



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Luís Carlos da Silveira

TENSÃO ANIMADA:
Animações norte-americanas e soviéticas na Guerra Fria (1963–1967)

São João del-Rei – MG

Novembro de 2021



Universidade Federal
de São João del-Rei

Luís Carlos da Silveira

TENSÃO ANIMADA:

Animações norte-americanas e soviéticas na Guerra Fria (1963–1967)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito à obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Cultura e Identidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cássia Rita Louro Palha.

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S587t SILVEIRA, Luís Carlos da.
TENSÃO ANIMADA : Animações norte-americanas e
soviéticas na Guerra Fria (1963-1967) / Luís Carlos da
SILVEIRA ; orientadora Cássia Rita Louro PALHA. --
São João del-Rei, 2021.
193 p.

Dissertação (Mestrado - História) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2021.

1. Animação. 2. Guerra Fria. 3. Propaganda. 4.
Mídia. 5. Televisão. I. PALHA, Cássia Rita Louro,
orient. II. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

OUTROS Nº 1718 / 2021 - PGHIS (13.19)

Nº do Protocolo: 23122.029810/2021-08

São João del-Rei-MG, 20 de agosto de 2021.

Este exemplar da dissertação intitulada "TENSÃO ANIMADA: ANIMAÇÕES NORTE-AMERICANAS E SOVIÉTICAS NA GUERRA FRIA (1963-1967)" de LUÍS CARLOS DA SILVEIRA, corresponde à redação final aprovada pela banca examinadora em 20 de agosto de 2021.

(Assinado digitalmente em 23/08/2021 09:40)

CASSIA RITA LOURO PALHA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DECIS (12.13)
Matrícula: 1297563

(Assinado digitalmente em 24/08/2021 14:34)

GILIARD DA SILVA PRADO
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 002.335.725-89

(Assinado digitalmente em 24/08/2021 11:09)

JOAO PAULO COELHO DE SOUZA RODRIGUES
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 017.947.327-13

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufsj.edu.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **1718**, ano: **2021**, tipo: **OUTROS**, data de emissão: **20/08/2021** e o código de verificação: **41ff760527**

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos nesse momento são inúmeros. Aos meus pais, Maria Auxiliadora e Geraldo, que sempre me apoiaram em toda minha trajetória. Também aos meus irmãos, Talita, Armando e Gustavo, que sempre se preocuparam comigo, principalmente sobre minha saúde mental, tão abalada pela pandemia do SARS-CoV 2. À minha namorada Marina, que sempre apoiou, acreditou e contribuiu efetivamente para a realização deste trabalho.

Minha gratidão especial à minha professora, orientadora e amiga Cássia Rita Louro Palha. Sem os ensinamentos, o suporte e a paciência, a execução não seria possível. Meu agradecimento especial também aos professores João Paulo Coelho de Souza Rodrigues e Giliard da Silva Prado, que aceitaram participar dessa oportunidade de aprendizado que é a banca. Meu muito obrigado ao professor Danilo José Zione Ferreti, e novamente ao professor João Paulo Coelho de Souza Rodrigues, pelos conselhos e referências durante a qualificação. Tais norteamentos foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. O meu forte abraço e agradecimento a todos os outros professores da minha graduação e pós-graduação, que contribuíram tanto nessa jornada.

Sou grato à UFSJ pela gratuidade do ensino e qualidade durante a minha formação acadêmica. Sem dúvidas foi uma imensa contribuição para a minha história. Agradecimento também à agência de fomentos CAPES que permitiu minha dedicação integral à pesquisa.

A todos os meus amigos, dentro e fora da academia, mas em especial ao Humberto Campos Resende pelas longas conversas instigantes sobre o objeto desde a graduação e ao Luiz Filipe Teixeira por tantos conselhos acadêmicos trocados.

E meu último agradecimento específico é para meu grande amigo Cláudio Ribeiro do Carmo, que não se encontra mais neste plano. Seus incentivos foram fundamentais para minha dedicação e mudanças. Eterna gratidão...

Enfim, dedico este trabalho a todos aqueles que acreditaram em mim, mesmo quando nem eu acreditava.

“Quando eu abro a janela
Quando eu abro o jornal
Eu vejo a cara dela:
A Terceira Guerra Mundial
Jogam bombas em Nova Iorque
Jogam bombas em Moscou
Como se jogassem beijos pra torcida
Depois de marcar um gol”.
(Beijos pra Torcida – Engenheiros do
Hawaii).

RESUMO

A presente pesquisa tem o intuito de analisar uma seleção de animações norte-americanas e soviéticas produzidas respectivamente pelos estúdios *Hanna-Barbera* e Soyuzmultfilm durante os anos de 1963 e 1967. O trabalho tenta compreender duas relações fundamentais: a dinâmica entre o corpo documental e o contexto desse momento específico da Guerra Fria e as relações discursivas entre as próprias animações. Entre as animações soviéticas foram selecionadas as obras “Senhor Twister” (1963), “O Milionário” (1963), “O Acionista” (1963), “Uma Pedra Quente” (1965), “Um Pequeno Navio Orgulhoso” (1966) e “Profetas e Lições” (1967). Enquanto do estúdio norte-americano os episódios analisados foram da primeira temporada da série animada *Jonny Quest*: “O Mistério dos Homens-lagarto”, “O Foguete Desaparecido”, “Tesouro do Templo”, “Os Pigmeus”, “África Misteriosa” e “Lagoa Envenenada”. A base teórica e metodológica da pesquisa teve como principais referências três principais autores. Em “Análise de Conteúdo”, de Laurence Bardin (2002) norteadores como, por exemplo, a “frequência” a “intensidade” e a “ausência” nos orientarão perante aos elementos encontrados nas animações. Na obra “O Poder Simbólico”, de Pierre Bourdieu (1989), utilizaremos conceitos com “poder simbólico”, “capital simbólico”, “violência simbólica” e “dominação” para compreender de maneira mais eficiente a mecânica envolvida no material analisado. E para finalizar, o arcabouço da história comparada apresentada por José D’Assunção de Barros (2014; 2007) nos proporcionará ferramentas suficientes para compreender e estabelecer relações entre as animações soviéticas e estadunidenses dentro do nosso recorte. As temáticas encontradas tanto nas questões sociais quanto nas propagandísticas abordadas nesses produtos midiáticos estiveram em destaque no contexto da década de 1960. O racismo, o feminismo, a corrida espacial, o capitalismo e a expansão do comunismo pelo mundo foram observados e comparados entre as diferentes produções, direcionando assim o olhar para as divergências, diálogos e pontos de consonância desta seleção.

Palavras-chave: Animação; Guerra Fria; Propaganda.

ABSTRACT

This research aims to analyze a selection of North American and Soviet animations produced respectively by the Hanna-Barbera and Soyuzmultfilm studios between the years of 1963 and 1967. The work tries to understand two fundamental relationships: the dynamics between the documentary body and the context of this specific moment of the Cold War, and the discursive relationships among the animations themselves. Among the Soviet animations were selected the works “Mr. Twister” (1963), “The Millionaire” (1963), “The Shareholder” (1963), “A Hot Stone” (1965), “A Small Proud Ship” (1966) and “Prophets and Lessons” (1967). While from the North American studio the episodes analyzed were from the first season of the animated series Jonny Quest: “The Mystery of the Lizard Men”, “Arctic Splashdown”, “Temple Treasure”, “The Pygmies”, “The Devil’s Tower”, “The Quetong Missile Mystery”. The theoretical and methodological basis of the research had, as main references, three main authors. In “Content Analysis”, by Laurence Bardin (2002), guides such as “frequency”, “intensity”, and “absence” will guide us towards the elements found in the animations. In the work “The Symbolic Power”, by Pierre Bourdieu (1989), we will use concepts such as “symbolic power”, “symbolic capital”, “symbolic violence” and “domination” to more efficiently understand the mechanics involved in the analyzed material. Finally, the comparative history framework presented by José D'Assunção de Barros (2014; 2007) will provide us with enough tools to understand and establish relationships between Soviet and American animations within our framework. The themes found both in social and propagandistic issues addressed in these media products were highlighted in the context of the 1960s. Racism, feminism, the space race, capitalism, and the expansion of communism around the world were observed and compared among the different productions, thus directing the look to the divergences, dialogues, and points of consonance of this selection.

Keywords: Animation; Cold War; Propaganda.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ficha informativa do agente Roger “Race” Bannon.....	68
Figura 2 – Ficha informativa do Jonny Quest.....	69
Figura 3 – Ficha informativa do Doutor Quest.....	70
Figura 4 – Bandit.....	70
Figura 5 – Hadji.....	71
Figura 6 – Agentes norte-americanos e cientistas.....	72
Figura 7 – Capitão do navio de transporte da equipe.....	72
Figura 8 – Senhor Ensino e a equipe de busca.....	74
Figura 9 – Escritório da polícia de Quetong e o corpo de resgate.....	74
Figura 10 – Aeronaves.....	76
Figura 11 – Aeronave inimiga.....	77
Figura 12 – Antigo avião.....	78
Figura 13 – Meios de transporte.....	79
Figura 14 – Mochilas à jato e disco voador.....	80
Figura 15 – Submarinos.....	81
Figura 16 – Submarino lançando o avião inimigo.....	82
Figura 17 – Comunicadores de vídeo-chamada.....	83
Figura 18 – Lady Bird Johnson e o aparelho fixo de vídeo chamada.....	84
Figura 19 – Equipamentos de comunicações do terceiro mundo.....	85
Figura 20 – O avançado computador UNIS.....	86
Figura 21 – Lasers.....	88
Figura 22 – Embarcação sendo atacada pelo laser.....	88
Figura 23 – Laboratórios portáteis do Doutor Quest.....	89
Figura 24 – Equipamento misterioso.....	90
Figura 25 – Cenas de combate corpo a corpo.....	91
Figura 26 – Vilões armados.....	92
Figura 27 – Protagonistas armados.....	93
Figura 28 – Foguete levando astronautas à Lua.....	94
Figura 29 – Outros foguetes.....	95
Figura 30 – Animais selvagens.....	96
Figura 31 – Monstruosidades do terceiro mundo.....	97

Figura 32 – As grandes cidades periféricas.....	98
Figura 33 – Cenários selvagens.....	99
Figura 34 – Populações nativas.....	100
Figura 35 – Castigos físicos.....	101
Figura 36 – Os Pigmeus.....	102
Figura 37 – Helicóptero persegue os pigmeus.....	103
Figura 38 – Senhor Perkins e Montoya.....	105
Figura 39 – Klaus acompanhado dos homens da caverna.....	106
Figura 40 – Comparação entre o vilão e Lênin.....	108
Figura 41 – Comandante do submarino.....	109
Figura 42 – Heinrich von Duffel, o foragido comandante nazista Klaus.....	110
Figura 43 – Fong, o general chinês.....	111
Figura 44 – Doutor Napoleon Zin.....	113
Figura 45 – A pesquisadora Dreena Hartman e a menina Denise Lor.....	114
Figura 46 – Jezebel Jade.....	115
Figura 47 – Capa da coletânea <i>Animated Soviet Propaganda</i>	120
Figura 48 – Espancamento na porta de um bar.....	124
Figura 49 – Navio que leva a família Twister a Leningrado.....	125
Figura 50 – Hóspede negro do Angleterre.....	125
Figura 51 – Composição dos hóspedes do Angleterre.....	126
Figura 52 – Buldogue escandalizado com o fim do colonialismo africano.....	127
Figura 53 – Ritual da queima das cruzes da Ku Klux Klan e a violência de policiais brancos contra um homem negro.....	128
Figura 54 – O revolucionário aparelho Miss America.....	131
Figura 55 – Os diversos modelos U. S. de secretárias robóticas.....	132
Figura 56 – Outdoors.....	133
Figura 57 – Letreiros luminosos em “O Milionário”.....	133
Figura 58 – Automóveis conversíveis.....	135
Figura 59 – As gerações da família Pearson e seus negócios.....	136
Figura 60 – O buldogue desrespeita o policial.....	138
Figura 61 – O clube dos milionários ataca os manifestantes.....	138
Figura 62 – Atitudes polêmicas do buldogue em um coquetel.....	139
Figura 63 – Exposição das ideias do cãozinho milionário em campanha eleitoral.....	140
Figura 64 – Prédio da empresa do Senhor Twister.....	141

