repete com as considerações de um dos principais críticos de cinema do país, Pedro Lima. Escrevendo pelo *Diário da Noite*, o escritor teceu longas críticas ao filme:

Quando os americanos se metem a fazer filmes históricos, ou resulta numa comédia, podendo ser levado a conta de paródia, ou então é perder-se tempo com um espetáculo para os olhos, mas completamente vazio e desassisado. (...) O essencial é que o público ache fotogenia e o grande espetáculo seja recheado de coisas que não existiram na época, não tem importância, desde que seja bonito e realce o colorido. A grande massa de gente que aparece é avaliada no preço que foi pago, mesmo barato, a porque o extra italiano não está sindicalizado e nem tem tabela mínima. Se “Quo Vadis” fosse realizado em Hollywood, ficaria numa soma fabulosa. Mas em Roma, além de custar menos, saiu por conta dos “congelados”. De modo geral (...) tem de tudo, exceto o necessário para fazer o público sentir a época e compreender o sentido dos acontecimentos. Melvyn Le Roy dirigindo-o, dosou tudo em lugar certo, de maneira que (...) “Quo Vadis?” vai abarrotar as bilheterias, vai levar mais gente no cinema do que o fla-flu no Maracanã. Nestes tempos de crise, mesmo se levando em conta as miniaturas, não se poderá deixar de comentar que, ao menos se pode passar alguns momentos no meio de um ambiente faustoso. Por isso muita gente vai sacrificar o almoço ou o jantar para levar três horas vendo o filme. Mas sairá de lá com o mesmo vazio no estômago e no espírito, ainda mesmo achando que foi ao cinema para se divertir e não para ilustrar-se...<sup>536</sup>.

As considerações de Lima assemelham-se com as de Bosley Crowther do *New York Times*. Ambos reconheceram que o filme faria sucesso comercial especialmente devido a natureza espetacular da cenografia, uso de extras, efeitos especiais e narrativa dramática romântica. Essa mesma narrativa, segundo eles, era vazia e oferecia pouco conteúdo substancial. A crítica à economia do filme também é um ponto em comum. Para o estadunidense, a publicidade excessiva em torno da produção fez com que a mesma se tornasse escrava de suas condições materiais, tendo que apelar a conteúdos e temas comuns para atrair o público. Já para o brasileiro, a hipocrisia em torno do aumento dos ingressos escondeu as condições precarizadas dos trabalhadores italianos e a exploração do espectador nacional em busca de lucros maiores.

A avaliação crítica de Pedro Lima condiz com sua postura combativa ao cinema hollywoodiano e defensor de uma indústria cinematográfica brasileira forte<sup>537</sup>. Entretanto, é necessário que o pesquisador esteja atento as contradições que o emissário possa apresentar ao longo de suas avaliações críticas. Conforme relatado no capítulo anterior, a primeira sessão pública do filme aconteceu sob patrocínio da primeira-dama, Darci Vargas, no dia 30 de

536 LIMA, Pedro. “Quo Vadis?”. *Diário da Noite (RJ)*, 28 de dezembro de 1953, n. 5668, p. 32.

537 AUTRAN, Artur. LIMA, Pedro (Pedro Mallet de Lima). In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

outubro de 1953, na cidade do Rio de Janeiro. Nessa exibição de gala, Lima foi convidado e alguns dias depois publicou suas impressões no *Diário da Noite*:

O filme é um verdadeiro espetáculo. Tem de tudo e à vontade para o público escolher durante três horas, em que desfilam pela tela, amor, religião, maldade, circo, traição, gente bonita e gente feia, leões e até o célebre incêndio de Roma com Nero e sua harpa cantando o espetáculo que o imortalizou na história. É impossível que alguém saia do cinema sem ter gostado de uma cena pelo menos. Quando os leões famintos devoram os cristãos, também apostamos que involuntariamente ou não, o espectador olha para o relógio e se lembre de que até aquela hora ainda não almoçou (...) O filme tem muita incoerência (...) Mas não estamos aqui para criticar o filme. Fomos vê-lo em sessão especial e queremos agradecer a lembrança (...) O filme é mesmo um bazar colorido. O público, quanto mais não seja, vai ver grandiosidade, espetáculo, uma festa para os olhos e alguns momentos de sensação e de raiva com um Nero tão ruim, pior do que vilão de fitas do oeste<sup>538</sup>.

É perceptível a mudança de postura de Lima nesses dois momentos. Ao receber o convite para uma sessão especial que contava com a presença de diversas personalidades importantes, o crítico adotou um tom comedido à produção. Sabemos que as redes de socialidade são estruturas complexas de influência e respeito, mas também de hostilidades e rivalidades. No núcleo dessas estruturas localizam-se pequenos grupos com capacidade de influenciar ou até mesmo modificar as vertentes e laços que deles se desenvolvem<sup>539</sup>. Avaliações negativas ao filme divulgado e vinculado ao poder executivo e parte da elite brasileira presente no evento, seguramente causaria constrangimento ao jornal e ao escritor. Dessa forma, Lima optou por camuflar suas críticas à narrativa cinematográfica ao apontar e elogiar os elementos visuais e cenográficos que de fato eram o maior atrativo da produção.

Diferentemente dos Estados Unidos, no Brasil, *Quo Vadis* recebeu mais críticas negativas do que positivas. Minoria no quadro geral da recepção brasileira, as avaliações positivas destacavam a cenografia, grandiosidade da produção e cenas de ação. Paulo Porto escrevendo pelo jornal *Gazeta das Notícias* do Rio grande do sul, enfatizou “o espírito de equipe” entre os produtores e o diretor, fazendo do filme “um soberbo espetáculo” indispensável ao público<sup>540</sup>. Mesmo as características positivas salientadas por Maria Eugênia Celso do *Jornal do Brasil*, como a “prodigiosa realização de arte e técnica” são inferiores à beleza do livro que serviu de inspiração<sup>541</sup>.

538 LIMA, Pedro. “Quo Vadis?”. *Diário da Noite (RJ)*, 6 de novembro de 1953, n. 5624, p. 14.

539 SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In. RÉMOND, René. (org.) *Por uma história política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

540 PORTO, Paulo. Cinema. *Gazeta de notícias (RJ)*, 29 de dezembro de 1953, n. 299, p. 04.

541 CELSO, Maria Eugênia. “Notas Sociais”. *Jornal do Brasil (RJ)*, 22 de janeiro de 1954, n. 17, p. 08.

Para F. Tambellini, escrevendo pelo *Diário da Noite*, o filme tem um desenvolvimento normal, cumprindo tarefas sem brilho e que “nada acrescenta de novo, a não ser o colossal”<sup>542</sup>. Crítica semelhante fez Octávio Leite do *Jornal dos Sports*, relatando que o filme é “sem profundidade, vazio de conteúdo, com personagens e situações convencionais e falsas”. O autor ainda comenta que *Quo Vadis* é um filme que desperta interesse como espetáculo de cores e movimentos “mas que peca pela absoluta mediocridade como drama histórico, o que aliás, não constituiu nenhuma surpresa, devido a tradição que Hollywood mantém neste gênero de filmes”<sup>543</sup>.

Para a principal revista dedicada ao cinema no país, a *Scena Muda*, *Quo Vadis* é um filme regular que falta equilíbrio e produz fragmentadas lembranças<sup>544</sup>. Destacamos também a crítica mais contundente e completa realizada pelo influente colunista de cinema, Van Jafa, para a revista *Carioca* em 9 de janeiro de 1954:

“Quo Vadis” é um volumoso romance, invariavelmente lido na adolescência e relido na velhice. A metro não soube escolher os cenaristas da fita e o resultado aí está. Uma adaptação pouco inteligente e dispersiva conduz “Quo Vadis” à derrota. John Lee Mahin, S. N. Behrman (autor da peça “O Pirata”) e Sonya Levin foram os responsáveis pelo “script”, que foi adulterado à vontade. A orientação do veterano Melvyn Le Roy é vaga, sem intensidade e claudicante. Robert Taylor foi escolhido sem maior propriedade para Marcus Vinicius. Permanece o tempo todo ele mesmo. Deborah Kerr, esplêndida artista, prejudicada na orientação que deram à sua Lígia. Apesar de Leo Genn ser um bom ator, jamais poderia viver um Petrônio à altura do personagem. Está longe de ser o árbitro da elegância, favorito de Nero e um dos homens mais inteligentes do seu tempo. A grande figura do filme é Peter Ustinov que nos dá um Nero comparável ao criado por Charles Laughton, em “O sinal da Cruz”. Patrícia Laffan é uma pompeia episódica e ridícula. Finlay Currie vive um Pedro sem inspiração. Abraham Sofaes é Paulo. Buddy Baer, correto, no gigante protetor de Lígia. Nicholas Hannen faz um Seneca sem dignidade. A estrela italiana Marina Berti, uma Eunice sofisticada (...) A fotografia de Robert Furteef não transmite a medida justa da pretendida fabulosidade. A partitura de Milkas Rozsa é eficiente e, como sempre, inspirada. As adulterações da história são muitas e os diálogos divertidamente contemporâneos. Nero, após a destruição de Roma, ajudou a sua reconstrução. Condenou à morte o filósofo Seneca, que foi seu tutor mental. Mas nada disso aparece. As alterações históricas não empanariam o brilho dessa nova versão de “Quo Vadis”, se realmente fosse um espetáculo que traduzisse a grandiosidade e a atmosfera romana. Demasiadamente longa, “Quo Vadis” é uma fita que se perde em certos detalhes, em prejuízo de outros mais vitais (...)<sup>545</sup>.

Apesar de sua extensão, a resenha crítica realizada por Jafa perpassa por todas as principais atuações do filme. O destaque que o autor dá as “alterações históricas” é observado

542 TAMBELLINI, F. “Cinema”. *Diário da Noite* (SP), 6 de janeiro de 1954, n. 8898, p. 11.

543 LEITE, Octávio. “Cinema”. *Jornal dos Sports* (RJ), 3 de janeiro de 1954, n. 7469, p. 04.

544 “Cartazes em revista”. *Scena Muda* (RJ), 6 de janeiro de 1954, n. 01, p. 28.

545 JAJA, Van. “Quo Vadis?”. *Carioca* (RJ), 9 de janeiro de 1954, n. 953, p. 40.

em outros escritores e se caracteriza como elemento singular da crítica cinematográfica brasileira, visto que não encontramos tais pressupostos na imprensa estadunidense. O gênero cinematográfico histórico, e isso não é uma exclusividade dos filmes aqui analisados, eram mais vezes julgados por sua precisão histórica do que por critérios filmicos. Segundo Jonathan Stubbs, as práticas intertextuais, como a divulgação de fontes e documentos complementares que auxiliaram o diretor na produção, serviam para moderar a relação entre o filme e a percepção pública dos períodos históricos apresentados<sup>546</sup>.

A campanha de divulgação de *Quo Vadis* não priorizou defender sua “autenticidade histórica”. Ao contrário de *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos*, a única informação de trabalho intelectual apresentada na imprensa foram os “doze anos de pesquisa” antes do lançamento do filme. No entanto, sabemos que essa indicação condiz com o desejo antigo que o estúdio tinha em lançar o filme e não necessariamente o tempo investido em pesquisa. Algumas ações de publicidade localizada circularam cópias do *Peter’s Speech To The Christians*<sup>547</sup>, 2.250 exemplares do livreto *Story Behind Quo Vadis*<sup>548</sup>, e também a exposição já relatada na UCLA, contudo, essas atividades foram realizadas somente nos Estados Unidos e priorizavam interesses regionais.

Por fim, gostaríamos de salientar a forma com que os grupos católicos recepcionaram o filme na imprensa. O primeiro relato localizado dentro do contexto católico é de 8 de junho de 1951, dois anos antes da estreia oficial no Brasil. O jornal *Diário da Noite* noticiou a realização da “conferência Quo Vadis”:

Dentro do programa de divulgação do departamento da Ação Católica da diocese de Niterói será realizada hoje, às 17:30 horas, mais uma conferência do padre Raimundo Normando sobre o “Quo Vadis”. Destina-se especialmente às jovens a palestra desta tarde, com a qual se inicia uma segunda série em torno do grande momento da luta cristã contra o paganismo que aquele imortal romance focaliza. O departamento de Ação Católica da diocese de Niterói faz um convite geral para a palestra de hoje, que será realizada na sua sede, no edifício bispo D. José, 5 andar<sup>549</sup>.

O artigo não especifica se a palestra tratava do livro ou do filme. Acreditamos que fosse dos dois. O material impresso era largamente conhecido e de fácil acesso aos brasileiros.

546 STUBBS, 2013, p. 32-5.

547 Campanha desenvolvida da cidade de Atlanta, capital do estado da Geórgia. Em: “News of the territory”. **Extra Profits**, 21 de novembro de 1951, v. 06, n. 09, p. 09.

548 Ação promovida na cidade de Pittsburgh, no estado da Pensilvânia. Em: “News of the territory”. **Extra Profits**, 21 de novembro de 1951, v. 06, n. 09, p. 19.

549 “Conferência sobre “Quo Vadis”. **Diário da Noite (RJ)**, 8 de junho de 1951, n. 5086, p. 05.

O romance de Henryk Sienkiewicz, apesar de já possuir 50 anos de lançamento à época, ainda era utilizado como base para estudos literários e teológicos. O filme da MGM era a produção mais popular e comentada nos Estados Unidos, fato que certamente influenciou a decisão da Ação Católica ao abordá-lo em uma palestra destinada ao público jovem.

Não podemos precisar o conteúdo do evento pois nenhuma outra informação foi encontrada a respeito do encontro, no entanto, podemos aferir que era de interesse da organização em discutir o filme por inúmeros fatores. A esperança de que os filmes inspirados em temas religiosos pudessem influenciar – dentro dos preceitos do catolicismo – os espectadores para temas sensíveis à época, era debatido constantemente entre os grupos de pressão social estadunidenses, mas também brasileiros. As questões morais e éticas colocadas no filme também poderia ter sido uma oportunidade para explorar o contexto histórico representado. Ao discutir tais temas, o padre reforçaria a identidade e coesão da comunidade católica com as inquietações vividas pelos jovens, oferecendo respostas as questões do livro e do filme.

Dentro das classificações feitas pela Ação Católica realizadas pelo Serviços de Informações Cinematográficas e também pelo Centro de Orientação Cinematográfica, não localizamos nos jornais oficiais a cotação moral de *Quo Vadis*. Isso não significa dizer que o filme foi esquecido ou ignorado, pelo contrário, sua popularidade nos cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo fez com que os grupos sociais o vissem como produto de debates e discussões. Isso se intensificou a medida que as jornadas nos cinemas tradicionais foram perdendo apelo comercial<sup>550</sup>, desta forma o filme passou a ser distribuído progressivamente nas demais cidades brasileiras.

Em Florianópolis, *Quo Vadis* foi exibido no mês de maio de 1954 pelo cinema *Ritz*, o mais prestigiado da região. Era comum que os cinemas locais fizessem acordos e parcerias com entidades e grupos sociais a fim de garantir ganhos econômicos, mas também influência perante a sociedade. Vale lembrar que a exibição no Brasil era um ramo instável e que dependia muito de como os contratos com as distribuidoras eram firmados. Por isso, a promoção de concursos e sessões especiais eram meios importantes para atração de novos públicos, divisão de custos e divulgação do espaço. Na ocasião, o *Ritz* exibiu *Quo Vadis* em

---

<sup>550</sup> Nos cinemas Metro do Rio de Janeiro o filme ficou em cartaz por cinco semanas consecutivas, até o dia 31 de janeiro de 1954, quantidade significativa se considerarmos a grande rotatividade de produções na época. Em: LIMA, Pedro. “Cartazes da semana”. **O Jornal (RJ)**, 24 de janeiro de 1954, n. 10240, p. 07.

duas sessões devido a grande metragem da produção e todo o lucro provindo das bilheteiras seria revertido em benefício da Irmandade Nossa Senhora das Vitórias<sup>551</sup>. Não encontramos mais notícias vinculadas a essas sessões, mas a afiliação entre o filme com uma agremiação social e cultural católica leva a crer que a produção fora bem recebida por parte dos grupos católicos da região.

Em julho de 1954, *O Lar Catholico*, periódico que circulava no estado de Minas Gerais publicou uma resenha crítica destoante da recepção positiva que o filme recebia dos círculos religiosos até então:

Num filme tão cheio de falhas, cujos responsáveis são os seus cenaristas, quase nada se salva. Mervin Le Roy, seu diretor tem ultimamente obedecido às regras industriais da Metro, e em “Quo Vadis” muito pouco faz escravizado às fórmulas pré-estabelecidas. A orientação dos atores é umas das suas virtudes neste filme, pois os aparecimentos dos extras são bem dosados, sem a confusão de um “O maior espetáculo da terra” por exemplo. Desprezível como cinema, correto como transposição de um tema religioso para a tela (embora pleno de erros históricos) é assistível apenas como diversão, “Quo Vadis” representa mais um esforço da Metro Goldwyn Mayer no sentido de dar às massas um divertimento em grandes proporções, e conseqüentemente aumentar os seus saldos. Andou bem a censura vedando a entrada a menores de 14 anos, pois diversas ocorrências podem impressionar e outras serem mal interpretadas<sup>552</sup>.

É curioso notar a consonância entre a crítica cinematográfica católica com as demais resenhas de cunho liberal e secular. Em todos os casos, são os aspectos estéticos e formais que foram motivos de desaprovação. Os erros históricos também são apontados como problema na produção, a questão da fidelidade histórica retorna como motivo de imprecisões na narrativa. Destacamos ainda o elogio à censura imposta pelo governo que impedia a entrada de menores de 14 anos nas sessões. O argumento da violência excessiva e das cenas “lascivas” presente desde os primeiros memorandos do estúdio com os órgãos de censura estadunidenses, baseavam-se em questionamentos e demandas dos grupos sociais que, conforme visto, realmente determinavam suas reivindicações de forma pública.

A cotação final da publicação estabelece um filme “recomendável para adultos”. Tal classificação provavelmente seguiu a orientação dos órgãos responsáveis da Ação Católica. As divergências dentro do universo da crítica cinematográfica católica existiam, mas de forma geral concentravam-se nas avaliações aos filmes condenáveis. No final de 1955, o mesmo

---

551 **O Estado de Florianópolis (SC)**, 7 de maio de 1954, n. 11887, p. 03 e também no número seguinte, 11888, mesma páginação.

552 **Quo Vadis? O Lar Catholico (MG)**, 25 de julho de 1954, n. 30, p. 07.

jornal realizou um concurso cinematográfico perguntando aos leitores quais eram as melhores produções e diretores do cinema. Dos 40.000 assinantes, cerca de 155 responderam o questionário, e com 23 votos, *Quo Vadis* foi eleito o melhor filme pelo jornal *O Lar Catholico*. *O Manto Sagrado*, que estavam sendo exibido no mesmo período recebeu 11 votos, ficando em sétimo lugar<sup>553</sup>.

O periódico pareceu não ter aceitado muito bem a irônica decisão popular e em um longo texto publicado no mês seguinte, fez as seguintes ponderações:

Apuradas as cartas enviadas à nossa redação, “QUO VADIS” deteve o título de melhor filme já assistido pelos leitores do “Lar Católico”. Houve justiça nesta escolha? Sem querermos contrariar o veredito popular, podemos afirmar categoricamente: NÃO! Em si, no fundo, “Quo Vadis” não passa de uma superprodução de 5 milhões de dólares, com um elenco de milhares, onde só se destaca Peter Ustinov no papel de Nero (vide clichê) e uma direção sem grandes intenções. Um filme pseudo-religioso do agrado das multidões. Mas certamente um filme lançado através propaganda inteligente, que contava com a deliciosa fórmula de Cecil B. De Mille: tema religioso, “sex-appeal”, muito dinheiro, filme medíocre, de sucesso certo. Que nos perdoem os leitores! Todavia, uma análise mais profunda de “Quo Vadis”, vai revelar no fundo, que acabamos de dizer<sup>554</sup>.

É intrigante pensar que um filme classificado como correto em sua “transposição de um tema religioso” possa ser reavaliado como “pseudo-religioso” sete meses depois da primeira crítica. A citação acima, demonstra como determinados setores do catolicismo viam o *épico hollywoodiano* como um emaranhado espetacular que combinava imprecisões históricas, religiosidade, sensualidade e propaganda. Como se não bastasse, o autor da publicação ainda acusa 60% de seus eleitores de estarem “no primário da sétima arte” e que se não fosse a coluna “estariam no jardim de infância”.

Um dos outros motivos possíveis para tamanha revolta pode ter sido exposto no jornal cerca de um ano antes do concurso. Na reportagem intitulada “O público e os filmes”, o autor comenta que faltava a maior parte da população “o verdadeiro sentido do gosto artístico”. Segundo ele, o lado educativo do cinema era ignorado especialmente pelos jovens, em troca de “filmes irrealis” e o “cinema tipo passatempo”. *Quo Vadis* faria parte do grupo de produções com “acúmulos de forma e ausência de fundo” que estaria “viciado a concepção de

---

553 Das 155 pessoas que responderam, 41 não indicaram a profissão; 45 eram estudantes; 12 donas de casa; 11 professores; 7 funcionários públicos; 6 comerciantes; 4 bancários e 4 costureiras; 3 contadores, 3 desenhistas; 2 seminaristas e 2 padres. Para melhor diretor, Cecil B. DeMille foi escolhido por 39 pessoas, seguido de Alfred Hitchcock e Vittorio de Sica ambos com 27 votos. Em: CRISTIANO; MR. CINE. O nosso concurso (resultado). **O lar Catholico (MG)**, 1 de janeiro de 1956, n. 01, p. 07.

554 MR. CINE. Ecos do concurso (I). **O lar Catholico (MG)**, 12 de fevereiro de 1956, n. 07, p. 07.

vida” dos jovens, transformando-os em “jovens sonhadores”. O desabafo também culpa a *Metro-Goldwyn-Mayer*, assim como as demais produtoras estadunidenses, de esbanjarem suas mais dotadas técnicas em filmes “caça-níqueis”<sup>555</sup>.

Tais considerações não impediram a circulação e comercialização de um amplo rol de produtos vendidos e propagandeados com o propósito de fazer os jovens sonharem. Já em 1953, os penteados da última moda eram aqueles à lá *Quo Vadis*<sup>556</sup>. Nos anos seguintes, a *Perfume Cinelândia* lançou a “água-de-colônia Quo Vadis”<sup>557</sup> e os homens poderiam comprar a “sandália Quo Vadis” por 297 cruzeiros nas lojas mais próximas<sup>558</sup>.

Os ataques do jornal também não impediram que o filme obtivesse grande sucesso em Minas Gerais. Em Belo Horizonte, durante o ano de 1954, *Quo Vadis* foi o terceiro filme mais visto, atrás apenas de *The Greatest show on Earth* e o primeiro colocado, *O Manto Sagrado*<sup>559</sup>. A produção da MGM também logrou sucesso nos demais estados do Brasil a medida que a distribuição foi interiorizando-se<sup>560</sup>.

Podemos concluir, de maneira parcial, que a recepção brasileira de *Quo Vadis* teve críticas mais contundentes aos elementos formais, estéticos e narrativos do que a vista nos Estados Unidos. Enquanto os estadunidenses priorizaram as mensagens e os valores defendidos ligando-os com um contexto social mais amplo, no Brasil essa ligação foi menos visível e atenuada. Aqui, os grupos conservadores comentaram e debateram sobre os mesmos aspectos que a crítica secular e liberal, tais como erros históricos e o esvaziamento da narrativa cinematográfica.

Enquanto o *Star System* foi mais explorado nos Estados Unidos do que no Brasil, ambos os países tiveram em suas campanhas publicitárias a introdução de produtos de consumo ligados ao filme. No Brasil, grande parte da antecipação fílmica foi gerada pela polêmica em torno da majoração dos preços dos bilhetes, fazendo com que parte da camada popular realizasse protestos frente as instituições competentes. A ligação entre a Guerra Fria

---

555 CRISTIANO, O público e os filmes. **O Lar Catholico (MG)**, 19 de dezembro de 1954, n. 51, p. 07.

556 “La ronde”. **Rio (RJ)**, dezembro de 1953, n. 174, p. 31.

557 **Diários de Notícias (RJ)**, 10-11 de janeiro de 1954, n. 9567, p. 25.

558 **Diário de Notícias (RJ)**, 8 de dezembro de 1955, n. 1051, p. 19.

559 “Cinema em revista”. **Revista de cinema (MG)**, fevereiro-março de 1955, n.11-12, p. 06.

560 No Estado do Amazonas o filme chegou em agosto de 1954. No Maranhão, Mato Grosso e no Rio Grande do Norte a produção estreou somente em 1955. Referências: “Aniversário do cine odeon”. **Jornal do commercio (AM)**, 11 de agosto de 1954, n. 13588, p. 03; “Notas do dia”. **O Combate (MA)**, 7 de maio de 1955, n. 6118, p. 06; “Cine Teatro Cuiabá”. **O estado de Mato Grosso**, 3 de março de 1955, n. 2526, p. 04; CARVALHO, Sebastião. “Quo Vadis”. **O Poti (RN)**, 5 de maio de 1955, n. 219, p. 06.

com o cinema e a produção pouco apareceu em terras brasileiras, enquanto nos Estados Unidos o debate foi amplo e público.

### 3.2 – Análise fílmica de *O Manto Sagrado*

A abertura triunfal é umas das principais características dos *épicos hollywoodianos*. A apresentação dos créditos informa ao espectador os principais atores e atrizes da trama e também promove outras informações destacadas no processo de comercialização do filme. Diferentemente de *Quo Vadis*, a principal atração de *O Manto Sagrado* foi o aparato tecnológico empregado em suas cenas. O uso do *Cinemascope* procurou trazer diferentes públicos ao cinema, sua instalação perfilou entre os principais avanços na indústria cinematográfica da década de 1950, por isso, seu anúncio ganhou destaque logo nos primeiros momentos do filme. A FOX procurava com isso, associar a qualidade tecnológica com seus produtos fílmicos, pressionando a compra dos aparelhos pelos exibidores.



Figura 20: (KOSTER, 1953, 0min, 18seg)

Conforme a figura 20, podemos destacar dois elementos recorrentes nesse ciclo cinematográfico. A fonte dourada, também vista em *Quo Vadis*, era apresentada em conjunto com outros aspectos visuais como os cenários ornamentados, figurinos e paisagens amplas. Procurando evocar a sensação de antiguidade e tradição, seu uso estava associado à riqueza,

prestígio e grandiosidade, características salientadas pelos épicos. O apelo visual da fonte era igualmente empregado como dispositivo visual nas ações e campanhas publicitárias<sup>561</sup>.

As orquestras dessas produções eram análogas às grandiosidades vistas na tela, seu volume e sofisticação apesar de exercerem função diegética, remetendo o espectador aos tempos antigos, estavam em consonância com as melhores práticas musicais de seu tempo<sup>562</sup>. A conjugação harmônica desses recursos passava por longos períodos de testes e aperfeiçoamentos até sua composição final, o objetivo era trazer credibilidade e confiabilidade ao espectador de que a trama era genuína e autêntica.

O fundo da tela de apresentação, conforme podemos ver acima, é avermelhado e em forma de cortina, semelhante ao teatro. Logo após isso, as cortinas se abrem e o espetáculo de *O Manto Sagrado* é apresentado ao público. A longa sequência inicial<sup>563</sup> exibe o militarismo romano e a devoção de seus soldados. Diferentemente de *Quo Vadis* onde o narrador era extradiegético, ou seja, fora do universo ficcional do filme, em *O Manto Sagrado* quem narra as virtudes romanas é um dos personagens principais da trama, Marcellus Gallio (Richard Burton).

A sincronização entre a fala do personagem com as imagens exibidas é novamente utilizada como *iconotexto*<sup>564</sup>. Ao citar a escravidão que Roma impunha sobre os demais povos, o espectador vê pessoas sendo açoitadas por soldados romanos. O mesmo acontece quando Marcellus detalha a sociedade romana e seus deuses, “Nós inventamos os deuses, que fazem amor, guerra, são caçadoras e bêbados (...) Nós, nobres de Roma, somos livres para viver aos nossos prazeres. Pode qualquer Deus nos oferecer mais (...)?”<sup>565</sup>. Desde o início do filme, a narrativa delimita uma característica marcante do mundo romano: somente os ricos poderiam desfrutar de um mundo livre, organizado, graças a escravidão.

Assim como em *Quo Vadis*, há uma disparidade (quase) intransponível entre o mundo romano, caracterizado pelo paganismo e escravidão, com o universo cristão, representante da

---

561 HALL; NEALE, 2010.

562 MEYER, Stephen C. **Epic Sound: music in postwar hollywood biblical films**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

563 1 min, 26seg até 13 min.

564 Iconotextos são recursos filmicos (músicas, imagens, textos, dentre outros) que representam visualmente o texto falado ou escrito. No cinema clássico hollywoodiano, era muito utilizado para embasar e reforçar argumentos utilizados pelos personagens, como por exemplo o uso de manchetes jornalísticas ou símbolos. Para mais detalhes: MILLER, Toby; STAM, Robert (eds). **A companion to Film theory**. Malden: Blackwell Publishing, 1999.

565 2 min, 13seg até 2 min, 37seg.

família, bons costume e do antiescravismo. A associação de um personagem com determinado mundo define um conjunto de características, ações e falas. A mudança é possível, desde que haja conversão e total devoção à causa cristã.



Figura 21: (KOSTER, 1953, 1 min, 46seg)

A construção da imagem dos Estados Unidos, representante da liberdade, em oposição a ideologia totalitária do nazismo e comunismo, foi novamente reforçada conforme destacado acima. Segundo Siegfried Kracauer os soviéticos tornaram-se “contrapartes dos nazistas ao espalhar uma atmosfera de opressão” em contraste com as representações positivas do povo soviético durante a Segunda Guerra Mundial. Para o autor, essa personificação é abstrata e servia com o intuito de externalizar as atitudes dos Estados Unidos perante a União Soviética<sup>566</sup>. A escolha estética no uso de insígnias e ícones semelhantes aos usados pelo regime nazista certamente evocaram sentimentos e ansiedades que ainda eram recentes à época de lançamento. Seu uso também enquadra os valores associados ao império romano e a quem os espectadores devem se identificar, ou nesse caso, “combater” na trama.

Filho do senador Gallio, Marcellus faz parte da nobreza romana, exercendo a função de tribuno. A primeira sequência apresenta o personagem como um homem degenerado, que dá festas, sai com diversas mulheres e que, em seu tempo livre, compra escravos<sup>567</sup>. A cena ocorre no mercado de escravos, onde homens, mulheres, crianças e até famílias inteiras são vendidas. O plano médio acentua o clima caótico e melancólico ao mesmo tempo, as

<sup>566</sup> KRACAUER, Siegfried. “National Type as Hollywood Presents Them”. *The Public Opinion Quarterly*, 13, n. 01, spring 1949, p. 68-9.

<sup>567</sup> 5 min, 39seg até 8 min, 06seg.

atividades cotidianas do mundo romano são, desde o início, apresentadas como desumanas e cruéis<sup>568</sup>.

É durante a sequência do mercado que Demetrius (Victor Mature), Diana (Jean Simmons) e Calígula (Jay Robinson) também aparecem pela primeira vez. Demetrius é um escravo grego, da cidade de Corinto. Em sua primeira cena, há uma placa de venda em seu pescoço o descrevendo como “alto, educado e qualificado para mordomo doméstico”, no entanto, o personagem desde o início não se conforma com a situação que se encontra, passando a enfrentar e tentar escapar de suas amarras. Ao ver Marcellus, Demetrius fala “um tribuno. Então hoje em Roma, um tribuno faz o tralho vil de um mestre-de-escravos”, tal ousadia lhe rende uma nova classificação no mercado “gladiador, isca de leão”<sup>569</sup>.

A honra é igualmente identificada como característica inicial de Diana. Mesmo sendo protegida do imperador e portanto, integrante do mundo romano, a personagem interpretada por Jean Simmons parece se distanciar dos valores que lhe são previamente atribuídos. Por exemplo, ao ver Marcellus, Diana o rememora de sua velha paixão de infância e que continua a esperar pela promessa de casamento entre os dois<sup>570</sup>. O *Producers Code Administration* dispunha que as mulheres deveriam assumir papéis de maneira que defendessem a família, o casamento heterossexual e a vida religiosa. É certo que os filmes da década de 1950 não estavam inscritos somente pelo “rótulo repressivo”<sup>571</sup>, mas, de toda maneira, os *épicos hollywoodianos* salientavam as noções de pureza e decência nas personagens femininas.