Figura 65 – Proletariado soviético rebela-se contra o sistema.....	143
Figura 66 – Exército bolchevique vai em direção a batalha.....	144
Figura 67 – A águia bicéfala.....	146
Figura 68 – Inimigos da revolução.....	147
Figura 69 – Tubarões capitalistas e seu exército.....	148
Figura 70 – O protagonista de “Uma Pedra Quente”.....	149
Figura 71 – Vladimir Lênin.....	150
Figura 72 – O cruzador Aurora e sua miniatura.....	151
Figura 73 – O Aurora visto da luneta do Senhor Twister.....	152
Figura 74 – Os diversos povos recebem o Aurora.....	153
Figura 75 – O capitão dos tubarões capitalistas recebe um pedido de ajuda.....	154
Figura 76 – O início da revolução.....	156
Figura 77 – O capitalista financia a cruzada anti-soviética.....	158
Figura 78 – Operário dourado.....	159
Figura 79 – Exército bolchevique luta contra os inimigos.....	159
Figura 80 – O corvo retira a 1ª previsão para os perdedores.....	160
Figura 81 – O desenvolvimento da URSS.....	163
Figura 82 – O capitalista transforma-se em Adolf Hitler.....	164
Figura 83 – O exército soviético expulsa os nazistas do seu território.....	165
Figura 84 – Os escombros da suástica.....	167
Figura 85 – O vidente constrói uma grande empresa de previsões.....	167
Figura 86 – A recuperação soviética após a Segunda Guerra Mundial.....	168
Figura 87 – A “editora da sorte”.....	170
Figura 88 – A corrida espacial soviética.....	171
Figura 89 – O satélite soviético <i>Sputnik</i> em “O Pica-Pau”.....	173
Figura 90 – O vidente capitalista vai a guerra.....	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A GUERRA FRIA E O SEU CONTEXTO.....	21
1.1 – Quadro geral	21
1.2 – Os Estados Unidos e a União Soviética: um olhar sobre a década de 1960.....	22
1.3 – Longe demais das capitais: a guerra das influências.....	32
CAPÍTULO 2 – A MAIS EFICIENTE DAS ARMAS.....	37
2.1 – Os protagonistas	37
2.2 – Animações como produtos culturais	50
2.3 – A questão das propagandas	59
CAPÍTULO 3 – UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS PRODUÇÕES ANIMADAS ESTADUNIDENSES NA GUERRA FRIA.....	66
3.1 – Um olhar sobre o estúdio <i>Hanna-Barbera</i> e a série animada <i>Jonny Quest</i> (1964–65).....	66
3.1.1 – Os protagonistas	68
3.1.2 – Suporte governamental.....	72
3.1.3 – Meios de transporte	76
3.1.4 – Telecomunicações, armas e equipamentos.....	83
3.1.5 – A violência	91
3.1.6 – Os foguetes e a corrida espacial	93
3.1.7 – Vida selvagem e as monstruosidades	95
3.1.8 – Os cenários do terceiro mundo e as populações locais	98
3.1.9 – Os vilões.....	105
3.1.10 – A presença feminina.....	114
CAPÍTULO 4 – UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS PRODUÇÕES ANIMADAS SOVIÉTICAS NA GUERRA FRIA.....	118
4.1 – O trajeto das animações: da <i>Soyuzmultfilm</i> até a coletânea <i>Animated Soviet Propaganda</i>.....	118
4.2 As mazelas do capitalismo.....	122

4.2.1 – O racismo	124
4.2.2 – O papel da mulher no mundo capitalista.....	130
4.2.3 – Consumismo e propaganda.....	133
4.2.4 – As marcas de sucesso	134
4.2.5 – Poder e exploração	136
4.3 – A glória da revolução.....	142
4.3.1 – As mudanças e as lutas sociais durante a revolução socialista de 1917....	143
4.3.2 – Os inimigos da revolução e da nação.....	146
4.3.3 – Os protagonistas.....	149
4.3.4 – As boas novas soviéticas.....	153
4.4 – O futuro brilhante.....	155
4.4.1 – A Revolução de 1917 e o estabelecimento da URSS.....	156
4.4.2 – A Segunda Guerra Mundial e a reconstrução.....	164
4.4.3 – A Guerra Fria e a corrida espacial.....	170
4.4.4 – O último ato.....	174
CONCLUSÃO.....	176
BIBLIOGRAFIA.....	184

INTRODUÇÃO

Durante décadas, uma programação peculiar se fez presente na vida e na infância de inúmeros adultos e crianças pelo mundo afora, distribuindo informação, sonhos, entretenimento e diversão das mais diversas formas. Estamos falando dos desenhos animados, um produto midiático que se popularizou na segunda metade do século XX devido à expansão dos televisores nas residências. Com um mercado consumidor sempre ativo, a indústria dos desenhos animados encontrou um caminho estável e promissor. A atuação destas mídias específicas normalmente é empregada na construção do conhecimento ou no desenvolvimento do imaginário cultural lúdico.

O presente trabalho tem como principal objetivo mostrar a outra faceta das animações, a de objeto histórico. Para isso estabeleceremos uma discussão historiográfica sobre as indústrias de animação estadunidense e soviética durante um determinado recorte cronológico da Guerra Fria. A intenção é mostrar a existência de uma complexidade de elementos, tanto de construção quanto de interpretação e que muitas vezes pode passar despercebido aos olhares desatentos.

Para a execução da nossa proposta, selecionamos algumas produções dos Estados Unidos e da União Soviética durante a década de 1960, mais especificamente entre os anos de 1963 e 1967. Nosso recorte abordará seis animações soviéticas do estúdio *Soyuzmultfilm*¹ e seis animações norte-americanas do estúdio *Hanna-Barbera, Inc.*². As animações escolhidas para o desenvolvimento da análise foram as soviéticas “Senhor Twister” (*Mister Twister* — 1963), “O Milionário” (*The Millionaire* — 1963), “O Acionista” (*Shareholder* — 1963), “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone* — 1965), “Um Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship* — 1966) e “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons* — 1967)³. Do estúdio estadunidense *Hanna-Barbera, Inc.*, iremos nos debruçar sobre alguns episódios da primeira temporada da série animada

¹*Soyuzmultfilm* foi o mais importante estúdio de animação da União Soviética, criado em 10 de junho de 1936. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20150704060859/http://new.souzmult.ru/about/history/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

²Estúdio norte-americano fundado por William Hanna e Joseph Barbera em 1957 (VENANCIO, 2011, p.1).

³Os títulos das animações soviéticas estão em tradução livre em uma tentativa de colocarmos certa proximidade com os produtos norte-americanos, que tiveram inclusive uma versão dublada em português. Os episódios fazem parte da coletânea *Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika PerePerestroyka*, que podem ser adquiridas no site da loja Amazon acessando o link <<https://www.amazon.com/Animated-Soviet-Propaganda-Revolution-Perestroika/dp/B00003YSMK>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Jonny Quest, produzida entre os anos de 1964 e 1965. Os episódios selecionados foram “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men* — 1964), “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown* — 1964), “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple* — 1964), “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies* — 1964), “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower* — 1965), “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery* — 1965)⁴. As doze produções selecionadas totalizam o tempo aproximado de 4 horas e 5 minutos.

A pesquisa tem duas problemáticas principais. Na primeira questão é de que forma e como determinados elementos aparecem nas animações. Nesse sentido, poderemos perceber esses produtos individualmente e suas “nuances”. Em um segundo instante, debateremos as possibilidades da construção de uma análise comparativa das mídias selecionadas dos dois lados da Guerra Fria.

Nossos trabalhos se concentrarão no desenvolvimento de quatro capítulos. No primeiro trataremos uma análise do contexto interno das duas potências, com os desdobramentos das questões envolvendo a política externa em relação às áreas periféricas do globo durante a Guerra Fria. No segundo instante abordaremos a TV, essa fantástica caixa hipnótica foi primordial para a consolidação das animações como produtos culturais. Feito isso, avançaremos em relação à história dos estúdios. Essa relação entre contexto e as produções são essenciais para entendermos a dinâmica entre realidade e as obras ficcionais animadas. Ainda dentro desse mesmo ponto, destacaremos alguns conceitos que nos ajudarão a pensar as dinâmicas de construção desse produto, que também serão trabalhados nesse momento. Tanto a propaganda quanto a cultura terão um papel de destaque na construção do nosso trabalho. No terceiro e quarto capítulo nos dedicaremos às análises propriamente ditas. Primeiramente, observaremos as questões envolvendo os episódios de *Jonny Quest* e, em seguida, nos debruçaremos sobre as animações soviéticas do *Soyuzmultfilm*. Posteriormente, finalizadas as análises, poderemos debater os resultados alcançados e as relações entre os dois estúdios, e as colaborações na construção da História Comparada das Animações.

⁴A nomenclatura entre aspas indica os nomes que as animações dubladas adquiriram em português e como foram exibidas em nosso território nacional. Infelizmente a animação não se encontra em exibição atualmente, mas pode ser adquirida diretamente pela loja virtual da Amazon, no endereço: <https://www.amazon.com.br/Jonny-Quest-Season-One-Repackaged/dp/B06Y3FNMQV/ref=asc_df_B06Y3FNMQV/?tag=googleshopp00-20&linkCode=df0&hvadid=405618704535&hvpos=&hvnetw=g&hvrnd=1397521414794665410&hvpo ne=&hvp two=&hvqmt=&hvdev=c&hvdvcmdl=&hvlocint=&hvlocphy=20094&hvtargid=pla-567549852366&psc=1>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Antes de qualquer coisa é preciso lembrar que esse trabalho só foi possível devido à expansão na historiografia proporcionada pelos intelectuais da “Escola dos Annales”⁵. As fontes audiovisuais e musicais ganharam espaço como objetos historiográficos graças a esse importante movimento intelectual. O conceito moderno de documento introduzido por esses pensadores vai contra o discurso defendido pelos metódicos de que “o documento fala por si só”. Seria ilusão apostar na objetividade do material midiático, observado tanto como um registro da realidade, seja ela vivida ou encenada, como também da subjetividade impenetrável do documento artístico-cultural (NAPOLITANO, 2005, p.235–239). Em uma breve passagem, Marcos Napolitano (2005, p.239) menciona a falsa transparência de “conteúdo” no tratamento da imagem como fonte para o historiador, frisada por Roger Chartier:

A imagem é, para o historiador, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável (CHARTIER apud NAPOLITANO, 2005, p.239).

Presentemente, a historiografia propõe que nenhum documento fale única e exclusivamente por si só, mesmo que o ofício do historiador exija como princípio fundamental a utilização e o acesso às fontes primárias das mais imagináveis formas. A partir disso, como em qualquer outra fonte histórica, temos a tensão entre evidência e representação. Nas palavras de Marcos Napolitano (2005) isso seria:

Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um ator, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. Ao contrário da tradição metódica e positivista, que acreditava na neutralidade e na transparência de fontes escritas, desde que “verdadeiras”, estabelecidas a sua autoria e datação, a Nova História e seus herdeiros apontam para o caráter representacional das fontes, mesmo as tradicionais fontes escritas, que são documentos e monumentos carregados de intencionalidade e parcialidade (NAPOLITANO, 2005, p.240).

Obviamente, apesar de mencionarmos até aqui as obras midiáticas como objetos históricos, não devemos tratar todas de uma maneira padronizada. Cada produto cultural audiovisual tem suas peculiaridades. No campo das animações, a abordagem desses

⁵“Os ‘Annales’ propõem o alargamento do campo da história, e ao desertar do campo político, esta acaba por orientar o interesse dos historiadores para outros horizontes: a natureza, a paisagem, a população e a demografia, as trocas, os costumes...” (DOSSE, 1992, p.50).

produtos como material histórico encontra-se em desenvolvimento. O número de trabalhos no terreno da indústria das animações não tem tanta expressividade numérica como em outras áreas da História, apesar de estar em crescimento atualmente⁶. Os historiadores do campo da animação estão sempre a dialogar com outras áreas, como, por exemplo, o cinema e a história da TV. A importância do diálogo com outras obras ficcionais faz com que os diálogos contribuam enriquecedoramente para às duas vertentes. Pensar na proximidade entre as animações e a cinematografia é pertinente nesse momento pelo fato de que as primeiras produções animadas foram construídas no intuito de serem exibidas nas salas de cinema⁷, além das relações que se estabelecerão no decorrer da pesquisa de forma prática.

Já do ponto de vista metodológico, nossa organização se dará na observação dos elementos presentes nas animações. Os fundamentos e as apresentações dos pontos abordados serão colocados em evidência tendo com norteadores os conceitos apresentados por Laurence Bardin (2002) em sua obra “Análise de Conteúdo”. A autora menciona que a “codificação” e a “transformação dos dados brutos do texto”, que no nosso caso podem ser convertidos nas produções animadas, permitem atingir uma representação do conteúdo e da sua expressão. O “tema” é geralmente utilizado como unidade de registro quando se deseja verificar as motivações de opiniões, atitudes, valores e crenças. Questões, como, por exemplo, entrevistas individuais ou em grupos podem ser, e normalmente são, analisadas tendo o tema como base. Nesse sentido, para se executar uma análise temática, é necessário descobrir a consistência dos “núcleos de sentido” que compõe a comunicação. Dessa forma, a “presença” e a “frequência” de aparição podem indicar alguma coisa para o objeto analítico selecionado. Outro componente importante, na análise de Bardin (2002), é o “recorte”, que por sua vez, está

⁶Quanto a exemplos de trabalhos que nos oferecem um norteamento envolvendo a relação entre a propaganda e as animações, temos o trabalho da historiadora Bárbara Marcela Reis Marques de Velasco e sua dissertação de conclusão de mestrado intitulada “Das Disney’s Faces – Representações do Pato Donald sobre a Segunda Guerra (1942 – 44)”. No seu trabalho, a autora analisa dez animações do início da década de 1940 produzidas pelos estúdios Disney. Nas animações, a ênfase encontra-se nos Estados Unidos e na sua participação na Segunda Guerra Mundial. Além disso, são abordadas representações dos inimigos e suas nações. Observando as estratégias metodológicas utilizadas pela pesquisadora durante a sua análise, podemos observar que o trabalho considera diversos elementos como diálogos, letras de músicas, interações entre os personagens da trama e o cenário. Todo o processo é muito eficaz para se observar a maneira como a imagem norte-americana foi construída, assim como a do inimigo dos países integrantes do Eixo (VELASCO, 2009, p.3).

⁷Os curtas-metragens de animação eram exibidos como aberturas da sessão principal, composta principalmente por filmes de *live-action* (filmes com a participação de atores ou animais). A grande mudança acontece com os empreendimentos dos estúdios Disney na realização dos longas-metragens de animação, elevando, a partir daí, os desenhos à atração principal nas salas de cinema com seu clássico “Branca de Neve e os Sete Anões”. Nesse projeto inovador, os investimentos financeiros da produção chegaram a US\$1.488.423,00 (BENDAZZI apud COSTA, 2008. p.56).

diretamente ligado à escolha das unidades a serem trabalhadas⁸. (BARDIN, 2002, p.103–105).

Também recorreremos aos conceitos de Pierre Bourdieu (1989). O autor nos ajudará a entender a construção de sentidos para a realidade social através da economia das trocas simbólicas. Segundo o Bourdieu, os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e comunicação só concedem a estruturação porque são devidamente estruturados. Esse elemento é um poder de construção da realidade que estabelece um sentido imediato de mundo, mais especificamente no plano social. Os símbolos, por sua vez, são os elementos da integração social enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, que constroem o consenso em torno do mundo social viável. Todo esse sistema contribui para que a ordem social se reproduza (BOURDIEU, 1989, p.9–10).

Ainda inserido nesse arcabouço teórico bourdieusiano, temos a presença das questões envolvendo o capital simbólico, o poder simbólico, violência simbólica dentro do campo onde as disputas simbólicas ocorrem. Tais problemáticas são de extrema importância para compreendermos o espaço das animações enquanto produtos culturais. O poder simbólico é invisível, agindo no sentido de dominação de uma cultura de uma dita dominante sobre uma supostamente inferior, garantindo assim a integração da primeira e a desmobilização da segunda (BOURDIEU, 1989, p.10).

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros de distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade do seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas para a legitimação da ordem estabelecida por meios de estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 1989, p.10).

Nossa pesquisa se sustentará em outro elemento fundamental: a noção de comparação. Para José D'Assunção Barros (2014), a História Comparada surgiu na historiografia ocidental a partir da proposta de Marc Bloch e de diversos outros historiadores do século XX. Esse movimento foi uma tentativa de ultrapassar as limitações fixadas pela tradição historiográfica que tinha como referência os contextos e objetos nacionais (BARROS, 2014, p.278).

⁸O recorte será tratado como um momento que se inicia em determinado ponto e vai até o final da cena. Dessa maneira, poderemos averiguar um acontecimento com início, meio e fim, sem perder o desenvolvimento da ideia principal.

Ao adentrarmos no vasto terreno da História Comparada, segundo Barros (2007), devemos ter duas indagações iniciais sempre em mente: o que observar e como observar (BARROS, 2007, p.2).

A História Comparada é uma modalidade historiográfica fortemente marcada pela complexidade. Referindo-se simultaneamente a um ‘modo específico de observar a história’ de determinado tipo – na verdade um “duplo campo de observação”, ou mesmo um “múltiplo campo de observação” – situa-se entre aqueles campos históricos que são definidos por uma “abordagem” específica (por um modo próprio de fazer história, de observar os fatos ou de analisar as fontes). Resumida em duas indagações que a tornam possível, a História Comparada pergunta simultaneamente, no momento em que o historiador está prestes a iniciar sua pesquisa: “o que observar?” e “como observar?” [...] É possível que aí esteja o que há de mais instigantes nessa abordagem historiográfica: o fato de que, em função destas duas indagações que parecem constituí-la na sua essência íntima, a História Comparada sempre se mostra como um insistente convite para que o historiador repense a própria ciência histórica em seus dois afazeres mais irredutíveis e fundamentais – de um lado, o ‘estabelecimento do recorte’, e, de outro lado o seu modo de tratamento sistematizado das fontes e dos dados e processos investigados (BARROS, 2007, p.2)

Na sua essência, esse método historiográfico impõe ao historiador a escolha de um recorte duplo de espaço e tempo. Esse fator obrigará o profissional a atravessar duas ou mais realidades sócio-econômicas, políticas ou culturais distintas. Por outro lado, de acordo com Barros (2007), esta mesma História Comparada aparenta imprimir o seu próprio modo de perceber a realidade histórica, necessitando assim a cada instante conciliar uma reflexão em simultâneo a observação das semelhanças e das diferenças, repensando as metodologias que se associam a prática (BARROS, 2007, p.2–3).

A interatividade entre esses dois recortes pode ocorrer de duas formas, segundo Marc Bloch. Uma das formas é a análise de objetos no contexto histórico de espaço e tempo próximos, em sociedades que exerçam influências recíprocas. Esse modo de observação é o mais indicado pelo próprio Bloch, que trabalhou inclusive o método em uma obra que referenciou os estudos de História Comparada: “Os Reis Taumaturgos” lançado em 1924. Nessa produção o autor traça relações entre a prática taumaturga entre os diferentes panoramas inglês e francês partindo da idade média e indo até o final da idade moderna. Já outra possibilidade é trabalhar com sociedades que não apresentam contiguidade, tanto espacial quanto temporal (BARROS, 2007, p.11–12). A análise comparativa entre as animações estadunidenses e soviéticas no contexto da Guerra Fria, mais especificamente na década de 1960, nos aproxima da primeira abordagem comparativa salientada pelo pioneiro francês da História Comparada. As indústrias de

animação aqui selecionadas estão auge da sua produtividade, além de se encontrarem em um mesmo contexto temporal. Uma observação comparativa entre as duas é de significativa importância para compreendermos os diálogos e as discordâncias entre esses dois produtos midiáticos, aparentemente tão próximos, e ao mesmo tempo tão distantes.

Surge então a questão: como trabalhar metodologicamente a abordagem comparativa historiográfica? Devemos ter em mente três escolhas a serem dialogadas. A primeira delas é a questão da escala. Definir as escalas é definir os limites em que o trabalho comparativo irá operar e com quais restrições ele irá se deparar durante seu percurso. O descompasso entre o macro e o micro teoricamente nesse sentido inviabilizaria os procedimentos (BARROS, 2007, p.16–17). Após resolver essas adequações é importante delimitar as interações com os outros campos historiográficos. O historiador deve escolher quais as dimensões de interação das sociedades em seu plano de análise se relacionará. Esses campos de interesse, como, por exemplo, a História Cultural, a História Política, a História Econômica, dentre outros, devem estar bem claros nos planos do profissional que se debruce sobre o modelo comparativo (BARROS, 2007, p.17). No caso das animações, a nossa relação se dará na esfera da História Cultural, considerando principalmente a cultura de massa e a propaganda.

O último ponto a se delimitar é o modelo de observação a ser utilizado. Charles Tilly⁹ elaborou uma importante tipologia de perspectivas comparativistas para um mesmo contexto. São a universalização, a globalização, a individualização e a diferenciação. A abordagem comparativa universalizadora tem a intenção de encontrar os elementos comuns a todos os casos examinando e requisitando uma unicidade dos processos históricos, seja na História Econômica, Cultural ou Política. Um bom exemplo dessa perspectiva foi Walt Whitman Rostow, um economista que ambicionava comprovar que todas as sociedades modernas e em diferentes contextos passavam por uma mesma sequência de desenvolvimento econômico. Tal pensamento culminou em uma teoria sobre as “cinco etapas do desenvolvimento econômico”. Já a abordagem globalizadora visa examinar uma diversidade de casos de modo que possa incluí-los em um sistema geral abrangendo e dando-os sentido. Nessa perspectiva enquadra-se, em sua forma mais, irredutível a proposta do materialismo histórico em sua análise e identificação dos modos de produção (BARROS, 2007, p.20–21).

⁹ Charles Tilly (1929 – 2008) foi um importante historiador que tem uma especial relevância no campo da História Comparada e nos estudos sobre a formação dos Estados Nacionais (BARROS, 2007, p.18).

As duas perspectivas acima não atendem eficientemente o nosso objeto. Desta forma, optaremos em dialogar com as vertentes da individualização e a diferenciação. A abordagem individualizadora parte de uma atenção a certas realidades histórico-sociais singularizadas e investe no cuidado de identificar as propriedades comuns a todos aos examinados, ou seja, exaltando as semelhanças, de modo que seja possível identificar as particularidades de cada caso (BARROS, 2007, p.18). Ao partirmos dos contextos distintos das análises das animações, veremos como essa mecânica nos ajudará a caminhar em diversos fatores, como, por exemplo, no tratamento da figura feminina e dos vilões.

Já a lente diferenciadora caminha através de uma metodologia bastante distinta. Trata-se de submeter os diversos casos que estão sendo examinados a certo conjunto de variáveis de modo a tirar conclusões sobre os diferenciais de cada caso examinado. Para cada caso é estabelecido um mesmo conjunto de indagações e a partir daí verificam-se os pontos diferenciadores entre os dois ou mais grupos (BARROS, 2007, p.19–20). Dentro do nosso objeto essa relação diferenciadora é muito forte, visto que quando questionamos as indústrias animadas aqui trabalhadas, como, por exemplo, como são representadas as populações do terceiro mundo, chegamos a respostas relativamente distintas, como veremos no decorrer do percurso. No nosso caso, dissociar as duas perspectivas da análise do objeto, tanto a individualizadora quanto a diferenciadora, seria prejudicar substancialmente o trabalho comparativo.

Outro cuidado é referente ao ponto de observação do historiador. Para se ter uma visão mais correta e limitar os efeitos óticos assimétricos, seria rigorosamente necessário que o observador fosse colocado equidistantes dos objetos, produzindo assim uma visão proporcional. Normalmente por questões limitadoras da própria prática o historiador, na maioria das vezes, tem uma visão descentrada das seleções feitas por ele (WERNER; ZIMMERMANN, 2003, p.91). Esse conceito apresentado por Werner e Zimmermann (2003), é uma importante contribuição na construção do nosso trabalho. Vale salientar que esses dois autores, citados anteriormente, trabalham com vertentes que envolvem outros modelos específicos de análise comparativa como a história cruzada e a história conectada, por exemplo. Para eles a história comparada estaria em um nível inferior a essas outras modalidades (WERNER; ZIMMERMANN, 2003). Isso não impede de agregarmos essa importante contribuição trazida por eles. Ao tratar as animações, temos consciência de que há uma maior aproximação, como pesquisador, das animações norte-americanas do que das soviéticas. O motivo de tal proximidade

está no fato dos produtos ocidentais terem sido exibidos em canais abertos da TV brasileira durante vários anos consecutivos, além de contar com o recurso da dublagem. Já com os produtos soviéticos, o acesso só foi possível através da remasterização do material pelo estúdio estadunidense *Films by Jove*, como veremos mais adiante. As legendas em inglês permitiram acesso aos diálogos e as narrações que se encontravam inacessíveis até então. O russo, idioma original, dificulta drasticamente a conexão entre mensagem e receptor ocidental, apesar de as imagens serem naturalmente instrutivas.

Por fim esperamos contribuir de duas formas com esse trabalho. A primeira com os trabalhos futuros que venham abordar as animações como fontes historiográficas. O segundo aporte seria na construção de uma História Comparada das Animações, envolvendo uma relação de semelhanças e singularidades entre a indústria estadunidense e soviética de animação de meados da década de 1960.

CAPÍTULO 1 – A GUERRA FRIA E SEU CONTEXTO

Nesse primeiro capítulo daremos ênfase ao contexto vivido pelos Estados Unidos, União Soviética. Observaremos também como o restante do globo foi influenciado pela disputa da Guerra Fria. Ressaltaremos principalmente a década de 1960 e as mudanças ocorridas na esfera política e cultural nesse momento. Essa contextualização é de suma importância em dois sentidos. Inicialmente para podermos entender onde nosso objeto está inserido e posteriormente compreender de que forma esse fator influencia as produções animadas que analisaremos do decorrer da pesquisa.

1.1 – Quadro geral

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo mergulhou em um período de extrema tensão. As duas principais superpotências protagonistas emergiram vitoriosas dos combates à Alemanha nazista e seus aliados do eixo. De um lado os Estados Unidos da América, a maior potência capitalista daquela época, e do outro a experiência socialista mais bem sucedida do planeta, até aquele momento: a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Entre os catastróficos lançamentos das bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, em agosto de 1945, até a queda da URSS, passaram-se mais de quarenta anos (HOBSBAWN, 1995, p.223). Durante esse período desenvolveu-se uma forma peculiar de conflito envolvendo estadunidenses e soviéticos que ficou conhecida como Guerra Fria. Além de dominar o cenário mundial na segunda metade do século XX, uma grande inquietação preencheu o imaginário de gerações que viveram sob a sombra do medo de um embate nuclear global que poderia devastar a humanidade. Para Edward Thompson (1985), a Guerra Fria partiu de uma ordem racional, que com o decorrer dos acontecimentos se torna irracional.