Calígula aparece logo em seguida ao subtexto romântico de Marcellus e Diana. O príncipe de Roma é saudado com trombetas e seus súditos curvam-se perante sua presença. A música tocada pela orquestra é semelhante a uma marcha militar, o anúncio é cercado de tensão e apreensão, o diretor procura alertar o público que o personagem prestes a ser introduzido é maligno. A centralidade de sua figura é percorrida durante todo o filme<sup>572</sup>.

Ao contrário de Nero em *Quo Vadis*, Calígula não possui intelectuais ou conselheiros, suas ações partem de motivação própria, a estrutura militar romana serve meramente para

568 3 min, 09seg até 4 min, 22seg.

569 4 min, 55seg até 5 min, 30seg.

570 5 min, 56seg até 8 min, 04seg.

571 Do inglês *repressive label*. A expressão foi retirada do texto de Richard Dyer, que, ao estudar a figura de Marilyn Monroe, identificou diversos elementos subversivos na cinematografia hollywoodiana dos anos 1950, dando maior complexidade e profundidade aos discursos sobre sexualidade em uma década marcada pelo conservadorismo. Em: DYER, Richard. **Heavenly Bodies: Film stars and Society**. New York: St. Martin's Press, 1986, p. 19-66.

572 Exemplificado em: 9 min, 28seg; 01 h, 34 min, 50seg; 01 h, 46 min, 37seg; 2 h, 00 min, 40seg.

exercer suas decisões. O filme enfatiza o perigo de um governo comandado sob égide do militarismo em um momento em que as tensões entre Estados Unidos e União Soviética recrudesciam<sup>573</sup>. Nesse sentido, somente um líder orientado pelos princípios éticos e morais do catolicismo poderia governar de acordo com os preceitos estadunidenses.

No final da primeira sequência, há um leilão para a compra de Demetrius, nesse momento, o espectador presencia o primeiro embate entre Marcellus e Calígula. O tribuno romano parece não se incomodar pelo fato de insubordinar o próximo imperador de Roma, Marcellus, ao contrário de Marcus Vinicius, não é obcecado pelo militarismo ou fiel seguidor do imperador. O personagem leva uma vida despreocupada com os acontecimentos de seu tempo, procurando aproveitar seu status e dinheiro da melhor maneira. Enquanto o primeiro reforça temas como lealdade, dever e sacrifício, o segundo apresenta o hedonismo como sua principal característica.

Ao ser comprado, Demetrius vai diretamente a casa de Marcellus, mesmo tendo a possibilidade de fugir. Recebido pelo mordomo da casa dos Gallio, Marcipor (David Leonard), o escravo se vê na obrigação de pagar sua dívida com seu novo dono. O mordomo ainda o relata que “ser um escravo nessa família é uma honra”<sup>574</sup>, mas o grego responde que “ser escravo em qualquer lugar é ser um cachorro”<sup>575</sup>. Para Marcellus a honra não aparece ser atributo de um escravo, mas sim de um romano, na mesma hora, Demetrius responde “não, é uma virtude grega”<sup>576</sup>.

A caracterização positiva da Grécia pode estar relacionada com o esforço estadunidense no começo da década de 1950 em apresentar-se como potência benevolente<sup>577</sup>, bastião dos valores ocidentais em detrimento dos soviéticos. Outra possibilidade recaí sobre o papel dos intelectuais conservadores estadunidenses que atribuíam à Grécia antiga o melhor parâmetro para mediar a arte e a filosofia, ou, a representação única de virtudes como

---

573 Entre 1952 e 1953, diversos eventos contribuíram para a deterioração entre as duas potências: testes bem-sucedidos da bomba de Hidrogênio pelos Estados Unidos; o desenvolvimento da guerra da Coreia; o auge anticomunista do Macartismo; e a crise de Berlim em junho de 1953.

574 13 min, 21seg.

575 13 min, 25seg.

576 13 min, 57seg até 14 min, 03seg.

577 Segundo Christos Kassimeris, a Grécia foi quase totalmente dependente dos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960 para recuperação econômica, reforma política e reforço militar. Em: KASSIMERIS, Christos. **Greece and the American Embrace**: greek foreign policy towards Turkey, the US and the western alliance. London/New York: I.B. Tauris Publishers, 2010, p. 119.

individualismo, racionalismo e liberdade<sup>578</sup>. Tais argumentos fazem parte de algumas possibilidades analíticas extra-fílmicas, uma vez que não podemos confirmar essas alegações com base na documentação primária analisada. No entanto, nos parece bastante plausível defender, de forma intencional ou não, os países aliados aos Estados Unidos em um momento tão sensível geopoliticamente<sup>579</sup>.

Após o confronto com Calígula, cabe ao fiel tribuno Quintus (Guy Prescott), invadir a casa dos Gallio e entregar uma mensagem imperial pessoalmente à Marcellus. Nela, contém a ordem de ir à Palestina, afinal, conforme diz a mensagem, “a coragem de um tribuno não deve ser desperdiçada em saunas e salões de Roma”<sup>580</sup>. Toda a família do jovem tribuno fica assustada, especialmente sua mãe Cornelia (Sally Corner) e sua irmã Lucia (Pamela Robinson), no entanto é seu pai Gallio (Torin Thatcher) quem lhe dá conselhos antes da viagem.

Há uma clara e distinta divisão de tarefas entre homens e mulheres no filme. Aos homens, cabe debater sobre as questões sociais e políticas de seu tempo, definindo estratégias e comandando pessoas<sup>581</sup>. Já para as mulheres, o trabalho gira em torno de proteger e manter a instituição familiar ou comunitária reunida. É delas também o papel de zelar e cuidar dos homens para que não cometam erros. A ousadia e inteligência feminina é reduzida à “esperteza” nos assuntos amorosos ou de natureza religiosa<sup>582</sup>. Isso pode ser exemplificado em duas sequências seguidas. Ao ser informado que Marcellus iria à Palestina, sua mãe e irmã são mandadas “ir fazer as malas”<sup>583</sup> enquanto os dois homens discutiriam os detalhes da viagem. No momento de embarque, Diana declara seu amor pelo tribuno e Marcellus conta que sua irmã achava mesmo que ele estava apaixonado, pois “mulheres são espertas nesses assuntos”<sup>584</sup>.

---

578 Autores como Paul Elmer More, Russell Kirk, Edith Hamilton e Eric Voegelin atribuíam grande valor a civilização da Grécia antiga. Ver em: HAMILTON, Edith. **The Greek Way**. Reissued. New York: W.W. Norton & Company, 1993; KIRK, Russell. **The Conservative Mind: from Burke to Eliot**. Chicago: Regnery Gateway, 1967, p. 04-7.

579 Ao longo das três produções analisadas países como Inglaterra, Alemanha, França, Grécia, Itália e Israel foram representados de forma intencional ou não, de forma positiva.

580 16 min, 23-34seg.

581 17 min até 18 min, 27seg; 32 min, 40seg até 33 min, 40seg; 34 min, 17seg; 01 h, 10 min, 43seg; 01 h, 22 min, 57seg; 01 h, 39 min, 38seg até 01 h, 14 min; entre outros momentos.

582 Cenas do filme nas quais reforçam o papel tradicional da mulher à época: 47 min, 24seg até 50 min, 53seg; 57 min, 12-37seg; 01 h, 06 min, 23seg até 01 h, 09 min, 23seg; entre outros momentos.

583 16 min, 45seg até 17 min.

584 20 min, 29-34seg.

A primeira cena em Jerusalém é marcada pela grandiosidade, amplitude de campo e uso de extras. Com uma tela larga e proporção de imagem maior, o uso do *Cinemascope* proporcionou a criação de cenas que aumentassem a sensação de vastidão do cenário e imersão dos personagens na trama. O enquadramento foi feito de maneira tradicional, centralizando as figuras e segmentando geometricamente as composições, possibilitando que, mesmo em uma cena exterior ampliada, o espectador pudesse entender o conflito interno dos personagens. Nesse sentido, o *Cinemascope* deu maior fluidez as cenas, evitando com que cortes e edições fossem feitos periodicamente<sup>585</sup>.

A primeira passagem pela cidade é caracterizada pelas diferentes atitudes de Marcellus e de Demetrius em relação a Jesus, a população local e o cristianismo. No começo, os dois são alertados pelo centurião Paulus (Jeff Morrow) que Jerusalém não é um resort e que “O filho de Deus deles, é um encrenqueiro, perturbador”<sup>586</sup>. Ao passar pelos portões da cidade, os três são surpreendidos com uma grande festa, o clima é de adoração e alegria pois Jesus de Nazaré está realizando uma procissão. Seus seguidores vestem branco e seguram folhas de palmeiras, que na liturgia católica é considerada um símbolo de vitória e triunfo diante das condições adversas do deserto. Os cristãos são representados como pessoas devotas de fé, confiáveis, honestas, perseverantes, com grande senso de justiça e de comunidade<sup>587</sup>.

Na primeira cena que ambos veem Jesus, Marcellus o trata de maneira indiferente, já Demetrius sente-se imediatamente deslumbrado, percebendo que aquele homem representava algo sagrado<sup>588</sup>. A passagem pode ter marcado a vida do escravo, mas não afetou o tribuno romano, que posteriormente realizou uma festa regada a vinho, danças exóticas e perversão diante mulheres e escravos<sup>589</sup>. Nessa ocasião, Marcellus, a pedido do governador Poncio Pilatos (Richard Boone), manda prender Jesus por “causar comoção”<sup>590</sup>. Diante de tal fato, o

---

585 Para mais detalhes sobre as características de filmagem do *cinemascope*, ver: COSSAR, Harper. **Letterboxed**: The evolution of Widescreen Cinema. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, p. 95-185.

586 22 min, 33seg até 23 min, 10seg.

587 23 min, 12seg até 25 min, 15seg; 35 min, 52seg; 37 min, 34seg; 01 h, 01 min, 52seg até 01 h, 05 min; 01 h, 05 min, 48seg até 01 h, 10 min, 42seg; 01 h, 16 min, 49seg até 01 h, 17 min, 18seg; entre outros momentos.

588 23 min, 22seg até 25 min, 15seg.

589 25 min, 17seg até 28 min, 30seg. É também nessa sequência que Marcellus zomba do comerciante de vinhos local, acusando-o de ladrão e de não ter honrado com sua promessa. Essa cena é mencionada por um periódico judaico brasileiro que acusa o filme de representar o povo judeu conformes os esteriótipos vigente da época. Veremos durante a análise da recepção cinematográfica como a representação dos judeus na produção foi vista também pelo governo de Israel.

590 27 min, 08seg até 28 min, 11seg.

escravo grego foge à procura de Jesus, a fim de avisá-lo de sua prisão, no entanto, acaba encontrando Judas Iscariotes, o apóstolo traidor, que lhe confessa:

Jesus foi traído porque os homens são fracos, por que eles estão amaldiçoados com inveja e covardice, por que eles podem sonhar com a verdade mas não podem viver com ela, pois eles duvidam, eles duvidam, tolos. Por que os homens traem a si mesmo com dúvidas? Diga a eles, os outros, ache-os e diga-lhes para não duvidar. Mesmo agora, não duvide. É para manter a fé<sup>591</sup>.

O monólogo do traidor de Jesus arrependido dialoga, assim como os demais temas destacados nessa análise, diretamente com o espectador de seu tempo. “Mesmo agora, não duvide” reforça o papel da religião e dos valores morais cristãos na sociedade estadunidense em um momento histórico de ansiedade social e medo do caos atômico. A fé tornou-se um mecanismo de importante coesão social, o sistema de crenças baseadas nos direitos de propriedade, liberdade estava em perigo, e a única maneira de salvá-lo era através da devoção à igreja e defesa incondicional da família contra o comunismo ateu e seus males inerentes.



Figura 22: (LEROY, 1951, 39 min, 12seg)

O momento decisivo na trama em que Marcellus começa a transitar do mundo romano para o cristão, ocorre na crucificação de Jesus Cristo e suas rápidas consequências. Antes do apogeu dramático, o filme detalha a omissão e arbitrariedade romana perante as acusações contra o filho de Deus. O *close-up* nas mãos de Poncio Pilatos ao lavá-las duas vezes, metaforicamente cobertas de sangue, e o nervosismo do tribuno romano ao se deparar com a

591 Em: 31 min, 05-35seg. Grifo nosso

execução demonstram a injustiça e falta de convicção diante da acusação<sup>592</sup>. A condenação, portanto, parte da burocracia estatal e não do povo de Jerusalém, tal fato se provocou crucial no lançamento do filme em Israel<sup>593</sup>.

Após a condenação, feita a portas fechadas, inicia-se a sequência da crucificação. Ao carregar sua própria cruz, Jesus é apoiado pela população, seu sofrimento é refletido no rosto e nos lamentos de seus seguidores por toda peregrinação. Ao cair pela segunda vez, Demetrius age, luta com os soldados na esperança de libertar Jesus, no entanto, acaba sendo chicoteado e desmaia<sup>594</sup>. É importante notar que em nenhum momento o rosto de Jesus é revelado, havia uma preocupação em torno de sua personificação. Em termos narrativos, Jesus Cristo não poderia agir como um herói dos *épicos hollywoodianos*, lutando com espadas ou agitando multidões. Dessa maneira, a fim de evitar acusações por parte dos grupos sociais católicos, os estúdios procuravam representá-lo como uma figura silenciosa e sem rosto<sup>595</sup>.

A figura 22 exibe o ponto mais dramático do filme. Nela, podemos observar como o *Cinemascope* alargava o campo de visão do espectador e aumentava a profundidade de campo, possibilitando percepções amplas da cidade, mas também dos detalhes cenográficos mais próximos. Tal efeito contribuía para o “realismo” e “autenticidade” da produção, a concentração e acumulação de detalhes em verossimilhança fazia parte dos elementos intertextuais do filme, causando imersão e reconhecimento do espectador.

Se a cena causa desespero em Demetrius, o evento é motivo de risadas para os romanos, incluindo o tribuno Marcellus. O manto de Jesus, objeto que deu nome ao filme, é apostado em um jogo de dados. Enquanto o centurião tira o número 11, Marcellus acerta o 17, ganhando o manto para si. O Número 12 na tradição cristã, simboliza os 12 apóstolos, o 11 pode significar a subtração do traidor, Judas Escariotes. Já o número 18 (*chai*) na tradição judaica significa “vida”<sup>596</sup>, com o número 17 há a possibilidade de significar morte. Novamente, não podemos comprovar tal interpretação baseada na documentação primária,

592 Em: 33 min, 42seg até 35 min, 34seg.

593 Exploraremos essa questão ao analisarmos a recepção do filme nos Estados Unidos.

594 Em: 35 min, 35seg até 37 min, 27seg.

595 *King of Kings* (1961) foi o primeiro filme em 35 anos há desenvolver Jesus como um personagem completo, com rosto e em cores. Para mais detalhes sobre a representação de Jesus Cristo no cinema, em especial, o estadunidense, ver: REINHARTZ, Adele. **Jesus of Hollywood**. Oxford: Oxford University Press, 2007; MALONE, Peter. **Screen Jesus: Portrayals of Christ in Television and Film**. London: Scarecrow Press, 2012.

596 Informação retirada em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chai\\_\(symbol\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Chai_(symbol)). Acessado em: 10/10/2022.

contudo, em um momento tão significativo para a obra, não acreditamos que a aleatoriedade cenográfica possa ter prevalecido durante a cena<sup>597</sup>.

Um dos elementos presentes na sequência da crucificação é a manifestação do poder divino pelo sobrenatural. O dia tornou-se noite, ventos fortes, raios e trovões massificam-se em torno do morro onde Jesus morreu, causando pânico entre os soldados romanos e a população local<sup>598</sup>. Philip Dunne, roteirista de *O Manto Sagrado* e outros épicos como *David and Bathsheba* e *Demetrius and the Gladiators* (1954), revelou em autobiografia que não acreditava em milagres e que não colocaria tais crenças em seus roteiros, mas sim “na mensagem de esperança e amor que Jesus trouxe para aqueles que necessitavam”<sup>599</sup>. Tal pressuposto condiz com a desmistificação cinematográfica que o filme realizou ao representar o sobrenatural<sup>600</sup>.

Para Marcellus, o medo da tempestade era uma “idiotice supersticiosa”<sup>601</sup>, dessa forma, o verdadeiro milagre seria sentido somente quando o herói estivesse capturado pelo espírito católico. O momento de realização, no entanto, tarda a acontecer, antes disso, o tribuno romano acredita estar amaldiçoado pelo manto que Demetrius guardou.

Desde que tocou no manto, após a sequência da crucificação, Marcellus é constantemente perturbado por pesadelos, sons e visões. O personagem fica estarecido e quando perguntado de sua viagem começa a se debruçar, gritar e admitir que está ficando louco<sup>602</sup>. Ao retornar para uma audiência com o imperador Tiberius (Ernest Thesiger), o tribuno conta os detalhes de Jesus e os cristãos e é mandado novamente para Jerusalém. Sua missão agora era destruir o manto e prender todos aqueles que seguiam o “mágico morto”<sup>603</sup>.

---

597 É curioso notar o momento em que os dados são jogados, em ambos os casos, a reação ao atirá-los e realizar a contagem dos números é inferior a 2 segundos. Considerando que os personagens se encontravam em um ambiente escuro e com muito vento, é improvável que o diálogo não tenha sido estabelecido previamente. Em: 40 min, 59seg até 41 min, 06seg.

598 Em: 40 min, 52seg até 43 min, 19seg.

599 DUNNE, Philip. **Take Two: A Life in Movies and Politics**. New York: McGraw-Hill, 1980, apud MEYER, 2015, p. 98.

600 Segundo Stephen C. Meyer, havia um impulso, por influência do teólogo Rudolf Bultmann, no começo da década de 1950 de desmistificar as narrativas bíblicas em determinados segmentos católicos. No cinema, esse efeito foi sentido em alguns filmes épicos. Procurou-se representar a verdade sublime do divino pelo seu poder em ações, gestos e palavras e não tanto em fantasias e efeitos especiais. Para o autor, houve duas formas de representar o miraculoso pelo cinema: a primeira, centrada na diegese fílmica (trama) e a segunda, pela produção e representação desse milagre (uso de música, efeitos especiais entre outros). Em: MEYER, Op., Cit., p. 97-113. 601 42 min, 15seg.

602 Em: 44 min, 03 seg; 45 min, 47seg até 46 min, 56seg; 49 min, 14 seg até 49 min, 50seg; 53 min, 01seg.

603 56 min, 26seg até 57 min, 08seg.

É notável a demarcação narrativa que o filme realiza ao colocar justiça, liberdade, religião e amor de um lado e injustiça, violência e Estado de outro. As qualidades de um mundo são intransferíveis para o outro. Se o amor de Diana é o único momento de sanidade de Marcellus, para o imperador romano ela raciocina como uma mulher, “de maneira insensata”<sup>604</sup>. Se os cristãos são pessoas caridosas e bondosas, mas também independentes e valentes, para Tiberius há um grave problema em seu império: “Isso é mais perigoso do que qualquer superstição, é o desejo do homem de ser livre, a maior loucura de todas”<sup>605</sup>.

O retorno de Marcellus a Jerusalém marca a transformação do tribuno. A transição gradual da trama busca não forçar mudanças que podem ser vistas como exageradas pelo público. Antes de encontrar o manto pela segunda vez, Marcellus conhece a população cristã mais profundamente, procurando entender os motivos pelos quais fizeram um povo pobre seguir um homem que agora estava morto. Isso é exposto nos diálogos com Justus (Dean Jagger)<sup>606</sup> e Miriam (Betta St. John)<sup>607</sup>. O senso comunitário e a fé como característica central dos personagens enfatizam o poder da religião na sociabilidade e no senso de futuro da população. Somente através da crença e na esperança em Jesus que dias melhores viram. A fala de Miriam, mulher que perdeu os movimentos das pernas quando adolescente, procura sensibilizar e acalantar os espectadores que também possuem ansiedades e problemas cotidianos:

Eu não sei o que têm em seu coração, falei o que tinha no meu, mas está claro que você tem problemas, eu gostaria de ajudar. Todo homem deve achar seu próprio caminho mas às vezes é um conforto em saber que os outros também se sentiram confusos e perdidos, não se desespere. O caminho nunca é fácil mas todo bom homem deve caminhá-lo. Espero que você encontre o seu<sup>608</sup>.

A fala direcionada para Marcellus e para o público distingue os católicos das demais crenças. É salientado a compreensão das dificuldades cotidianas e de fé, pois nenhum homem caminha sozinho. Ir a igreja, participar das atividades dos grupos sociais é uma das soluções propostas no filme para acalmar aqueles que passam por dificuldades. Após a conversa, Marcellus encontra Demetrius e o manto novamente. O momento de epifania é acompanhado

---

604 Em: 57 min, 58seg. Destacamos ainda a representação negativa da imperatriz Júlia, representada como uma mulher destemperada, raivosa e que não está apta para ouvir os assuntos políticos do imperador. Novamente, assim com observado em *Quo Vadis*, o épico acentua a diferença entre a “mulher boa” e a “mulher ruim”.

605 Em: 58 min, 53seg até 59 min, 36seg.

606 01 h, 05 min, 48 seg até 01 h, 12 min, 16seg.

607 01 h, 14 min, 01seg até 01 h, 19 min.

608 01 h, 18 min, 25-51seg.

de um fundo musical “sagrado”, no momento em que seu escravo se torna amigo e sua causa passa a ser cristã<sup>609</sup>. A manifestação do divino ocorre no interior do personagem e não pelo uso de efeitos especiais, a desmistificação da fé procurava abordar o cristianismo como causa real, baseada em fatos e, fundamentalmente, como uma religião com princípios morais e éticos superiores ao estilo de vida romano.

A partir de sua conversão, uma sucessão de eventos ocorre na trama exibindo o conflito entre o novo herói e o aparato militar romano. Destacamos aqui o desafio à autoridade das tropas romanas por Marcellus quando uma das flechas é atirada em Justus, o matando. A luta entre o centurião Paulus e Marcellus assemelha-se com a história bíblica de Davi e Golias, visto que um é muito mais forte e experiente do que o outro. Ao ganhar, todos ficam apreensivos, para os cristãos, Marcellus cometeria um pecado se matasse Paulus. Já para o romano, o golpe final era questão de honra<sup>610</sup>.

A questão da masculinidade também está implícita na cena, Marcellus poderia demonstrar piedade, mas nunca fraqueza, o homem cristão precisava ser forte e astuto. A luta era uma característica indispensável para o *épico hollywoodiano*. Segundo Robert Burgoyne, o desempenho atlético e virtuoso ou a derrota abjeta, evocam uma série de tradições históricas e culturais, a violência nesse sentido “registra e enfatiza também a exibição dos corpos de forma erotizada, traço que permeia o gênero cinematográfico épico”<sup>611</sup>.

Após o conflito, Demetrius é preso e Marcellus desafia o agora imperador Calígula, ao resgatar seu ex-escravo. O reencontro com Diana e sua família gera diversos conflitos para o tribuno, um deles é a escolha entre o estilo de vida romano e o cristão<sup>612</sup>. Uma família prestigiada e rica como os Galio jamais deixaria seus privilégios para lutar contra o imperador, portanto, o cisma era inevitável. A família fragilizada abre espaço para a construção de um novo núcleo familiar, dessa vez, centrado nos princípios cristãos. Mesmo sem entender os motivos pelos quais Marcellus escolheu seguir Jesus, Diana o acompanha até as últimas consequências, afinal, o novo homem deve estar disposto a se sacrificar pela sua religião e acompanhado de uma companheira fiel que o apoia<sup>613</sup>.

---

609 01 h, 20 min, 55seg até 01 h, 21 min, 22seg.

610 01 h, 25 min, 52seg até 01 h, 27 min, 53seg.

611 BURGOYNE, 2011, p. 14.

612 01 h, 47 min, 33 seg até 01 h, 55 min, 17seg.

613 Em: 01 h, 57 min, 45seg até 02 h, 00 min, 37seg.

O resgate de Demetrius têm êxito, contudo, Marcellus é preso no lugar do escravo por traição e conspiração contra o estado romano. Na cela, o tribuno admite que está disposto a se sacrificar pela sua religião pois acredita que a esperança na luta contra o poder autoritário de Roma é um dos maiores legados de Jesus. O orgulho de ser cristão leva Marcellus até a última sequência do filme como prisioneiro e réu no julgamento que reúne grande parte da elite romana.

Ao lado de Calígula, encontra-se Diana. A vestimenta branca, semelhante a um vestido de casamento representa a mulher imaculada, que possui princípios e não cede aos atentos do imperador<sup>614</sup>. No tribunal, o imperador compara os cristãos aos escravos e a “ralé plebeia”. Para espanto de todos, Marcellus confessa que é cristão e seu discurso apresenta algumas evidências e paralelismos com sua época de lançamento:

Se você tivesse a chance que eu tive, de falar com os que o conheceram, aprender o que tinha em seu coração. Eu quero lhe mostrar uma oportunidade. Se o império deseja paz e harmonia entre os homens então o meu rei estará ao lado de Roma e seu imperador. Mas se o império e o imperador buscarem a agressão e a escravidão que trouxeram agonia e desespero ao mundo. Se não houver nada além de correntes e fome, então o meu rei marchará para corrigir esses erros. Não amanhã, vossa majestade talvez não testemunhe o estabelecimento do seu reinado, mas ele virá<sup>615</sup>.

Em narrativas que se baseiam no enfrentamento dialético entre a moralidade cristã, que defende a democracia e o *American Way of life*, contra o autoritarismo e paganismo romano, os *épicos hollywoodianos* idealizam uma oposição inerente que pode ser interpretado como parte da política demonológica que estigmatizam os inimigos políticos dos Estados Unidos<sup>616</sup>. A sugestão de que Jesus poderia estar ao lado de Roma se o imperador desejasse paz e harmonia traz paralelos à noção do império do bem, simbolizando o poderio imperial estadunidense. Caso o imperador buscasse agressão, os cristãos teriam obrigação de lutar contra o império do mal, representado alegoricamente pela União Soviética. Tal interpretação está de acordo com a literatura especializada do tema, especialmente se levarmos em conta que as pistas indiciárias sugerem tal resultado. No entanto, diferentemente de *Quo Vadis* e *Os*

---

614 Em uma determinada cena Calígula descreve à Diana as traições de Marcellus. Ao ser contrariado, o imperador a pega pelo braço e exclama “vou lhe mostrar o tipo de homem que você prefere invés de mim”. Pela primeira vez no filme, a mulher impõe sua vontade diante um homem. A reação exagerada do imperador revela que há diferentes tipos de masculinidades que o filme deseja expor. A fragilidade masculina romana pode ser interpretada como fraqueza moral e espiritual, enquanto os homens cristãos são representados como fortes tanto fisicamente quanto moralmente. Em: 01 h, 32 min, 36seg até 01 h, 35 min, 34seg.

615 Em: 02 h, 7 min, 36seg até 02 h, 8 min, 18seg.

616 Conforme ROGIN, Michael P. **Ronald Reagan, the movie and other episodes in political demonology**. Berkeley: University of California Press, 1987. p. 190-235.

*Dez Mandamentos*, a documentação primária analisada de *O Manto Sagrado* não explicita a conexão direta com o momento histórico vivenciado.



Figura 23: (KOSTER, 1953, 02 h, 12 min, 52seg)



Figura 24: (KOSTER, 1953, 02 h, 13 min, 04seg)

O discurso de Marcellus faz pouco efeito prático no tribunal. Calígula pergunta à multidão que estava no local qual punição o tribuno deveria levar e somente de nove vezes são ouvidas falando “morte”. Para o imperador, “o desejo do povo” seria cumprido. Diana interveem por Marcellus e exclama “desejo de seus escravos e parasitas” e também discursa ao comandante romano: “(...) Você é corrupto, traiçoeiro, embriagado de poder. Um monstro passando-se por imperador. Quanto a mim, achei um outro rei, quero ir com meu marido ao seu reino”<sup>617</sup>.

A condenação é consumada e ambos caminham para o final do filme. A marcha fúnebre possui diversas interpretações e significados. É importante destacar que, apesar de os personagens aparentarem estar felizes, conforme observamos na figura 23, o final do filme foi classificado pela PCA como “infeliz”. Tal avaliação levou em conta que ambos só puderam se casar após a morte, conforme figura 24. O desfecho do filme realmente difere do otimismo típico das produções hollywoodianas e dos filmes épicos. A lenta transição entre a vida e a morte pode estar relacionado com a desmistificação religiosa relatada anteriormente. Sendo o filme uma produção que enfatiza o poder transformador da fé diante da perseguição e da morte, o diretor pode ter destacado que, apesar das dificuldades enfrentadas em vida, o amor e a fé cristã podem providenciar o descanso eterno em paz e salvação.

617 Todos os diálogos descritos estão em: 02 h, 08 min, 28seg até 02 h, 11 min, 05seg.

### 3.2.1 – A recepção e circulação de *O Manto Sagrado* nos Estados Unidos



AS "THE ROBE," IN CINEMASCOPE, OPENS IN NEW YORK CITY'S ROXY, CROWDS LINE THE SIDEWALKS WATCHING THE GALA PREMIERE FESTIVITIES

Figura 25: (*The Exhibitor*, 23 de setembro de 1953, v. 50, n. 21, p. 08)

*O Manto Sagrado* estreou no dia 16 de setembro de 1953, após uma longa e dispendiosa campanha publicitária que percorreu grande parte dos centros urbanos estadunidenses. Os ingressos custaram entre \$1 e \$3 dólares para os melhores assentos, o maior preço já visto para esse tipo de exibição. Com cobertura de emissoras de televisão e rádio, o evento foi um grande sucesso. Conforme podemos ver na figura acima, o filme foi vendido como “um milagre moderno”, capaz de ofertar uma nova tecnologia visual sem o uso de óculos. Nesse único dia, \$36.000 dólares foram arrecadados, segundo o gerente do *The Roxy*, a maior estreia da história da *Broadway*<sup>618</sup>. Tido como carro chefe do “cinema do futuro”<sup>619</sup>, a produção da FOX foi sucesso instantâneo. Sua exibição em quatro cidades foi suficiente para colocá-lo em primeiro lugar nacional nas bilheterias de setembro<sup>620</sup>.

618 “Record \$36,000 for ‘Robe’ Opening”. *Motion Picture Daily*, 18 de setembro de 1953, v. 74, n. 56, p. 01.

619 “Films of the Future”. *Daily Film Renter*, 27 de abril de 1953, n. 6483, p. 01.

620 As cidades foram: Los Angeles, Philadelphia, Chicago e Nova York. Cerca de \$490,000 dólares foram arrecadados em menos de 15 dias. Em: “National Boxoffice Survey”. *Variety*, 30 de setembro de 1953, v. 192, n. 04, p. 03. Em Los Angeles, a métrica padrão de abertura era de 100%, ou seja, o filme havia atingido as expectativas iniciais de arrecadação. *O Manto Sagrado* havia atingido 800% de métrica, um recorde para a cidade. Em: “Opening week of Robe bigges in LA history”. *Boxoffice*, 3 de outubro de 1953, v. 23, n. 63, p. 42.

Assunto do momento, logo após a estreia, *O Manto Sagrado* recebeu milhares de resenhas e comentários da crítica especializada. Priorizamos nesse trabalho em filtrar os artigos da imprensa liberal e as perspectivas dos grupos religiosos. O objetivo é não só entender como o filme foi recepcionado por diferentes associações, mas também quais elementos foram destacados nessas análises.

As primeiras reações ao filme saíram no dia seguinte à sua estreia. Para Bosley Crowther, autor que manteve uma postura crítica aos *épicos hollywoodianos* conforme visto na recepção a *Quo Vadis*, o “drama histórico” é menos atraente do que o processo pelo qual é exibido. Segundo o autor, a presença do espírito divino e sua relação com o personagem interpretado por Richard Burton não é desenvolvida em termos dramáticos, fazendo com que a história fosse contada por suposição e sem muitas surpresas. Apesar disso, Crowther elogiou a atuação dos atores e atrizes, “o respeito e dignidade” que o filme representa a figura de Jesus e o potencial estético que o *Cinemascope* possuía para filmagens panorâmicas<sup>621</sup>.

Posição semelhante tomou W. R. Wilkerson, do *The Hollywood Reporter*. Para o escritor, a produção apresentou uma nova e profunda visão da dignidade humana e do poder da fé na qual a verdadeira religião se baseia. Nesse sentido, o espetáculo estaria artisticamente justaposto ao drama, tão comovente, que sua eficácia visual despertaria “a mente e o coração de milhões em todo o mundo”<sup>622</sup>. A respeito do *Cinemascope*, Wilkerson destacou a visualização confortável que a nova técnica proporcionava ao espectador, algo que certamente agregaria valor para o cinema a longo prazo.

O cuidado com a religião, a exposição realista e de “bom gosto” dos elementos religiosos também foram destacados por outros especialistas em cinema da época<sup>623</sup>. É necessário sublinhar que em algumas ocasiões, as opiniões entre os grupos liberais e católicos entrecruzam-se, lembrando-nos que a década de 1950 é marcada por um profundo conservadorismo social mesmo nos editoriais mais progressistas.

---

621 CROWTHER, Bosley. “The Screen: The Robe shown in cinemascope”. **The New York Times**, 17 de setembro de 1953, v. 102, n. 34935, p. 32.

622 WILKERSON. W. R. “CinemaScope, ‘Robe’ triumph”. **The Hollywood Reporter**, 17 de setembro de 1953, v. 126, n. 09, p. 01-3

623 Em: JERAULD. James, M. “The Robe is Tremendous CinemaScope Spectacle”. **Boxoffice**, 19 de setembro de 1953, v. 63, n. 21, p. 18; TINÉE, Mae. “Crowd Sees ‘The Robe’ Unfurl CinemaScope”. **Chicago Daily Tribune**, 24 de setembro de 1953, v. 112, n. 229, p. 41; H.M. “The Robe has a dignified look”. **Picturegoer**, 21 de novembro de 1953, v. 26, n. 968, p. 18.

Como relatado na análise fílmica, a representação de Jesus era um assunto sensível e que certamente ultrapassava a esfera conservadora em sua amplitude. A temática religiosa estava em alta na cultura cinematográfica estadunidense, pois além de *O Manto Sagrado*, o filme sobre Martinho Lutero<sup>624</sup> também estava sendo exibido nos cinemas em 1953. No entanto, diferentemente do primeiro, a recepção católica ao filme da *Lutheran Church Productions* e *Luther-Film-GMBH*, foi amplamente condenatória<sup>625</sup>.

A crítica cinematográfica liberal recebeu o filme e o formato *Cinemascope* de maneira amplamente favorável. Murray Horowitz do *Motion Picture Daily* compilou em uma longa reportagem, diversas opiniões de críticos e empresários do ramo da exibição destacando o potencial do filme em “quebrar todos os recordes possíveis”. Horowitz afirmou que 9 em cada 10 pessoas entrevistadas na saída do cinema *The Roxy* responderam favoravelmente à produção, os adjetivos utilizados pelo público foram de “formidável” à “excelente” e “bonito”<sup>626</sup>.

Outro crítico de destaque que parabenizou o *Cinemascope* foi André Bazin, segundo o francês, o efeito visual e sonoro proporcionado pelo novo meio era “sensacional”. Bazin notou que o processo era a única defesa possível do cinema contra o avanço da televisão, por possuir natureza técnica e espetacular superiores. No entanto, destacou também que o *O Manto Sagrado* era uma mera cauterização na hemorragia causada pela televisão<sup>627</sup>.

Martin Quigley, principal representante da *Legião da Decência* em Hollywood, também elogiou extensivamente *O Manto Sagrado* em um editorial no jornal *Motion Picture Daily*, do qual era proprietário:

O *Cinemascope* ou qualquer outro desenvolvimento tecnológico real ou potencial requer, inevitavelmente, para um teste justo, um conteúdo dramático de excelência. As autoridades da *Twentieth Century-Fox* foram sábias em proteger o processo com um tema que, mesmo no meio convencional, receberia reconhecimento como um

624 *Martin Luther* (1953) foi um filme de coprodução estadunidense e alemã. Dirigido por Irving Pichel, o filme conta a história de Martinho Lutero e sua luta contra as forças católicas de seu tempo. A produção recebeu avaliações positivas da crítica cinematográfica liberal e foi um grande sucesso comercial, mesmo com sua baixa distribuição dos Estados Unidos.

625 Segundo Gregory D. Black, a *Legião da Decência* incentivou o boicote à produção em diversas cidades, no entanto, não poderia condenar o filme em suas avaliações sob risco de ruptura nos meios luteranos e protestantes. A alternativa encontrada foi a de orientar os jornais católicos a criticarem o filme e boicotar sua exibição nos cinemas urbanos e de interior. Em: BLACK, Op. Cit., p. 129-130.

626 HOROWITZ, Murray. “Public Lauds ‘The Robe’ and CinemaScope”. *Motion Picture Daily*, 18 de setembro de 1953, v. 74, n. 56, p. 01-4.

627 BAZIN, André “Will Cinemascope Save the Film Industry?”. *Espirit*, 21, n. 207-208, october-november 1953, p. 672-683. Infortmações adicionais foram encontradas no livro: BAZIN, André; CARDULLO, Bert (Ed.) **Bazin at Work: Major essays & Reviews from the forties & Fifties**. Routledge: London, 1997, p. 77-93.

dos filmes mais destacados da história do cinema. (...). Os nomes que estão brilhantemente gravados nessa façanha são os de (...) Spyros P. Skouras, chefe da *Twentieth Century-Fox*, cuja visão, entusiasmo e energia conduziram todo o projeto até a conclusão e Darryl F. Zanuck, o produtor sobre cujos ombros recaiu a incrível tarefa de pionear o projeto no *Cinemascope*. Na tela, “O Manto Sagrado” se torna uma narrativa profundamente comovente com fortes e amplos tons de conotação religiosa. Ela contém aqueles elementos de apelo dramático que, sempre que feitos em uma atmosfera semelhante à história bíblica, nunca deixaram de conquistar a atenção do público em todo o mundo (...) O filme é auspiciosamente lançado em um curso destinado a levar o cinema a uma nova posição de autoridade no mundo do entretenimento<sup>628</sup>.

Como dono de um importante jornal comercial de cinema, Quigley estava bastante preocupado com a ascensão da televisão nos anos 1950 e com as consequências de um declínio do cinema como principal forma de entretenimento nos Estados Unidos. O empresário viu no *Cinemascope*, e particularmente em *O Manto Sagrado*, uma oportunidade de revitalizar a indústria cinematográfica e atrair novamente o público para as salas de cinema. Com sua posição de destaque na comunidade católica e cinematográfica, Quigley também enxergou no filme a possibilidade de promover produções alinhadas com as práticas modernas de produção e que fossem moralmente aceitáveis para o público.

É notável observar as falas do legionário à Skouras e Zanuck, figuras proeminentes em Hollywood. Em um momento em que o *Code* e o papel da *Legião da Decência* vinham sendo contestados, os copiosos elogios de Quigley possam ter lembrado os executivos que o empresário poderia mediar ainda mais as relações entre os estúdios e a censura. Como proprietário de jornal, a promoção pelo sucesso do filme também favorecia a circulação do periódico e aumentava sua arrecadação com contratos publicitários.

*O Manto Sagrado* recebeu avaliações positivas das principais instituições católicas dos Estados Unidos, incluindo a nota máxima da *A Legião da Decência*. No entanto, o grupo ponderou que, “embora o filme lide com incidentes da história sagrada de maneira reverente e inspiradora, deve-se notar que se trata de uma narrativa fictícia e que contém variações e omissões de precisão bíblica e histórica”<sup>629</sup>. Conforme salientado em todo o trabalho, a classificação moral imposta pela organização era altamente influente nos principais meios católicos dos Estados Unidos, a ressalva levantada pode ter gerado algumas críticas ao filme em setores mais radicais, no entanto, tais considerações foram minoritárias.

628 QUIGLEY, Martin. “The Robe”. *Motion Picture Daily*, 17 de setembro de 1953, v. 74, n. 55, p. 01.

629 “Legion Qualifies ‘A’ Listing for Robe”. *Motion Picture Daily*, 9 de outubro de 1953, v. 74, n. 71, p. 02.

Sabemos que a questão da precisão histórica nos *épicos hollywoodianos* era um fato de suma importância para os grupos religiosos, especialmente nos filmes que representam alguma passagem ou personagem bíblico. A ressalva da *Legião* está ligada a inúmeros fatores, um deles pode ter sido esclarecido por William H. Mooring.

Católico fervoroso, o crítico cinematográfico escreveu ao *The Witness* e relatou que esteve algumas vezes no estúdio da FOX em visitas conjuntas com o cardeal de Los Angeles, James Francis McIntyre. Em uma ocasião, perguntou ao produtor do filme, Frank Ross se a sequência com o personagem Judas iria ser filmada, e Ross afirmou que a cena seria feita para “agradar a todos e não ofender ninguém”. Tal concepção, afirmou Mooring, fazia parte da mentalidade hollywoodiana caracterizada por um “mercado pagão ao qual os cineastas fazem parte”. Apesar disso, concluiu o autor:

(...) Ainda assim, eu acredito que “O Manto Sagrado”, avassalador em *Cinemascope*, será declarado pela maioria dos críticos como um grande espetáculo colorido, destinado a percorrer muitos anos e a ser visto por milhões de pessoas em todo o mundo. Ele pode fazer muito mais bem do que mal para o Cristianismo, e se eu não estiver enganado, você desejará vê-lo não apenas uma vez, mas muitas vezes<sup>630</sup>.

O prognóstico preciso de Mooring revela a complexidade da recepção cinematográfica, mesmo em um filme religioso que representa positivamente a religião católica e outros elementos considerados parte da cultura popular estadunidense. A reportagem do crítico confirma o que já havia sido analisado em *Quo Vadis* e enfatizado no capítulo anterior: a presença de figuras proeminentes do mundo católico nos estúdios de Hollywood demonstra o poder e influência do *Production Code Administration* e da Igreja Católica no conteúdo dos filmes hollywoodianos. A aplicação do *Code* e a pressão por filmes anticomunistas e religiosos faziam com que as relações de poder dentro da principal indústria cinematográfica do mundo fossem estabelecidas não só dentro dos portões de Hollywood, mas também fora deles.

A medida que foi avançando pelos centros urbanos estadunidenses, a produção da FOX ganhou premiações e homenagens de diversas instituições conservadoras e católicas pelo país. Em outubro de 1953, um mês após a estreia, *O Manto Sagrado* foi eleito melhor

---

630 MOORING, William H. “Hollywood in Focus: Claims ‘The Robe’ Will Do Huge Amount of Good”. **The Witness**, 17 de setembro de 1953, v. 33, n. 33, p. 05.

filme pela *Christophers organization*<sup>631</sup>, recebeu uma condecoração especial pela *General Federation of Women's Club*<sup>632</sup>, e uma placa especial em nome de Spyros P. Skouras pelas “contribuições à boa causa e conscientização pública da religião”, distribuída pela *National Bible Week*<sup>633</sup>. Outras honrarias foram dadas em 1953 e 1954 como o prêmio de melhor filme da década pela *Christian Herald* e *Protestant Motion Picture Council*<sup>634</sup>, terceiro lugar entre os adultos e segundo entre os jovens em uma votação popular no *Philadelphia Inquirer*<sup>635</sup> e filme mais divertido por uma das revistas mais populares dos Estados Unidos a *Women's Home Companion*<sup>636</sup>.

Apesar da boa recepção tanto entre os jornais liberais quanto do público conservador e católico, a FOX enfrentou problemas na distribuição e exibição do filme nos Estados Unidos e em outros países. Uma das primeiras polêmicas aconteceu logo depois da estreia. Na ocasião, o sindicato da *American Federation of Musicians* realizou um piquete nas proximidades do cinema *The Roxy* exigindo que a contratação de 26 músicos pelo teatro fosse garantida por um ano, mesmo que o palco do teatro tivesse sido desativado para a exibição do filme<sup>637</sup>.

Outro caso que envolveu a justiça foi a ação movida contra a FOX pelo *Joy Theatres* em Nova Orleans. A casa de exibição alegou que a empresa não cumpriu com o contrato firmado de acordo com o *competitive bidding*, dando preferência ao *The Saenger Theatre*, controlado pelo grupo *Paramount*. A acusação ainda alegou que perdeu \$100,000 dólares por

---

631 Na ocasião, o filme recebeu o prêmio em conjunto com a produção *Little Boy Lost* (1953), em: “Christopher Award to ‘Little Boy’”. *Motion Picture Daily*, 6 de outubro de 1953, v. 74, n. 68, p. 02.

632 “Awards for Skouras, Perlberg, Seaton”. **Motion Picture Daily**, 14 de outubro de 1953, v. 74, n. 73, p. 02.

633 A *National Bible Week* era um evento que acontecia anualmente desde 1941 e era organizado pela *National Bible Association*, uma associação católica que promovia a importância da bíblia na vida espiritual, social e cultural dos cidadãos estadunidenses. Em: “Robe” Continues On Record Journey”. **The Exhibitor**, 14 de outubro de 1953, v. 50, n. 24, p. 18.

634 A *Christian Herald* era uma proeminente revista evangélica fundada em 1878 como um periódico semanal. Suas edições versavam sobre diversos temas, desde religião, cultura e eventos contemporâneos. Na década de 1950, seus contribuidores escreveram especialmente sobre espiritualidade cristã e evangelismo. Seus artigos incluíam a resenha de livros, filmes, música e peças de teatro. A Guerra Fria também foi um tópico bastante abordado pela revista, que enfatizava a perspectiva cristã sobre o conflito. Já o *Protestant Motion Picture Council* era uma organização que havia sido fundada em 1936 por pastores e leigos. Seu principal objetivo era promover temas e mensagens evangélicas nos filmes hollywoodianos, bem como condenar aquelas produções que continham profanações, violência excessiva e conteúdo sexual. O grupo atuou em conjunto com a *Legião da Decência* e demais grupos religiosos da época pela valorização pública dos valores cristãos. Para mais informações, ver: LINNELL, Greg. “Applauding the Good and Condemning the bad”: The Christian Herald and Varieties of Protestant Response to Hollywood in the 1950s. **The Journal of Religion and Popular Culture**, 12 (1), spring, 2006, pp. 04. Referência da premiação em: “This week in pictures”. **Motion Picture Herald**, 13 de fevereiro de 1954, v. 194, n. 07, p. 10.

635 “10-Best Time Is Here”. **Variety**, 16 de dezembro de 1953, v. 193, n. 02, p. 05.

636 “This Was The Week When”. **The Exhibitor**, 26 de maio de 1954, v. 52, n. 04, p. 12.

637 HOROWITZ, Murray. “Public Lauds ‘The Robe’ and CinemaScope”. **Motion Picture Daily**, 18 de setembro de 1953, v. 74, n. 56, p. 01-4.

não ter exibido o filme e mais \$25,000 por ter investido em publicidades requeridas pela FOX<sup>638</sup>. O caso foi solucionado uma semana depois com a restituição do prejuízo, pagamento de indenização por parte do estúdio e exibição de *O Manto Sagrado* no teatro prejudicado<sup>639</sup>.

A análise de *O Manto Sagrado* também envolve a percepção da crítica, ou nesse caso, dos exibidores, com o processo do *Cinemascope*. Apesar de não ser o foco principal da pesquisa, a sensibilidade com o novo meio certamente influenciou a recepção do filme em diferentes localidades, uma vez que a data de lançamento, o espaço alocado, o preço dos ingressos e os anúncios publicitários, foram afetados pela tecnologia. Boa parte dessa discussão já foi feita no capítulo anterior, no entanto, com o lançamento do filme, novos desdobramentos surgiram na imprensa estadunidense.

Em um comunicado para seus afiliados, a *Allied State Theatres* informou que as unidades regionais deveriam estar atentas aos recordes de lucro que *O Manto Sagrado* vinha conquistando “antes de se comprometeram a pagar os custos de instalação do *Cinemascope*”<sup>640</sup>. O mesmo alerta foi dado aos donos de cinemas independentes do estado de Ohio. Segundo o secretário-executivo da organização, Robert A. Wile, as notícias diárias sobre os lucros e recordes que o filme vinha obtendo estavam dificultando as negociações dos cinemas menores com o governo federal para a diminuição de impostos<sup>641</sup> sobre as bilheterias<sup>642</sup>.

Os exibidores independentes tinham preocupações não apenas econômicas, mas também sociais em relação ao *Cinemascope*. Após a estreia do filme, alguns executivos e profissionais da indústria cinematográfica levantaram dúvidas sobre a capacidade do novo meio em ser “o princípio básico da produção cinematográfica”. Segundo o *New York Times*, muitos consideraram que *O Manto Sagrado* não atendeu às expectativas para justificar o

638 “\$385,000 Suit Filed over Robe Bidding”. **Boxoffice**, 3 de outubro de 1953, v.23, n. 63, p. 23.

639 “Robe Suit Dismissed with Qualifications”. **Boxoffice**, 10 de outubro de 1953, v. 63, n. 24, p. 19.

640 “The Robe Equipment On Allied’s Agenda”. **Boxoffice**, 26 de setembro de 1953, v. 63, n. 22, p. 16.

641 Desde 1941, com a implementação do *Revenue Act*, todos os ingressos para eventos esportivos, teatrais e de cinema eram sujeitos a uma taxa de imposto federal de 10%. Em 1954, essa taxa foi expandida para 20%. A justificativa do governo Eisenhower para a execução da lei foi reduzir o déficit federal e promover maior equidade entre os contribuintes mais ricos. No entanto, para os cinemas independentes e aqueles localizados em áreas rurais, essa taxa adicional poderia levar ao fechamento de muitas casas ou redução significativa dos lucros. As negociações levaram meses e em 1 de abril de 1954, quando a lei foi assinada, bilhetes que custavam menos de 50 centavos foram isentados do novo imposto. Aqueles cinemas com capacidade inferior à 300 assentos e localizados em cidades com menos de 50.000 habitantes foram os principais beneficiados pela nova regra. Segundo as estimativas do *Motion Picture Daily*, dos 18.000 cinemas estadunidenses, cerca de 9.000 obedeciam aos critérios de isenção. Em: “President signs tax bill; new scales start today”. **Motion Picture Daily**, 1 de abril de 1954, v. 75, n. 62, p. 01-3.

642 “Robe Making Too Much Money? **Variety**, 30 de setembro de 1953, v. 192, n. 04, p. 05.

investimento e a modificação no processo de filmagem<sup>643</sup>. Além disso, a adoção do novo meio implicaria em uma reconfiguração nas estruturas orçamentárias dos estúdios e dos locais de exibição. Embora essa percepção fosse minoritária, a repercussão causou incomodo à FOX. Segundo a *Variety*, após uma coluna do *Wall Street Journal* relatar que muitos investidores haviam se decepcionado com a produção chamando o filme de “O Cobertor Molhado”, o estúdio cancelou imediatamente as publicidades pagas com o jornal<sup>644</sup>.

Após a pressão feita pela *Allied States Theatres* e *Theatres Owners of America* por melhores termos de instalação do *Cinemascope*, o presidente da FOX, Spyrous P. Skouras anunciou em uma coletiva de imprensa que os filmes gravados na nova tecnologia seriam disponibilizados para os teatros menores, mesmo sem a compra dos equipamentos pré-requisitados. Essa medida visava aliviar as tensões com um importante segmento da economia e evitar a perda de receita proveniente dessas casas<sup>645</sup>.

À medida que a distribuição de *O Manto Sagrado* se expandiu para cidades menores, condições mais favoráveis foram gradualmente oferecidas aos cinemas de menor porte. Em 1955, o filme passou a ser exibido também em versão de 16mm em cidades sem cinemas fixos, seguindo um modelo itinerante. A venda dessas exibições, de acordo com o gerente de vendas da FOX, Lenn Jones, foi realizada com base na garantia de uma porcentagem dos lucros, enquanto em outras regiões os preços fixos foram mantidos<sup>646</sup>.

Um último contratempo que gostaríamos de destacar foi a dificuldade de exibição do filme em Israel. Em dezembro de 1954, a exibição da produção foi postergada pela *Board of Film Censors* comandada pelo governo do país devido à pressão de grupos religiosos “ultra-ortodoxos” que se opuseram ao uso do *Cinemascope* para fins religiosos<sup>647</sup>. No entanto, o Ministério do Exterior alertou o primeiro-ministro, Moshe Sharett, que o banimento poderia prejudicar a imagem de Israel com os Estados Unidos. Por isso, uma sessão especial para autoridades, que contou com a presença de Sharett e outros membros foi agendada. Na ocasião, o primeiro-ministro deixou a sessão antecipadamente, demonstrando insatisfação

643 PRYOR, Thomas M. “Hollywood Survey: Industry Undecided About CinemaScope After Viewing ‘The Robe’ – Addenda”. *New York Times*, 04 de outubro de 1953, v. 103, n. 34952, p. x5.

644 “Wall St. Journal Crack Draws Angry Reaction From Pent-Up Officials”. *Variety*, 23 de setembro de 1953, v. 192, n. 03, p. 04.

645 “Skouras agrees to let small houses choose their screens”. *Boxoffice*, 19 de dezembro de 1953, v. 64, n. 08, p. 08-10.

646 “Theatreless Towns To Get Robe As 16m Roadshow”. *Variety*, 05 de outubro de 1955, v. 200, n. 05, p. 03.

647 “Israel Okays The Robe”. *Variety*, 19 de janeiro de 1955, v. 197, n. 07, p. 07.

com o conteúdo. Após a intervenção pessoal do presidente da FOX e o corte de algumas cenas, o filme foi finalmente aprovado para exibição em Israel<sup>648</sup>.

A correspondência de Skouras à Sharett ainda revelou que o presidente da FOX lamentou profundamente “ter que impor nossa relação”, mas garantiu que os rabinos estadunidenses saudaram o filme por mostrar que os romanos foram os únicos responsáveis pela crucificação de Jesus<sup>649</sup>. A polêmica mostra como as empresas cinematográficas estadunidenses e seus executivos desempenharam um papel fundamental nas relações internacionais e na diplomacia cultural durante a Guerra Fria. O cinema, nesse sentido, era uma verdadeira arma para persuadir e promover os interesses econômicos e políticos dos Estados Unidos em todo o mundo.

Por fim, apesar das controvérsias, *O Manto Sagrado* foi um dos filmes mais bem-sucedidos de 1953 e da década de 1950. Nos Estados Unidos, a produção ficou em primeiro lugar nacional por oito semanas consecutivas<sup>650</sup> ganhando fôlego a medida que sua exibição se expandia para as regiões mais afastadas do país. *O Cinemascope* foi largamente adotado pelos principais cinemas urbanos, estando presente em cerca de 75% dos *first-runs* e um total de 1800 casas no começo de 1954<sup>651</sup>. A partir de dezembro de 1953 a produção também começou a ser distribuída internacionalmente, estreando em mais de 30 países<sup>652</sup>.

Durante esse período de crescimento nas exibições, a comercialização de produtos relacionados ao filme também contribuiu para o aumento nas bilheteiras e capilarização do produto em diversos nichos de mercado. A relação simbiótica entre cinema e comércio havia novamente gerado lucro e popularidade tanto para o estúdio quanto para as empresas de varejo. A exemplo disso, o livro de Lloyd C. Douglas vendeu cerca de 65.000 novas cópias imediatamente após a estreia do filme<sup>653</sup>. O álbum com as músicas e sinfonias encontradas na produção também fazia parte do amplo rol de produtos divulgados e vendidos nas principais

648 As censuradas foram a referência a Judas Iscariotes e uma frase que descreveu Jerusalém como o esgoto do Império Romano. Em: GOODMAN, Giora; SHAW, Tony. **Hollywood and Israel: A History**. New York: Columbia University Press, 2022, p. 80-1.

649 Ibidem, p. 81.

650 No levantamento feito semanalmente pela *Variety*, o filme ficou em primeiro lugar desde o dia 30 de setembro até 25 de novembro de 1953. Após isso, manteve-se nos dez primeiros lugares por boa parte do primeiro semestre de 1954. Referência da oitava semana: “National Boxoffice Survey”. **Variety**, 25 de novembro de 1953, v. 192, n. 12, p. 03.

651 C’Scope even with timetable”. **Variety**, 17 de fevereiro de 1954, v. 193, n. 11, p. 05.

652 Dentre eles: Inglaterra, Itália, França, Grécia, Suíça e Suécia. “The Robe Hits Europe”. **Variety**, 25 de novembro de 1953, v. 192, n. 12, p. 10.

653 “Robe Film Boosts Book Sale to Sellout”. **The Hollywood Reporter**, 29 de setembro de 1953, v.126 n. 17, p. 04.

lojas dos Estados Unidos. Segundo a *Variety*, a disco baseado em *O Manto Sagrado* foi o quinto mais vendido em novembro de 1953<sup>654</sup>.

Em janeiro de 1954, *O Manto Sagrado* já era a segunda maior bilheteria da história do cinema, atrás apenas de *Gone With the Wind*<sup>655</sup>. Dois meses depois, segundo as estimativas internas da FOX, a produção já havia arrecadado 400% a mais fora dos Estados Unidos do que o recorde anterior<sup>656</sup>. A rápida expansão do *Cinemascope* contribuiu significativamente para sua ampla distribuição. Além disso, a promoção do filme pela *United States Information Agency* como uma expressão da excelência estadunidense foi uma estratégia eficaz para ampliar sua divulgação e impacto global. O filme foi comercializado nos principais mercados cinematográficos e também participou de festivais de cinema e eventos sociais, o que aumentou sua visibilidade e prestígio internacional. Não é surpresa que *O Manto Sagrado* tenha recebido inúmeras homenagens e ter sido laureado com prêmios tão importantes como o Oscar e o Globo de Ouro<sup>657</sup>.

A recepção positiva por parte da crítica cinematográfica estadunidense foi um dos fatores que contribuiu para o sucesso do filme nos Estados Unidos. A afirmação do ator Jay Robinson, interprete de Calígula, de que 75% dos estudantes nas vinte cidades que visitou haviam assistido à produção, é um sinal de sua popularidade cultural entre o público jovem<sup>658</sup>. A abordagem cuidadosa e moderna de temas religiosos e históricos também fez com que o filme fosse agraciado pela crítica católica, fato raro entre os *épicos hollywoodianos*. Todos esses elementos, demonstram o sucesso publicitário de *O Manto Sagrado* em diferentes localidades e contextos nos Estados Unidos.

### 3.2.2 – A recepção e circulação de *O Manto Sagrado* no Brasil

A primeira exibição pública de *O Manto Sagrado* no Brasil ocorreu no dia 22 de fevereiro de 1954, na cidade de São Paulo. O evento aconteceu à margem do I festival

654 “Retail Disk Best Sellers”. *Variety*, 11 de novembro de 1953, v. 192, n. 10, p. 50.

655 “All-time Top Grossers”. *Variety*, 13 de janeiro de 1954, v. 193, n. 06, p. 10.

656 “Robe Tops ‘Snows By 400% Overseas, Says Silverstone”. *Motion Picture Daily*, 30 de março de 1954, v. 75, n. 60, p. 04.

657 No Oscar, o filme ganhou por melhor direção de arte e figurino. No Globo de Ouro, levou a principal premiação da noite com o melhor filme.

658 “Robison Says ‘Robe’ Seen by Most Pupils”. *Motion Picture Daily*, 10 de junho de 1954, v. 75, n. 111, p. 02.

Internacional de Cinema do Brasil que ocorria concomitantemente na cidade, por isso, grande parte das personalidades do festival foram ao Cinema República prestigiar o lançamento do *Cinemascope* no Brasil. A estreia foi marcada por um grande aparato policial e cordões de isolamento tamanha a multidão que se concentrou na entrada do cinema<sup>659</sup>.

Antes do filme, um curta-metragem foi apresentado ao público explicando o novo processo de exibição e sonificação, afinal, tratava-se de uma nova técnica de exibição cinematográfica. Para os críticos, Jayme Maurício<sup>660</sup> e Van Jafa<sup>661</sup>, o *Cinemascope* foi o grande destaque da noite por oferecer “a sensação de participação” do espectador ao espetáculo e valorizar a fotografia e os planos cinematográficos. Quanto ao conteúdo, ambos destacaram a banalidade do tema, e o baixo valor artístico que a produção proporcionou. Luiz Alípio de Barros, escrevendo pelo *Última Hora*, também estava no evento e comentou que o filme decepcionou por ser uma repetição “(...) de quase todos os filmes bíblicos já feitos por Hollywood. Um “Quo Vadis” menos longo e menos monótono, nada mais”<sup>662</sup>.

A estreia comercial de *O Manto Sagrado* aconteceu no Cine-Palácio, uma das principais casas de cinema do Rio de Janeiro. Entretanto, para realizar a projeção utilizando a tecnologia *Cinemascope*, o teatro teve que ficar fechado por seis dias devido ao processo de instalação dos equipamentos<sup>663</sup>. O fechamento do Palácio por um período significativo não aconteceria se as condições oferecidas pelo estúdio não fossem vantajosas à casa. Apesar de perder a curto prazo, o cinema assim que aberto, seria o primeiro a receber a produção mais comentada do mundo e o mais recente processo cinematográfico. Ao contrário da MGM que postergou a exibição de *Quo Vadis* no Brasil por dois anos, a FOX teve grande sucesso negociando os contratos de exibição do filme com os exibidores brasileiros. Isso fez com que

---

659 Segundo a reportagem de Jayme Maurício, o clima entre a multidão e os policiais era semelhante à revolução francesa. O autor relatou que: “Olha aquela, que bicho feio”, “E o bobão que vai com ela, então...”, “Aquele é um garçom conhecido meu”, “Vá trabalhar gozador”. Eram frases ditas para as vítimas que chegavam na passarela do evento. Em: MAURÍCIO, Jayme. “O CinemaScope é mais som e panorama”. **Correio da Manhã (RJ)**, 24 de fevereiro de 1954, n. 18687, p. 11.

660 Ibidem.

661 JAJA, Van. “O negócio é o seguinte: o cinemascope é apenas som e panorama”. **Correio da Manhã (RJ)**, 7 de março de 1954, n. 18695, quinto caderno, p. 12.

662 BARROS, Luiz Alípio de. “Grave incidente com a delegação mexicana”. **Última Hora (RJ)**, 25 de fevereiro de 1954, n. 829, p. 09.

663 BARROS, Luis Alípio de. “Vem aí o cinemascope”. **Última Hora (RJ)**, 3 de abril de 1954, n. 859, p. 04.

no dia 12<sup>664</sup> e 13 de abril de 1954, *O Manto Sagrado* estreasse no Brasil, apenas sete meses depois da *première* em Nova York<sup>665</sup>.

Ao contrário da crítica estadunidense, a ampla maioria das opiniões emitidas na imprensa brasileira apontou falhas e aspectos negativos do filme. No entanto, é preciso notar que houve uma distinção entre a avaliação do conteúdo fílmico e o processo cinematográfico do *Cinemascope*. A maioria dos críticos brasileiros apreciaram a novidade tecnológica disposta pela FOX. Os aspectos técnicos e cinematográficos foram constantemente elogiados por sua eficácia em destacar os cenários amplos e profundos do filme. O som estereofônico foi igualmente agraciado por sua capacidade de transmitir imersão e precisão dos efeitos sonoros na sala de cinema.

As primeiras resenhas em jornais de grande circulação foram de Ely Azeredo pelo *Tribuna da Imprensa*, Décio Vieira Otoni do *Diário Carioca* e Clóvis de Castro Ramon pelo *Jornal do Brasil*. Juntos, publicaram 10 artigos, separados por seções, ressaltando os aspectos negativos de *O Manto Sagrado*. Para Ramon, “o filme não vingou”<sup>666</sup> pois “não interessa à crítica nem oferece maiores atrativos para os espectadores”. Entretanto, reconhece que a produção possui “público certo” por ser um bíblico hollywoodiano e que o processo do *Cinemascope* era uma “revolução”<sup>667</sup>.

Para Azeredo, o filme apesar da impressionante exibição de recursos técnicos, “tem todos os chavões, todo o sentimentalismo dos filmes bíblicos”<sup>668</sup>. Essa mesma crítica é observada em Otoni, ao afirmar que *O Manto Sagrado* além de ser um “filme medíocre”<sup>669</sup>, era promovido por possuir “*backgrounds* imponentes” mesmo a narrativa não fugindo “um milímetro à regra do dramalhão de grande montagem e intriga pífia”<sup>670</sup>. Ainda tendo o filme como temática central, Azeredo dedicou duas colunas seguidas para emitir fortes críticas à Hollywood e ao *Cinemascope*:

664 No dia 12 de abril a FOX exibiu o filme exclusivamente para “cronistas especializados” e “exibidores”. Segundo Pedro Lima, o convite foi uma surpresa para os presentes. A qualidade da tela e características técnicas como a luminosidade e profundidade de campo também foram notadas. Em: LIMA, Pedro. “Estréia hoje o cinemascope”. **O Jornal (RJ)**, 13 de abril de 1954, n. 10305, p. 07.

665 Na América Latina, a capital do Panamá, Panama City, foi quem exibiu o filme primeiro, no dia 3 de dezembro de 1953. Em: “Robe Latin Premiere”. **The Hollywood Reporter**, 25 de novembro de 1953, v. 127, n. 08, p. 11.

666 RAMON, Clóvis de Castro. “Filmes da semana”. **Jornal do Brasil (RJ)**, 11 de abril de 1954, n. 83, segundo caderno, p. 04.