Camaradas, precisamos de uma análise válida, teórica e classista da atual crise bélica. Sim. Mas estruturar uma análise de forma racional e sucessiva pode, ao mesmo, tempo, impor uma racionalidade de consequências ao objeto de análise. E se esse objeto é irracional? E se os acontecimentos não estão sendo induzidos por qualquer lógica histórica casual (“a postura militar cada vez mais agressiva do imperialismo mundial”, etc.) – uma lógica que, então, poderia ser analisada em termos de origens, intenções e objetivos, contradições e conjunturas –, mas são simplesmente o produto de uma inércia desordenada? [...] Em um artigo publicado há 21 anos, Peter Sedgwick (apresentando argumentos de um outro momento) nos alertou sobre essa irracionalidade: “Estava implícita uma teoria da conspiração em todas as análises elaboradas na órbita stalinista. ‘Os círculos dirigentes dos Estados

Unidos' estavam 'aplicando todos os seus esforços à preparação de uma nova guerra', sendo 'novos planos de agressão' constantemente preparados por esses mesmos círculos. [...] A Terceira Guerra Mundial poderia eclodir como 'algo que ninguém desejava', como resultante de configurações rivais de forças sociais... Se o homem for agora eliminado da Terra por suas próprias mãos, simplesmente não haverá qualquer resposta à questão: ele caiu ou foi empurrado?" (SEDGWICK, 1959 apud THOMPSON, 1985, p.15–16).

A causa desse conflito para o autor é geralmente atribuída apenas à vontade perversa do imperialismo, tornando-se então passível de análise dentro dessa perspectiva. Os avanços dentro dessa “queda de braço” são examinados em relação aos acontecimentos na África, América Latina, sudeste da Ásia e com uma pequena conclusão sobre as questões envolvendo o Oriente Médio e a produção petrolífera. A China é colocada como parte do legado revolucionário socialista. A Europa é passada por cima, sem uma análise mais aprofundada, a não ser quanto ao seu papel de acessório no imperialismo mundial. Ainda para o autor, o socialismo de Estado, embora aqui tenha sido colocado como “deformado” (variando essa deformidade em diferentes escalas, dependendo da escala utilizada pelo marxista), tem uma postura “esmagadoramente defensiva”. Já o modo capitalista é motivado pela busca do lucro e de suas áreas de exploração, à medida que a corrida armamentista impõe uma carga indesejável aos países socialistas, desviando recursos da construção do seu mundo (THOMPSON, 1985, p.15–18).

1.2 – Os Estados Unidos e a União Soviética: um olhar sobre a década de 1960

O mundo capitalista, socialista e a grande periferia global passaram por importantes mudanças culturais e econômicas durante os anos 1960. Ressaltar o que estava ocorrendo dentro desse grande cenário será de grande importância para entendermos as representações animadas trabalhadas mais adiante. Os anos que se seguiram à década de 1960, sem dúvidas, foram anos de grandes tensões mundiais entre os Estados Unidos e a União Soviética e seus tutelados. Antes de pensarmos sobre a esfera das tensões entre as duas potências, precisamos refletir sobre a situação interna desses dois protagonistas da Guerra Fria.

Em novembro de 1963, Lyndon Baines Johnson assumiu a presidência dos Estados Unidos após o assassinato do então presidente John Kennedy, um marcante crime que chocou toda a população da época. A tragédia ocorreu quando dois disparos

saíram da arma do ex-fuzileiro naval e militante do movimento *Fair Play for Cuba*¹⁰, Lee Harvey Oswald, que na época tinha 24 anos (SOUSA, 2007, p.176). O movimento era extremamente organizado, como mostra a reportagem do *Lodi News-Sentinel*, do dia 17 de junho de 1961, página 11:

Uma organização comunista infiltrada chamada "*Fair Play for Cuba Committee*" (FPCC) está recrutando ativamente membros em muitas partes dos Estados Unidos, especialmente em campi universitários. O grupo Pró-Castro afirma agora ter uma adesão de cerca de 7.000 membros, com sedes em 23 cidades e 37 faculdades. O FPCC joga com a simpatia tradicional americana pelo azarão. Ele declara Fidel Castro como um patriota deturpado que está sendo "intimidado" por um grande vizinho. O FPCC está fortemente infiltrado por comunistas, embora todos os membros sejam de maneira alguma comunistas. Está cada vez mais ativo em nome de Castro. Em 15 de abril, quando as Nações Unidas debatiam uma acusação cubana de "agressão" contra os Estados Unidos, uma multidão de cerca de 300 manifestantes marchou em frente ao prédio da ONU agitando cartazes antiamericanos e gritando: "*Cuba, si: Yankee, no!*" Esta demonstração foi organizada pelo Comitê *Fair Play for Cuba* (tradução nossa)¹¹.

O governo norte-americano desse momento teve que lidar tanto com problemas de âmbito nacional quanto internacional. Internamente, a batalha pelos direitos civis, combate à pobreza e o engajamento da juventude em assuntos que afetavam a vida de toda a sociedade foram alguns exemplos de assuntos em pauta na sociedade norte-americana daquele contexto. Como um grande conhecedor da política congressista e atuante nos bastidores das mecânicas do poder no país, o novo presidente texano tinha a ambição de entrar para a história como o líder que mais fez pelos oprimidos na história dos EUA. A influência política surgiu com a obra *A Outra América: Pobreza nos Estados Unidos*, do socialista democrata Michael Harrington (SOUSA, 2007, p.175–176).

¹⁰O Comitê de Fair Play por Cuba (FPCC) desafiou a ortodoxia da Guerra Fria que dividiu o mundo em dois blocos. Os membros da FPCC concordaram que os cubanos tinham o direito de escolher seu próprio governo após sessenta anos de dominação dos Estados Unidos e viam Castro como um genuíno revolucionário, não um fantoche soviético (GOSSE, 2005, p.55).

¹¹*A communist infiltrated organization called "Fair Play for Cuba Committee" (FPCC) is actively recruiting members in many parts of the United States, especially on college campuses. The Pro-Castro group now claims a membership of about 7,000, with chapters in 23 cities and 37 colleges. The FPCC plays on traditional American sympathy for the under-dog. It depicts Fidel Castro as a misrepresented patriot who is being "bullied" by a big neighbor. The FPCC is heavily infiltrated by Communists, although all members are by no means Communists. It is increasingly active on Castro's behalf. On April 15, when the United Nations was debating a Cuban charge of "aggression" against the United States, a crowd of about 300 demonstrators marched outside the UN building waving anti-American placards and shouting, "Cuba, si: Yankee, no!" This demonstration was organized by the Fair Play for Cuba Committee.* Disponível em: <<https://news.google.com/newspapers?id=WegzAAAIBAJ&sjid=g-4HAAAIBAJ&pg=6044%2C5463187>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Mesmo tomando as rédeas do governo em condições tão trágicas, o ex-senador abraçou o compromisso de seguir com os programas idealizados por seu finado antecessor. Apesar ter em mente a continuação do legado de Kennedy e atribuir todos os seus movimentos e conquistas à memória de John, o novo morador da Casa Branca conseguiu dar seu toque pessoal ao mandato herdado. LBJ, como ficou conhecido, logo demonstrou sinais de que daria prioridade às questões domésticas e de âmbito nacional, diferentemente das estratégias adotadas pelo presidente anterior. No primeiro discurso para o Congresso, cinco dias após a morte de Kennedy, foi recebido calorosamente e apresentou seus projetos de ações. Dentre eles se destacavam a “educação para todas as crianças”, “empregos para todos que procuram”, “cuidado com os nossos idosos” e principalmente “direitos iguais para todos os americanos a respeito de raça ou cor”¹². Um político experiente, com mais de duas décadas no Congresso, LBJ chegou à presidência com muito mais desejo do que simplesmente conduzir o legado do seu antecessor. Em março de 1964 ele propôs a Lei de Oportunidade Econômica, que estabelecia vários programas de bem-estar social voltados para as classes menos favorecidas. Iniciava-se ali a “guerra à pobreza”, um dos pilares da “Grande Nação”, idealizados por Johnson. Na prática, tratava-se de uma série de medidas federais que ampliavam a rede de proteção social nos EUA (SOUSA, 2007, p.175–176).

Outro importante movimento no contexto estadunidense foi a “contracultura”. É impossível falarmos da década de 1960 e nos seus desdobramentos sem mencionarmos este movimento mundial. A “nova onda” colocou os jovens e suas perspectivas em destaque, abordando suas leituras sobre a cultura e as mídias daquela atualidade. Em suma, podemos dizer que a Contracultura foi um movimento que visava:

Novas práticas políticas e comportamentais, uma geração autônoma e distante da geração mais velha, um inimigo em comum para praticamente todos os grupos (Guerra do Vietnã) e um meio de comunicação, deixando tudo mais próximo e, assim, aumentando a ideia de unidade (televisão) – eis a caracterização mais geral da Contracultura (BIAGI, 2013, p.93).

A união de diversos grupos em torno de objetivos semelhantes fizera com que no ano de 1968, uma “combustão espontânea de espíritos rebeldes” incendiasse o globo, apontou o jornalista Mark Kurlansky. Alguns fatores, segundo Kurlansky, podem trazer

¹²Inicialmente, devemos pensar que essa grande batalha do governo democrata foi moldada por uma consciência de inter-relação dos problemas sociais, econômicos, legais, educacionais e psicológicos que assolavam os pobres. A característica fundamental desse plano era envolver todos os segmentos da sociedade em um ataque multifacetado a todas essas questões (CAHNT; CAHNT, 1964, p.1318).

uma melhor explicação para o que aconteceu. Os movimentos dos direitos civis foram apontados na época como uma prática inovadora e original por todos esses grupos. Essa corrente de pensamento também se destacava por se tratar de uma geração que se sentia alienada em relação às diversas formas de autoridade estabelecidas pela sociedade em que viviam. Um fator externo que agitou a pauta dessa geração foi a guerra do Vietnã. Esse conflito asiático iniciou-se em 1959 e terminou praticamente duas décadas depois, mais especificamente em 1975. Os confrontos ocorridos devido a essa guerra geraram descontentamento pelo globo tendo como uma das principais motivações às crueldades que afetavam toda uma sociedade vietnamita e não somente os combatentes. Foi um dos principais combustíveis desse grupo que lutava contra os sistemas sociais repressivos (KURLANSKY, 2005, p.13–14 apud BIAGI, 2013, p.94).

De maneira geral, podemos dizer que as novas práticas políticas e comportamentais nasceram de uma geração autônoma, que manteve distância da velha guarda, elegendo um inimigo comum para praticamente todos os grupos: a Guerra do Vietnã. Essa seria uma caracterização mais geral do termo contracultura. Alguns autores fornecem algumas divisões bem específicas em relação aos grupos de contestação dos anos 1960. Por exemplo, Peter Clecak (1985) que nomeia o processo de “movimento” o conjunto de ações que não apoiavam as formas conformistas praticadas nos Estados Unidos daquele contexto e as dividem em: “o movimento negro, o movimento estudantil, a nova esquerda, o movimento feminista e a contracultura” (CLECAK, 1985, p.353 apud BIAGI, 2013, p.95).

A batalha contra o inimigo vermelho, no âmbito interno, também era parte das preocupações. Anteriormente ao nosso recorte, nos anos 1950 mais especificamente, as tensões internas em relação ao assunto afloraram ainda mais devido ao macarthismo. A onda conspiratória levantada por seu protagonista, Joseph Raymond McCarthy (1908–1957), senador republicano e posteriormente democrata, ganhou tanta proporção que acabou cunhando um termo próprio¹³. Os ataques do senador acabaram trazendo as opiniões aos dois extremos. De um lado havia aqueles que acreditavam que ele estaria salvando o mundo capitalista de uma ameaça infiltrada e de outro, aqueles que tinham certeza de que as teorias do senador eram totalmente infundadas (DOHERTY, 2003,

¹³O cartunista editorial Herbert Block usou o sobrenome do senador pela primeira vez como um termo de abuso na edição de 29 de março de 1950 do *Washington Post*, quando rabiscou "*McCarthyism*" em um pote de piche. O termo pegou imediatamente, como se o turbulento furacão anticomunista que se formava na nova década estava batizado (DOHERTY, 2003, p.14).

p.13–18). Como o próprio presidente Harry S. Truman (1945–1953) comentou sobre a atuação de McCarthy em um discurso televisionado no dia 16 de novembro de 1953:

[McCarthyism] é a corrupção da verdade, o abandono de nossa devoção histórica ao jogo limpo. É o abandono do devido processo legal. É o uso da Grande Mentira e a acusação infundada contra qualquer cidadão em nome do americanismo e da segurança. É a ascensão ao poder do demagogo que vive da mentira; é a disseminação do medo e a destruição da fé em todos os níveis de nossa sociedade (TRUMAN, 1953 apud DOHERTY, 2003, p.14–15).

Apesar de ter seu nome como a principal referência ligada ao combate ao comunismo, McCarthy não participou dessa empreitada isoladamente. Ocorreram tensões e perseguições anteriores e posteriormente ao seu mandato. Prova disso foi o juramento de lealdade imposto pelo presidente Truman aos funcionários federais em março de 1947. Ainda nesse mesmo ano, o Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Deputados iniciou suas investigações sobre as atitudes ligadas à subversão em Hollywood. Inclusive, o FBI vinha investigando os descontentes políticos de diversos segmentos desde 1920. Esses acontecimentos se passaram bem antes que o senador detectasse os 205 comunistas no Departamento de Estado¹⁴. Mesmo Joseph McCarthy seu comitê sendo os maiores expoentes da caça às bruxas daqueles anos, nada tiveram a ver com as perseguições em Hollywood e na televisão. O Comitê McCarthy era focado nas questões do governo e não direcionado para a mídia. Comitê de Atividades Não Americanas da Câmara foi quem intimou cineastas de Hollywood através do Comitê McCarran. Uma confederação de organizações privadas e grupos de interesses especiais que expulsaram da televisão artistas considerados “personalidades controversas”, formando assim uma lista negra no mercado midiático. Com algum exagero de perversidade, Joseph McCarthy recebe muito crédito pelos atos do macarthismo em que muitas vezes não estava sequer envolvido (DOHERTY, 2003, p.15).

Os anos 1960 também trouxeram mudanças significativas para a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Podemos dizer que Kruchev teve a difícil missão de conduzir a nação em um dos períodos mais tensos da Guerra Fria. Seu cargo de primeiro secretário do Partido Comunista da União Soviética se estabeleceu entre os

¹⁴No dia 9 de fevereiro de 1950, durante um jantar do Lincoln Day no Clube de Mulheres Republicanas em Wheeling na West Virginia, o discurso do senador Joseph McCarthy chamou a atenção da plateia e de toda a imprensa da época: a existência de uma lista contendo 205 comunistas conhecidos no Departamento de Estado. Enquanto a imprensa e a política se alimentavam do momento, o senador surfou na onda anticomunista ganhando notoriedade nacional (DOHERTY, 2003, p.14).

anos de 1953 e 1964 e de primeiro-ministro dos anos de 1958 a 1964, período em que as tensões com os Estados Unidos se intensificaram. Prova disso foi a Crise dos Mísseis em Cuba, em 1962, durante sua administração (SILVA, 2014, p.1–9).

A personalidade marcante do novo líder foi fundamental para o desenvolvimento da política externa soviética, contrastando dos seus antecessores. Sua liderança foi descrita como responsável por uma transição do stalinismo exagerado para um padrão estável de desenvolvimento comunista¹⁵. Dentro da Guerra Fria, uma medida específica do governo teve um grande impacto na condução do conflito intercontinental: a reorganização do aparato bélico soviético. As medidas atuaram na redução do contingente militar, nos respectivos orçamentos e nas despesas operacionais resultantes dos anos anteriores. Logo, o governo focou na produção de mísseis, que a longo prazo teriam um custo-benefício superior às medidas tomadas pelos governos anteriores. As respostas de Kruchev às ameaças e provocações norte-americanas se deram através das armas nucleares estratégicas e suas formas de distribuição (KRUSHCHEV & BENSON, 2000 apud SILVA, 2014, p.10).

Apesar de estar pronto para a guerra, o líder soviético não tinha vontade de lançar seu país ao combate, pelo menos na teoria. Kruchev começou a sistematizar o conceito de coexistência pacífica, em meados dos anos 1950, afirmando que tal posição era precedente da conduta leninista. Um dos pontos de sua revisão do conceito foi negar a inevitabilidade do conflito, passando somente a lidar com a possibilidade desse acontecimento. Ainda afirmava que as massas deveriam prevenir o modo de vida capitalista de forma enérgica. Com isso, destacava-se a importância do socialismo para o caminho da paz mundial, não somente nas relações entre o Bloco Ocidental e o Bloco Socialista, mas também entre as próprias nações que teriam escolhido o capitalismo como caminho a se seguir (MARANTZ, 1975 apud SILVA, 2014, p.12).

¹⁵A era Nikita Kruchev finalizou-se em outubro de 1964, mas deixou um grande legado na sociedade soviética. Um sistema que negava todos os direitos foram suplantados por outro, que agora era regido pela maestria das leis, direitos e garantias, mesmo que em alguns momentos de extrema tensão essa nova realidade tenha sido brevemente esquecida, como no caso das revoltas de Novochoerkassk. Eliminar a noção de “crime contrarrevolucionário” e substituí-la pela de “crime especialmente perigoso contra o Estado” pode parecer uma mudança insignificante, mas quando o trabalho escravo foi substituído por trabalhadores assalariados, constatamos o quanto esse sistema se tornou mais humano. Não há como negar o fato de uma mudança do regime na era “pós– Stalin”. O KGB nesse momento era supervisionado pela Promotoria, o que fazia a organização respeitar todo o procedimento burocrático de cumprimento da lei. O KGB não andava sob suas próprias regras e intencionalidades. A Promotoria agora era o coração do sistema ditatorial e isso tinha que ser respeitado (LEWIN, 2007, p.246–247).

Khrushchev¹⁶ era tão otimista e voluntarista, como Stalin era determinista e pessimista, afirmando o primeiro em 1959 que as recentes alterações no contexto político mundial eram tão vastas que era viável, apesar de o Capitalismo coexistir lado a lado com o Socialismo, criar uma ordem internacional estável que tornasse impossível uma nova guerra mundial. Paralelamente, desconstruiu dois pilares primordiais da doutrina stalinista, quando afirmou que o cerco capitalista já não existia e, de forma clara, afastou a possibilidade da restauração do capitalismo na URSS (MARANTZ, 1975 apud SILVA, 2014, p.12).

É óbvio que tal posição era antagônica em relação a Stalin, que propagava e difundia a inevitabilidade da guerra e usava isso como justificativa para a mobilização de recursos tanto humanos quanto financeiros, em necessidade de um eventual conflito. Todas essas mudanças enfrentaram alguns contratemplos em relação ao reflexo das atuais políticas do governo soviético. Ainda não satisfeitos com as mudanças, o governo instaurou medidas sobre desarmamento, criticou as divisões políticas nos seios dos círculos de poder ocidental como as causas e consequências das tensões internacionais. O líder moscovita acreditava que seria possível melhorar significativamente as relações entre soviéticos e americanos. Sua fé era tanta que, inclusive, visitou os Estados Unidos durante o seu governo (MARANTZ, 1975 apud SILVA, 2014, p.12–13).

Dentre as principais mudanças internas nesse novo governo está a questão da repressão. Em 1956, Khrushchev fez seu discurso no 20º Congresso do Partido à Sociedade Soviética, onde atacou Stalin de maneira implacável. Com isso o povo soviético, principalmente a *intelligentsia*¹⁷, interpretou que os dias de perseguição e repressão estavam terminados. Com o stalinismo ainda se mantinha vivo com alguns apoiadores, a resposta veio posteriormente, um ano depois, na forma de um golpe palaciano. A manobra foi malsucedida e contida pela aliança entre militares e a maioria do Comitê Central. Para a surpresa de todos, ocorreu um fato inédito na história da URSS. Ninguém foi preso, muito menos condenado, mas apenas removidos de seus cargos. Isso é reflexo de acontecimentos muito maiores das políticas dos novos tempos¹⁸. O número de prisões de indivíduos que praticavam “crimes contra os

¹⁶Há variações na ortografia do nome desse governante soviético. Adotaremos como padrão a forma “Khrushchev”, utilizada por Moshe Lewin (2007). Nas citações diretas e indiretas utilizaremos a forma usada por cada autor a fim de manter a originalidade de seus respectivos textos.

¹⁷A *intelligentsia* era composta por aproximadamente 5.000.000 pessoas. Essa classe social era composta principalmente por cientistas, artistas e escritores (LEWIN, 2007, p.76–82).

¹⁸O maior sinal desse novo alvorecer foram os desmantelamentos dos GULAGS e do sistema de trabalhadores forçados que durou por no mínimo vinte anos. O covarde modelo, que usava prisioneiros como mão de obra forçada, foi substituído pelo trabalho pago e os brutais centros de detenção foram convertidos em um complexo prisional convencional. Dentro desses novos presídios, os detentos começaram a ser separados por categorias em 1957, através de um decreto. Além da queda no número de

revolucionários” caiu drasticamente. A maneira de se tratar a oposição mudou, mesmo que a repressão continuasse de maneira mais branda, inclusive nos tratamentos dos GULAGS¹⁹ (LEWIN, 2007, p.197). Enfim, o que podemos perceber é que o novo governo estava aberto a novos diálogos com a sociedade soviética e com o mundo, mesmo que essas atitudes não agradassem a todos (LEWIN, 2007, p.198–203).

No Ocidente, o governante moscovita era visto como um personagem objetivo e pragmático. Não era encarado como um ideólogo, mas sim como alguém que estava disposto a cumprir seus objetivos e alinhado com a perspectiva de que deveria fornecer um nível de vida mais confortável aos seus concidadãos, na prática comunista. Um dos primeiros redirecionamentos nesse sentido foi o ataque às lideranças que cultuavam a personalidade de Stalin. Tal fato poderia ser explicado pela base teórica leninista, onde o elemento mais importante estava na união das massas criativas e o Partido Comunista (ILIC; SMITH, 2011 apud SILVA, 2014, p.9). Por outro lado, Kruchev efetuou uma reorganização tão contraditória no aparelho administrativo que acarretou a sua remoção do poder de forma unânime. Em outubro de 1964, o líder soviético foi forçado a se aposentar por insistência de outros líderes do partido. Diferente das divergências entre o Politburo²⁰ e o Comitê Central²¹, que não chegaram a um acordo em 1957 para destituir Nikita, em 1964 as duas maiores e importantes instituições dentro da URSS decidiram que afastar o líder seria a melhor saída (GAIDZINSKI, 2017, p.18). O fato de ter sido derrotado na crise dos mísseis de Cuba, em 1962, é considerado como o principal motivo do seu afastamento (ROCHA, 2017, p.83).

O próximo governante que assumiria a liderança soviética seria Leonid Brejnev. No ano de 1931, o futuro líder soviético ingressou no PCUS, onde conheceu Nikita Kruchev, com quem construiria uma forte amizade. Posteriormente, em 1939, tornou-se diretor do PCUS da cidade de Dneprodzerzhinsk. Quando a Alemanha nazista invadiu a União Soviética, em 1940, foi convocado para lutar no campo de batalha, iniciando

prisioneiros através de diversas medidas, os condenados tinham a partir de agora a opção de reduzir sua pena através do trabalho. Já as colônias de prisão perpétua, que continham cerca de dois milhões de presos nos tempos de Stalin, em 1960 estavam praticamente vazias. O sistema penal nesse momento estava muito mais preocupado em julgar que em punir (LEWIN, 2007, p.198–203).

¹⁹Esse era o nome de uma vasta rede de campos de trabalhos forçados que se estendeu por toda a União Soviética. Desde as ilhas do Mar Branco às costas do Mar Negro, indo do círculo Ártico às planícies da Ásia Central. Presente de Murmansk até Vorkuta, inclusive no Cazaquistão. Abrangendo tanto a periferia de Leningrado quanto o centro de Moscou (APPLEBAUM, 2004 apud OLIVEIRA, 2005, p.46).

²⁰“Órgão principal do PCUS (Partido Comunista da União Soviética). Stalin substituiu-o pelo *Presidium* do Comitê Central. Foi restaurado após a demissão de Kruchev, em 1964” (LEWIN, 2007, p.477).

²¹Similar ao conselho administrativo.

assim sua carreira militar. No início da década de 1950, foi o primeiro Secretário do Partido da Moldávia e no ano seguinte integrou o Comitê Central do PCUS. Em meados dessa mesma década foi convocado para atuar em Moscou, agraciado como membro do Politburo. Em 1963, tornou-se o primeiro secretário do Comitê Central e em 1964, com a queda de Nikita Kruchev, assume a liderança da URSS (ESTADÃO, 2018; O GLOBO, 2013 apud DALCIN; LIMA; ROCHA; SECCHI, 2017, p.158).

Alguns autores, dentre eles Eduard Thompson (2003), salientam que o período em que a União Soviética esteve sob a liderança de Leonid Brejnev pode ser considerado como o auge do amadurecimento da potência nas esferas política e militar. Em quase duas décadas do seu governo, ou seja, entre os anos de 1964 e 1982, os soviéticos buscaram superar a tão destoante assimetria em relação aos Estados Unidos (THOMPSON, 2003 apud ROCHA, 2017, p.83).

Os bons ventos da economia soviética sopraram nesse governo. Foi possível notar essa aceleração no final dos anos 1960, com a indústria petrolífera. Esse aparato produtor de combustível foi criado durante a vigência de Brejnev e continua a atuar até nossos dias. O Choque do Petróleo de 1973²² proporcionou à União Soviética ganhos significativos ao abastecer a Europa com seu petróleo, apesar de cair em uma forte estagnação com o fim da crise. Esse período ficou conhecido como “estagnação Brejnev” (EGOROV, 2018 apud DALCIN; LIMA; ROCHA; SECCHI, 2017, p.158). O líder soviético investiu massivamente não somente em armamentos e industrialização. Grandes demandas orçamentárias foram destinadas à saúde pública, à educação e à tecnologia aeroespacial. Brejnev faleceu em 1982, devido a um ataque cardíaco, em Moscou. Ele foi o líder que governou por maior tempo a União Soviética, com exceção de Joseph Stalin (ESTADÃO, 2018 apud DALCIN; LIMA; ROCHA; SECCHI, 2017, p.158).