667 RAMON, Clóvis de Castro. “O Manto Sagrado”. **Jornal do Brasil (RJ)**, 15 de abril de 1954, n. 86, p. 09

668 AZEREDO, Ely. “Roteiro da Semana”. **Tribuna da Imprensa (RJ)**, 13 de abril de 1954, n. 1307, p. 02.

669 OTONI, Décio Vieira. “O Cinemascópio (1)”. **Diário Carioca (RJ)**, 20 de abril de 1954, n. 7909, p. 06.

670 OTONI, Décio Vieira. “O Manto Sagrado”. **Diário Carioca (RJ)**, 22 de abril de 1954, n. 7911, p. 06.

Aos que consideram o cinemascópio um “progresso”, um enriquecimento dos recursos cinematográficos — como foram o som e a cor — nossa posição parecerá saudosista ou reacionária (no sentido amplo do termo). (...) Não podemos fugir à posição de combate que adotamos, sempre que demagogia ou mercantilização ameaçam perverter esse meio de expressão que, por excesso ou malversação de recursos, raramente faz jus ao nome de arte. (...) A única semelhança entre a Bíblia e a história de Lloyd C. Douglas desaparece com a colocação correta do adjetivo: aquele é o Grande Livro, este um livro grande<sup>671</sup>.

Na coluna seguinte, o autor concluiu que:

O mundo mudou, mas Hollywood negou-se a acompanhá-lo. As tentativas esparsas de alguns produtores (Zanuck, Rochemont, Kramer, Schary), em filmes sobre preconceito antijudaico e antinegro, regime penitenciário, etc., provaram que havia um público em evolução, mas não entusiasmaram a indústria (...) É que o interesse por problemas sociais, políticos e religiosos é dia a dia maior. Religião, que Hollywood sempre considerou “veneno de bilheteria”, é tema “atualíssimo” numa época em que o complemento de programa é sempre explosão atômica (...)<sup>672</sup>.

O tom crítico de Ely Azeredo<sup>673</sup> e Décio Vieira Otoni à narrativa clássica e ao cinema de Hollywood pode ser explicado por uma incipiente modernização na crítica cinematográfica brasileira da qual ambos faziam parte. Segundo Maria Rita Galvão, as análises filmicas produzidas no país até a década de 1950 dividiam os filmes por partes, sem a preocupação de interligá-las. Isso fazia com que a crítica fosse um julgamento estanque e parcial dos aspectos analisados<sup>674</sup>. Os críticos mais jovens se dedicavam a escrita de resenhas comprometidas com a realidade social e com o cinema nacional. Nesse sentido, o paradigma Hollywoodiano foi lentamente sendo visto como cinema-varejo: viciado em padronizar fórmulas, repelindo qualquer esforço por inovação e temas sociais.

Outro público crítico à produção foi a comunidade judaica da *Casa do Povo* em São Paulo. Representados pelo jornal local *Nossa Voz*, a publicação feita no dia 24 de abril de

671 AZEREDO, Ely. “Cinemascópio, um recurso desesperado”. **Tribuna da Imprensa (RJ)**, 23 de abril de 1954, n. 1314, p. 08.

672 AZEREDO, Ely. Cinemascópio – A era dos filmes grandes”. **Tribuna da Imprensa (RJ)**, 24-25 de abril de 1954, n. 1315, p. 08.

673 A trajetória de Ely Azeredo é profundamente explorada por Luís Geraldo Rocha em sua dissertação de mestrado a qual nos foi bastante útil para entendermos o panorama cinematográfico que Azeredo estava inserido. Em: ROCHA, Luís Geraldo. “**A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema Brasil na Tribuna da Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1965-1973)**”. **Dissertação (mestrado) em comunicação**. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2017.

674 GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

1954 revela a preocupação e decepção da comunidade com os filmes bíblicos hollywoodianos e em especial, a representação do judeu em *O Manto Sagrado*:

(...) Este filme é uma repetição dos demais, com todos os defeitos e a nenhuma qualidade. O sensual e o exótico é o seu principal condimento. De um lado o cristianismo, de outro as mais horripilantes cenas de amor (oriental). (...) O tipo judeu assume algum relevo e sobre ele, embora rapidamente, é feita uma opinião. E é aquela cena tomada nos banhos, quando um vendedor judeu de vinhos vem trazer a provisão do dia e cobrar o atrasado. E quando o vinhadeiro pretende cobrar os fornecimentos anteriores, o mocinho romano finge não reconhecê-lo e grita: “Você é um ladrão”. (...) E assim, Hollywood, depois de esgotados os temas de gangsterismo, musicados e coloridos tolos, e impossibilitado, pela grande inquisição macartista contra a inteligência, de abordar os assuntos sérios, começa a interpretar a Bíblia e, com ela, os judeus, fazendo-o de forma que o padre fascista Caughlin não faria melhor...<sup>675</sup>.

Segundo Michelle Mart, os filmes a partir da primeira década de 1950 começaram a representar a masculinidade judaica de maneira similar à estadunidense, lentamente substituindo o estereótipo do judeu como vítima. Isso fez com que o Estado de Israel fosse visto como importante aliado dos Estados Unidos na Guerra Fria<sup>676</sup>. Isso pode ser verificado na produção de filmes como *Crossfire* (1947), *Gentleman's Agreement* (1947) e *The Jazz Singer* (1952) que abordam criticamente o antissemitismo e representam os judeus positivamente, com valores e códigos morais semelhantes aos estadunidenses. Embora a narrativa de *O Manto Sagrado* e dos demais *Épicos Hollywoodianos* agrupasse os valores judaico-cristãos no lado “bom” e o comunismo/paganismo no oposto, a dualidade pretendida nem sempre correspondia com a recepção do espectador judaico<sup>677</sup>.

A medida que o filme foi avançando no Cine-Palácio e batendo recordes de bilheteria e público, alguns jornais começaram a reclamar do tempo que a produção estava em cartaz. Por quinze semanas consecutivas *O Manto Sagrado* foi exibido em uma das casas de cinema mais prestigiadas do país<sup>678</sup>. Inédito em longevidade, a *Imprensa Popular* não deixou de repetir que o filme era uma das “coisas mais enfadonhas até agora perpetradas pelos gênios de Hollywood”<sup>679</sup>.

675 “Entretelas: “Westerns bíblicos de Hollywood”. **Nossa Voz (SP)**, 27 de abril de 1954, n. 448, p. 06.

676 MART, Michelle. **Eye on Israel: How America Came to View Israel as an ally**. Albany: State University of New York Press, 2006.

677 E que conforme visto na recepção estadunidense e no exemplo brasileiro, também divergiam entre grupos, correntes de pensamento e atuação.

678 O último registro seguido do filme foi em: “Hoje nos cinemas”. **Última Hora (RJ)**, 20 de julho de 1954, n. 949, p. 03.

679 “Pré-estréias: filmes da semana que começa”. **Imprensa Popular (RJ)**, 27 de junho de 1954, n. 1235, p. 04. Crítica semelhante foi publicada em: PRATA, Gomes, A. “Pré-estréia: filmes da semana que começa”. **Imprensa Popular (RJ)**, 11 de julho de 1954, n. 1247, p. 04.

Um dos motivos para tamanha repercussão pode estar ligado ao preço do ingresso. Vendido a Cr\$ 18 cruzeiros enquanto as demais projeções custavam Cr\$ 10, a majoração das bilheteria também foi contestada por parte da imprensa cinematográfica que alegava prática abusiva por parte do estúdio. A FOX inicialmente pleiteou junto à COFAP o valor de Cr\$ 25 cruzeiros, argumentando que os custos operacionais e de transporte do *Cinemascope* justificavam o aumento. Outro fator que pode estar envolvido diz respeito à confusão<sup>680</sup> e até morte durante as sessões do filme<sup>681</sup>.

A produção da FOX também recebeu elogios e comentários positivos ao longo de sua distribuição pelo Brasil em 1954 e 1955. A maior parte deles da imprensa católica. Se por um lado as peculiaridades e causos estranhos durante as exhibições motivaram parte da imprensa em debochar do filme, no lado católico, um evento em particular foi usado como motivo de milagre.

Conforme relata Dinah Silveira de Queiroz para *O Lar Católico*, uma mulher que sofria de cansaço, preocupações, angústias com a vida foi ao cinema com uma amiga e na escolha do programa, escolhem ver *O Manto Sagrado*:

“Você sabe do que precisa? De um bom cinema” Escolhem os programas. Acabam indo assistir ao “Manto Sagrado”. E este filme, visto apenas como grandiosa prova de progresso, se transforma numa mensagem para a doente dos nervos. O “Manto Sagrado” cai sobre o chefe dos centuriões e ele se crê embruxado. Padece de mil temores, que a ciência do tempo não consegue explicar nem afugentar. Ao cabo da narrativa cinematográfica sabendo: o que a personagem tinha era fome de Deus, fome de Cristo (...) A moça angustiada sai do cinema pensando na sua infância de colégio interno, em todas as noções religiosas incutidas. Depois sua vida se modifica. Pensa que pode viver sem a religião, que havia despido como uma roupa incômoda. Mas o manto sagrado também a “enfeitiçara”. A presença de Cristo nela gritava contra sua nova vida e seu materialismo. A moça entra numa igreja, pede um confessor. E aquilo que os psicanalistas e sedativos não aplacaram, acalma, por fim. Pela primeira vez, em muitos anos, ela dorme um sono de criança. Voltou a Deus, voltou à consciência que a chamava<sup>682</sup>.

Sabemos que a distinção entre o “bom cinema” e o “mau cinema” é definida pelo emissor do conteúdo moralizante em prol de determinados valores ideológicos e motivações

680 Segundo a reportagem de D. Renault: uma “multidão entrava aos borbotões pelo cinema a ver Manto Sagrado. Na confusão do aperto (...) uma senhorita ficou apenas de combinação e teve o rosto pisado pelos fãs mais ardorosos de Jean Simmons e Richard Burton (...)”. Em: RENAULT, D. “Manto Sagrado”. *A Noite (RJ)*, 24 de abril de 1954, n. 14689, p. 02.

681 Às 14:00 horas do dia 15 de abril de 1954 uma senhora de 50 anos faleceu subitamente enquanto assistia ao filme no Cine Palácio. Em: “Morreu quando assistia “O manto Sagrado”. *Correio da Manhã (RJ)*, 16 de abril de 1954, n. 18729, p. 03.

682 QUEIROZ, Dinah Silveira de. “O que a moça tinha era fome de deus”. *O Lar Católico (MG)*, 4 de julho de 1954, n. 27, p. 03.

políticas. A Igreja Católica, desde a gênese do cinema, enxergava-o como instrumento para “domesticação do público”<sup>683</sup>. Portanto, a instrumentalização de produções favoráveis aos valores cristãos fazia parte da estratégia da instituição em cativar e motivar jovens para que orbitassem dentro de sua esfera de influência. Esse processo seguia diferentes critérios e táticas de atuação social, como por exemplo a promoção de festividades, cineclubes, exposições públicas, debates, reuniões a própria produção de materiais cinematográficos.

Outra ação realizada pela Igreja foi a criação de grupos de estudos cinematográficos. Esses encontros eram conduzidos por líderes religiosos ou especialistas em cinema que guiavam a discussão e estimulavam a reflexão acerca da obra escolhida. De maneira geral, esses grupos tinham como objetivo analisar os filmes sob uma perspectiva religiosa, destacando valores cristãos e mensagens relevantes aos jovens. Em uma dessas ocasiões, *O Manto Sagrado* foi escolhido. A chamada pública no *Jornal do Dia* destacou:

Os pontos a serem examinados são: 1) Quais as possibilidades novas ou deficiências de expressão cinematográfica oferecidas pelo novo método. 2) Sua aplicação no filme O MANTO SAGRADO. Nesses Círculos, dos quais poderão participar pessoas que não pertençam aos quadros da Ação Católica ou de qualquer Associação Religiosa, poderão ser ventilados quaisquer pontos relativos ao cinema. Se você sente algum problema relativo ao assunto, venha debatê-lo em conjunto, no Círculo de Estudos. O número sempre crescente de participantes e interesse dos mesmos em debater os assuntos propostos, provaram que se pode fazer muita coisa de útil em prol do cinema com tais Círculos de Estudos (...)<sup>684</sup>.

A imprensa foi um dos principais instrumentos de contato com a comunidade pois não só circulava e compartilhava matérias a respeito dos acontecimentos e fatos nacionais, mas também divulgava atividades sociais relevantes para localidades mais específicas. A divulgação pública para discussão do filme mais popular da época certamente atraiu milhares de pessoas à margem da sociabilidade católica. Segundo René Lundman, a Igreja considerava um filme como ideal, a partir da seleção de alguns critérios como: a quem o filme é destinado; o conteúdo filmico em si e sua influência à comunidade<sup>685</sup>.

Partindo desse pressuposto, a escolha do filme foi previamente avaliada e buscava aproximar o público jovem aos debates católicos. A postura condizia com a preocupação da instituição em orientar o conteúdo cinematográfico de acordo com os preceitos dispostos pelo

683 Conforme: COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

684 DIDONET, Humberto. “A Semana Cinematográfica”. **Jornal do Dia (RS)**, 25 de agosto de 1954, n. 2267, p. 05.

685 LUDMANN, René. **Cinema, fé e moral**. Paris: Aster Lisboa, 1959, p. 148.

Vaticano e também do modelo já sedimentado da *Legião da Decência* estadunidense. Não por acaso, em setembro de 1954, a cotação moral do filme foi estipulada como A-I, ou seja, era destinado a todos os públicos com objeções a crianças<sup>686</sup>. Normalmente essas distinções eram seguidas pelos demais grupos e segmentos católicos regionais, cabendo a *Ação Católica* coordenar as orientações e recomendações nacionais.

Antes disso, o filme já havia sido elogiado por alguns segmentos da imprensa carioca a exemplo do jornal *Luta Democrática*<sup>687</sup> e *O Fluminense*<sup>688</sup>. No entanto, é a partir da cotação moral em conjunto com a interiorização da produção nos circuitos menores, que a produção começou a ser recebida pelos círculos religiosos/católicos. Segundo Humberto Didonet do *Jornal do Dia*, o *Cinemascope* possui qualidades e defeitos intrínsecos que não tiram o mérito da obra. Aspectos técnicos como a nitidez e a amplitude da tela também foram observados a fim de demonstrar algumas limitações impostas pelo novo processo. Apesar disso, Didonet ressaltou que:

Assim, e ainda que falte maior autenticidade, várias passagens impressionarão positivamente à generalidade dos espectadores. Ressaltam-se aqui aqueles momentos em que intervém a figura de Cristo por si só tão difíceis de serem expressados. Enfim, do conjunto da fita, e apesar de suas reconhecidas e citadas limitações, resulta uma preponderância de valores morais positivos. O grande público sentirá certamente, o quanto há de sublime e de verdadeiro na mensagem do Cristianismo. Tendo em vista por estas considerações o mérito moral do filme, e, considerando que os pequenos inconvenientes do gênero (clima de tensão em certos momentos e discretas alusões à vida pagã), além de explicáveis no gênero, diluem-se num conjunto bem honesto e sóbrio, concluímos que O MANTO SAGRADO pode trazer proveito para o público<sup>689</sup>.

Humberto Didonet distinguiu-se dos seus pares ao chamar atenção para um ponto importante: o mérito moral do filme. Essa análise é semelhante àquela feita pelos críticos estadunidenses, especialmente os de orientação católica. Isso porque esses críticos ressaltavam o conteúdo moral das produções e não tanto as tecnologias ou detalhes estéticos presentes. Para essa categoria, o cinema é uma ferramenta de transmissão de valores morais e

686 “Cartaz do dia”. **Jornal do Dia (RS)**, 7 de setembro de 1954, n. 2278, p. 05.

687 Segundo o jornal, O Manto Sagrado possui “um valor sensacional e merece irrestritos elogios”. Em: “O êxito absoluto de “O Manto Sagrado”. **Luta Democrática (RJ)**, 6 de maio de 1954, n. 75, p. 04.

688 Discorre que a produção “merece ser vista” em uma resenha ampliada. Em outra ocasião, caracteriza o filme como “formidável”. Em: OLIVAES, Sérgio de. “O Cinemascope”. **O Fluminense (RJ)**, 28 de abril de 1954, n. 21956, p. 06; “No mundo dos espetáculos”. **O Fluminense (RJ)**, 1 de maio de 1954, n. 21959, p. 08.

689 DIDONET, Humberto. “O Manto Sagrado”. **Jornal do Dia (RS)**, 9 de setembro de 1954, n. 2279, p. 05.

éticos. As resenhas possuem forte incidência nos conteúdos e mensagens que circulam e que são comentados pela sociedade.

A preocupação com “ideias perigosas” dentro do cinema hollywoodiano da década de 1950 percorreu todo o campo comunicacional que a indústria estava inserida. Desde a elaboração do roteiro, até o financiamento, filmagens, composição, distribuição e por fim, a recepção cinematográfica. Ressaltamos que tais anseios são sempre de natureza multifacetada, com contradições e ambiguidades, no entanto, a força de instituições como a Igreja Católica e o PCA, influenciaram diretamente a maneira com que determinados filmes circularam e foram recepcionados. Fundamentalmente, a ação moralizante desses grupos em torno do cinema era motivada por percepções ideológicas e políticas comuns.

A distribuição de *O Manto Sagrado* além do eixo Rio-São Paulo teve impacto significativo na economia do cinema e nas relações entre exibidores e a Igreja Católica. A partir desse processo de descentralização, novos atores surgiram no cenário cinematográfico brasileiro, fazendo com que as relações entre a distribuição e o mercado exibidor obtivessem nuances regionalizadas. Um exemplo disso foi a estreia do filme em São Luiz, capital do Maranhão. A *Roxy Ltda*, empresa que adquiriu os direitos de exibição do filme, converteu as receitas obtidas no Cine Eden à Igreja de São João Batista<sup>690</sup>. Essa atitude demonstra a proximidade entre os empresários do ramo do cinema e a instituição católica da cidade, cuja influência e amizade poderiam render lucros e ganhos futuros.

O mesmo aconteceu no Rio Grande do Norte com a inauguração do *Cinemascope* no cinema Rio Grande. As entradas cobradas à Cr\$ 30 cruzeiros foram revertidas em benefício da Organização das Voluntárias e do Seminário de São Pedro, organização católica local<sup>691</sup>. Foi em 1955 que também ocorreu o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional na cidade do Rio de Janeiro. O evento contou com a presença de mais de um milhão de fiéis e autoridades religiosas de todo o mundo e teve como principal objetivo a comemoração do Ano Mariano. Foram diversas atividades realizadas como missas, procissões, palestras, exposições e também exhibições de filmes religiosos. Vários proprietários de cinemas estiveram envolvidos com a organização e mediarão junto aos estúdios hollywoodianos a promoção de sessões gratuitas de produções “sacras e de fundo religioso”, dentre elas, *O Manto Sagrado*<sup>692</sup>.

690 “Eden, às 21 horas: O Manto Sagrado”. **O Combate (MA)**, 20 de maio de 1955, n. 6118, p. 06.

691 “Hoje, o lançamento de cinemascope nesta capital”. **O Poti (RN)**, 24 de junho de 1955, n. 249, p. 08.

692 Dentre os filmes exibidos estavam: *The Ten Commandments* (1923), *Ben Hur* (1925), *The King of Kings* (1927), *The Sign of the Cross* (1932), *The Crusades* (1935), *The Last Days of Pompeii* (1935), *The Song of*

Em agosto de 1955, o diretor da FOX no Brasil, Karl B. Knust concedeu uma entrevista ao Cine Reporter e detalhou algumas informações valiosas da distribuição do *Cinemascope* e conseqüentemente do filme no país. Segundo Knust “270 cinemas brasileiros possuem instalações que permitem a projeção de filmes em Cinemascope. Uma grande maioria possui, ainda, as instalações para reprodução do som magnético”<sup>693</sup>. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o Brasil possuía cerca de 2114 cinemas em 1955<sup>694</sup>. Já os dados da Associação Brasileira Cinematográfica de outubro de 1954, levantados pelo Departamento de Estado, apontam para 1998 casas<sup>695</sup>. Se levarmos em conta a média de 2056, o *Cinemascope* estaria presente em 13% dos cinemas brasileiros.

A despeito da baixa presença em todo território nacional, *O Manto Sagrado* foi exibido em inúmeras cidades de interior de diferentes estados do Brasil, dentre eles: Paraná<sup>696</sup>, Goiás<sup>697</sup>, Santa Catarina<sup>698</sup>, Mato Grosso<sup>699</sup>, Amazonas<sup>700</sup>, Pernambuco<sup>701</sup>, e os já citados, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Maranhão e Rio Grande do Norte. A distribuição para determinada região não era feita aleatoriamente, antes disso, os estúdios realizavam a prática conhecida como *zoning*.

A prática do *zoning* consistia em mapear geograficamente as regiões da distribuição, verificando com antecedência as condições de exibição regional. Além de apurar o tamanho da população, renda média, distribuição geográfica do espaço, concorrência e demais fatores da região, o processo também poderia investigar alguns aspectos relacionados ao setor de exibição, como: quantidade de cinemas na região, qualidade e capacidade técnica dos equipamentos de projeção, disposição de assentos nas salas, práticas de promoção e marketing e até mesmo analisar popularidade de determinados gêneros cinematográficos.

---

*Bernadette* (1943), *Samson and Delilah* (1949) e *Demetrius and the Gladiators* (1954), entre outros. Em: “O cinema e o congresso eucarístico internacional”. **Jornal do Dia (RS)**, 22 de junho de 1955, n. 2512, p. 05.

693 COTRIM, Costa. “A FOX insistirá com o CinemaScope e o som magnético quatro faixas”. **Cine Reporter (SP)**, 20 de agosto de 1955, n. 1022, p. 3-11.

694 Dados obtidos em: FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. “Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, v. 44, n. 48, 2017.

695 UGARTE, Gabriel [**Telegrama**] 21 out 1954, Rio de Janeiro [para] Departamento de Estado, Washington. 1f. National Archives and Records Administration II. Records of the Department of State Relating to Internal Affairs of Brazil, 1950-1954, 1489, rolo 33, Flash 573. Digitalização: NEHCINE-UFSC/LABTEMPO-UEM.

696 **Paraná Esportivo (PR)**, 21 de março de 1956, n. 2330, p. 02

697 “O Manto Sagrado”. **Jornal de Notícias (GO)**, 16 de outubro de 1956, n. 108, p. 04.

698 “Finalmente cinemascope em Florianópolis”. **O estado de Florianópolis (SC)**, 12 de fevereiro de 1955, n. 12106, p. 03.

699 “Comunicação”. **O Estado de Mato Grosso (MT)**, 30 de outubro de 1955, n. 2679, p. 05.

700 “Aviso”. **Jornal do Comercio (AM)**, 28 de julho de 1955, n. 13834, p. 03.

701 **Diário de Pernambuco (PE)**, 22 de março de 1956, n. 68, p. 15.

Todas essas características dependiam majoritariamente da relação que o estúdio tinha com os exibidores locais, afinal, a disposição dos contratos de exibição eram firmados com intuito de serem rentáveis para ambas as partes. A previsibilidade no mercado cinematográfico era fundamental para que a indústria permanecesse produzindo filmes em larga escala. No entanto, problemas com atrasos e logísticas eram comuns na primeira metade do século XX, especialmente em países com dimensões continentais como o Brasil.

A exemplo disso, um filme tão requisitado como *O Manto Sagrado*, sem dúvida estaria sujeito a contratemplos. Em Uberaba, cidade no interior de Minas Gerais, a Companhia Cinematográfica São Luiz teve de cancelar a projeção do filme por virtude de “um verdadeiro desastre” que inutilizou duas cópias da produção. Segundo o comunicado do supervisor da divisão sul da FOX, Roger Rosenvald, o Brasil contava somente com quatro cópias e as duas restantes estavam uma no norte e outra no sul do país. Devido a esse fato, outras duas fitas seriam importadas dos Estados Unidos para solucionar o problema<sup>702</sup>. Esse primeiro comunicado foi emitido em junho de 1955. Após novos atrasos, em setembro as fitas finalmente haviam chegado no Brasil, no entanto, as exhibições não estavam disponíveis imediatamente<sup>703</sup>. Por fim, no dia 28 de novembro, *O Manto Sagrado* pode ser visto pela população uberabense<sup>704</sup>.

Em síntese, *O Manto Sagrado* obteve grande sucesso comercial em sua jornada pelo Brasil. Conforme o crítico Walter Rocha, apesar de a indústria cinematográfica não oferecer, assim como nos Estados Unidos, números da bilheteria com exatidão, ao verificar com as agências distribuidoras, o filme foi o maior sucesso de 1954-1955 no estado de São Paulo<sup>705</sup>. Nesse trabalho, não conseguimos verificar o montante nacional que o filme obteve nesse período, entretanto, sabemos que foi bem-sucedido por termos investigado os períodos em que o filme foi projetado em diversos estados, e em todos, a produção conquistou inúmeras semanas nos cinemas brasileiros.

Ao contrário da crítica cinematográfica estadunidense, os especialistas brasileiros, em sua maioria, desaprovaram o filme. Conforme visto, não há um único motivo para essa disparidade, mas sim uma conjunção de fatores. Um elemento determinante foi a renovação

---

702 “Notícias diversas”. **Lavoura e Comércio (MG)**, 2 de junho de 1955, n. 13785, p. 03.

703 “Correspondência dos leitores”. **Lavoura e Comércio (MG)**, 27 de setembro de 1955, n. 13882, p. 03.

704 “Cinema”. **Lavoura e Comércio (MG)**, 28 de novembro de 1955, n. 13935, p. 05.

705 ROCHA, Walter. “Os campeões de bilheteria em S. Paulo”. **Correio Paulistano (SP)**, 7 de junho de 1955, n. 30418 p. 08.

no quadro de estudiosos de cinema que vinha ocorrendo no país na década de 1950. As convenções do gênero bíblico, tão conhecidas por suas obras monumentais, começaram a envelhecer diante das novas problemáticas levantadas pela realidade social do Brasil. Mesmo o advento de uma nova tecnologia que foi o *Cinemascope*, não foi suficiente para melhorar a percepção que o filme teve diante esse segmento.

Apesar disso, o filme ganhou destaque nos grupos cristãos e na cotação moral dada pela *Ação Católica*. O apelo ao sentimentalismo e a dramaticidade centralizada no cristianismo ainda encontrava ressonância com o público. A igreja Católica como força institucional certamente influenciou no sucesso do filme. Levando em conta que o cinema era um ponto de encontro e um lugar de sociabilidade, o conteúdo filmico possibilitou que os grupos sociais católicos pudessem destacá-lo como uma obra digna de ser vista. Essa diferença entre o espectador leigo e especializado também esteve presente em *Quo Vadis*, e era uma característica dos *Épicos Hollywoodianos*.

### 3.3 – Análise fílmica de *Os Dez Mandamentos*

O último filme que analisamos neste trabalho é uma das maiores e mais bem exploradas obras do cinema no século XX. Nosso objetivo com a decupagem de *Os Dez Mandamentos* não é realizar um estudo exaustivo de cada sequência ou plano, nem observar todas as referências históricas e detalhes artísticos que o diretor inseriu na representação do Egito antigo e do povo Hebreu. Essas preocupações já foram abordadas em inúmeros trabalhos, seminários e eventos dedicados à produção e todos seus elementos subjacentes<sup>706</sup>.

---

706 A lista de trabalhos com foco em *Os Dez Mandamentos* é extensa. O tema continua a levantar questões e perguntas até hoje, especialmente nas pesquisas que incluem a Guerra Fria e o conservadorismo estadunidense como pontos centrais na análise fílmica e sua relação com as externalidades históricas. Alguns exemplos desses são: BLANKE, David. **Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture 1910-1960**. Corpus Christi: Palgrave Macmillan, 2018; ESGUERRA, Clarissa M. **The appropriateness of historic costuming of male protagonists in historic epic movies**. Master of Science, University of Georgia, 2005; KAFFLER, Regina Célia. **Da Bíblia à tela: os dez mandamentos de Cecil B. DeMille**. Formação Avançada (mestrado), Universidade de Évora, 2013; MENDES, Elsa Maria Carneiro. **A Cruz, O Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. Demille (1881-1959)**. Tese (doutorado), faculdade de letras, Universidade de Lisboa, 2012; ORRISON, Katherine. **Written in Stone: Making Cecil B. Demille's Epic, *The Ten Commandments***. Lanham: Vestal Press, 1999; WAGNER, Philip Joseph. **Research, Rethoric, and the Cinematic Events of Cecil B. DeMille**. Doctor of Philosophy in Film and Television, University of California, 2016.

Assim como na análise filmica de *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado*, pretendemos realizar um cotejamento entre o contexto de produção e a narrativa. Com o auxílio de figuras, procuramos destacar cenários, cenas, planos, vestuário e cenografia que reforcem ou critiquem valores e ideias. Característica marcante nos *épicos hollywoodianos*, *Os Dez Mandamentos* possui elementos ligados diretamente à defesa da família, religião, valores cristãos em oposição ao *Communist Way of Life*. Tais pressupostos são reverberados desde sua concepção até os estágios finais da distribuição e exibição pública.

Senhoras e senhores, jovens e idosos, pode parecer uma prática incomum falar com vocês antes do início do filme, mas temos um assunto incomum: a história do nascimento da liberdade. A história de Moisés. Como muitos de vocês sabem, a Bíblia Sagrada omite cerca de 30 anos da vida de Moisés, desde o momento em que ele era um bebê de três meses e foi encontrado nas juncas de Bithiah, filha de Faraó, e adotado pela corte do Egito até que ele descobriu que era hebreu e matou o egípcio. Para preencher esses anos ausentes, recorremos a historiadores antigos como Philo e Josephus. Philo escreveu na época em que Jesus de Nazaré caminhou pela Terra, e Josephus escreveu cerca de 50 anos depois e testemunhou a destruição de Jerusalém pelos romanos. Esses historiadores tiveram acesso a documentos que há muito tempo foram destruídos, ou talvez perdidos, como os Manuscritos do Mar Morto. O tema deste filme é se os homens devem ser governados pela lei de Deus ou se devem ser governados pelos caprichos de um ditador como Ramsés. Os homens são propriedades do Estado ou são almas livres sob Deus? Essa mesma batalha continua em todo o mundo hoje. Nossa intenção não foi criar uma história, mas ser dignos da história divinamente inspirada criada há 3.000 anos: os cinco livros de Moisés. A história leva três horas e 39 minutos para se desenrolar. Haverá um intervalo. Obrigado pela sua atenção<sup>707</sup>.



Figura 26: (DEMILLE, 1956, 01 min, 59seg)

707 Discurso de Cecil B. DeMille antes do início do filme em 01 min, 42seg até 4 min.

A apresentação inicial de Cecil B. DeMille antes do filme começar, conforme figura 23, é emblemática e expressa de maneira bastante precisa e clara as intenções e preocupações que o diretor procurou responder ao longo da produção. O discurso de DeMille enfatiza que o conteúdo de *Os Dez Mandamentos* é muito maior do que um entretenimento qualquer, pois conta como “a liberdade nasceu”. A temática explorada procurava não só transmitir valores e representações ligadas ao *American Way of Life* como também demandava construir uma narrativa verossimilhante à contada na Bíblia. A “história divinamente inspirada” de DeMille tinha uma abordagem seletiva e pragmática da História que buscava informações em pesquisas e trabalhos de campo para construir uma narrativa historiográfica extraoficial<sup>708</sup>.

A filmagem de temáticas históricas durante a era dos *épicos hollywoodianos* caracterizou-se pela mercantilização do passado como uma forma de exploração comercial. Conforme vimos na campanha de divulgação, o departamento de publicidade da *Paramount* trabalhou diretamente com marcas, jornais e lojas para mediar o conteúdo fílmico através de produtos e anúncios que fomentassem a curiosidade e o consumo do público em torno da obra. No entanto, o que destaca o filme das demais produções é o fato de a própria pesquisa histórica em torno do tema ser um fator de venda<sup>709</sup>. *Os Dez Mandamentos* foi vendido e construído como história pública, segundo Sumiko Higashi, o filme “colocou em primeiro plano a ascensão e queda dos impérios em um desenvolvimento linear que culminou, fundamentalmente, com a fundação dos Estados Unidos”<sup>710</sup>.

O discurso é uma declaração que tensiona a narrativa religiosa com a política contemporânea estadunidense. Se nos outros dois filmes analisados não há menção direta aos acontecimentos recentes, em *Os Dez Mandamentos*, DeMille fez questão de posicionar

708 A pesquisa historiográfica em torno do tema histórico era uma característica das produções de DeMille. Desde seus filmes do cinema mudo, o diretor procurava conciliar a relação entre os valores contemporâneos com as tradições da era vitoriana. Seu interesse à época, argumenta os autores, era de apresentar o cinema como parte de uma cultura respeitável e de classe média. Essas ligações entre o passado e o presente também estiveram presente nos épicos italianos das décadas de 1910 e 1920, especialmente à temas relacionados a história e consciência nacional. Em: HIGASHI, Sumiko. **Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era**. Berkeley: University of California Press, 1994; NEALE, 2000a, p. 80; WYKE, 1997, p. 91-3.