Da mesma forma que o medo do terror vermelho promoveu uma verdadeira “caça às bruxas” nos EUA, na URSS o terror ao capitalismo demoníaco e de seus conspiradores criou uma verdadeira fobia no território. Esse pânico implantado foi responsável pela construção de uma imagem pejorativa do governo soviético e sua repressão tanto dentro quanto fora dos seus domínios. As perseguições internas aos

²²O Choque do Petróleo foi um embargo conduzido pelos países produtores de petróleo do Oriente Médio (a OPEP) aos Estados Unidos e seus possíveis apoiadores. Essa crise foi gerada após os norte-americanos apoiarem Israel na Guerra do Yom Kippur. Cerca de um ano depois dessa crise o barril de petróleo que custava cerca de US\$ 3 passou a custar US\$ 12. Disponível em: <<https://history.state.gov/milestones/1969-1976/oil-embargo>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

inimigos e aos simpatizantes do capitalismo vinham desde as épocas de Stalin. O principal e o mais perigoso dos seus deturpadores, devido a essa circunstância, foi Leon Trotsky (LEWIN, 2007, p.53–54). Nas palavras de Moshe Lewin (2007), “o terror não resultou da existência dos heréticos, os heréticos foram inventados para justificar o terror que Stalin exigia” (LEWIN, 2007, p.54).

O ápice das perseguições ocorreu no período mais obscuro na história do stalinismo. Entre os anos de 1946 e 1950 nasce o zhdanovismo²³, uma referência ao seu principal proponente, Andrei Zhdanov, secretário do partido naquele instante. Essa vertente era a expressão do radical nacionalismo russo e atacava ferozmente as manifestações nacionalistas em repúblicas não russas. Internamente, o movimento político tinha como alvo específico a *intelligentsia* profissional, que era composta pela classe mais ligada à cultura da sociedade soviética. A principal acusação contra esses indivíduos era a “bajulação” ao ocidente. Além disso, esse grupo foi taxado de cosmopolita naqueles anos (LEWIN, 2007, p.163–194). A tarefa crucial desse movimento, atribuída pelo próprio Stalin, tinha a intenção de reafirmar a autoridade política sobre as atividades ideológicas, culturais e científicas na União Soviética. Durante a Segunda Grande Guerra, o governo soviético diminuiu drasticamente seus programas de propagação da sua doutrina devido às demandas exigidas para vencer os inimigos do Eixo. Com o fim do conflito ocorreu uma explosão do nacionalismo russo, fervor religioso e a preocupação com a vida particular dos indivíduos. Stalin, ao lado de Andrei A. Zhdanov, julgou ser necessária uma verdadeira limpeza ideológica no território. Mikhail Zoshchenko, Anna Akhmatova e Boris Pasternak são exemplos de alguns nomes importantes que foram brutalmente perseguidos por essas políticas (KELLY, 1997, p.17–18).

Como é perceptível, mudanças significativas foram alcançadas a partir da década de 1960. A administração de Krushev foi responsável por iniciar modificações na forma como o aparato governamental agia em relação às divergências de opiniões. Em relação ao período Stalin, fica claro os avanços ocorridos com a chegada dos novos tempos.

²³Moshe Lewin menciona que ótimos exemplos de relatos do zhdanovismo podem ser encontrados na literatura soviética. Um relato conciso e útil encontra-se em M. Slonim, *Soviet Russian Literature: Writers and Problems*, 1917–1967, capítulo 26, Nova York, 1967 (LEWIN, 2007, p.166).

1.3 – Longe demais das capitais: a guerra das influências

A Guerra Fria foi peculiar porque em um primeiro instante o conflito ocorreu no âmbito psicológico. Anteriormente, Thomas Hobbes já havia salientado, ainda no século XVII, que “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas no período de tempo que a vontade de disputar pela batalha é conhecida” (HOBBS, 1651 apud HOBSBAWN, 1995, p.224). Como sabemos, esse conflito da segunda metade do século XX, dominou a mente humana daqueles que presenciaram essa grande tensão.

Outro elemento que transforma esse conflito mental em um combate incomum é que ele não se trata de um período homogêneo. Para o historiador Eric J. Hobsbawn (1995), a Guerra Fria é dividida em duas metades, onde o marco divisor se situa no início das décadas de 1970, quando o mundo entrou em um período de instabilidade e crises econômicas (HOBSBAWN, 1995, p.223–239).

Anteriormente a esse ponto divisor do conflito, mais especificamente dentro do nosso recorte temporal, ocorreram significativas alterações na composição geopolítica do mundo. Talvez uma das mais importantes sejam os movimentos de independência em diversas partes do continente africano. A onda de descolonização que se inicia em junho de 1960 formou dezesseis novos países. Posteriormente, nos próximos quatro anos dessa mesma década, foi a vez da maior parte das colônias francesas e britânicas conquistarem suas independências. Já os territórios sob o domínio português teriam que aguardar até os anos 1970 para se libertarem desse regime, apesar de lutarem desde o começo da década de 1960 (NAPOLITANO, 2020, p.95–97). O caso congolês²⁴ é um exemplo das disputas ocorridas no continente africano durante a Guerra Fria, caracterizado principalmente pela “queda de braço” das duas grandes potências nas áreas que ficaram conhecidas como “Terceiro Mundo”²⁵. A disputa por persuasão teve grande intensidade também na América Latina e trouxe reviravoltas políticas na década

²⁴Patrice Lamumba, que foi um importante personagem na luta anticolonial no Congo. Alguns meses depois, o grande líder que havia se aproximado da União Soviética foi deposto por um duro golpe orquestrado pelos Estados Unidos e pela Bélgica. Contando com o apoio de alguns chefes militares locais, a insurreição teve como objetivo principal garantir que as riquezas naturais da jovem nação se mantivessem na esfera de influência capitalista. Os olhos de Moscou espreitavam a região numa tentativa de estabelecer áreas que pudessem ser influenciadas pelo modelo comunista de governo. Infelizmente, em janeiro de 1961, Lamumba foi assassinado na prisão (NAPOLITANO, 2020, p.96).

²⁵A expressão “Terceiro Mundo” foi consolidada na Conferência de Bandung (1955) na Indonésia. Esse termo designaria países que foram colônias em um passado próximo ou distante e que ainda não tinha adquirido condições sociais e econômicas desenvolvidas a ponto de interferir a geopolítica mundial. Com o passar do tempo, a própria mídia começou a designar países com pobreza crônica, baixa industrialização e fragilidade nas instituições políticas como países do “Terceiro Mundo”. Isso englobaria países asiáticos, latino-americanos, todos no mesmo sistema classificatório (NAPOLITANO, 2020, p.93–95).

de 1960. A questão cubana foi de extrema importância para que os Estados Unidos voltassem seus olhos para a América Latina e as suas tendências dentro da Guerra Fria.

Em um documento oficial do governo estadunidense, os latino-americanos deveriam receber o tratamento de uma extensão territorial, pois “a segurança dos Estados Unidos é o mesmo que a segurança do hemisfério” (RABE, 1988, p.23 apud MARTINS FILHO, 1999, p.68). Mesmo tendo um aparente sucesso, essas alianças levantavam muitas dúvidas, inconsistências e contradições. Eram questionadas as questões de “ajuda” militar aos países latino-americanos para a defesa do hemisfério contra eventuais ataques soviéticos, o mesmo tempo que se tentava evitar uma possível influência do Kremlin sobre essas nações. As diferenças entre o discurso formal da aliança e seus objetivos reais eram muito claras. Sem dúvidas, havia duas tarefas centrais. A primeira seria a contribuição à defesa externa do hemisfério e com isso participar ativamente da manutenção da ordem interna. Desse modo, poderiam ser prevenidas situações que promovessem o desvio da tutela estadunidense de suas áreas de interesse estratégico prioritário. De acordo com João Roberto Martins Filho (1999), essa foi a explicação para se transferir, durante cinquenta anos, armas e equipamentos de natureza bélica que estavam em estoque sobressalente da Segunda Guerra Mundial. Podemos enquadrar nesse quesito bombas, bombardeiros, submarinos e mísseis (MARTINS FILHO, 1999, p.69–70).

O segundo ponto de desenvolvimento seriam os computadores, radares e satélites empregados na vigilância e o controle das ações da ameaça comunista, fornecendo informações que ajudariam a elaborar táticas de contenção. Essa duplicidade em investimentos tanto na área estratégica como na área armamentista orientou as duas potências e ficaram conhecidas como “corrida espacial e armamentista”. O setor responsável pelo arsenal ocidental se comportou com bastante singularidade em relação aos soviéticos, devido à relativa vantagem em comparação ao inimigo. Enquanto a potência capitalista melhorava seus sistemas e desenvolvia a qualidade bélica, o outro lado estava ainda preocupando-se em adquirir tais artefatos. A motivação do Kremlin se dava principalmente pelos norte-americanos que já terem em seu poder armas nucleares, como aquelas utilizadas contra o Japão no final da Segunda Guerra. A superioridade ianque foi reafirmada durante os primeiros ensaios com a bomba de hidrogênio em 1952. Seus inimigos conseguiram tal façanha apenas anos posteriores (SIQUEIRA, 2015, p.78–79).

Nos países latino-americanos, temerosos pela invasão do Exército Vermelho ou algum de seus aliados, foram gerados diversos embriões de supostos governos que hipoteticamente poderiam dar conta de defender os interesses não somente dos estadunidenses, mas de toda uma fração da sociedade que não pretendia aceitar em seu mais alto escalão do comando um governo comunista²⁶. (FICO, 2008, p.67). A questão cubana, principalmente após a fracassada tentativa de invasão da Baía dos Porcos em 1961, foi de extrema importância para que os Estados Unidos voltassem seus olhos para a América Latina e as suas tendências dentro da Guerra Fria.

Agosto de 1961. No discurso que dirige aos delegados do Conselho Econômico e Social Interamericano, reunidos na cidade Uruguaiana de Punta del Este, quatro meses depois do fracasso da invasão da Baía dos Porcos, o ministro cubano Ernesto “Che” Guevara toca num ponto sensível. Ao denunciar que sem a vitória da Revolução Cubana não existiria a festejada “Aliança para o Progresso” – o programa do recém-eleito Presidente John Kennedy para o desenvolvimento econômico da América Latina –, Guevara registrava uma vinculação historicamente verdadeira (CASTAÑEDA, 1997, p.238–245 apud MARTINS FILHO, 1999, p.67).

Sem dúvidas, a Cuba de Fidel Castro teve um papel definidor nas relações que se seguiram entre o governo dos Estados Unidos e sua relação com os demais países da América Latina. No quadro geral da Guerra Fria, sem os acontecimentos referentes à revolução cubana, a porção latina do continente americano continuaria sendo a última preocupação da Casa Branca. O Vietnã monopolizou as atenções do Departamento de Estado e do Pentágono no período entre 1959 até 1964. Já no último ano do governo Eisenhower, em 1961, os sinais dessa atenção especial aos asiáticos eram evidentes. Prova disso foi a reivindicação da paternidade feita por Eisenhower em relação à “Aliança” na Ásia (RABE, 1988, p.149 apud MARTINS FILHO, 1999, p.67).

A aproximação entre os EUA e seus vizinhos de continente se iniciou anteriormente. Na verdade, esse diálogo entre os norte-americanos e países latino-americanos ocorreu posteriormente ao término da Segunda Grande Guerra e teve o formato de tratado. O primeiro desses encontros aconteceu em agosto de 1947, na cidade de Petrópolis. A chamada “Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz e da Segurança Continental” teria obtido resultados satisfatórios, dentre eles a criação do Tratado Interamericano da Assistência Recíproca (TIAR), aderida por

²⁶Podemos destacar a situação brasileira nesse momento como exemplo. Para mais informações consultar a obra: FICO, Carlos. O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura brasileira. 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p.65–111. 2008.

praticamente todos os países da região. Uma das principais regras do acordo entre esses líderes foi de que um suposto ataque de um membro da aliança seria considerado um ataque de todos eles²⁷ (CHILD, 1980, p.124 apud MARTINS FILHO, 1999, p.69). A “Defesa do Hemisfério” era parte do Programa de Ajuda Militar (PAM) para a América Latina, estabelecido ainda no início dos anos 1950, através de inúmeros acordos bilaterais no chamado Sistema Interamericano de Defesa. Apesar de estar usando uma fantasia ideológica de “defesa mútua” ou até mesmo da “autodefesa coletiva”, os norte-americanos tratavam a situação como uma simples extensão da política de defesa nacional dos EUA a seus vizinhos mais fracos, economicamente e militarmente. A proposta ganhou vigor em um curto espaço de tempo. No final da década essas parcerias envolviam uma ampliação desse controle²⁸ (MARTINS FILHO, 1999, p.68–69).