709 Tal afirmação está baseada na documentação analisada, mencionada nesse trabalho pelas figuras 06 e 07. A exploração comercial da suposta veracidade histórica do filme é uma característica que também foi encontrada em *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado*, no entanto, possuiu maior preponderância durante a campanha publicitária da produção de DeMille. Essa ênfase também foi observada por George Custen em: CUSTEN, George. **Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992, p. 112.

710 HIGASHI, Sumiko. “Antimodernism as Historical Representation in a Consumer Culture: Cecil B. DeMille’s *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993”. In: SOBCHACK, Vivian (ed.) **The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event**. New York: Routledge, 1996, p. 101.

politicamente a obra em consonância com o discurso conservador e cristão estadunidense da época.

A abertura triunfal também está presente no filme através das fontes douradas e orquestra clássica com temática antiga. Ao contrário do destaque dado ao *Cinemascope* pela FOX, o *VistaVision* não fez parte dos elementos centrais na abertura. Até mesmo os anúncios do filme priorizavam o “nascer da liberdade”, tamanho e prestígio da produção do que a nova tecnologia lançada pela *Paramount*<sup>711</sup>. Isso se deve, em parte, ao fato de que o formato *widescreen* já era amplamente conhecido pela indústria e pelo público.

O início também conta com a divulgação de informações que geram autoridade ao conteúdo fílmico. O material compilado de diversas fontes e livros gera não só credibilidade à produção como também contextualiza e interpreta versões de uma história reinterpretada ao longo dos séculos. O reconhecimento aos autores, pesquisadores e instituições colaboradoras além de habilitar o conteúdo da narrativa fílmica, reforça sua veracidade e relevância diante do espectador comum<sup>712</sup>.

No momento em que o filme deixa claro ao público que está baseando sua história nas escrituras sagradas<sup>713</sup> há uma lenta fusão entre o plano de abertura para o plano da sequência inicial. A narração em *voice-over* do próprio diretor é acompanhada pelo elemento visual e sonoro que corresponde a frase dita por DeMille, uma das mais conhecidas de todo mundo ocidental, “E Deus disse: Que haja luz. E Houve luz. E a partir dessa luz, Deus criou a vida na terra”<sup>714</sup>. E continua: “Assim que Deus criou a vida, o homem teve domínio sobre a terra, de poder escolher entre o bem e o mal, mas cada um procurou fazer sua própria vontade porque não conhecia e não viu a luz das leis de Deus. O homem dominou o homem, o conquistado serviria o conquistador”<sup>715</sup>.

A narrativa estabelece desde o início o dilema moral entre o “bem” e o “mal”. A utilização de frases e passagens conhecidas pelo público geral fornece a base para que os

---

711 Cf. HALL; NEALE, 2010, p. 159.

712 O filme cita como fonte de pesquisa e inspiração os livros *Pillar of Fire* (1859) de Joseph H. Ingraham, *On Eagles's Wings* (1937) de Arthur E. Southon e *Prince of Egypt* (1949) de Dorothy Clarke Wilson. O *Metropolitan Museum of Art*, Departamento de Antiguidades de Luxor, Instituto oriental da Universidade de Chicago, Biblioteca da comunidade judaica de Los Angeles, textos antigos de Philo, Josephus e Eusebius também são mencionados na abertura. A *Midrash* e a Bíblia são os livros sagrados que a produção destaca como fundamento narrativo e histórico.

713 No filme, *The Holy Scriptures*.

714 Em: 08 min, 19-35seg.

715 Em: 08 min, 37-58seg.

“mundos” representados no filme sejam caracterizados e melhor definidos ao longo da trama. Ainda com a narração, é revelada a imagem dos filhos de Israel escravizados, carregando e puxando monumentos de deuses egípcios. A trama indica que a única salvação dada aos hebreus seria um homem, que carregando as leis e os mandamentos de Deus, poderia liderar a luta contra o império<sup>716</sup>.

A primeira demonstração do poder estatal egípcio não deixa dúvidas para qual lado o espectador deve simpatizar. A ordem para matar todo recém-nascido Hebreu é proferida com frieza e desdém pelo imperador Ramsés I (Ian Keith). Para os egípcios, os escravos são mercadorias, assim como os tijolos, além disso, são pagãos e chamam seu governante de divino. A padronização do comportamento maligno é uma característica marcante nos *épicos hollywoodianos*. Se por um lado o protagonista pode se converter de um mundo para o outro – seja pela intervenção divina, amor ou justiça – os inimigos não possuem mudanças ou nuances em suas ações ou personalidade durante a trama.

Essa característica integra não só o gênero épico, mas toda a estrutura da “Hollywood clássica”. Ao que Ismail Xavier chama de “representação naturalista”<sup>717</sup> do cinema, o sistema criado por Hollywood procurava (e procura até hoje) controlar a totalidade da realidade criada na imagem. Isso pressupõe a escolha de narrativas com popularidade alargada e pertencentes a gêneros narrativos estratificados e reconhecidos pelo público. Por isso, o tempo, os diálogos, lugares e personagens dispostos na produção de *Os Dez Mandamentos* obedecem à tais preceitos, todas as ações são delimitadas e fixas, afinal, não poderia haver espaço para ambiguidades na trama<sup>718</sup>.

Com 3 horas e 39 minutos de duração, a produção é dividida em três grandes atos. O primeiro<sup>719</sup>, durante a primeira hora, mostra a vida de Moisés (Charlton Heston) como príncipe do Egito. É durante essa parte que o “modo de vida egípcio” é apresentado ao público, bem como seus principais representantes, Ramsés II (Yul Brynner), Nefertiri (Anne Baxter), Seti I (Cedric Hardwicke) e Dathan (Edward G. Robinson). No segundo ato<sup>720</sup>,

716 Em: 09 min até 09 min, 42seg.

717 O autor ao citar “naturalista” explica que se refere “à construção do espaço, cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Em: XAVIER, 2005, p. 41-2.

718 É preciso esclarecer que a interpretação do filme é subjetiva e varia de acordo com os objetivos, época e ângulos analisados pelo espectador. Refiro-me aqui à construção narrativa almejada pela produção.

719 08 min, 20seg até 01 h, 07 min, 25seg.

720 01 h, 07 min, 26seg até 02 h, 18 min, 05seg.

Moisés tem o primeiro momento de revelação ao descobrir que é hebreu. Trata-se da gênese do herói em busca do mundo cristão. Durante esse período, Moisés conhece sua esposa Sephora (Yvonne De Carlo) e estabelece alianças com outros representantes do povo como Joshua (John Derek) e Lilia (Debra Paget). O último ato<sup>721</sup> é marcado pela volta do herói, já plenamente convertido, à cidade real. Nesse último momento, o público vê a manifestação divina das pragas do Egito e do êxodo hebreu.

Dividiremos nossa análise baseado nesses três momentos do filme, destacando elementos narrativos e fílmicos que possuem maior preponderância e destaque na trama. Evidente que um conteúdo abordado em primeiro momento também possa ser relevante posteriormente. Não desejamos compartimentar a análise em temáticas estanque, pelo contrário, o objetivo é interligar as partes em um estudo coeso e uníssono. Com o auxílio do contexto de produção, fontes bibliográficas e excertos visuais do filme, almejamos que a decupagem de *Os Dez Mandamentos* possa fornecer informações ligadas a contextos sociais mais amplos e dinâmicos, distanciando-se de concepções analíticas exclusivamente fílmicas.

A primeira parte do filme, assim como *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado*, estabelece as principais linhas narrativas da trama. Existem dois mundos completamente distintos e irreconciliáveis entre si. O primeiro, é representado pelo poder egípcios e seus comandantes, Seti I, o faraó, e Ramsés II, herdeiro natural do trono. Já o segundo, não há liderança pois todo o povo hebreu está subjugado às mazelas da escravidão e ordens egípcias. A dualidade entre o “bem” o “mal” marca toda a produção, já que era o principal objetivo do diretor era definir desde a civilização antiga, qual era o lado “certo” e “errado” da História. Tais implicações não só sugerem analogias com os acontecimentos globais à época mas também definem ações, diálogos, vestimentas, e destino dos personagens no tempo e no espaço.

Apesar da distinção marcante desde o começo, existem algumas nuances e sensibilidades atreladas à trama principal que são os subtextos românticos ou de rivalidade. Moisés nesse primeiro momento é um dos principais comandantes do Egito, sua lealdade ao império é constantemente lembrada<sup>722</sup> durante a primeira hora do filme. Contudo, diversas características o distinguem de Ramsés, podendo ser divididas em qualidades inerentes ao personagem e os atributos físicos de Charlton Heston e Yul Brynner.

---

721 02 h, 18 min, 06seg até 03 h, 46 min, 06seg.

722 20 min, 22seg até 25 min, 54seg; 26 min, 29-37seg; 47 min até 48 min, 50seg.

A primeira imagem que o público possui de Moisés em *Os Dez Mandamentos* é de um homem adorado pelo povo e que mesmo possuindo grande poder no estado egípcio, é humilde, leal, sensível com sua mãe adotiva Bithiah<sup>723</sup> (Nina Foch), conquistador e amoroso com Nefertiri, a futura rainha<sup>724</sup>. Por sua vez, Ramsés é um personagem invejoso, prepotente e mentiroso, que a todo momento possui uma postura bélica e vingativa com Moisés<sup>725</sup>. A atitude do futuro faraó é igualmente hostil à Nefertiri, a quem menospreza, mas, ao mesmo tempo, deseja. O primeiro diálogo entre ambos é caracterizado pela tensão sexual e pelas falas consideradas degradantes e machistas<sup>726</sup> até mesmo para a década de 1950<sup>727</sup>.

Além dos elementos filmicos, o *Star System* também contribuiu para que essa diferença fosse acentuada entre os espectadores. Esse sistema era baseado na premissa que a estrela era aceita pelo público conforme seus traços de personalidade construído e permeados em suas aparições cinematográficas. A recepção de um personagem, dentro dessa perspectiva, é em parte afetada pela performance da estrela que é constantemente manipulada pelo material publicitário circulante<sup>728</sup>. Charlton Heston a todo momento demonstra força, virilidade, age conforme seus instintos e reage as adversidades com força e inteligência. Segundo Steven Cohan foi justamente a fisionomia de Heston que lhe rendeu a celebração da masculinidade tradicional<sup>729</sup>.

Antes de *Os Dez Mandamentos*, o ator atuou em filmes de comédia, aventura e ação, sempre com papéis destacando seu porte físico, beleza e com personagens marcadamente heroicos. Já Brynner, vinha do recém-lançado *The King and I* (1956) no qual interpretou um personagem autoritário. O sucesso do filme e sua aparência peculiar (Brynner havia raspado o

723 26 min, 56seg até 27 min, 09seg.

724 25 min, 55seg até 26 min, 40seg; 52 min, 59seg; 01 h, 17 min 37seg até 01 h, 18 min, 07seg.

725 Em: 17 min, 41seg até 19 min, 30seg; 19 min, 07-19seg; 40 min, 25seg até 41 min, 45seg; 49 min, 07-20seg; entre outros.

726 Segundo a tradução: “Que você será minha, totalmente minha, como meu cão ou meu cavalo ou meu falcão. Só que eu vou amar você mais, e confiar menos”. Nefertiri responde com: “Eu nunca poderia amar você”. E Ramsés finaliza dizendo: Isso importa? Você será minha esposa. Você virá até mim sempre que eu chamar. Eu vou desfrutar muito disso. Se você vai gostar ou não, é problema seu. Mas eu acho que você vai gostar”. Em: 42 min até 43 min, 33seg.

727 Comentário de Katherine Orrison, autora já citada e que comenta o filme em uma edição especial de colecionador do filme a qual obtive durante a pesquisa. O mesmo foi observado por Peter Lev, que chama as cenas entre os dois de *campy* ou exageradas. Em: LEV, 2003, p. 167.

728 Ver mais em: GLEDHILL, Christine (ed.). **Stardom**: Industry of Desire. London: Routledge, 1991; DYER, Richard. **Stars**. New Edition. London: British Film Institute Publishing, 1998; MCLEAN, Adrienne L. **Being Rita Hayworth**: Labor, Identity, and Hollywood Stardom. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005; MCDONALD, Tamar Jeffers. **Doris Day Confidential**: Hollywood, Sex and Stardom. London: I.B. Tauris, 2013.

729 COHAN, Steven. **Masked Men**: Masculinity and the Movies in the Fifties. Bloomington: Indiana University Press, 1997, p. 155-59.

cabelo para interpretar o papel, que acabou ficando marcado em sua carreira), fez com que o ator fosse associado a vilões e personagens “negativos” nas tramas. Essas associações contribuíam para o processo de antecipação do público e definiam como seria explorada a imagem do ator pelo tripé da publicidade, propaganda e exploração comercial do filme<sup>730</sup>.

Outra possibilidade de análise é aventada por Melani McAlister que relaciona a origem dos atores e atrizes com a representação de “povo” nos *épicos hollywoodianos*. Afinal, porque os cristãos/hebreus são interpretados por atores e atrizes estadunidenses e os egípcios/romanos por ingleses ou russos? Segundo a autora, os atores estadunidenses em quase todos os casos interpretam corajosos habitantes de novas nações descolonizadores, enquanto os de outra origem, representam impérios e forças decadentes<sup>731</sup>. Apesar não podermos afirmar se a escolha do elenco estava de acordo com essa perspectiva, é certo que isso gerou a simpatia ou desagrado do público com os personagens na trama.

Durante a primeira hora do filme, Cecil B. DeMille dedicou-se a estabelecer os valores e motivações dos principais personagens, apresentar a grandiosidade das filmagens e aprofundar as sensibilidades melodramáticas da trama. Nesse sentido a sequência da construção de Goshen, a nova cidade-tesouro de Seti I, incorpora todos esses elementos de maneira concatenada. É nesse momento que novos personagens são apresentados ao público e a magnitude da produção é evidenciada por meio da imponência dos cenários, figurinos, cenografias e cores.

A lenta transição entre a sequência anterior e o anúncio de Goshen dá ênfase ao espectador na mudança de cenários e quais personagens interagem nela<sup>732</sup>. Na visão panorâmica da cidade, foram ressaltados os milhares de extras contratados, monumentos e construções<sup>733</sup>. Para isso, o diretor utilizou as câmeras do *VistaVision* que continha uma proporção de 1:85:1, possibilitando filmar com movimentos horizontais em proporções maiores. Os planos alargados e com dimensões profundas da nova tecnologia, ao contrário do *Cinemascope*, aumentava a área do quadro filmada com qualidade de imagem melhor e mais detalhada<sup>734</sup>.

730 HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. IN: GLEDHILL, Christine (ed.). **Stardom: Industry of Desire**. London: Routledge, 1991, p. 41-43.

731 MCALISTER, Melani. **Epic Encounters: Culture, Media and U.S. Interests in the Middle East, 1945-2000**. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 65.

732 Em: 27 min, 22-28seg.

733 Em: 27 min, 29-44seg.

734 Para mais detalhes do processo de filmagem do *VistaVision*: BELTON, John. **Widescreen Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

É no interior da obra que o público conhece pela primeira vez Joshua e Lília. Casal hebreu, o subtexto romântico entre os dois se desenvolvem paralelamente ao desenvolvimento narrativo de Moisés. O filme reforça a imagem honrada e autêntica dos dois em contraponto ao amor impuro de Ramsés com Nefertiri<sup>735</sup> e a imoralidade de Dathan. A relação entre os dois também serve como elemento melodramático à trama, indispensável em grandes produções da época. O casal secundário compensa a renúncia de amorosa de Moisés à Sephora depois de sua conversão<sup>736</sup>.

Mesmo com a dor e o sofrimento da construção, no momento em que o enquadramento destaca o casal, a música tocada enfatiza a calma e denota sentimentos positivos. Joshua como um dos representantes do povo hebreu, faz a pergunta retórica à Lília, mas também ao público “A vida na escravidão é melhor que a morte?”<sup>737</sup>. A junção de sentimentos na frase destaca a força e esperança como umas das principais características do povo escolhido, ao contrário dos egípcios que são representados como cínicos e pessimistas. A trilha sonora do filme também serve como componente que distingue os personagens e os mundos. Ao todo, doze excertos de partituras compõem a obra e são tocadas especificamente para cada personagem ou ocasião<sup>738</sup>.

A transição musical é perceptível quando o foco é transferido de Joshua e Lília para Dathan<sup>739</sup>. O personagem interpretado por Edward G. Robinson é, sem dúvida, o mais ambíguo de um filme que busca constantemente eliminar qualquer incerteza narrativa. Representando um hebreu que trai o próprio povo ao trabalhar para os egípcios, Dathan é uma analogia há todos aqueles que, na visão conservadora do diretor, são contrários aos princípios morais do cristianismo. O auge do macartismo havia passado, contudo, causou imenso impacto nas representações de personagens dúbios ou que não estivessem de acordo com o padrão *American Way of life*. Tal característica é particularmente notável no caso de Edward G. Robinson.

---

735 01H, 19 min, 36seg; 01 h, 19 min, 51seg até 01 h, 22 min, 07seg;

736 Em: BABINGTON, Bruce; EVANS, Peter Williams. **Biblical Epics**: sacred narrative in Hollywood cinema, New York: Manchester University Press, 1993, p. 44.

737 Em: 29 min, 07seg.

738 O tema para Moisés é dividido em quatro partes, cada uma correspondendo diferentes estágios do personagem na trama. Há ainda os temas de Nefertiri, povo hebreu, Ramsés, Joshua, Deus, castigo de Deus, cenas exóticas e o tema do êxodo. Visto em: MENDES, 2012, p. 295-6.

739 A música transita entre uma trilha harmônica leve para temas que invocam perigo e suspense. Em: 29 min, 28-42seg.

Apesar de elogiar em autobiografia o senso de justiça e decência de DeMille e reconhecer que o diretor salvou sua carreira e dignidade<sup>740</sup>, Robinson interpretou um personagem perverso que refletia a turbulenta década que o ator enfrentou. Nascido na Romênia em uma família judia, Robinson desde a década de 1930 “emprestava seu nome” há diversas organizações liberais/progressistas, no entanto, não integrava nenhum partido político publicamente. Durante as audiências da *House Un-American Activities Committee* em 1947, que investigava pessoas e associações vinculadas ao Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), Robinson foi rotulado de “vaca sagrada” junto com Charles Chaplin, por suas opiniões progressistas e sua participação em grupos antinazistas e pró-direitos civis<sup>741</sup>.

Vítima de perseguições, *blacklists* e audiências judiciais, o ator, por insistência própria, foi submetido a inúmeros interrogatórios para provar sua inocência e principalmente, limpar seu nome diante acusações e ataques pessoais. Em busca de sua absolvição, Robinson teve de se retratar publicamente diversas vezes, a mais humilhante delas foi no artigo intitulado *How the Reds Made a Sucker Out of Me*, publicado na *American Legion Magazine* em 1952<sup>742</sup>.

Ao analisarmos o contexto de produção e a vida de Edward G. Robinson, a leitura do personagem Dathan ganha contornos mais complexos e abrangentes do que a trama fílmica. Além disso, o filme destaca características físicas e morais do personagem em oposição ao “judeu do bem”. O diálogo entre Dathan e Ramsés após a sequência da obra reforça estereótipos antissemitas amplamente reconhecidos e disseminados pelos filmes hollywoodianos da época. Citando suas “orelhas de rato, nariz de furão e olhos de doninha”, Ramsés sugere que Dathan seria capaz de descobrir o salvador dos hebreus pois “venderia sua própria mãe por um preço”<sup>743</sup>.

---

740 ROBINSON, Edward G; SPIGELGASS, Leonard. **All My Yesterdays**: An Autobiography. New York: Signet Book, 1973, p. 299-300.

741 A expressão foi usada pelo jornalista Howard Rushmore para detalhar como o *The Daily Worker* supostamente blindava determinados atores de críticas negativas. Segundo Rushmore, que foi crítico cinematográfico do jornal entre 1936 e 1939, a proteção era determinada por seus superiores independente se Robinson atuasse bem ou mal. Em: RUSHMORE, Edward. [testemunho], 22 out. 1947. **Hearings Regarding the communist infiltration of the Motion Picture Industry**. Committee of Un-American Activities, House of Representatives Eightieth Congress, first session, Public Law 601. Disponível em: <https://archive.org/details/hearingsregardin1947aunit/page/n11/mode/2up>. Acessado em: 10/01/2023.

742 Traduzindo livremente “Como os comunistas me transformaram em um tolo”. Em: ROBINSON, Edward G. “How the Reds Made a Sucker Out of Me”. **American Legion Magazine**, Outubro 1952, v. 54, n. 04, p. 11, 62, 64-65, 66-67, 68, 70.

743 Em: 29 min, 45seg até 30 min, 45seg.

A primeira provação que o herói deve passar é a conversão para um novo modo de vida. No caso dos *épicos hollywoodianos*, a mudança de paradigma ocorre em um momento de tragédia, morte, injustiça ou no caso de Moisés, de revelação. Logo de início, sua mãe biológica, Yochabel (Martha Scott) alerta que:

Você não é meu filho, se você acredita que homem e mulher são gados e devem ser conduzidos sob o chicote. Se você se ajoelha sobre ídolos de pedra, e imagens douradas de bestas, você não é meu filho. Meu filho seria um escravo, suas mãos seriam calejadas e quebradas pelos tijolos, suas costas marcadas pelo chicote, mas em seu coração queimaria o espírito do Deus vivo<sup>744</sup>.

Ao contrário de Dathan, Moisés desde o momento que soube de suas origens hebraicas, passa a defender seu povo e abdicar dos luxos de sua vida antiga<sup>745</sup>. Além disso, começa a questionar a escravidão e deslumbrar um destino que ele sabe que deve seguir. É durante essa cena que Yochabel acredita que foi abençoada por ser mãe do mensageiro do povo hebreu<sup>746</sup>. Assim como em outros momentos, os personagens ao invocarem Deus sempre olham para cima, com uma voz solene, de piedade e de fé<sup>747</sup>, a música durante essas cenas são sempre diegéticas, compostas por melodias calmas e celestiais. Essas passagens são importantes marcadores narrativos, uma vez que reafirmam a fé do povo mesmo em momentos de dificuldades.

O segundo ato do filme começa com uma sequência narrada por Cecil B. DeMille que mostra de forma aproximada, visceral e épica, todo o esforço do povo de Israel em construir as glórias egípcias<sup>748</sup>. As imagens de milhares de pessoas trabalhando são acompanhadas pela narração de maneira sincronizada, fazendo com que o sentido visual e narrativo impacte o espectador. O filme também procura advertir o público para possíveis consequências do presente, sugerindo que se o modo de vida cristã/hebreu falhar, a subjugação ao poder estatal estrangeiro pode se tornar uma realidade, assim como na narrativa.

Moisés é um desses homens que está agora trabalhando nas obras. O ex-comandante presencia o maltrato às mulheres e a brutalidade dos soldados egípcios que referem-se aos hebreus como “cachorros”, “tartarugas” e “cabras”, mais uma vez associando o povo semita

---

744 Em: 01 h, 02 min, 39seg até 01 h, 03 min, 23seg.

745 A revelação acontece em 49 min, 27seg até 57 min, 18seg.

746 Em: 01 h, 07 min, 05-25seg.

747 Em: 29 min, 07seg; 01 h, 23 min, 25seg; 01 h, 54 min, 26seg; 02 h, 56 min, 36seg até 02 h, 57 min, 19seg; entre outros momentos.

748 Em: 01 h, 07 min, 30seg até 01 h, 09 min, 30seg.

com estereótipos negativos<sup>749</sup>. O esforço dos escravos não é meramente narrativo, DeMille buscava somente homens fortes o suficiente para trabalhar sob as exigentes condições físicas impostas, como a depilação corporal, maquiagem e configuração de cenários. Muitos atores foram dispensados durante as filmagens por não conseguirem atender a esses requisitos<sup>750</sup>.

Apesar de ainda não estar plenamente convencido de que acredita no Deus de Israel, Moisés começa assumindo lentamente sua identidade hebraica. Primeiro nega seus inúmeros títulos e honrarias conquistadas em sua vida como egípcio<sup>751</sup>, depois, mata o construtor de obras do Faraó, Baka (Vincent Price), em uma cena de conflito com Joshua. A ajuda a um irmão de fé, no entanto, é vista por Dathan que traí novamente seu povo e delata o ocorrido à Ramsés<sup>752</sup>. A ruptura entre os dois mundos é exposta publicamente diante à elite egípcia e ao faraó Seti<sup>753</sup>.

Na cena, Moisés afirma seu compromisso ético com a libertação do povo hebreu pois “não deve haver escravidão” por motivos raciais ou religiosos. Ao condenar Moisés, Seti ordena que seu nome seja removido de todos os livros, tabletes, papiros e monumentos egípcios, alcançando o “esquecimento eterno” na memória dos homens<sup>754</sup>. O castigo assumi dimensões temporais e sociais que revelam a preocupação do diretor com o elemento historiográfico da narrativa. O conflito entre essas civilizações do passado influenciou a religião e a cultura ocidental que eram zonas de conflito candentes às preocupações contemporâneas dos *cold warriors* como Cecil B. DeMille.

A travessia de Moisés pela imensidão do deserto inicia a conversão completa do herói à crença no Deus de Israel. O filme destaca a solidão e a desesperança do protagonista em uma elaborada combinação narrativa e estética<sup>755</sup> que aproxima o sofrimento de Moisés com o de Jesus Cristo<sup>756</sup>. A estruturação da produção optou por dramatizar um conjunto de episódios

749 Em: 01 h, 12 min, 08seg até 01 h, 15 min, 23seg.

750 ORRISON, 1999, p. 45.

751 Em: 01 h, 15 min, 25seg até 01 h, 18 min, 40seg.

752 A traição também pode fazer referência ao período de interrogatórios, delações e questionamentos impostos pela HUAC contra a indústria cinematográfica hollywoodiana.

753 Em: 01 h, 27 min, 31seg até 01 h, 36 min, 51seg.

754 Em: 01 h, 36 min, 01-40seg.

755 A cena é desenvolvida pelo *voice-over* de DeMille que apresenta e explica a dor e o sentimento do protagonista ao espectador. A profusão de imagens com grande amplitude de campo, destacando a dimensão e beleza ampliada do cenário associada a trilha sonora comovente, contribuem para o efeito dramático da sequência. Em: 01 h, 44 min, 08seg até 01 h, 47 min, 27seg.

756 Segundo Alan Nadel, a vida de Moisés representada no filme é marcada por fortes paralelismos proto-cristãos. O uso que organiza e replica iconografias tradicionalmente cristãs, as características da personalidade e fisionomia física de Heston também definem uma aproximação com a figura de Jesus ao longo da produção. Em: NADEL, 1995, p. 108-110.

bíblicos mais associados ao cristianismo do que os preceitos judaicos, visando uma maior identificação com a plateia cristã moderna<sup>757</sup>. Isso explica a simbiose da moralidade “judaico-cristã” representada em Moisés, em oposição ao mundo egípcio/soviético.

Ao sair do deserto, Moisés é resgatado por Jethro (Eduard Franz) um beduíno que o ajuda a se estabilizar na região. Os papéis de gênero são bem estabelecidos durante as cenas com esses outros povos e pessoas. A representação positiva dos beduínos como um povo amigo é também acompanhada pela introdução de Sephora na trama.

Assim como em *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado*, o herói em *Os Dez Mandamentos* deve escolher sua “companheira ideal” com base nos princípios morais que regem o mundo que a mulher vive e defende. Por outro lado, a distinção entre Nefertiri, Lília e Sephora é também caracterizada pelo elemento da pureza feminina. A perversidade e luxúria da primeira é contraposta pela religiosidade e submissão das últimas. Essa característica é ainda mais explícita no diálogo entre Moisés e Sephora:

Ela (Nefertiri) era linda como uma joia. Mas uma joia só brilha não alimenta o coração. Nossas mãos não são macias, mas elas podem servir. Nossos corpos não são tão brancos mas eles são fortes. Nossos lábios não são perfumados mas eles só falam a verdade. O amor não é uma arte para nós, é a nossa vida. Nós não nos vestimos em ouro ou seda, mas a força e honra são nossas roupas. Nossas tendas não são palácios egípcios, mas nossas crianças brincam nelas felizes. Nos oferecemos pouco, mas tudo que nós temos<sup>758</sup>.

Sephora destaca sua habilidade com a vida doméstica em oposição ao esplendor, lábios perfumados e mãos macias do antigo romance de Moisés. Portanto, sua posição como mulher é articulada pela defesa do trabalho doméstico e na procriação. Essas características faziam parte dos valores conservadores e de classe média estadunidense durante a década de 1950, segundo Elaine Tyler May:

A procriação na era da Guerra Fria adquiriu proporções quase míticas (...) Para a nação, a próxima geração simbolizava a esperança para o futuro. Mas para os indivíduos, a parentalidade era muito mais do que um dever para a posteridade; as alegrias de criar filhos compensariam as expectativas frustradas em outras áreas de suas vidas. Para homens frustrados no trabalho, mulheres entediadas em casa, e ambos insatisfeitos com a promessa não cumprida de excitação sexual, as crianças poderiam preencher o vazio. Através dos filhos, homens e mulheres podiam deixar de lado as dificuldades de seus relacionamentos sexuais e celebrar os resultados procriativos. Ao fazer isso, eles também demonstravam sua lealdade aos objetivos

757 Em: BABINGTON; EVANS, 1993, p. 35; MENDES, 2012, p. 84.

758 02 h, 01 min até 02 h, 02 min, 02seg.

nacionais (...) Em vez de representar um recuo para a vida privada, a procriação era uma forma de expressar valores cívicos<sup>759</sup>.

As interações entre Moisés e sua esposa são pautadas nas atribuições do homem como provedor da família e da propriedade e da mulher como defensora dos valores e do trabalho doméstico. A religião é o elemento unificador entre o casal pois norteia o conhecimento, os valores e as ações que ambos os personagens deliberam. Essa estrutura é contrastada pelo casamento de Ramsés e Nefertiri pautada nem pelo amor ou suporte da mulher ao homem. As cenas do referencial familiar egípcio são feitas em ambientes fechados e vazios. A narrativa prioriza os conflitos e opiniões políticas do casal que se por um lado desenvolve Nefertiri como uma mulher com voz ativa na relação, por outro a culpabiliza por decisões equivocadas do Faraó.

Isso é evidenciado na volta de Moisés ao Egito. Após o herói ter subido ao Monte Sinai e se encontrado com Deus em forma do arbusto ardente em chamas, sua missão passa a ser liderar a libertação do povo de Israel do jugo egípcio<sup>760</sup>. O desenvolvimento do último arco do filme em primeiro momento é caracterizado pelas ações que o faraó Ramsés exerce sobre os hebreus e as consequências, em forma de pragas, que assolam o Egito como punição divina.

---

759 MAY, 2008, p. 130.

760 O diálogo entre Moisés e Deus é mediado pelo uso de efeitos especiais que destacam o elemento sobrenatural do arbusto e pela “voz de Deus” gravada com a voz modificada do próprio Charlton Heston. Outro elemento narrativo que devemos salientar é o retorno de Moisés após o encontro. O personagem volta do Monte com cabelos e barba branca, sua postura é imponente e sua fala é imaculada. Segundo Elsa Maria Carneiro Mendes, a escolha de DeMille e da equipe produtora integrou-se na tradição iconográfica associada a Moisés e a representação de Michelangelo. A aparência do personagem também está ligada ao referencial da sabedoria e filosofia. Nesse sentido, o filme molda e enquadra o arquétipo da figura religiosa de Moisés com a imagem-estrela que Heston ocupava. Em: MENDES, 2012, p. 327.



Figura 28: (DEMILLE, 1956, 02 h, 56 min, 34seg)



Figura 27: (DEMILLE, 1956, 03 h, 07 h, 06seg)

Por cerca de 40 minutos a narrativa de *Os Dez Mandamentos* alterna-se entre o desafio de Ramsés às demandas de Moisés que exige libertação imediata de seu povo. Durante esse último arco narrativo, Moisés toma posição de profeta de Deus, aquele que foi escolhido para interceder na História em nome dos princípios e futuros mandamentos divinos. As pragas são as manifestações dessa força divina que não aceita negociação ou intermediações. A consequência mais devastadora para Ramsés e todo itinerário ético, político e social que ele representa, é apresentado na figura 25. A morte do futuro faraó revela não só o fim da atual linhagem capitaneada por Ramsés, mas o fracasso que seu governo representa. Internamente, o fruto do casamento problemático de Ramsés e Nefertiri revela a incapacidade do homem de defender sua família e a negligência da mulher ao não ter zelado por seu filho.

Outro elemento que está sendo questionado pela morte dos egípcios é a própria masculinidade de Ramsés, ferida pela incapacidade de proteger seu próprio filho. Nefertiri assume mais uma vez, o papel da mulher ativa, provocativa, e que, em última instância, é culpada por “endurecer o coração do faraó”. Isso fica evidente em seu monólogo:

(...) os religiosos me falaram que o faraó é um Deus. Você não é um Deus, você é ainda menor que um homem. Moisés, quando fui encontrá-lo, me rejeitou como uma prostituta na rua. Eu, Nefertiri, Rainha do Egito! Tudo que você sempre quis, ele nem sequer considerou. Agora os escravos do deserto, riem de você<sup>761</sup>!

<sup>761</sup> Em: 03 h, 11 min, 51seg até 03 h, 12 min, 42seg.

Enquanto isso, o grande êxodo do povo hebreu é liderado por Moisés e organizado por Joshua, líder das 12 tribos de Israel. Todos ajudam na mudança, as crianças são amplamente destacadas na sequência, trata-se de uma nova geração a disposição de uma nova nação, todos uníssonos em um só propósito: alcançar a tão sonhada terra prometida, conforme figura 24<sup>762</sup>. A marcha pelo deserto é interrompida pela barreira natural do mar vermelho. Mesmo sob protesto de seu próprio povo, Moisés opera o milagre da abertura do mar<sup>763</sup>.

Cecil B. DeMille e sua equipe técnica não mediram esforços na aplicação de inovações tecnológicas e efeitos especiais na sequência mais cara do filme<sup>764</sup>. Segundo reportagem do *The Hollywood Reporter*, os engenheiros contratados pelo estúdio estavam construindo “um enorme mar em miniatura de concreto, construído em perspectiva, sobre os quais milhares de galões de água serão bombeados para longos planos”. Miniaturas, diferentes técnicas de fotografia e de impressão óptica também foram empregadas na sequência<sup>765</sup>.

Após derrotar Ramsés e o império egípcio, a luta de Moisés agora é propagar os mandamentos de Deus para a população de Israel. Sua espera no Monte Sinai durou 40 dias, e nesse meio tempo, a população que o esperava se dividiu entre os crentes e os pagãos. Os primeiros eram representados por Joshua. Já os segundos, foram influenciados por Dathan. O narrador explica ao espectador as imagens de luxúria, violência e depravação com a seguinte mensagem:

Eles cometeram um grande pecado. Eles eram crianças, que perderam sua fé. Eram pervertidos, depravados e revoltosos contra Deus. Comeram o pão do pecado e beberam o vinho da violência. Eles fizeram o mal aos olhos de Deus” (...) E houve tumulto e embriaguez, pois eles se tornaram servos do pecado. Havia manifestado todo tipo de impiedade e obras do pecado.. Até adultério e lascívia, impureza, idolatria e tumulto, vaidade e ira. E eles estavam cheios de iniquidade e afeições vis<sup>766</sup>.

762 Em: 03 h, 01 min, 45seg até 03 h, 10 min.

763 Em alguns momentos importantes do filme, o povo hebreu revolta-se contra Moisés e fundamentalmente contra Deus. A ênfase na impaciência e desobediência como características negativas e contrárias aos princípios judaico-cristãos revelam a importância do conservadorismo social como elemento de coesão societária e que, no futuro, garantiria a prosperidade tão esperada ao povo de Israel. A obediência e manutenção da ordem eram uma das principais preocupações do governo dos Estados Unidos durante a década de 1950, não só pelo idealizado perigo comunista, mas especialmente pelas manifestações e exigências dos movimentos pelos direitos civis que ensejavam mudanças significativas na estrutura social estadunidense. No filme, destacamos as cenas: 02 h, 23 min, 20seg até 02 h, 25 min, 06seg; 03 h, 17 min, 31seg até 03 h, 18 min, 50seg. A abertura do mar vermelho acontece em: 03 h, 19 min, 20seg até 03 h, 21 min, 21seg.

764 Estima-se que a sequência do mar vermelho tenha custado entre \$500.000 a \$1.000.000 de dólares e cerca de 18 meses para montagem dos *sets* e filmagens.

765 “Commandments \$500,000 Sequence”. *The Hollywood Reporter*, 20 de maio de 1955, v. 134, n. 38, p. 05.

766 Em: 03 h, 34 min, 37seg até 03 h, 36 min, 22seg; depois em: 03 h, 37 min, 55seg até 03 h, 39 min, 15seg.

As cenas são intercaladas entre a festividade pagã da população e o encontro de Deus com Moisés. Enquanto os dez mandamentos são marcados pelo fogo divino em tabletes de pedra, os filhos de Israel comemoram com violência, embriaguez, e todos os pecados previstos e proibidos pelo divino. Toda a sequência demarca os princípios judaico-cristãos a serem seguidos, pois a desobediência e a violência serão lembradas e punidas<sup>767</sup>.

Essa é uma das passagens que mais reforçam os preceitos conservadores e moralizantes do diretor, muito bem distribuídos em todo o filme. A interlocução com contemporâneo é ainda mais evidente na fala de Moisés ao presenciar a cena, “Não há liberdade sem lei”<sup>768</sup>. As leis de Deus demarcam aquilo que é “bom” ou “mal”, portanto, a liberdade é garantida para aqueles que condicionam suas vidas em torno dos mandamentos e de um estilo de vida.

O final de *Os Dez Mandamentos* é emblemático pois assim como *Quo Vadis*, faz referência ao papel dos Estados Unidos como novo império, destinado a “proclamar liberdade em todo o mundo, para todas as pessoas”<sup>769</sup>. Distribuído e exibido em uma escala sem precedentes tanto no circuito doméstico quanto internacional, o filme é um dos mais refinados produtos culturais da Guerra Fria por mediar e projetar os valores do *American Way of life* através do cinema e universalizar a figura de Moisés sob os princípios éticos, morais e religiosos do cristianismo estadunidense.

### 3.3.1 – A recepção e circulação de *Os Dez Mandamentos* nos Estados Unidos

Eleito filme do mês pela *Cosmopolitan*<sup>770</sup> e descrito pela *Legion of Decency* como “a maior produção de cinema da história”<sup>771</sup>, *Os Dez Mandamentos* estreou no cinema *Criterion* no dia 8 de novembro de 1956. Com ingressos variando entre \$1,80 a \$3,30 dólares, o filme foi apresentado diante celebridades, autoridades civis e clericais, críticos e leigos em uma das

---

767 A punição de Deus explicitada no filme foi a caminhada por 40 anos até que toda a geração pecadora estivesse morta. Em: 03 h, 43 min, 06-24seg.

768 Em: 03 h, 41 min, 20seg.

769 Em: 03 h, 45 min, 32s-40seg.

770 “National pre-selling”. *Motion Picture Daily*, 31 de outubro de 1956, v. 80, n. 85, p. 04.

771 “Epic of the old testament”. *The American Legion Magazine*, Novembro de 1956, v. 61 n. 05, p. 20-1.

aberturas mais divulgadas na história do cinema<sup>772</sup>. Com o orçamento mais caro à época, o filme começou a campanha de exibição com 15 teatros selecionados em grandes centros urbanos. Ao longo do primeiro ano, foram cerca de 24 aberturas internacionais, DeMille ainda esperava que o filme fosse exibido “por trás da cortina de ferro” na esperança que a produção “trouxesse compreensão a todas as pessoas do mundo”<sup>773</sup>.

As primeiras resenhas críticas que o filme recebeu datam de outubro de 1956, cerca de um mês antes da *première*. Segundo Abel Green, colunista da *Variety*, a *Paramount* realizou quatro exibições prévias do filme para um pequeno segmento de pessoas. Para Green, a divulgação antecipada da crítica é perigosa por apresentar um risco de reação negativa do público. O autor ainda reclama que as observações divulgadas na imprensa por esse público “usurparam a opinião da crítica cinematográfica autorizada” e teriam violado as datas de publicação por alguns colunistas sindicalizados estarem “ensaiando uma pseudo-crítica descuidada e desrespeitosa”<sup>774</sup>.

Culturalmente, a crítica de cinema tem a tradição de ser uma parte importante do discurso público sobre os longas-metragens. A pressão pela divulgação de novas matérias pode encurtar o período de revisão e análise, prejudicando a credibilidade da crítica perante o público que confia nas opiniões dos críticos para decidir se devem ou não ver o filme. Ironicamente, a própria *Variety* publicou uma resenha do filme na mesma edição que o artigo de Green, levantando a possibilidade de que a preocupação do autor tenha sido influenciada pela discordância do conteúdo publicado.

O fato é que o artigo publicado destacou a dimensão física, o espetáculo e a grandiosidade técnica de Cecil B. DeMille. O filme certamente seria um sucesso de bilheteria. No entanto, a crítica ponderou que a produção permaneceu “convencional” em seu conteúdo, fazendo com que a história de Moisés não tivesse profundidade e o apelo emocional necessário. Outro ponto negativo ressaltando foi a duração do filme, que faz com que a pausa seja “desesperadamente bem-vinda”<sup>775</sup>.

---

772 Segundo o artigo do *Los Angeles Times*, cerca de 1600 celebridades e personalidades públicas compareceram a estreia do filme em Nova York. Em: SCHEUER, Philip K. “Ten Commandments De Mille’s Biggest Yet”. *Los Angeles Times (parte 3)*, 15 de novembro de 1956, v. 75, p. B1.

773 “Commandments set for legit handling”. *Motion Picture Exhibitor*, 10 de outubro de 1956, v. 56, n. 24, p. 08.

774 GREEN, Abel. “Dangers of the press review?” *Variety*, 10 de outubro de 1956, v. 204, n. 04, p. 10.

775 GENE. “The Ten Commandments”. *Variety*, 10 de outubro de 1956, v. 204, n. 04, p. 06.

Já para o setor mais conservador da crítica cinematográfica, o filme obteve uma recepção calorosa. Para o editor-chefe do *The Exhibitor*, Jay Emanuel, *Os Dez Mandamentos* “é um filme necessário”<sup>776</sup>. Na edição seguinte, o jornal defendeu que o filme é muito mais que um entretenimento, e que por isso, o público aceitará pagar mais caro pelo ingresso na bilheteria. A revisão ainda sublinhou que “ninguém se importará com a duração do filme pois cada momento está repleto de drama, situações intensas, grande espetáculo, cenários coloridos e impressionantes, além de um senso de precisão histórica”<sup>777</sup>.

A adequação do tema representado no filme com os eventos do mundo contemporâneo também foi percebida pelas resenhas do *Motion Picture Daily* e *Motion Picture Herald*, ambos controlados pelo principal defensor do conservadorismo temático em Hollywood, Martin Quigley. Para o executivo, a produção é uma exemplificação de como DeMille possui a habilidade de entreter e cativar o público divulgando uma mensagem que transcende todas as outras em sua importância: “a de que a humanidade enfrenta a alternativa de uma vida boa sob as leis de Deus ou a tirania e opressão”<sup>778</sup>.

Essas mesmas características são destacadas por Sherwin Kane e Charles S. Aaronson. Para o primeiro, a narrativa de *Os Dez Mandamentos* é “especialmente pertinente hoje, pela sua mensagem de tolerância e compreensão entre todos os homens”<sup>779</sup>. Já Aaronson aponta que as primeiras partes do filme possuem um impacto emocional contundente, enquanto nas seções posteriores a produção apela mais para os sentidos superficiais de um tema “ainda vivo, pertinente e tragicamente verdadeiro na civilização avançada”<sup>780</sup>.

Durante o período de exibição, é evidente o apelo para as audiências religiosas e conservadoras em anúncios e propagandas do filme pelos maiores jornais dos Estados Unidos. A iniciativa foi capitaneada pelo próprio Cecil B. DeMille que em um encontro em Manhattan com alguns dos principais líderes religiosos do país apelou para que o filme fosse “usado” em

---

776 EMANUEL, Jay. “The Ten Commandments”. *Motion Picture Exhibitor*, 10 de outubro de 1956, v. 56, n. 24, p. 11.

777 “Motion Picture Exhibitor section - The Ten Commandments”. *Motion Picture Exhibitor (sessão dois)*, 17 de outubro de 1956, v. 56, n. 25, p. 4237-8.

778 QUIGLEY, Martin. “The Ten Commandments”. *Motion Picture Herald*, 6 de outubro de 1956, v. 205, n. 01, p. 19.

779 KANE, Sherwin. “The Ten Commandments”. *Motion Picture Daily*, 5 de outubro de 1956, v. 50, n. 65, p. 01-5.

780 AARONSON, Charles S. “The Ten Commandments”. *Motion Picture Herald*, 6 de outubro de 1956, v. 205, n. 01, p. 18-20.

prol do indivíduo, da ordem e pelo “bem do mundo”<sup>781</sup>. A persuasão de DeMille parece ter convencido algumas das principais vozes do movimento religioso estadunidense a defender o filme publicamente, segundo o compilado feito pela Variety: Eugene Carson Blake<sup>782</sup>, Rabino Abraham J. Feldman<sup>783</sup>, Bispo Gerald Kennedy<sup>784</sup>, Raymond I. Lindquist<sup>785</sup>, David O. McKay<sup>786</sup>, Ralph W. Sockman<sup>787</sup> e Francis Cardinal Spellman<sup>788</sup> elogiaram *Os Dez Mandamentos*, destacando os temas religiosos, políticos e sociais que o filme magistralmente aborda. Outra figura religiosa de proeminência nacional que deu sua opinião positiva foi o evangelista Billy Graham, que afirmou que este era o “melhor filme que já havia visto”.

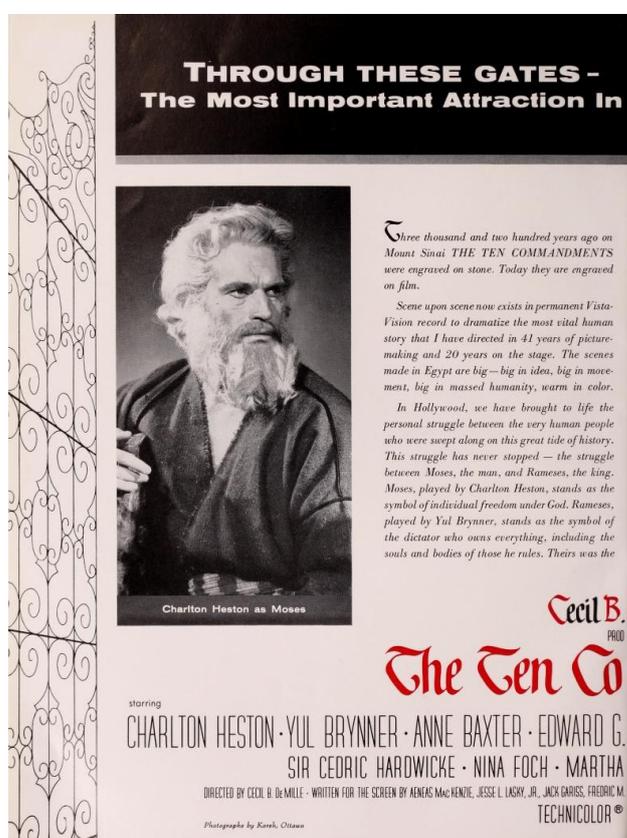


Figura 29: *Motion Picture Herald*, 8 de dezembro de 1956, v. 205, n. 10, p. 20.

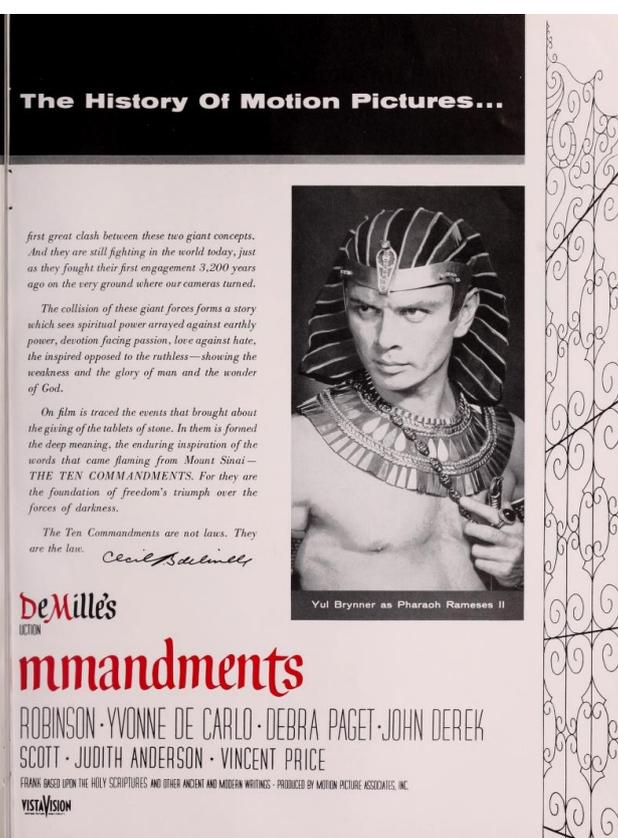


Figura 30: *Motion Picture Herald*, 8 de dezembro de 1956, v. 205, n. 10, p. 21

781 “Religion: Mount Sinai to Main Street”. *Time*, 19 de novembro de 1956. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,867283,00.html>. Acessado em: 30/01/2023.

782 Presidente da *National Council of the Churches of Christ in the United States of America*.

783 Presidente da *Synagogue Council of America*.

784 Da *Methodist Church* de Los Angeles.

785 Presidente da *National Board of Missions of the Presbyterian Church*.

786 Presidente da *Church of Jesus Christ of Latter-Day Saints*.

787 Da *Christ Church* de Nova York.

788 Arcebispo do Estado de Nova York

Visto que mapear a recepção cinematográfica em sua totalidade é inatingível, pelas dificuldades inerentes à pesquisa histórica, uma das alternativas possíveis é a análise dos materiais publicitários. Especialmente prolíficos na cinematografia hollywoodiana e largamente difundidos em jornais e revistas, essas fontes podem preencher lacunas entre os objetivos propostos pelos estúdios na divulgação fílmica e a recepção da crítica especializada.

As figuras 26 e 27 integram um único anúncio publicitário difundido cerca de um mês após o lançamento do filme nos Estados Unidos. As imagens dão destaque à oposição entre os dois mundos, explicitado no filme sob forma de suas estrelas, Charlton Heston e Yul Brynner. O texto assinado por Cecil B. DeMille dá ênfase à conexão íntima entre o passado de “3200 anos atrás” com os acontecimentos contemporâneos vividos pelos espectadores:

Em Hollywood, demos vida à luta pessoal entre pessoas muito humanas que foram levadas por essa grande onda da história. Essa luta nunca parou (...) Moisés, interpretado por Charlton Heston, é o símbolo da liberdade individual sob Deus. Ramsés, interpretado por Yul Brynner, é o símbolo do ditador que possui tudo, incluindo as almas e corpos daqueles que governa. A deles foi a primeira grande colisão entre esses dois conceitos gigantes. E eles ainda estão lutando no mundo de hoje, assim como lutaram sua primeira batalha há 3.200 anos no próprio solo onde nossas câmeras se voltaram. A colisão dessas forças gigantes forma uma história que apresenta o poder espiritual contra o poder terreno, devoção enfrentando a paixão, amor contra o ódio, o inspirado em oposição ao impiedoso – mostrando a fraqueza e a glória do homem e a maravilha de Deus. No filme, são retratados os eventos que levaram à entrega das tábuas de pedra. Neles é formado o significado profundo, a inspiração duradoura das palavras que saíram em chamas do Monte Sinai – OS DEZ MANDAMENTOS. Pois eles são o fundamento do triunfo da liberdade sobre as forças das trevas. Os Dez Mandamentos não são leis. Eles são A Lei<sup>789</sup>.

Segundo Melani McAlister, o impacto do discurso político de um filme, depende de uma série de fatores: como o filme foi revisado, se as audiências interpretaram o filme como discurso político e se o discurso fílmico está em consonância ou contradição com as posições políticas em voga na época de exibição<sup>790</sup>. Nos parece bastante plausível, conforme visto acima, que as opiniões religiosas e conservadoras estadunidenses tenham visto *Os Dez Mandamentos* como um filme que cumpria funções sociais e culturais ligadas ao contexto político mais amplo.

Se levarmos em conta a expansão da esfera vital dos Estados Unidos com o NSC-68, o golpe iraniano em 1953 e a crise de Suez em 1956, o filme insere os Estados Unidos em terras particularmente importantes para a expansão estadunidense no pós-guerra. Segundo Nadel,

789 *Motion Picture Herald*, 8 de dezembro de 1956, v. 205, n. 10, p. 20-1.

790 MCALISTER, 2001, p. 08.

DeMille exerceu seu poder como *cold warrior* ao unir teologicamente o Oriente Médio como parte das terras sagradas dos hebreus de outrora e de seus descendentes diretos<sup>791</sup>. O alarde publicitário às questões universais de “indivíduo” contra “Estado” ou “amor” contra “ódio” na “atração mais importante da história do cinema” também apelava tanto ao ambiente doméstico quanto o cenário geopolítico internacional. O uso desses termos aliado a exploração comercial do *Star System* fazia com que a mediação de valores, princípios e políticas ligadas aos Estados Unidos com o resto do globo fossem exercidas com base na persuasão visual e narrativa características do cinema de Hollywood.

O apelo à religião na exploração comercial do filme ganhou contornos ainda mais evidentes quando diversos anúncios com frases e falas de proeminentes líderes civis, educacionais e religiosos apoiando a produção, circularam na região metropolitana de Los Angeles. Na ocasião, o *The Hollywood Reporter* chamou a investida de “gasto publicitário incomum”<sup>792</sup>. Os esforços nas campanhas de divulgação também foram feitos por Charlton Heston que após o lançamento do filme, fez um *tour* pelo país promovendo a produção, em muitos casos, essas aparições foram realizadas em púlpitos<sup>793</sup>.

Essas iniciativas resultaram em uma rápida expansão comercial do filme nos principais centros urbanos estadunidenses. A temática religiosa por exemplo, foi citada pelo *Chicago Police Censor Board* como um dos motivos para que o filme ganhasse uma permissão geral, sem restrições, para ser exibido na cidade<sup>794</sup>. Na Philadelphia, o conselho da cidade responsável pelas autorizações e licenças comerciais, dispensou o toque de recolher aos domingos de manhã nos locais que exibiriam o filme<sup>795</sup>.

A associação do conteúdo filmico com a Guerra Fria foi feita muitas vezes de maneira indireta pelos artigos e reportagens na imprensa, pois a maior preocupação do estúdio era mobilizar as instituições tradicionais, através dos anúncios, para atrair o público religioso e conservador estadunidense. No entanto, em algumas homenagens à Cecil B. DeMille, a relação com o conflito global foi explícita. Em uma condecoração anual feita pela

---

791 NADEL, 1995, p. 115.

792 Em: “Unusual Ad Splurge On DeMille Film”. *The Hollywood Reporter*, 12 de novembro de 1956, v. 142, n. 15, p. 04.

793 “Heston Adds Nine Pulpit Appearances”. *The Hollywood Reporter*, 01 de novembro de 1956, v. 142, n. 08, p. 03.

794 “Censors Break Precedent In Lauding DeMille Film”. *The Hollywood Reporter*, 01 de novembro de 1956, v. 142, n. 08, p. 02.

795 “Ten Commandments Gets Dispensation in Philly”. *The Hollywood Reporter*, 08 de novembro de 1956, v. 142, n. 13, p. 01.

Arquidiocese católica de Albany, o diretor foi agraciado por “promover e divulgar Os Dez Mandamentos como um modo de vida”<sup>796</sup>. Já no tributo realizado pelo *City Council* de Los Angeles, que ressaltou a contribuição do diretor pela “causa da liberdade”, DeMille foi enfático em seu discurso:

Os dez mandamentos formam a base das regras da civilização. Foram dados a nós por Deus há 3000 anos. Outra versão nos foi dada pelos russos há três semanas na Hungria. Sinto que qualquer serviço prestado a este filme é um serviço a Deus. Posso dizer isso sinceramente, porque decidi que todos os lucros que possa obter com ele serão doados para a caridade<sup>797</sup>.

A referência a revolução húngara de 1956<sup>798</sup> como exemplo da “civilização soviética” por DeMille deixa claro que a temática dualista do filme está baseada não só nos acontecimentos do passado longínquo de Moisés, mas também nos eventos contemporâneos da Guerra Fria durante a década de 1950. O banimento sumário do filme pelo departamento de censura do Egito<sup>799</sup> também não deixa dúvidas que as representações sociais são elementos culturais que sofrem significativa influência do contexto político internacional. Esse movimento é localizado desde a concepção narrativa no estúdio até as diferentes recepções sociais específicas no tempo e no espaço.

A recepção cinematográfica de *Os Dez Mandamentos* pela imprensa secular/liberal, ao contrário da maioria conservadora e religiosa, variou entre avaliações positiva e negativas. Para James Powers, do *The Hollywood Reporter*, *Os Dez Mandamentos* não pode ser julgado pelos padrões críticos comuns pois “estabelece sua própria métrica em quase todos os aspectos, falando teatralmente, já que também é uma mensagem espiritual profunda e importante”. O crítico também nota como a interpretação de Moisés de Charlton Heston se aproxima da concepção de Michelangelo do profeta. Essa observação ratifica como Hollywood pode contribuir para mudanças de paradigmas e até mesmo exercer influência historiográfica dentro do contexto social. Powers conclui que “não existe e não existirá nenhum filme igual a esse. Se pudesse defini-lo em uma única palavra seria sublime”<sup>800</sup>.

796 “News of the territories – Albany”. *Motion Picture Exhibitor*, 2 de janeiro de 1957, v. 57, n. 10, p. 13.

797 “Cecil B. DeMille Paid Tribute by City Council”. *Los Angeles Times*, 21 de novembro de 1956, v. 75, p. 10.

798 Para mais detalhes ver: BORHI, László. *Hungary in the Cold War, 1945-1956: Between the United States and the Soviet Union*. Budapest: Central European University Press, 2004.

799 Segundo a reportagem do *New York Times*, o banimento foi motivado pela representação negativa dos egípcios em oposição à vitimização dos judeus na trama. Em: WALZ, Jay. “Movie Hits, Misses and Trials on the Nile”. *New York Times*, 20 de dezembro de 1959, v. 109, n. 37220, p. X7.

800 POWERS, James. “The Ten Commandments C.B. DeMille’s Masterpiece”. *The Hollywood Reporter*, 05 de outubro de 1956, v. 141, n. 39, p. 03.

O mesmo tom é adotado por Philip K. Scheuer, crítico cinematográfico do *Los Angeles Times*. O autor define o filme como “puro espetáculo”, provando mais uma vez que a bíblia é material farto para o cinema. Semelhante à crítica conservadora/católica, Scheuer reconhece a experiência teatral, mas também espiritual da produção, dizendo que a grandeza de *Os Dez Mandamentos* ultrapassa o VistaVision, Technicolor e outros marcos cinematográficos importantes como os filmes de D.W. Griffith. O crítico encerra sua análise argumentando que “difícilmente veremos algo parecido em nosso tempo” e que “a glória que foi Hollywood e seu prestígio inigualável foi restaurado provavelmente pela última vez”<sup>801</sup>.

Principal representante da crítica liberal estadunidense, Bosley Crowther, do *New York Times*, apontou que o filme possui um enquadramento espetacular e conseguiu apresentar um romance bonito com uma linguagem acessível ao público geral. O autor analisa que, apesar de a produção trazer mais do que mero entretenimento, somente aqueles que acreditarem em seu “fundamentalismo” narrativo se emocionaram e talvez terão uma experiência espiritual profunda com o filme<sup>802</sup>.

Paradoxalmente, essa crítica foi endossada por alguns setores religiosos e conservadores que discordaram da interpretação bíblica do filme. Para a revista *Time*, caracterizada por seu editorial conservador na época, *Os Dez Mandamentos* é o maior, mais caro e em alguns aspectos, o filme mais vulgar já feito:

(...) Com uma piedade insuperável, o magnata do cinema DeMille afirma que tentou “traduzir a Bíblia de volta à sua forma original” (...) No entanto, o que ele realmente fez foi jogar sexo e areia nos olhos dos espectadores por quase o dobro do tempo que qualquer outra pessoa jamais ousou fazer. Ele o faz de maneira muito inteligente. Isso é blasfêmia? Tecnicamente não; mas às vezes é difícil determinar onde está a linha tênue entre mau gosto e sacrilégio. Quando Deus fala com Moisés através do arbusto ardente, surge uma voz de baixo grande e cremosa que soa como nada mais do que um anunciante de TV fazendo uma oferta para uma funerária local. Em tais momentos, é impossível evitar a impressão de que o cineasta, sem dúvida sem intenção, tomou o nome do Senhor em vão<sup>803</sup>.

A crítica referenciada pela expressão *sex and sand* era comumente associada aos filmes épicos ou históricos. Desde *Samson and Delilah* lançado em 1949, havia uma disputa

801 SCHEUER, Philip K. “Ten Commandments Attains Epic Heights”. **Los Angeles Times**, 28 de outubro de 1956, v. 75, p. E1.

802 CROWTHER, Bosley. “Screen: The Ten Commandments”. **New York Times**, 09 de novembro de 1956, v. 106, n. 36084, p. 35.

803 “Cinema: The new pictures”. **Time**, 12 de novembro de 1956. v. 68, n. 20. Disponível em: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,824612-1,00.html>. Acessado em: 31/01/2023.

dentro do campo ideológico e teológico entre os grupos cristãos em como recepcionar filmes populares que mencionavam direta ou indiretamente as passagens bíblicas. Para os setores mais ortodoxos, as novas produções cinematográficas eram vistas como sacrilégios e símbolos de degeneração hollywoodiana por representarem personagens históricos ou bíblicos de maneira sexualizada. Essa condenação recaía especialmente sobre as personagens femininas. É notável que um dos principais motivos de censura por parte dos órgãos institucionais vigentes eram as vestimentas, diálogos e “cenas lascivas” que envolviam a interação entre homens e mulheres.

Em *Os Dez Mandamentos* não foi diferente. Mae Tinee, escrevendo pelo *Chicago Daily Tribune*, elogiou a atuação de Heston e brynner como “fortes” e “vigorosas”. Já a atuação de Anne Baxter interpretando a personagem Nefertiri, foi chamada de “desenfreada e exagerada”<sup>804</sup>.

A polêmica em torno do conteúdo filmico se estendeu entre os grupos cristãos, em particular a partir das críticas dos clérigos Edward O. Miller e James A. Pike, ambos representantes da Igreja Episcopal Protestante dos Estados Unidos. Para Miller, *Os Dez Mandamentos* era uma “caricatura do fundamentalismo em seu pior sentido”. Ele afirmou que invés das leis divinas serem mostradas como um produto da humanidade pela retidão moral, foram “cortados literalmente em tábuas de pedra por uma espécie de tocha espiritual de acetileno”<sup>805</sup>.

O debate ganhou contornos ainda mais controversos quando James A. Pike, já nacionalmente conhecido, afirmou que o filme *Baby Doll* (1956) era menos “sexy” que a produção de Cecil B. DeMille. Pike criticou o épico por suas cenas que mostram “mulheres em trajes de banho fazendo brincadeiras sensuais e uma orgia alcoólica”. O reverendo rebateu o Arcebispo de Nova York, Cardinal Spellman, ao afirmar que não havia cometido nenhum pecado vendo o filme de Elia Kazan<sup>806</sup> e ainda provocou “as pessoas que procuram por sexo em um filme seriam bem aconselhadas a ver *Os Dez Mandamentos*”<sup>807</sup>.

804 TINEE, MAE. “Ten Commandments Is Colossal, but Uneven”. **Chicago Daily Tribune**, 21 de novembro de 1956, v. 115, n. 279, p. A1.

805 O clérigo faz referência a cena em que Deus, em forma de fogo, inscreve na rocha os mandamentos a serem passados para Moisés. No filme em: 03 h, 32 min. Referência em: “Rector Attacks Decalogue Film”. **The New York Times**, 03 de dezembro de 1956, v. 106, n. 36108, p. 34.

806 A discussão em torno da censura, circulação e recepção do filme é bem detalhada em: BLACK, 1997, p. 164-173.

807 “Episcopal Dean Defends Film Cardinal Banned”. **Los Angeles Times**, 24 de dezembro de 1956, v. 76, p. 04.