Já os soviéticos, principalmente na era Brejnev como vimos anteriormente, investiram na expansão global. Com o desenvolvimento e ampliação do poderio militar, sobretudo a Marinha, os soviéticos conseguiram atuar globalmente a favor dos interesses de Moscou. O dito “Terceiro Mundo”, mais especificamente os casos africanos, despertaram um interesse especial devido ao fato da recente libertação das amarras do colonialismo europeu, como já foi mencionado. A grande movimentação praticada por Brejnev soube instrumentalizar o poder militar soviético a favor dos interesses políticos em relação a esses países. O Kremlin conseguiu com isso estabelecer pontos de apoio militar estratégicos nas principais linhas de comunicação do mundo. Essa linha desenvolvimentista tecnológica já vinha sendo desenvolvida desde a segunda metade dos anos 1960, quando a URSS passou por um grande processo de modernização militar, iniciada por Kruchev (ROCHA, 2017, p.83).

²⁷ O tratado gerou imensas ondas de protestos na América Latina, com as acusações de que os aliados dos EUA tinham se acorrentado à estratégia militar americana. Mesmo com todas as críticas, o TIAR permitiu que o Sistema Militar Interamericano avançasse e, conseqüentemente, abrisse caminho para a primeira série de acordos bilaterais para os estabelecimentos de missões de assessoria militar. No começo dos anos 1950 iniciou-se a Guerra da Coreia. Tal fato tiraria a aliança militar do estado de inércia, adquirido desde os tempos do pós-guerra. Na perspectiva de um especialista americano citado por J. Child, a movimentação dos Estados Unidos foi extremamente rápida, nos moldes de um quase monopólio da indústria bélica e assessoria militar na América Latina. A partir dessa situação, os norte-americanos controlaram não somente a circulação das armas, mas também o treinamento, influenciando diretamente as decisões dos militares latino-americanos (CHILD, 1980, p.124 apud MARTINS FILHO, 1999, p.69).

²⁸ Dentro dessa ampliação continham missões americanas em dezoito países, com um contingente de quinhentos e cinquenta e oito assessores das três forças militares; cerca de oitocentos oficiais americanos nos países latinos (sem contar os estacionados no Panamá); intensos treinamentos de oficiais latinos em bases panamenhas e norte-americanas; amplas vendas de materiais bélicos, tanto à vista quanto a crédito; visitas regulares aos EUA por parte dos governos latino-americanos; e um comando unificado americano, situado na Zona do Canal do Panamá: o SOUTHCOM (CHILD, 1980, p.126 apud MARTINS FILHO, 1999, p.69).

Na questão das animações, a atuação das potências nessas regiões forma essenciais para a divulgação e distribuição das produções. Até onde temos informações, o estúdio estadunidense *Hanna-Barbera* esteve presente em mais de cento e setenta e cinco países²⁹. A disponibilidade de informações das animações ocidentais, em relação às soviéticas, é muito mais clara. São poucas as fontes que trabalham a circulação das obras do estúdio moscovita pelo globo. A única menção que encontramos foi um *blog* que relata a presença dos produtos animados soviéticos do *Soyuzmultfilm* em Cuba. Nesse espaço, antigos espectadores trocam experiências das animações, principalmente no seu período de infância³⁰. O que fica evidente com esse dado é que o diálogo, e consequentemente um alinhamento político, era um fator determinante para que ocorresse a circulação do material.

Este primeiro capítulo, apesar de não mencionar as animações propriamente, será de extrema importância para analisarmos os produtos midiáticos na terceira e quarta parte do nosso trabalho, onde serão de grande apoio na estruturação do nosso trabalho.

²⁹Disponível em: < <https://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/Hanna-Barbera-60-anos.html>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

³⁰Disponível em: < <https://munequitosrusos.blogspot.com/search?q=Soyuzmultfilm>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

CAPÍTULO 2 – A MAIS EFICIENTE DAS ARMAS

Nesse segundo capítulo abordaremos as questões culturais e propagandísticas envolvendo o mundo das animações e o meio que elas estavam inseridas. É de grande importância pensar o papel da televisão e a sua construção nos países que monopolizaram a liderança desse conflito. Nesse mesmo momento, trataremos dos estúdios de animação que estavam produzindo desenhos animados intensamente nesse contexto.

2.1 – Animações e TV

Durante décadas o aparelho de TV se fez presente em um grande número de residências mundo afora, distribuindo informação, sonhos, entretenimento e diversão das mais diversas formas. Com a sua popularização na segunda metade do século XX, o conteúdo produzido para esse tipo específico de exibição começou a ser usado como uma ferramenta política e ideológica das mais diversas formas possíveis, inclusive pelos governos. A importância das mídias, de uma maneira geral, é fundamental na vida cotidiana de todos, seja ela empregada tanto na construção da esfera do conhecimento, quanto na forma de entretenimento. Com um mercado consumidor televisivo sempre ativo, a indústria dos desenhos animados encontrou um caminho promissor nesse meio de comunicação.

A coroação da televisão como protagonista dos meios de comunicação revolucionou a maneira de se informar, deixando tudo e todos mais próximos, contribuindo assim com a percepção da unidade de grupo. Enquanto estava em seu processo de amadurecimento, nos momentos imediatos ao fim da Segunda Grande Guerra até os anos 1960, a TV ainda não adquirira tanta importância para ser controlada e manipulada, como aconteceu posteriormente (KURLANSKY, 2005, p.13–14 apud BIAGI, 2013, p.94). Usado até hoje das mais diversas formas, esse esplêndido aparelho teve uma importância incalculável e revolucionária para a época. Trataremos do seu desenvolvimento e funcionamento mais especificamente dentro dos Estados Unidos e na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, devido à importância dessa mídia para os detentores do poder na Guerra Fria.

A TV como nós a conhecemos hoje não nasceu com todo esse esplendor, como já era de se esperar. Com o passar dos anos sua importância foi se consolidando. Como

Thomas Doherty (2003) demonstra em seu livro “*Cold War, Cool Medium: television, mccarthyism and american culture*”, o meio de comunicação passou por diversas fases até o seu amadurecimento. Conforme o autor, devemos considerar suas diversas fases, podendo-se fazer um paralelo com a vida humana. De 1939 até 1945 a televisão estaria em um estágio embrionário, adquirindo ainda sua formação³¹. No pós-guerra, dentre os anos de 1946 e 1950, a televisão engatinhou, dando seus primeiros passos repletos de insegurança e infantilidade. Já na sua adolescência, período que o autor coloca entre os anos de 1951 e 1960, sentiu as dores do crescimento e a insegurança da jovialidade no mundo tomado pelas antigas tecnologias humanas de informação. Finalmente em 1961 alcança sua maturidade e independência consagrando-se como aparelho mais presente na vida dos norte-americanos. Sua metamorfose não pararia por ali. Nos anos 1980 e posteriormente receberia os cabos das redes de computadores transformando-a, mais uma vez, em uma espécie totalmente nova. Sem alcançar a velhice, a TV sempre se renova, evoluindo para um modelo cada vez mais nítido, elegante, sofisticado e interativo (DOHERTY, 2003, p.4).

Ainda sem reconhecimento, a televisão já moldava a maneira que a nação fazia negócios, ainda nos primeiros anos da Guerra Fria. A aposta de alguns empreendedores das telecomunicações é de que a tecnologia revolucionária envolveria a vida de toda a sociedade, levando assim apenas algum tempo para se concretizar³². No ano de 1949 a televisão nos Estados Unidos era um artigo luxuoso que estava presente em apenas um em cada dez lares. Em contrapartida, a escala de invasão que ocorreu posteriormente foi assustadora. Em apenas uma década as antenas de recepção se espalharam como erva daninha nos telhados. De um equipamento elitizado, a caixa brilhante se tornou equipamento essencial nos lares da terra do Tio Sam, marcando presença em nove de cada dez moradias (DOHERTY, 2003, p.4–5).

A pressão comercial para a adaptação ao novo meio de comunicação bombardeavam ferozmente a sociedade americana:

³¹Esse atraso no desenvolvimento desse meio de comunicação teve ligação direta com os acontecimentos relacionados à Segunda Guerra e todo o esforço que ela exigiu da sociedade (DOHERTY, 2003, p.4).

³²No ano de 1954, o presidente da NBC, Sylvester “Pat” Weaver, que governava majoritariamente a programação da rede, declarou que a televisão se tornaria “o centro brilhante da casa”, as transmissões seriam realizadas em cores e gravadas em fitas magnéticas. As pessoas iriam ter acesso a serviços como noticiários internacionais, orquestras e companhias de ópera que transmitiriam seus espetáculos nas salas de estar. Esse serviço de alta magnitude sonhada, mas ainda inalcançável naquele momento, na visão do profeta Weaver afetaria o modo de vida de cada segmento da população (*Ibid.*, p.4–5).

Já em 1951, anúncios de fomento à culpa advertiam os pais de que “seus filhos sofreriam na escola e seriam evitados pelos amigos”, se a família resistisse em comprar um aparelho de televisão. O ostracismo social era real o suficiente. Em breve seria impossível participar das conversas no pátio da escola ou das brincadeiras do bebedouro sem o ponto de referência comum da telinha. Deixando de ser um aparelho exótico, mas um equipamento básico de sobrevivência, a televisão tornou-se uma artéria tão vital para o pulsar da vida americana quanto a geladeira zumbindo na cozinha. Mais necessário: forçados entre escolher entre comida fresca e entretenimento doméstico, uma sólida maioria dos americanos da Guerra Fria optou por descartar a caixa de gelo por aquela outra caixa (DORHERTY, 2003, p.4–5).

O impacto social foi monstruoso, mas nenhum segmento sofreu fraturas tão graves com a chegada da revolução midiática quanto Hollywood. O berço da imagem em movimento tornar-se-ia subordinado a esse novo meio difusor de informação e diversão. As transmissões televisivas iniciaram-se em 1946 coincidindo exatamente com a última temporada clássica hollywoodiana. A audiência cinéfila semanal era de cerca de noventa milhões de espectadores pagantes que se aglomeravam e agitavam a vida social enquanto se distraíam nas salas de cinema. Em poucos anos a “programação gratuita”, nomenclatura pejorativa dada por Hollywood devido ao raciocínio de que tudo que era grátis não tinha qualidade, atingiu os grandes produtores. Toda semana, em simultâneo, em que lamentava a queda da sua receita, o setor cinematográfico assistia horrorizada a ascensão da audiência televisiva e traçava a relação direta entre esses dois elementos (DORHERTY, 2003, p.4–5). Quando ajustamos nossas lentes, focando principalmente a indústria de animação, vemos que esses produtos passaram por processos transformadores ao trocarem as salas de cinema pelas chegar acomodações particulares. A diversidade de personagens e produtos trouxe consigo uma grande variedade de narrativas que agradava aos mais variados públicos³³ (VENÂNCIO, 2011, p.7).

Com toda expansão e ampliação televisiva conduziram a indústria de animação para que sofresse um verdadeiro “boom”. Durante a “era de ouro das animações”, ou seja, do final dos anos 20 até meados dos anos de 1960, surgiram diversos outros estúdios dedicados a explorar o mercado da animação, dentre eles a *Warner Brothers*, a

³³ Um exemplo foi o grande número de produções do estúdio Hanna-Barbera entre os anos de 1957 e 1967. Temos as séries *The Ruff & Reddy Show* (1957), *The Huckleberry Hound Show* (1958), *The Quick Draw McGraw Show* (1959), *The Flintstones* (1960), *The Yogi Bear Show* (1961), *Top Cat* (1961), *The Hanna-Barbera New Cartoon Series* (1962), *The Jetsons* (1962), *The Magilla Gorilla Show* (1963), *Jonny Quest* (1964/1965), *The Peter Potamus Show* (1964), *The Atom Ant/Secret Squirrel Show* (1965), *Frankenstein Jr and The Impossibles* (1966), *Space Ghost and Dino Boy* (1966), *Space Kidettes* (1966), *Birdman and the Galaxy Trio* (1967), *The Herculoids* (1967), *Shazzan* (1967) e *Moby Dick and Mighty Mightor* (1967) (VENÂNCIO, 2011, p.10).

MGM, Universal Studios, Walter Lantz Productions, dentre outros (VENÂNCIO, 2011, p.7).

O marco inicial da indústria de animação ocorreu nos Estados Unidos, mais especificamente com o lançamento de *Gertie, The Dinossaur* em 1914, uma animação produzida por Winsor McCay. Essas e outras produções fizeram parte da “*the silent era*”, um período que durou até o final dos anos de 1920. O principal traço desses produtos é que eles eram desprovidos de qualquer sonoridade (MALTIN, 1987, p.1–28). Foi apenas com o advento de Walt Disney e a criação do seu estúdio em 16 de outubro de 1923 que os desenhos animados começaram a ganhar popularidade nas salas de cinema. *Snow White and The Seven Dwarfs*³⁴ (Branca de Neve e os Sete Anões, como ficou conhecido no Brasil) lançado em dezembro de 1937, foi o primeiro longa-metragem de animação do estúdio Disney (MALTIN, 1987, p.32). Atualmente, além de uma imensa franquia nos mais diversos setores do entretenimento, a produtora contabiliza um total de cinquenta e nove produções de longas-metragens animadas até esse presente momento da pesquisa³⁵.