DeMille respondeu dizendo que outros clérigos teriam dado a ele “o mais alto louvor” pelo filme e que qualquer outro comentário da parte dele seria “desnecessário”<sup>808</sup>. De fato, a produção foi amplamente elogiada pela maioria das congregações religiosas dos Estados Unidos. Defendendo DeMille, Clinton E. Moore, importante crítico cinematográfico e membro da Igreja Presbiteriana, destacou que “o novo filme é um instrumento para falar com qualquer pessoa que queira ouvir, a liberdade, com ajuda de Deus, pode ser alcançada”. Moore ainda inferiu que *Os Dez Mandamentos* poderia “romper a casca da incredulidade e falta de preocupação” da delinquência juvenil, oferecendo, segundo ele “um vislumbre do significado e da razão para a lei e a ordem”<sup>809</sup>.

O filme ainda ganhou inúmeros prêmios em 1956 e 1957, como filme do mês pelo *Reedbook*<sup>810</sup>, melhor filme pelo *Film Critics Circle of the Foreign Language Press*, representado por 44 jornais em 19 línguas<sup>811</sup> e também pela *The Federation of Motion Picture Councils*<sup>812</sup>. Algumas instituições religiosas como a cristã *The Christophers*<sup>813</sup> e da judaica *B'nai B'rith*<sup>814</sup> também saudaram a produção da *Paramount*. Outras homenagens foram prestadas pela *Daughters of the American Revolution* que selecionou *Os Dez Mandamentos* como “melhor filme patriótico do ano”<sup>815</sup>, e por uma resolução conjunta aprovada na legislatura do estado de Utah<sup>816</sup>.

No âmbito econômico, o filme teve uma ampla distribuição global. No mercado cinematográfico dos Estados Unidos, houve uma estratégia de prolongar a exibição nos cinemas por um período maior do que o usual. Normalmente, os contratos entre os estúdios e os exibidores previam um curto período de exclusividade, até que a demanda diminuísse. Porém, no caso de *Os Dez Mandamentos*, o tempo em cartaz variou de 11 semanas a 5 semanas no mínimo, em todos os 15 primeiros cinemas que o exibiram. No *Criterion*, acumulou 62 semanas seguidas de exibição, sendo assistido por mais de 1,300,000 pessoas<sup>817</sup>.

808 “DeMille Cites Praise of Clergy”. *New York Times*, 24 de dezembro de 1956, v. 106, n. 36129, p. 14.

809 THRAPP, Dan L. “Bible Film Praised by Churchmen”. *The Los Angeles Times*, 05 de janeiro de 1957, v. 76, p.12.

810 “National pre-selling”. *Motion Picture Daily*, 11 de janeiro de 1957, v. 81, n. 08, p. 12.

811 “Foreign critics make awards”. *Motion Picture Daily*, 26 de fevereiro de 1957, v. 81, n. 38, p. 03.

812 “News Roundup - To honor five films”. *Motion Picture Daily*, 10 de abril de 1957, v. 81, n. 69, p. 03.

813 “The Christophers give special honors to Commandments”. *The Hollywood Reporter*, 07 de dezembro de 1956, v. 142, n. 33, p. 04.

814 “B'nai B'rith to honor DeMille at luncheon”. *Motion Picture Daily*, 30 de janeiro de 1957, v. 81, n. 21, p. 01.

815 “DAR cites 2 films”. *Motion Picture Daily*, 16 de abril de 1957, v. 81, n. 73, p. 07.

816 “Utah honors DeMille”. *Motion Picture Daily*, 4 de março de 1956, v. 81, n. 42, p. 02.

817 “Cold spells shorten B'way B.O.; Tristesse' Nice 42G, Adultress busy 12G, Kwai SRO \$34,500, 5th”. *Variety*, 22 de janeiro de 1958, v. 209, n. 08, p. 09; e também em: CROWTHER, Bosley. “Screen Phenomenon”:

Uma estratégia combinada entre os cinemas foi a adição de horários em feriados e fins de semana, maximizando o lucro e explorando a capacidade do cinema ao máximo<sup>818</sup>.

A partir de 1958, o filme começou a ser exibido em cinemas *drive-in* nos Estados Unidos, mas também fora do circuito tradicional internacional<sup>819</sup>. Em Singapura, por exemplo, o sucesso da produção foi noticiado como uma vitória geopolítica. A produção de Cecil B. DeMille havia alcançado 8 semanas de exibição e ultrapassado o recorde de uma produção da “China comunista”<sup>820</sup>. No Japão, o filme estava em sua vigésima quinta semana no *Tokyo Theatre* quando o ministro das finanças Masayoshi Ohira declarou que o *Os Dez Mandamentos* era a melhor produção estrangeira exibida no país daquele ano<sup>821</sup>. Na Austrália, o padre T. J. Leonard, “capelão de cinema”<sup>822</sup> do arcebispo de Sydney, Nornam T. Gilroy, recomendou que todos os católicos apoiassem e vissem o filme<sup>823</sup>.

Embora tenha sido amplamente divulgado em grande parte do mundo, *Os Dez Mandamentos* foi proibido de ser exibido no Egito, Paquistão, China, e União Soviética. No Paquistão, o órgão governamental de censura alegou que a exibição poderia incitar a violência de grupos extremistas muçulmanos, que já haviam incendiado um teatro por apresentar um documentário cristão<sup>824</sup>. No caso da União Soviética, Eric Johnston, presidente da MPAA, viajou a Moscou para negociar a exibição de filmes estadunidenses dentro do território soviético, mas não recebeu explicações sobre as razões pelas quais a produção foi rejeitada<sup>825</sup>.

Em síntese, *Os Dez Mandamentos* foi um grande sucesso comercial e social. Tornando-se a segunda maior bilheteria da história do cinema em menos de dois anos<sup>826</sup>, o filme foi sem dúvidas o principal *épico hollywoodiano* de seu tempo. A produção abordou

---

DeMille's The Ten Commandments Amazes the Film Industry. **New York Times** (sessão 2), 10 de novembro de 1957, v. 107, n. 36450, p. 143.

818 KANE, Sherwin. “Ten Commandments performance suggests new kind of business”. **Motion Picture Daily**, 28 de janeiro de 1957, v. 81, n. 19, p. 01-9.

819 “Para Defends Drive-in Policy on Commandments”. **The Hollywood Reporter**, 16 de junho de 1958, v. 150, n. 20, p. 03.

820 “Commandments Tops Commie Pic's B.O. Record In Singapore”. **The Hollywood Reporter**, 19 de agosto de 1958, v. 151, n. 19, p. 10.

821 “Japan Cites U.S. Films”. **New York Times**, 05 de setembro de 1958, v. 107, n. 36749, p. 24.

822 Termo utilizado a um membro da Igreja Católica que oferece assistência teológica, espiritual ou técnica para membros da indústria cinematográfica, sejam eles produtores, diretores e até atores e atrizes.

823 “Australian Hierarchy Assures Catholics DeMille Pic Lenten Must”. **The Hollywood Reporter**, 03 de março de 1958, v. 148, n. 46, p. 06.

824 “Pakistan Bans Ten Commandments; Fears inciting Moslem Fanatics”. **The Hollywood Reporter**, 29 de outubro de 1958, v. 152, n. 15, p. 01-6.

825 “Russians Reject Film on Ten Commandments”. **New York Times**, 24 de outubro de 1958, v. 108, n. 36798, p. 38

826 “All-time B.O. Champs”. **Variety**, 8 de janeiro de 1958, v. 209, n. 06, p. 06.

temas, mensagens e símbolos que estavam circunscritos às preocupações das instituições cristã e conservadoras fazendo com que obtivesse grande sucesso nesses meios. Apesar disso, conforme visto, o filme foi alvo de disputa por parte de alguns grupos religiosos.

Na crítica cinematográfica, houve avaliações positivas por parte dos órgãos conservadores e ressalvas dos críticos liberais, mas, em geral, os aspectos técnicos e estéticos foram elogiados como mediadores da temática religiosa, amplamente destacada nos círculos culturais e sócias estadunidenses. Podemos aferir que a associação direta com a Guerra Fria e outras questões nodais do conservadorismo estadunidense foram não só percebidas pela crítica como compartilhadas e agregadas como sinônimo de excelência. A campanha prévia de divulgação nos principais veículos de comunicação também integrou significativamente os valores, ideais e princípios defendidos na produção com produtos de consumo e mercadorias de fácil acesso.

Por fim, a exibição de *Os Dez Mandamentos* representou muito mais que uma visita ao cinema local. Internamente, o filme agregou o público estadunidense em torno de valores populares e conhecidos, além de ter contribuído financeiramente para a indústria cinematográfica hollywoodiana. Externamente, a centralidade na defesa dos princípios judaico-cristãos e fundamentalmente do *American way of life*, fez com que o filme também exercesse o *soft power* estadunidense na maior parte do mundo.

### 3.3.2 – A recepção e circulação de *Os Dez Mandamentos* no Brasil

Em fevereiro de 1959, a Comissão Federal de Abastecimento e Preços (COFAP) que detinha as atribuições de intervir no domínio econômico, fixando preços e fiscalizando o cumprimento das regras estabelecidas, autorizou o setor de exibição cinematográfica a majorar os preços nas bilheterias. Com a nova regra, foi estabelecido a diferenciação por categorias de cinemas, que em linhas gerais, era dividido entre cinemas de “luxo” e os de bairro. O novo preço fixado de 30 cruzeiros representava um aumento substancial dos preços antigos que variavam entre 12 a 25 cruzeiros.

Segundo Pedro Lima, o tabelamento de preços “estabelece o que o bolso do frequentador tem que pagar, em vez de deixar ao seu arbítrio a escolha mais acessível”<sup>827</sup>. O circuito de exibição de bairro foi o que mais sofreu no passado por esses aumentos devido a maior seletividade do público em ver determinados filmes. Filmes de maior expressão como *Os Dez Mandamentos*, ficariam mais tempo em cartaz nos cinemas centrais por oferecerem o melhor programa e conforto. Com a antiga regra, isso seria compensado com preços mais acessíveis nos cinemas de bairro, com o preço fixo, conclui o autor, em outra reportagem, “ouviremos daqui há pouco, a grita de exibidor e o fechamento de novas casas, porque a COFAP com mais esta vitória conseguida, de certa não largará facilmente o osso”<sup>828</sup>.

O tabelamento de preços fixos estipulou o mesmo preço de “fitinhas sem pretensão” com “fitas mais dispendiosas”. Isso criou, desde 1957, o fenômeno dos “filmes congelados” no Brasil. Ou seja, as produções famosas e grandes lançamentos internacionais ficariam retidas até que os preços pudessem ser estipulados entre o estúdio e o circuito exibidor, sem a mediação imposta pela COFAP<sup>829</sup>. Essa medida também estava associada com uma nova ação protecionista que procurava taxar os filmes estrangeiros na base de 10 cruzeiros por metro linear da fita. Segundo a reportagem da *Gazeta Esportiva*, o novo imposto poderia implicar o pagamento de 50 mil cruzeiros a *Paramount* para exibição de *Os Dez Mandamentos*<sup>830</sup>.

Os embates entre a *Paramount*, circuito exibidor e o governo brasileiro em torno dos preços das bilheterias e impostos alfandegários pode explicar a demora para que o filme estreasse no Brasil. *Os Dez Mandamentos* foi exibido pela primeira vez no país em 10 de julho de 1959 em um espetáculo privado patrocinado pela primeira-dama da cidade de São Paulo, Leonor Mendes de Barros.

Sua estreia pública aconteceu no *Cine Ipiranga* em 15 de julho, também em São Paulo, onde foi exibido com exclusividade por cerca de 8 meses. As sessões diárias contavam apenas com os horários das 15:00 e às 20:30h. Nas quintas, sábados, domingos e feriados também houve sessões matinées com início às 10:00h. Os ingressos das poltronas enumeradas mais caras custavam Cr\$ 120 cruzeiros, os da plateia eram vendidos a Cr\$ 100 cruzeiros com desconto de 50% para crianças e estudantes. A cotação cinematográfica do *Correio Paulistano*

827 LIMA, Pedro. “E viva a COFAP I”. **O Cruzeiro (RJ)**, seções, 7 de fevereiro de 1959, n. 17, p. 98.

828 LIMA, Pedro. “E viva a COFAP II”. **O Cruzeiro (RJ)**, seções, 14 de fevereiro de 1959, n. 18, p. 54.

829 LIMA, Pedro. “Filmes Congelados”. **O Jornal (RJ)**, segunda seção, 21 de setembro de 1957, n. 11361, p. 02.

830 “Resenha Mensal”. **A Gazeta Esportiva (SP)**, 2 de março de 1957, n. 9617, p. 27.

dada ao filme nesse primeiro momento foi copiada do *Motion Picture Herald*, que classificou o filme como “excepcional”<sup>831</sup>.

As primeiras impressões datam de julho, no *Correio Paulistano*. O autor “J.F” relata que havia visto os trailers exibidos nos cinemas da cidade “cujo grotesco vai além do imaginável”. O escritor relata que um dos maiores culpados por vender os filmes de DeMille como insuperáveis obras-primas é a:

(...) escandalosa publicidade em atividade entre nós, enviada tão só para ganhar dinheiro, de empresas exibidoras sem escrúpulos, as quais, no seu indecoroso afã, corrompem o gosto do grande público, ingênuo e atrasado, facilmente impressionável por tendenciosa propaganda, e provocam situações como esta em que nos encontramos<sup>832</sup>.

É notável a insatisfação do autor com o avanço da campanha publicitária, que já estavam inseridas a muito tempo dentro da lógica de oferta e venda. O problema apontado pelo crítico nos parece ser também direcionado a linha que comandava as notícias e resenhas cinematográficas do *Correio Paulistano*, lideradas por Walter Rocha. Conforme visto acima, a classificação de *Os Dez Mandamentos* foi “alugada” de um jornal notavelmente conservador e cristão.

Em dezembro de 1959 outra resenha do filme é lançada na imprensa, dessa vez publicada pelo *Cine Reporter*. Segundo a avaliação, o filme da *Paramount* “é uma realização que se coloca acima de qualquer crítica, porquanto trata-se de uma obra-prima da cinematografia mundial. Programa excepcional, portanto”<sup>833</sup>.

Durante esse período, a imprensa brasileira se ateu a divulgar notícias de religiosos emitindo declarações elogiosas a obra<sup>834</sup> e a recepção da tecnologia do *VistaVision*<sup>835</sup>. Não menos importante foram o uso daquilo que Steve Neale chama de “retransmissões intertextuais”<sup>836</sup>. Durante os anos anteriores à estreia, o processo de antecipação foi instigado pela venda de “programas-souvenir”<sup>837</sup> e pela novelização em forma de quadrinhos por parte a imprensa brasileira A divulgação de uma sinopse geral do filme também esteve presente com

831 ROCHA, Walter. “Previsões da Semana – Os Dez Mandamentos”. *Correio Paulistano (SP)* caderno 2, 14 de julho de 1959, n. 31683, p. 05.

832 J.F. “Falsidade cinematográfica”. *Correio Paulistano (SP)*, 9 de julho de 1959, 2 caderno, n. 31679, p. 04.

833 “Revista das estreias – Os Dez Mandamentos”. *Cine Reporter (SP)*, 26 de dezembro de 1959, n. 1249, p. 20.

834 “O que pensam sobre ‘Os dez mandamentos’ católicos, protestantes e judeus”. *Jornal do Dia (RS)*, 27 de junho de 1957, n. 3114, p. 09.

835 NETO, Julio. “Cinema – VistaVision”. *A Tarde (PR)*, 4 de janeiro de 1955, n. 1368, p. 02.

836 Previamente explicado na página 14 deste trabalho.

frequência nos principais jornais brasileiros, inclusive como forma de resenha após seu lançamento em São Paulo:

The Ten Commandments” é a última e mais espetacular produção de Cecil B. DeMille. Cenas majestosas, com centenas de figurantes tão do agrado do cineasta norte-americano. Filme bíblico, com 3 horas e 45 minutos de projeção. Calçado no Velho Testamento e tendo Yul Brynner, no papel do faraó Ramsés II e Charlton Heston, interpretando a figura sagrada de Moisés. Anne Baxter, Edward G. Robinson, Martha Scott, John Derek, Nina Foch, Vincent Price, Debra Paget, John Carradine, Yvonne de Carlo são os artistas coadjuvantes que aparecem nessa película. Para se ter uma ideia da grandiosidade das cenas filmadas por DeMille, basta dizer que a da passagem de Moisés, à frente do seu povo, pelo Mar Vermelho demorou dois anos e custou a bagatela de um milhão de dólares. Uma particularidade do filme é que parte de sua renda se destina a entidades assistenciais<sup>838</sup>.

A associação do filme à causas humanitárias e em defesa da liberdade<sup>839</sup> foram narrativas publicitárias adotadas de suma importância para que o filme ganhasse classificação etária livre pelo Conselho Nacional de Censura (CNC)<sup>840</sup>. O parecer do juiz titular da vara que definiu a faixa etária do filme se fez com ajuda de “elementos voluntários especializados”. Segundo a reportagem do *Correio Paulistano*, todos os ângulos da produção foram examinados: “perspectiva estética, moral objetiva e subjetiva, perspectiva do menor, estrutura temática, aspectos cultural, tempo de projeção etc”. A liberação do filme, no entanto, não foi recomendada aos menores de 10 anos, pelos seguintes motivos:

1. Tempo de projeção. No parecer às autoridades ali mencionadas corroboram a assertiva, afirma-se que a duração dos espetáculos para crianças não deve ir além de 2 horas com risco de nelas se originar “superexcitação, desgaste nervoso e fadiga emocional”, caso ultrapassado esse limite. É observado, entretanto, no mesmo parecer, o fato de que existe necessidade de maior densidade de pesquisa filmológicas, para que assim possamos escapar de um empirismo.
2. Estrutura temática. Aqui se apresenta a dúvida mais séria. Realmente não se sabe até onde a infância perceberá esse contraste de essência, expressamente do bem e do mal; “até onde será capaz” de ter uma idéia dos problemas que se colocam, na grandiosidade do mistério divino, da epopéia mosaica”. É preciso notar, contudo, que a impossibilidade de plena compreensão da riqueza temática por parte das crianças, não significa que elas serão prejudicadas se acaso assistirem ao filme. Por outro lado, é difícil afirmar categoricamente a completa incapacidade da criança de aprender os

837 RICARDO, José. “Informe n. 37 – Cinemas vendem livros”. **Jornal do Brasil (RJ)**, suplemento dominical, 17 de novembro de 1957, n. 267, p. 06.

838 Grifo nosso. Ao menos 42 aparições foram mapeadas, começando no dia 15 de julho de 1959 e se encerrando no dia 4 de janeiro de 1960. Em: “Ronda da Cinelândia – Os Dez Mandamentos”. **Diário da Noite (SP)**, 15 de julho de 1959, n. 10565, p. 21; “Ronda da Cinelândia – Os Dez Mandamentos”. **Diário da Noite (RJ)**, 4 de janeiro de 1960, n. 10710, p. 20.

839 “Os Dez Mandamentos”. **A Noite (RJ)**, caderno 2, 25 de setembro de 1956, n. 15427, p. 05.

840 Para mais informações ver: COSTA, 2011; PEREGRINO, 2012.

valores morais presentes no filme, sofrendo ela apenas o impacto negativo de algumas cenas de violência ou das passagens mais dramáticas.

3. Aspecto cultural. É bem verdade que para que um menor compreenda, viva e sinta a riqueza temática de “Os Dez Mandamentos” é preciso que tenha uma adequada preparação geográfica, histórica, escriturística e religiosa; é necessário um mínimo de conhecimentos gerais, que a criança de 7 anos normalmente não tem<sup>841</sup>.

Apesar das ressalvas, o juiz ressaltou que era inegável a contribuição do filme para afirmação da justiça, representação da vitória do bem sobre o mal, além de reproduzir exemplos de altruísmo e sacrifício “sobre sua mensagem de fé religiosa (elementos todos positivos na formação da personalidade humana)”<sup>842</sup>. Podemos notar como a percepção temática do filme é circunscrita em termos humanitários e na defesa dos princípios morais e éticos cristãos em contraposição a genérica atribuição do mal, que fundamentalmente abrangia tudo aquilo que divergia do *American way of life*.

Outro evento que marcou a circulação da produção em terras brasileiras aconteceu no dia 18 de março de 1960 no Cine Ópera, Rio de Janeiro, em benefício da *Lion's Club*. A festa foi amplamente divulgada na imprensa por ter contado com a presença da atriz Yvonne De Carlo, que interpretou a personagem Sefhora no filme<sup>843</sup>. O lançamento da produção para o resto do Brasil teve seu início no dia 23 de março de 1960, com a estreia pública no Ópera. Na ocasião, as sessões contavam com dois horários, as 15:30 e as 20:30. Aos sábados e domingos uma matinée às 9:30 também foi ofertada<sup>844</sup>.

O Serviço de informações cinematográficas da *Ação Católica Brasileira* classificou moralmente o filme como “II”, ou seja, proibido para crianças. Segundo o boletim, a produção possuía cenas espetaculares, dando ao espectador um conhecimento de circunstâncias exteriores à narrativa fílmica. Contudo, não apresentava aprofundamento psicológico, inspirando cuidado em algumas partes técnicas e minúcias históricas. A longa duração foi o principal motivo pelo qual *Os Dez Mandamentos* não foi indicado as crianças<sup>845</sup>.

As classificações da ACB eram extremamente influentes no meio social e cultural católico, nesse sentido eram semelhantes às da *Legion of Decency* pois assim como a

841 “Liberado para menores o filme Os Dez Mandamentos”. **Correio Paulistano (SP)**, 27 de setembro de 1958, n. 31440, p. 06.

842 Ibidem.

843 “Ivone de Carlo (bonita e um pouco mais velha) chegou (ontem) ao Rio”. **Última Hora (RJ)**, 19 de março de 1960, n. 2981, p. 02.

844 “Os lançamentos da semana”. **Última Hora (RJ)**, 21 de março de 1960, n. 2982, p. 12.

845 “Serviço de informações cinematográficas da A.C.B. - Cinema”. **A Cruz (RJ)**, 20 de março de 1960, v. 13, n. 2246, p. 08.

instituição estadunidense, as notas eram declarações balizadas por membros importantes da Igreja Católica. A avaliação positiva também era validada pela confluência com segmentos da sociedade civil. Um exemplo disso foi a carta de Vicente Scherer, importante empresário, banqueiro e ex-presidente do Banco Central do Brasil enviada à *Paramount* que dizia:

Por gentileza da PARAMOUNT e dos diretores do CINE VICTORIA tivemos a grata surpresa, juntamente com inúmeros sacerdotes, religiosos e seminaristas, de assistir o esplendoroso filme OS DEZ MANDAMENTOS. O veteraníssimo diretor Cecil B. DeMille, especializado em super-produções de caráter bíblico, procurou respeitar a reconstituição histórica e a versão bíblica, pelo menos em seu conjunto. Por isso, apesar de o filme não fazer argumentação da Religião, contudo, pelos fatos religiosos que apresenta com grande esplendor, poderá fazer bem ao grande público desta cidade de Porto Alegre (...) <sup>846</sup>.

O aval de figuras preponderantes na sociedade clerical e civil consequentemente davam sustentação às avaliações positivas de críticos ligados à sociabilidade católica como é o caso de Humberto Didonet. O escritor publicou uma elogiosa avaliação de *Os Dez Mandamentos* pelo *Jornal do Dia* na qual destacou seus aspectos técnicos e “exatidão no caráter geográfico-histórico”. Didonet ponderou que apesar de o filme não ter profundidade analítica na argumentação religiosa, suas representações históricas revelavam a relação da humanidade com Deus, podendo “fazer bem às grandes multidões” <sup>847</sup>. Percebe-se que, assim como no caso estadunidense, os círculos religiosos, especialmente os católicos, tiveram impressões positivas em relação à produção.

Críticas mais contundentes também foram publicadas na imprensa brasileira, como foi o caso *Correio da Manhã* e *A Luta Democrática*, ambos jornais do Rio de Janeiro. No primeiro exemplo, a resenha publicada destacou a longa duração do filme que gerou como resultado “um monótono ridículo nesta Bíblia à fantasia” <sup>848</sup>. Já para o segundo jornal, a cotação dada para a produção foi de “sofrível” <sup>849</sup>, o elegendo posteriormente como um dos piores filmes do ano <sup>850</sup>.

846 “D. Vicente Scherer opina sobre Dez Mandamentos”. **Jornal do Dia (RS)**, 12 de maio de 1960, n. 3975, p. 07.

847 DIDONET, Humberto. “Orientação Cinematográfica – Fichas de filmes futuros valiosos”. **Jornal do Dia (RS)**, 20 de abril de 1960, n. 3957, p. 07.

848 “Cartazes – Os Dez Mandamentos”. **Correio da Manhã (RJ)**, caderno 4, 27 de março de 1960, n. 20552, p. 01.

849 “Filmes e cotações”. **A Luta Democrática (RJ)**, 29 de março de 1960, v. 07, n. 1884, P. 04

850 “Cinema – A semana em revista”. **A Luta Democrática (RJ)**, 15 de maio de 1960, v. 07, n. 1924, p. 06.

Apesar de *Os Dez Mandamentos* ter estreado em São Paulo em 1959 e nas principais cidades do Brasil em 1960, batendo recordes de audiência<sup>851</sup>, sua distribuição se expandiu pelas demais regiões brasileiras somente em 1961. A reportagem de Gabriel Papazian pela revista *A Cruz* nos dá um panorama completo da distribuição e exibição da produção pelas cidades brasileiras:

Para os que vêm acompanhando a marcha de “OS DEZ MANDAMENTOS” através território brasileiro, podemos fornecer agora mais alguns dados relativos às suas exibições, complementando assim os informes fornecidos por nós. Em Aracaju por exemplo, em suas três semanas de exibição no Cine Palace, a produção de Cecil B. DeMille bateu todos os recordes da cidade. Em Ilhéus, o cinema Santa Clara registrou as maiores rendas de sua história. Quando ao fenômeno de Juiz de Fora, realmente foi algo de todo imprevisível, pois o filme se manteve em cartaz no Cine Palace, durante cinco semanas, superando todos os cálculos feitos, inclusive os que eram tidos como demasiadamente otimistas. As rendas registradas pelo cinema Coronel Ribeiro, de Monte Claros, Minas Gerais, indicam que praticamente todos os moradores do município assistiram à produção de Cecil B. DeMille; em Belo Horizonte, o filme chegou até a sua 13 semana de exibição, fato que nos parece desnecessário comentar. O cinema São José, de Florianópolis, também recebeu incalculáveis multidões, assinalando igualmente o maior recorde de frequência da cidade; em Manaus, o Cine Odeon funcionou praticamente “lotado” nas sete semanas em que exibiu “OS DEZ MANDAMENTOS”. O município de Três Rios, foi outro em que toda a população parece ter visto o filme de DeMille, a julgar pelas receitas obtidas pelo Cine Rex. Duas semanas no Cine Catalunha, do Município de Itabuna, é um “record” merecedor de registro especial. Agora “OS DEZ MANDAMENTOS” entra em sua terceira semana de exibição no Cine Ouro Verde, de Londrina. Em Barra Mansa, o cinema Riviera, graças ao filme de Cecil B. DeMille, passou a ser o detentor dos recordes de frequência e de renda superando todos os anteriores registros feitos em qualquer filme, e em qualquer cinema. O Cine Indaiá, de Santos-SP, por sua vez, está com o filme prestes a entrar em sua terceira semana de exibição, e tudo indica que de lá não sairá tão cedo. Na Bahia, em Feira de Santana, no cinema Santanópolis, o filme “OS DEZ MANDAMENTOS” já está em sua segunda semana de exibição. O cinema Brasília, de Barra de Piraí, acaba de estrear o filme, com lotações esgotadas!

Vários compromissos de programação serão atendidos dentro em pouco. Assim, a produção de Cecil B. DeMille, “OS DEZ MANDAMENTOS” deverá ser apresentada aproximadamente (caso não surja motivo de força maior) nas seguintes praças: Curitiba, Volta Redonda, Sete Lagoas, Maceió, Vitória de Conquista, Paranaguá, Livramento, Uruguaiana, São Gabriel e Blumenau (Note bem, para a nossa infelicidade CUIABÁ não foi incluída na lista, o que, talvez só ocorrerá daqui a uns dois ou três anos). Insistimos junto aos nossos amigos exibidores (não é eu que insisto, mas sim a “Paramount Films of Brazil, Inc”) para que procurem as filiais da Paramount (em Mato Grosso, onde achamos?) através do Brasil, programem com a devida antecedência o filme “OS DEZ MANDAMENTOS”, pois como os compromissos já existentes difícil se torna a atender a todos com a brevidade que seria de nosso agrado levar a efeito<sup>852</sup>.

851 Em Pernambuco, segundo informou a própria Paramount, o filme já havia sido visto por 93.481 mil pessoas, batendo o recorde da Bahia que o manteve no circuito de exibição por 10 semanas. Em: “Placar de Os Dez Mandamentos”. **Diário de Pernambuco (segundo caderno)**, 16 de setembro de 1960, n. 209, p. 07.

852 PAPAZIAN, Gabriel. “Continua o sucesso de Os Dez Mandamentos”. **A Cruz (MT)**, 30 de abril de 1961, n. 2474, p. 02.

O filme também registrou a maior bilheteria em Duque de Caxias<sup>853</sup>, “invulgar sucesso” em Vitória de Santo Antão em Pernambuco<sup>854</sup> e circulou ininterruptamente por 57 semanas na cidade de São Paulo, maior mercado cinematográfico do Brasil<sup>855</sup>. É notável observar a força que a campanha de divulgação e publicidade geraram no engajamento popular com a produção. O sucesso com o público pode ser explicado por inúmeros fatores.

Em primeiro lugar, o processo de antecipação gerado pela novelização da trama, divulgação de curiosidades do filme, exploração do *Star System* e demais táticas certamente contribuíram na criação de expectativas por parte dos futuros espectadores. Não menos importante foram as integrações dos valores, ideais e princípios defendidos na produção com produtos de consumo e mercadorias de fácil acesso, o que ajudou a popularizar sua distribuição nos cinemas locais.

Conforme vimos na recepção estadunidense, a estratégia de prolongar o tempo de exibição em locais de cinemas específicos, diminuía o ritmo de rotatividade de filmes ofertados, fazendo com que mais pessoas vissem uma única produção na maior janela contratual possível. Esse resultado também foi observado no Brasil, onde o filme permaneceu, individualmente, por uma quantidade de semanas acima do padrão da época. Todo o processo resultou no aumento significativo de público e maior circularidade<sup>856</sup> de informações referentes ao filme.

Para a crítica cinematográfica católica, representados pelo parecer da *Ação Católica Brasileira*, *Os Dez Mandamentos* era digno de ser visto, mas sobretudo recomendado para a grande população carente de entretenimento moralmente aceitável. Para outra parte da crítica brasileira, assim como visto nas avaliações de *Quo Vadis* e *O Manto Sagrado*, o filme não passava de uma gigantesca produção que, através de seus elementos fantasiosos e técnicos, perfilava elementos narrativos e estéticos conhecidos previamente e que não justificavam o aumento de preços nas bilheterias.

De toda forma, o filme da *Paramount* fez grande sucesso comercial e social no Brasil durante os anos de 1959, 1960 e 1961. As temáticas fílmicas circunscritas às preocupações e

853 MENDONÇA, Carlos. “Os melhores de 1961”. **Folha da Cidade (RJ)**, 24 de dezembro de 1961, n. 268, p. 13.

854 “Os Dez Mandamentos Fez Sucesso”. **O Lidador (PE)**, 03 de agosto de 1961, n. 29, p. 10.

855 A última semana em que o filme apareceu nos arquivos de imprensa foi na edição de: **Diário da Noite (SP)**, 27 de março de 1961, n. 11092, p. 31.

856 O tempo prolongado do filme em cartaz igualmente oferecia previsibilidade de horários e sessões para novos ou espectadores repetentes. A divulgação quase diária do itinerário teatral pela imprensa também ampliava significativamente o interesse de diferentes públicos pela produção.

ansiedades religiosas e conservadoras foram parcialmente aceitas em território nacional. Em lado oposto, sua popularidade nos cinemas centrais e de bairro, provam que a produção foi bem-sucedida com diferentes públicos, mesmo diante o atraso e a concorrência de outros filmes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os *épicos hollywoodianos* foram uma parte fundamental da indústria cinematográfica estadunidense durante a década de 1950. Levando em conta os acontecimentos internacionais e domésticos presentes nesse período, em especial, o início da Guerra Fria, percebemos como essa cinematografia foi utilizada para defender o *American Way of life* em detrimento do modelo soviético. Com base nas três obras analisadas no trabalho, constatamos que a construção narrativa e estética perpassou pela ênfase nos princípios judaico-cristãos e de temas universais para conquistar corações e mentes nos Estados Unidos e no Brasil. Nesse sentido, consideramos que os filmes percorreram o circuito comunicacional representando um sofisticado movimento de, em primeiro plano, reconquistar o público estadunidense de volta aos cinemas e, ao mesmo tempo, mobilizar e exportar determinados valores em prol de horizontes políticos amplos e globais.

Essa dissertação centrou a análise nos filmes *Quo Vadis* (1951), *O Manto Sagrado* (1953) e *Os Dez Mandamentos* (1956) por entendê-los como parte de um grupo coeso que a todo momento dialoga com questões fundamentais do cenário doméstico estadunidense, mas também que enseja sobre questões da Guerra Fria. O trabalho procurou realizar um movimento que priorizasse tanto o debate conjuntural do final da década de 1940 até os anos 1950, quanto o conteúdo formal do cinema, visualizado e debatido durante o processo de decupagem. Tal abordagem faz parte do itinerário intelectual da *História Social do Cinema* pautado no entendimento do cinema como prática social e cultural de seu tempo. Com isso, aferimos que os filmes analisados não só nos permitem entender seu contexto, mas também de problematizá-lo.

No primeiro capítulo, contextualizamos brevemente o panorama político e econômico da indústria cinematográfica hollywoodiana. A partir da crise mundial do capitalismo em 1929, os estúdios passaram por uma reorganização econômica que teve como prioridade otimizar custos e maximizar lucros. O resultado desse empreendimento se deu pelo fortalecimento das *Majors* e a formação do oligopólio legalizado pelo governo, que fundamentalmente centralizou a produção, distribuição e exibição cinematográfica na estrutura hierárquica dos estúdios. É também desse período o nascimento da *Motion Picture Association of America* que representou e defendeu institucionalmente o cinema estadunidense comercial durante esse tempo.

Outra instituição provinda da década de 1930 foi o *Producers Code Administration* que administrou e censurou os conteúdos filmicos dos estúdios até o final da década de 1950. Na figura de Joseph I. Breen, o PCA instaurou o *Hays Code* que, dentre outras atribuições, delimitava as temáticas e temas propostos nas produções com base nos princípios morais católicos. O *Code* também era utilizado como base para os grupos de pressão social conservadores recomendarem produções alinhadas com as regras ou condenarem outras que ultrapassassem as barreiras da autocensura institucionalizada.

A relação entre os estúdios e o governo federal durante a Segunda Guerra Mundial, apesar de instáveis, foram positivas para ambos os lados. O mesmo não pode ser dito no pós-guerra. Já em 1945, Hollywood conheceu uma das maiores greves trabalhistas de sua história colocando-a no centro de disputa entre sindicatos, guildas, trabalhadores independentes, governo e os estúdios. Apesar de ter conhecido seu auge produtivo e de arrecadação um ano depois, a indústria foi logo submersa em uma série de eventos que colocaram sua estrutura e imagem pública em risco. Com a escalada anticomunista na política externa durante o governo de Harry Truman, a *House Un-American Activities Committee* conduziu uma série de investigações em Hollywood em busca de atores, atrizes, produtores, diretores e executivos que de alguma maneira estivessem alinhados em atividades subversivas.

Com a ajuda do FBI, a HUAC dividiu a indústria entre testemunhas amigáveis e não-amigáveis, aprofundando ainda mais as diferenças já existentes nos grupos e guildas sociais hollywoodianas. Durante esse primeiro capítulo, procuramos demonstrar como essas querelas se desenvolveram à luz dos comitês, intimações, delações e criação das *blacklists*. Não menos importante, as *graylists* nomeavam e perseguiram dentro de uma lógica perversa e punitivista, aqueles que não seguiam os preceitos impostos pelos grupos conservadores dentro de Hollywood como a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* mas também fora dela, exemplificados pela *American Legion* e *Legion of Deceny*.

As consequências da cruzada anticomunista foram ampliadas, a partir de 1947, pela queda na audiência e bilheterias. A mudança demográfica estadunidense aliada à ascensão de novas formas de entretenimento como a televisão, reduziu significativamente o apelo e lucro da indústria cinematográfica. A perda do caso *Paramount* na Suprema Corte também contribuiu para perda do controle no setor de exibição e impactou profundamente o modo com que os estúdios negociavam e divulgavam suas produções.

O primeiro capítulo procurou adensar as discussões sobre a conjuntura hollywoodiana em constante diálogo com as medidas governamentais e demais questões impostas pela Guerra Fria. O Brasil nesse sentido, aparece como ponto de diálogo internacional por ter sido constantemente influenciado tanto politicamente quanto culturalmente, em especial, com a atuação dos grupos religiosos como a Ação Católica Brasileira que divulgava orientações cinematográficas com base nos mesmos preceitos que os grupos estadunidenses.

No segundo capítulo da dissertação focalizamos nas relações diretas entre as empresas que produziram os filmes analisados com o principal órgão de censura de Hollywood, o PCA. O uso de fontes primárias e de arquivos nos auxiliaram a desvendar as pistas indiciárias colocadas nos telegramas, cartas, relatórios e correspondências que tensionavam o momento de produção e as diretrizes impostas pelo *Code*. Vimos que a preponderância de restrições relacionadas às vestimentas, diálogos, narrativa e construção de personagens foram sempre enfatizadas. A construção cinematográfica perpassava pela manufatura equilibrada entre a adoção das sugestões censoras e o desenvolvimento narrativo do estúdio.

Outro aspecto enfatizado nesse capítulo foram as campanhas publicitárias de divulgação e circulação dos filmes. Nessas seções, a dissertação procurou destacar por onde essas produções circularam, quais foram os métodos promocionais utilizados para atrair o público e quais mensagens estiveram associadas a elas. A circulação de materiais publicitários reforçava o caráter monumental e especial característica do gênero cinematográfico épico e bíblico desse momento. Não menos importante, percebemos como foram feitas às associações dessas produções com temáticas universais que dialogavam com a defesa do *American way of life* como a manutenção da família nuclear, do cristianismo e do individualismo. A venda de produtos de consumo e a análise de peças publicitárias foram igualmente importantes para compreender a natureza econômica e social desses filmes fora de seu eixo produtivo.

O terceiro e último capítulo pode ser dividido entre a análise fílmica e a recepção cinematográfica. Com essas duas perspectivas analíticas, buscamos demonstrar como o *film studies* caracterizado pela análise de aspectos fílmicos e a *História do cinema* podem dialogar, responder e oferecer novos caminhos historiográficos às pesquisas centradas no cinema de Hollywood. O processo de decupagem foi feito respeitando individualmente cada filme e suas características inerentes, ao mesmo tempo que tentamos enfatizar como alguns pressupostos, mensagens e representações sociais percorrem todos os três. A análise de elementos formais

como diálogos, sons, iconotextos e personagens foram feitas de maneira concatenada as questões dispostas na produção e nos preceitos do PCA. O contexto geral também foi abordado a fim de complexificar e abranger a historicidade de cada produção, evitando com que isolássemos nossa fonte de pesquisa.

No segundo momento, nossa principal preocupação foi direcionada às recepções cinematográficas de *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos*. Nessa seção, a dissertação procurou responder como esses filmes foram vistos pelo público estadunidense e brasileiro durante o período de exibição. Nos Estados Unidos, todos os filmes foram, de maneira geral, bem recebidos. Com destaque à recepção dos grupos conservadores e religiosos, as produções obtiveram grande sucesso nos artigos e nas premiações distribuídas. Alguns elementos que apareceram nas análises fílmicas também foram vistos na recepção, sugerindo que as representações sociais ou temáticas dispostas estavam sendo observadas em sua contemporaneidade, afinal, os filmes foram feitos com base na sociedade estadunidense como público-alvo majoritário.

No Brasil, apesar de existirem algumas semelhanças com a recepção estadunidense, os filmes foram recebidos com críticas muito mais contundentes. A distinção entre imprensa conservadora/liberal foi muito mais tênue, por vezes até de pouca diferença, fazendo com que a análise separada entre grupos fosse mais desafiadora. A incidência de problemas e questões levantados pelos estadunidenses foi certamente distinta da crítica brasileira. Um desses fatores de diferença pode ter sido ocasionado pela dificuldade de circulação e distribuição dos filmes em território nacional. Algumas das dificuldades encontradas pelas produtoras foram os atrasos, trâmites burocráticos e a majoração de preços. De toda forma, todos os três filmes obtiveram grande sucesso comercial no Brasil e foram lançados continuamente por toda década de 1950. A circulação de produtos e peças publicitárias também contribuíram para grande circulação dessas produções. Nos espaços conservadores e católicos, *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos* foram exaltados por suas representações religiosas e temáticas que dialogavam com a conjuntura política da Guerra Fria.

Por fim, voltamos a destacar o modo aprimorado com que essas três produções foram feitas. O alto orçamento, a presença de grandes estrelas, o uso de novas tecnologias e efeitos especiais, a internacionalização da produção, o uso de mecanismos burocráticos para extrair dinheiro de outros países, foram empregados de maneira inédita e com objetivos claros e

definidos. Além de reconquistar o público estadunidense, dialogando com questões e problemáticas candentes do país, os filmes circunscreveram inúmeras temáticas ideológicas próprias do *American way of life* para todo o globo. A ligação entre os estúdios com os mecanismos de censura ao mesmo tempo que procurou atender a moralidade cristã, refinou e mobilizou todo o conteúdo filmico com base para exportação nos mercados cinematográficos internacionais. A ajuda de agências governamentais na divulgação dos filmes enfatiza a importância que os *épicos hollywoodianos* obtiveram nas relações comerciais, mas principalmente nas arenas sociais e culturais. Nesse sentido, *Quo Vadis*, *O Manto Sagrado* e *Os Dez Mandamentos* foram os mais sofisticados produtos ligados à Guerra Fria e a ampla cinematografia conservadora da década de 1950.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### **Centros de Documentação**

Hemeroteca Digital Brasileira (online)

Margaret Herrick Library (Los Angeles, Estados Unidos)

Internet Archive (online)

### **Jornais e Periódicos**

A Gazeta Esportiva (SP)

Alterosa (MG)

A Luta Democrática (RJ)

Boxoffice (EUA)

Careta (RJ)

Carioca (RJ)

Chicago Daily Tribune (EUA)

Cine Repórter (SP)

Correio da Manhã (RJ)

Diário Carioca (RJ)

Diário da Noite (SP e RJ)

Diário de Notícias (RJ)

Gazeta de Notícias (RJ)

Diário de Pernambuco (PE)

Harrison's Report (EUA)

Hollywood (RJ)

Jornal de Notícias (GO)

Jornal de Notícias (SP)

Jornal do Brasil (RJ)

Jornal do Commercio (AM)

Jornal do Dia (RS)

Jornal dos Sports (RJ)

Los Angeles Times (EUA)  
Luta Democrática (RJ)  
Moscardo (SP)  
Motion Picture Daily (EUA)  
Motion Picture Exhibitor (EUA)  
Motion Picture Herald (EUA)  
New York Times (EUA)  
O Combate (MA)  
O Cruzeiro (RJ)  
O Estado de Florianópolis (SC)  
O Estado de Mato Grosso (MT)  
O Fluminense (RJ)  
O Jornal (RJ)  
O Lar Catholico (MG)  
O Poti (RN)  
O Semanário (RJ)  
Paraná Esportivo (PR)  
Picturegoer (EUA)  
Scena Muda (RJ)  
Tribuna da Imprensa (RJ)  
The American Legion Magazine (EUA)  
The Hollywood Reporter (EUA)  
The Witness (EUA)  
Última Hora (RJ)  
Variety (EUA)  
Vigil (EUA)

### **Filmografia Analisada**

QUO VADIS. Direção de Mervyn LeRoy. Roteiro de Samuel N. Behrman, Sonya Levien e John Lee Mahin. Produzido por: Sam Zimbalist. EUA. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951. Arquivo AVI (aprox. 171 min), Technicolor.

THE ROBE. Direção de Henry Koster. Roteiro de Gina Kaus, Albert Maltz e Philip Dune. Produzido por: Frank Ross. EUA. Distribuição: 20th Century-Fox, 1953. Arquivo AVI (aprox. 135 min), Technicolor.

THE TEN COMMANDMENTS. Direção de Cecil B. DeMille. Roteiro de: Aeneas MacKenzie, Jesse L. Lasky Jr, Jack Gariss e Fredric M. Frank. Produzido por: Cecil B. DeMille. EUA. Distribuição: Paramount Pictures, 1956. Arquivo AVI (aprox. 220 min), Technicolor.

### **Produção Bibliográfica**

ALITT, Patrick. **Religion in America Since 1945: A History**. New York: Columbia University Press, 2003.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: British Film Institute, 1999.

ARAUJO, Tatiana Brandão de. **Sob as sombras da guerra: Cinema Noir, História e Masculinidades**. Tese (doutorado) em história. Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS, 2020.

ARONSON, James. **The Press and the Cold War**. Nova Iorque: Monthly Review Press, 1990.

AUTRAN, Artur. LIMA, Pedro. “Pedro Mallet de Lima”. In: RAMOS, Fernão Pessoa, MIRANDA, Luiz Felipe A. de (orgs.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

BABINGTON, Bruce; EVANS, Peter Williams. **Biblical Epics: sacred narrative in Hollywood cinema**, New York: Manchester University Press, 1993.

BALIO, Tino. **Grand Design: Hollywood as a modern business enterprise 1930-1939**. Nova Iorque: Charles Scribner’s Sons, 1993.

BAZIN, André “Will Cinemascope Save the Film Industry?”. **Espirit**, 21, n. 207-208, october-november 1953.

\_\_\_\_\_. CARDULLO, Bert (Ed.) **Bazin at Work: Major essays & Reviews from the forties & Fifties**. Routledge: London, 1997, p. 77-93.

BEAR, John. **The #1 New York Times Best Seller: Intriguing facts about the 484 books that have been #1 New York Times bestsellers since the first list, 50 years ago**. Berkeley: Ten Speed Press. 1992.

BELTON, John. **Widescreen Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

BERNSTEIN, Matthew. **Walter Wanger Hollywood Independent**. Berkeley: University of California, 1994.

BILTEREYST, Daniel; MEERS, Philippe. “Film, cinema and reception studies: revisiting research on audience’s filmic and cinematic experiences” In: DI GIOVANNI, Elena;

GAMBIER, Yves (eds). **Reception Studies and audiovisual translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2018.

BLACK, Gregory D. **The Catholic Crusade Against the movies, 1940-1975**. New York: Cambridge University Press, 1998.

BLANKE, David. **Cecil B. DeMille, Classical Hollywood, and Modern American Mass Culture 1910-1960**. Corpus Christi: Palgrave Macmillan, 2018.

BOES, Lieven; ENGELEN, Leen; WINKEL, Roel Vande. **Roman Catholic Engagements with Audio-Visual Media around the World (1928-2001)**. Exploring and utilizing the OCIC and UNDA Archives, 2018.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. Londres: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa: **Teoria contemporânea do cinema II**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BORDWELL, David. **Reinventing Hollywood: how 1940s filmmakers changed movie storytelling**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 2017.

BORHI, László. **Hungary in the Cold War, 1945-1956: Between the United States and the Soviet Union**. Budapest: Central European University Press, 2004.

BOARD, Maurice; WORCESTER, Donald. **American Civilization**. Second Edition. Boston: Allyn and Bacon, 1969.

BURGOYNE, Robert. **Film Nation: Hollywood looks at U.S. History**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **The epic film in world culture**. New York: Routledge, 2011.

CALEIRO, Mauricio. A crítica de cinema como agente historiográfico e a história canônica do cinema brasileiro. **VIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA**, 8., 2011, Guarapuava (PR): Unicentro, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (Orgs.). **Representações**. Contribuições a um debate transdisciplinar. Campinas: Papirus, 2000.

CARONE, Edgar. **A República Liberal I: instituições e classes sociais (1945-1964)**. São Paulo: Difel, 1985.

CEPLAIR, Larry; ENGLUND, Steven. **The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930-1960**. Berkeley: University of California Press, 1983.

COHAN, Steven. **Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties**. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

- CONANT, Michael. "The Paramount Decrees Reconsidered". **Law and Contemporary Problems** 44, no. 4, Autumn, 1981.
- CONRAD, Sebastian. **What is Global History?** New Jersey: Princeton University Press, 2016.
- COSSAR, Harper. **Letterboxed: The evolution of Widescreen Cinema.** Lexington: The University Press of Kentucky, 2011.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- COSTA, Lílian Araripe Lustosa De. **A política cultural do conselho federal de cultura 1966-1976.** Dissertação (mestrado) – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, 2011.
- CULL, Nicholas J. **The Cold War and the United States Information Agency.** American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- CUSTEN, George. **Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History.** New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem.** Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG, 2005.
- DOHERTY, Thomas. **Hollywood's censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration.** Nova Iorque: Columbia University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Show Trial: Hollywood, HUAC, and the birth of the blacklist.** New York: Columbia University Press, 2018.
- DUDZIAK, Mary L. **Cold War Civil Rights: Race and the Image of American Democracy** Princeton: Princeton University Press, 2000.
- DUNNE, Philip. **Take Two: A Life in Movies and Politics.** New York: McGraw-Hill, 1980.
- DYER, Richard. **Heavenly Bodies: Film stars and Society.** New York: St. Martin's Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Stars.** New Edition. London: British Film Institute Publishing, 1998.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados.** Barcelona: Editorial Lumen, 1984.
- ELLWOOD, David W. "The propaganda of the Marshall Plan in Italy in a Cold War Context". In: KRABBENDAM, Hans; SCOTT-SMITH, Giles (eds.). **The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960.** London: Frank Cass Publishers, 2003.
- ENGERMAN, David C. "Ideology and the origins of the Cold War, 1917-1962". In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (Eds.). **The Cambridge History of the Cold War.** New York: Cambridge University Press, 2010.

- ESGUERRA, Clarissa M. **The appropriateness of historic costuming of male protagonists in historic epic movies**. Master of Science, University of Georgia, 2005.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FRAGOSO, Abigail Rito. **Film noir: análise e identificação das características, padrões e clichés do film noir clássico**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Arte, Design e Empresa Universitário, Estudos de cultura visual, 2016.
- FREIRE, Rafael de Luna. **Carnaval, Mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)**. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, 2011.
- \_\_\_\_\_. ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. Significação – **Revista de Cultura Audiovisual**, v, 44, n. 48, 2017.
- FROST, Jennifer. **Hedda Hoper’s Hollywood: Celebrity Gossip and American Conservatism**. New York: New York University Press, 2011.
- GIRARDET, R. **Mitos e Mitologias Políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GLEDHILL, Christine (ed.). **Stardom: Industry of Desire**. London: Routledge, 1991.
- GOETZINGER, Camila. **Conexões Brasil-Hollywood: o mercado cinematográfico brasileiro e as majors na Associação Brasileira Cinematográfica (1930-1944)**. Dissertação em História. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.
- GOLDMAN, Eric F. **The Crucial Decade – and After: America, 1945-1960**. Nova Iorque: Vintage Books, 1961.
- GOODMAN, Giora; SHAW, Tony. **Hollywood and Israel: A History**. New York: Columbia University Press, 2022.
- GRAMSCI, Antonio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1978.
- GRANT, Barry Keith. **Film Genre: From Iconography to Ideology**. Londres: Wallflower Press, 2007.
- HALL, Sheldon; NEALE, Steve. **A Hollywood history: epics spectacles and blockbusters**. Detroit: Wayne State University Press, 2010.
- HAMILTON, Edith. **The Greek Way**. Reissued. New York: W.W. Norton & Company, 1993.
- HANSEN, Miriam. “Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. In: GLEDHILL, Christine; WILLIAMS, Linda (Eds.). **Reinventing Film Studies**. London: Arnold, 2000.
- HANTIUK, Paul. **Cannibalizing the system: the film noir backlash in Hollywood**. Tese (Degree of masters of arts in history) – University of Waterloo, 2012.

HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: GLEDHILL, Christine (ed.). **Stardom: Industry of Desire**. London: Routledge, 1991.

HIGASHI, Sumiko. **Cecil B. DeMille and American Culture: The Silent Era**. Berkeley: University of California Press, 1994.

\_\_\_\_\_. “Antimodernism as Historical Representation in a Consumer Culture: Cecil B. DeMille's *The Ten Commandments*, 1923, 1956, 1993”. In: SOBCHACK, Vivian (ed.) **The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event**. New York: Routledge, 1996.

HOGAN, Michael. **Marshall Plan: America, Britain and the Reconstruction of Western Europe, 1947-1952**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. **A Cross of Iron: Harry S. Truman and the Origins of the National Security State, 1945-1954**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HOLM, Michael. **The Marshall Plan: A New Deal for Europe**. Nova York: Routledge, 2017.

HORNE, Gerald. **Class Struggle in Hollywood: Moguls, Mobsters, Stars, Reds & Trade Unionists**. Austin: University of Texas Press, 2001.

IRIYE, Akira. **Global Community: The role of international organizations in the making of the contemporary world**. Berkeley: University of California Press, 2002.

JACKSON, Kenneth. **Crabgrass Frontier: The Suburbanisation of the United States**. New York: Oxford University Press, 1985.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em Seleções: Oeste, Wilderness e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: Universidade de São Francisco, 2000.

KAFFLER, Regina Célia. **Da Bíblia à tela: os dez mandamentos de Cecil B. DeMille**. Formação Avançada (mestrado), Universidade de Évora, 2013.

KASSIMERIS, Christos. **Greece and the American Embrace: greek foreign policy towards Turkey, the US and the western alliance**. London/New York: I.B. Tauris Publishers, 2010, p. 119.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: Edusc, 2003.

KENNAN, George F. **Long Telegram**. [1946]. National Archive and Records Administration. National Security Archives.

KIMBLE, James J. **Mobilizing the home front: War bonds and domestic propaganda**. College Station: Texas A&M University Press, 2006.

KIRBY, Diane. "Harry Truman's Religious Legacy: The Holy Alliance, Containment and the Cold War". In: KIRBY, Diane (Ed). **Religion and the Cold War**. London: Palgrave Macmillan, 2003.

KIRK, Russell. **The Conservative Mind: from Burke to Eliot**. Chicago: Regnery Gateway, 1967.

KRACAUER, Siegfried. "National Type as Hollywood Presents Them". **The Public Opinion Quarterly**, 13, n. 01, spring 1949.

LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology since 1945**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

LASSWELL, Harold D. "The Garrison State". **American Journal of Sociology** 46, January 1941.

\_\_\_\_\_. **The Analysis of Political Behaviour: An Empirical Approach**. New York: Oxford University Press, 1947.

LEITE, Gustavo Faraon. **Cine Teatro Carlos Gomes: o funcionamento da sala a partir do gênero cinematográfico (1971-2002)**. Dissertação (Mestrado) em Comunicação e Informação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

LEFFLER, Melvyn P. **A preponderance of power: National Security, the Truman Administration, and the Cold War**. Stanford: Stanford University Press, 1992.

LEV, Peter. **The Fifties: Transforming the screen 1950-1959**. Berkeley: University of California Press, 2003.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos Periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

LUDMANN, René. **Cinema, fé e moral**. Paris: Aster Lisboa, 1959.

MALONE, Peter. **Screen Jesus: Portrayals of Christ in Television and Film**. London: Scarecrow Press, 2012.

MALTBY, Richard. "How can Cinema History Matter More? **Screening the past**. 2007. Disponível em: <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/22/board-richard-maltby.html>.

\_\_\_\_\_; BILTEREYST, D; MEERS, P.(Eds.). **Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

MART, Michelle. **Eye on Israel: How America Came to View Israel as an ally**. Albany: State University of New York Press, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura, hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MCALISTER, Melani. **Epic Encounters: Culture, Media and U.S. Interests in the Middle East, 1945-2000**. Berkeley: University of California Press, 2001.

MCDONALD, Tamar Jeffers. **Doris Day Confidential: Hollywood, Sex and Stardom**. London: I.B. Tauris, 2013.

MCENANEY, Laura. "Cold War mobilization and domestic politics: the United States" IN: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed). **The Cambridge History of the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2010.

MCLEAN, Adrienne L. **Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

MENDES, Elsa Maria Carneiro. **A Cruz, O Gládio e a Espada: representações da História no cinema de Cecil B. Demille (1881-1959)**. Tese (doutorado), faculdade de letras, Universidade de Lisboa, 2012.

METZ, Christian. História/Discurso: notas sobre dois voyeurismos. In: XAVIER, Ismael (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MEYER, Stephen C. **Epic Sound: music in postwar hollywood biblical films**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

MILLER, Toby; STAM, Robert (eds). **A companion to Film theory**. Malden: Blackwell Publishing, 1999.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em Guarda contra o "Perigo Vermelho": O anticomunismo no Brasil (1917-1964)**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

MÜLLER, Adalberto. "Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade". **Outra Travessia**, n. 07, 2009.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e o cinema narrativo". In: XAVIER, Ismael. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

MUNHOZ, Sidnei J. **Guerra Fria: História e Historiografia**. Curitiba, Appris, 2020.

MUNSLOW, Alun. **"The Routledge Companion to Historical Studies"**. London: Routledge, 2005.

MUSCIO, Giuliana. **Hollywood's New Deal**. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

NADEL, Alan. **Containment Culture: American narrative, postmodernism and the Atomic Age**, Durham: Duke University Press, 1995.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

- NAREMORE, James. **More than Night**: film noir in its contexts. Berkeley: University of California Press, 2008.
- NASH, George H. **The Conservative Intellectual Movement in America Since 1945**: Thirtieth-Anniversary Edition. Wilmington: ISI Books, 2006.
- NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. London: Routledge, 2000a.
- \_\_\_\_\_. Questions of genre. In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Orgs). **Film and theory**: an anthology. Malden: Blackwell Publishers, 2000b.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão. **Teoria contemporânea do cinema II**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005.
- NOERDLINGER, Henry S. **Moses and Egypt**: the documentation to the motion picture The Ten Commandments. Los Angeles: University of Southern California Press, 1956.
- NYE, J. **Soft Power**: The means to Success in World Politics. New York; Public Affairs, 2004.
- OLIVEIRA, Celso Fernando Claro de. **A Sra. Miniver vai ao Brasil**: a recepção dos “Filmes de Home Front” na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945). Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em História, 2016.
- ORRISON, Katherine. **Written in Stone**: Making Cecil B. DeMille’s Epic, The Ten Commadments. Lanham: Vestal Press, 1999.
- OSTERHAMMEL, Jürgen; SAUNIER, Pierre-Yves. Global History. IN: TAMM, Marek; BURKE, Peter (Org.). **Debating new approaches to history**. London and New York: Bloomsbury, 2019.
- PARENTI, Michael. **A cruzada anti-comunista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- PARK, William. **What is film noir?** Plymouth: Bucknell University Press, 2011.
- PEREGRINO, Miriane da Costa. “Paschoal Carlos Magno: confluências políticas e culturais nos anos 60”. **VII ENECULT: encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, 2012.
- RAND, Ayn. “Textbook of Americanism”. **Vigil**, n. 02, maio de 1946.
- \_\_\_\_\_. **Screen Guide for Americans**. Beverly Hills: Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals, 1947
- REINHARTZ, Adele. **Jesus of Hollywood**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- REIS, Gabbiana Clamer Fonseca Flavigna dos. “**A pornochanchada deve ser hedionda**”: O estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas. Dissertação (mestrado) em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.
- RIBAS, Ana Claudia. **A “boa imprensa” e a “sagrada família**”: sexualidade, casamento e moral nos discursos da imprensa católica em Florianópolis (1929 – 1959). Dissertação (Mestrado em História) Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

RIESMAN, David. **The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character**. New Haven: Yale University Press, 1950.

ROBINSON, Edward G. "How the Reds Made a Sucker Out of Me". **American Legion Magazine**, Outubro 1952, v. 53. n. 04.

\_\_\_\_\_. SPIGELGASS, Leonard. **All My Yesterdays: An Autobiography**. New York: Signet Book, 1973.

ROCHA, Luís Geraldo. **A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema Brasil na Tribuna da Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1965-1973)**. Dissertação (mestrado) em comunicação. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2017.

RODEGUERO, Carla Simone. **Memórias e avaliações: norte-americanos, católicos e a recepção do anticomunismo brasileiro entre 1945 e 1965**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHRECKER, Ellen. **No Ivory Tower: McCarthyism & the Universities**. New York: Oxford University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **The Age of McCarthyism: A brief History with documents**. Boston: Bedford Books, 1994.

\_\_\_\_\_. **McCarthyism's Ghosts: Anticommunism and American Labor**. New Labor Forum. New York, Issue 4, spring 1999.

\_\_\_\_\_. "McCarthyism: Political Repression and the Fear of Communism. **Social Research**, New York, v. 71, n. 04, Winter 2004.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**. Nova Iorque: Random House, 1981

\_\_\_\_\_. **O Gênio do Sistema: A era dos Estúdios em Hollywood**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Boom and bust: The American cinema in the 1940's**. Nova York: Charles Scribner's Sons, 1997.

\_\_\_\_\_. "World War II and the hollywood 'War film'" In: SLOCUM, David J. **Hollywood and the war: The film reader**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

SCODEL, Ruth; BETTENWORTH, Anja. **Whither Quo Vadis? Sienkiewicz's novel in film and television**. Chichester Blackwell Publishing, 2009.

SHANDLEY, Robert R. **Runaway romances: Hollywood's postwar tour of Europe**. Philadelphia: Temple University Press, 2009.

SHAW, Tony. Martyrs, Miracles and Martians: Religion and Cold War Cinematic Propaganda in the 1950s. **Journal of Cold War Studies**, v. 4, n. 02, 2002, p. 3-22.

\_\_\_\_\_. “Ambassadors of the screen: Film and the state-private network in Cold War America”. In: LAVILLE, Helen; WILFORD, Hugh (Eds). **The US Government, citizen groups and the Cold War: The State-private network**. London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Hollywood’s Cold War**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

SILVA, Maria Viviane de Melo. **No escurinho do cinema, uma luz de moral cristã em Palmeira dos Índios-AL (1950-1970)**. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Sergipe, 2018.

SORLIN, Pierre. **The Film in History: Restaging the Past**. Totowa: Barnes and Noble, 1980.

SLIDE, Anthony. **Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

STAIGER, Jackie. **Interpreting films: Studies in the historical reception of American cinema**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STEINHART, Daniel. **All the world’s a studio: The internationalization of Hollywood Production and Location Shooting in the Postwar Era**. Dissertation (degree Doctor of Philosophy), University of California, 2013.

STOKES, Melvyn. **“D.W. Griffith’s The Birth of a Nation”**: A history of “the most controversial motion picture of all time”. New York: Oxford University Press, 2007.

STUBBS, Jonathan. **Historical Film: A critical Introduction**. New York: Bloomsbury film genres series, 2013.

TRACHTENBERG, Marc. “American Policy and the shifting nuclear balance”. In: LEFFLER, Melvyn; PAINTER, David S (Eds.). **Origins of the Cold War: An international history**. London: Routledge, 1994.

VADICO, Luiz. “O épico bíblico hollywoodiano – o espetáculo como estética da salvação”. **Rebeca**, ano 1, n. 2, 2012, p. 67-97.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria (1945-1954)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

\_\_\_\_\_. História e Cinema In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

\_\_\_\_\_. **Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhaça durante a II Guerra Mundial**. São Paulo: Editora Alameda, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

- VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Editora página aberta, 1993.
- WAGNER, Philip Joseph. **Research, Rethoric, and the Cinematic Events of Cecil B. DeMille**. Doctor of Philosophy in Film and Television, University of California, 2016.
- WALKER, Michael. "Film noir: introduction". In: CAMERON, Ian (Ed.) **The book of film noir**. Londres: Verso, 1992.
- WALLIS, Rodney. **(Re) Imagining the Promised Land: Israel and America in Post-War Hollywood Cinema**. Thesis (Philosophy) – University of New South Wales, 2016.
- WEINSTEIN, Allen. **Perjury: The Hiss-Chambers Case**. New York: Random House, 1997.
- WESTAD, Odd. Arne. "The Cold War and the international history of the twentieth Century" In: LEFFLER, Melvyn; WESTAD, Odd Arne (ed). **The Cambridge History of the Cold War**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- WHEELER, Mark. **The Politics of Hollywood Labour**. Hollywood: Politics and Society, 2006.
- WHITFIELD, Stephen J. **The culture of the Cold War**. London: The John Hopkins University Press, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WILLIAMS, William Appleman. **The tragedy of American Diplomacy**. Fiftieth Anniversary Edition. New York: Norton, 2009.
- WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- WYKE, Maria. **Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History**. Routledge: New York, 1997.
- XAVIER, Ismail. "Historical Allegory". In: MILLER, Toby; STAM, Robert (Eds). **A companion to Film Theory**. Oxford: Blackwell, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2005.