Após esse breve panorama, tanto da televisão quanto dos primórdios da indústria de animação norte-americana, observemos o caso do estúdio produtor das animações do nosso recorte: o *Hanna-Barbera Productions, Inc*³⁶. O estúdio foi fundado por William “Bill” Hanna e Joseph “Joe” Barbera, mas anteriormente os dois cartunistas foram contratados pelo estúdio MGM em 1940. Com a dupla surge o maior sucesso da empresa: *Tom & Jerry*. Esse primeiro trabalho dos animadores daria visibilidade aos cartunistas, consolidando-os como uma das maiores forças criativas da história das animações no universo televisivo. Com uma fórmula bastante conhecida, ainda da era das telonas, a antropomorfização³⁷ foi usada nos personagens de uma maneira muito peculiar. A dupla, composta por um gato e um rato, era dotada de expressões humanas,

³⁴Os curtas-metragens de animação eram exibidos como aberturas da sessão principal, composta principalmente por filmes de *live-action* (filmes com a participação de atores ou animais). A grande mudança acontece com os empreendimentos dos estúdios Disney na realização dos longas-metragens de animação, elevando a partir daí os desenhos à atração principal nas salas de cinema com seu clássico “Branca de Neve e os Sete Anões”. Nesse projeto inovador, os investimentos financeiros da produção chegaram a US\$1.488.423,00 (BENDAZZI apud COSTA, 2008. p.56).

³⁵Disponível em: <https://disney.fandom.com/pt-br/wiki/Lista_de_filmes_animados_da_Disney>. Acesso em: 02 nov. 2021.

³⁶Atualmente o estúdio é conhecido pelo nome “*Hanna-Barbera Cartoons*”. Disponível em: <https://www.closinglogos.com/page/Hanna-Barbera_Cartoons>. Acesso em: 02 nov. 2021.

³⁷O termo Antropomorfismo é derivado da combinação das palavras gregas ‘*antrophos*’ (humano) e ‘*morphé*’ (forma) sendo criado para identificar esta categoria de representação em seus mais variados aspectos: artístico, literário, simbólico, psicológico, antropológico, histórico, cultural e religioso” (MATTOS, 2013, p.59).

além de um alto grau de leitura e compreensão da realidade, algo bem comum nessa categoria de produção. O ponto destoante é o fato de esses dois personagens não possuírem vozes, algo raro nas produções da época³⁸ (VENÂNCIO, 2011, p.7). A declaração de William Hanna demonstra como essa peculiaridade era essencial para o trabalho desses animadores:

Um bom animador coloca vida e confiabilidade no personagem. Ele a traz para a vida e você pensa nele não enquanto personagem de desenho animado, mas como um humano [...]. Eu acho que é quase infantil quando você pensa para analisar. Um homem adulto está pensando em um personagem de desenho animado e tem algo emocional na cena. Você reage com sentimentos. Eu vejo desenhos animados e lágrimas aparecem nos meus olhos [...]. Eu já trabalhei com material como esse e me emociono quando tento contar. É apenas, eu acho, a maneira a qual você se envolve com a personagem ou a sente (ADAMS, 1991, p.51 apud VENÂNCIO, 2011, p.8).

O grande sucesso da *MGM* na década de 1940 até meados dos anos 1950 não impediu a grande crise que se instaurou nesse estúdio, mesmo com o estrondoso sucesso de William e Joseph. A concorrência intensa e a falta de poder de decisão dos animadores fizeram com que em maio de 1957 a divisão de animação fechasse as portas. A dupla conseguiu montar seu próprio estúdio usando um baixo orçamento e ofereceu um acordo com seus antigos parceiros, o *MGM*, que recusou. Assim, posteriormente, com a ajuda da *Columbia-Screen Gems*, a *Hanna-Barbera* entrou nos anos 1960 como a líder nas produções animadas para a TV dos Estados Unidos. A grande facilidade para a criação de personagens e enredos no ritmo exigido pelo mercado da época manteve o estúdio como o maior produtor do segmento. Durante dez anos o estúdio se manteve independente, produzindo assim dezenove séries televisivas³⁹. Em 1967 o contrato com a *Columbia-Screen Gems* terminou e o estúdio se tornou uma subsidiária da *Taft Broadcasting*, um grande conglomerado de empresas norte-americanas (VENÂNCIO, 2011, p.9–10). Apesar de estar sendo administrada por outras empresas e ter os direitos autorais de suas produções vinculados aos mais diversos canais de televisão e empresas do ramo de entretenimento, a marca e o legado deixado pela dupla de cartunistas sempre serão lembrados pelas suas criações.

³⁸De acordo com Rafael Duarte Oliveira Venâncio (2011), esse nível de expressão era obtido por dois fatores: o primeiro seria o amplo uso de detalhes, em especial os faciais. Isso se tornou algo muito comum nas produções *MGM*. Em segundo lugar, a utilização do modelo facial humano. Com o uso dos espelhos, o animador produzia a expressão desejada e copiava para o rosto do personagem. Essas práticas possibilitavam um jogo duplo entre a antropomorfização e a naturalização (VENÂNCIO, 2011, p.7).

³⁹Ver nota 33.

Em relação ao surgimento e ampliação da TV soviética, o mapeamento é um pouco mais complexo devido à falta de fontes. O relato do repórter norte-americano John Gunther foi o mais claro que conseguimos encontrar sobre processo de estabelecimento desse veículo de comunicação ao leste das fronteiras soviéticas. A nova “divindade” também chegou de maneira tímida na URSS. Dentro de todo território soviético existia algo em torno de quatorze estações que funcionavam regularmente no final da década de 1950. Naquele momento não havia mais que um milhão e quinhentos mil aparelhos receptores em todo lado leste da “cortina de ferro”. Em contrapartida, as antenas instaladas nas grandes cidades como Moscou cresciam a cada dia. A indústria de aparelhos televisivos esperava ter mais de sete milhões de unidades em funcionamento já no primeiro ano da década de 1960. Nas palavras de Gunther⁴⁰, é possível perceber que as estações de TV traziam uma grande sensação de amorismo naquele momento⁴¹. A torre de Moscou tinha apenas cento e sessenta metros, mas com a grande demanda, o governo afirmou que seria construída a mais alta estrutura do mundo, com cerca de quinhentos metros. A estação de Moscou tinha um alcance de menos de cem quilômetros, mesmo assim a programação tinha algo em torno de quatro milhões de telespectadores⁴² (GUNTHER, 1959, p.350).

A programação da estação de Moscou naquele instante era constante, apesar de ter um horário fixo de funcionamento. Contava com exibições noturnas de segunda a sexta-feira das 7h às 23h. Aos sábados, as transmissões também ocorriam à noite, mas com uma pequena alteração de horário: das 8h à meia-noite. Já aos domingos as transmissões aconteciam das 14h às 18h. Aparentemente, para os nossos dias, a programação pode aparentar ter horários muito restritos, mas essa era a média da época registrada nas transmissões do continente europeu. Não havia programação diurna, com a exceção do domingo. Tal fato não se dava pela falta de conteúdo, mas sim pela escassez do público. Quase toda a população ativa trabalhava e supostamente não havia

⁴⁰John Gunther foi um importante repórter norte-americano, que após visitar e morar inúmeras vezes no outro lado da “cortina de ferro”, escreveu no final dos anos 1950 um livro chamado “A RÚSSIA POR DENTRO”, onde narra pelos mais diversos ângulos as questões econômicas, sociais e culturais dentro da URSS após o processo de desestalinização (GUNTHER, 1959, p.XVI–XXIV).

⁴¹Numa visita informal de Ivan I. Inozemtsev, diretor da estação de Moscou, conversou com o repórter sobre os problemas enfrentados por eles nesse sistema precário. Em defesa do diretor, John retira toda e qualquer responsabilidade de Ivan I. Inozemtsev sobre esses fatores (*Ibid.*, p.350).

⁴²Toda essa precariedade se deve a questões estruturais mais profundas. Essas limitações são justificadas pelo sistema soviético de televisão ter apenas dois cabos principais usados para fazer as transmissões naquele momento: um que ligava Moscou a Kalinin e o segundo de Leningrado a Novgorod. De acordo com as informações das autoridades da época, uma nova conexão estaria disponível em breve ligando Moscou a Leningrado (*Ibidem*).

ninguém em casa. Segundo o jornalista, não era possível observar com rigor os tempos de transmissão pelo fato de que os programas podiam começar e terminar quase a qualquer momento. Em relação aos canais existentes em Moscou, existiam apenas dois, com o detalhe de que um deles era totalmente experimental (GUNTHER, 1959, p.350).

Por outro lado, o sistema soviético de televisão tinha seus pontos positivos. Uma prática bastante comum era a exibição de filmes de longa-metragem que recentemente estavam em cartaz nos cinemas. Normalmente, a diferença entre a exibição entre os dois veículos eram de apenas de dez dias, prática que no ocidente levava algo em torno de uma década. Outra singularidade da programação soviética era a falta de anunciantes, ao menos que o governo fosse o próprio. Não havia a presença feminina com partes do corpo à mostra, animadores de programas gravados, nem novelas radiofônicas, muito menos programas em formato de noticiário ao estilo de *See It Now*⁴³. Cerca de sessenta por cento da programação era feita ao vivo e desse percentual de quarenta a cinquenta por cento era produzida em estúdio. A produção televisiva do país era altamente organizada para construir a programação do ano inteiro de maneira meticulosa⁴⁴ (GUNTHER, 1959, p.350).

É importante termos a consciência do americanismo explícito na visão de Gunther, que a todo o momento exalta a precariedade do sistema televisivo soviético. Para contrastar todo o amadorismo apresentado anteriormente, temos a visão da historiadora Christine E. Evans (2016), que afirma que o período denominado “a longa era da televisão soviética” — agora russa —, está em atividade até hoje. Como já foi mencionado, seu início ocorreu no final da década de 1950 com a expansão do número de aparelhos nas residências. Na segunda metade da década de 1960, intensificou-se a maneira de unificar um público muito heterogêneo legitimando a autoridade em simultâneo a realização das respostas do Estado aos seus cidadãos. No período pós-Stalin, a televisão, como outras artes soviéticas, constituía em uma possibilidade de

⁴³Esse icônico noticiário criado por Fred W. Friendly e Edward R. Murrow possuía um estilo de jornalismo revolucionário, onde os gêneros jornalístico, revista de notícias, entrevista e documentário foram transmitidos entre os anos de 1951 e 1958 pelo canal norte-americano CBS. Disponível em: < https://www.imdb.com/title/tt0211168/?ref=ttpl_pl_tt>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁴⁴O funcionamento da distribuição se dava da seguinte maneira: dez por cento das transmissões estavam vinculadas aos esportes, doze por cento ao teatro, vinte por cento para a música (em alguns casos as exibições de óperas inteiras eram comuns) e quarenta por cento era destinado ao cinema. Os programas infantis abocanhavam dez por cento desse total, enquanto o noticiário tinha apenas quatro por cento. Os mais prejudicados nessa divisão eram a indústria e a ciência (área que absorvia a educação), com apenas dois por cento cada (GUNTHER, 1959, p.351).

exploração da ambiguidade moral e política para a elaboração de novos modos de vida e para jogos de negociações tanto culturais como também políticas (EVANS, 2016, p.11).

A televisão como veículo de comunicação verdadeiramente de massa chegou apenas na segunda metade da década de 1960. Até 1970, o número de televisores por família soviética dobrou, confirmando a expansão abordada por Gunther no final dos anos 1950. Antes havia apenas um aparelho para cada quatro famílias e posteriormente registraram algo próximo de um televisor para cada duas, ou seja, o dobrou. Um número ainda modesto que oculta uma saturação muito maior em áreas urbanas, onde os sinais de televisão podiam ser recebidos mais consistentemente. No dia 4 de novembro de 1967, o novo e poderoso Centro de Televisão Ostankino começou a transmitir o sinal da Televisão Central de Moscou para uma rede de estações conectadas por cabo que se encontrava em rápido crescimento de linhas e de torres de transmissão de rádio. Dois dias antes, a União Soviética também havia começado as operações via satélite, trazendo o Canal 1 da Central Television para o norte do país, Sibéria, extremo oriente e Ásia Central. Os entusiastas dessa nova tecnologia planejavam espetáculos elaborados ao vivo com todas as repúblicas da União Soviética para a comemoração do quinquagésimo aniversário da revolução de 1917 (EVANS, 2016, p.12).

A televisão era íntima, visualmente convincente e o melhor de tudo, era localizada em casa. Assim, conseguia trazer rituais e mensagens importantes do Estado para os espaços emocionalmente vibrantes dos apartamentos privados. Por seu potencial poder, a televisão era constantemente censurada, mas, em simultâneo, seus produtores desenvolveram, em meados dos anos 1950, um conjunto de ambições artísticas e políticas provenientes da vanguarda teatral e cinematográfica. Imaginando-se como artistas e jornalistas⁴⁵, os escritores, editores e diretores mais proeminentes da Central Television⁴⁶ se viam envolvidos em uma atividade criativa, politicamente vital e experimental. As novas fontes de autoridade e unificação social iniciaram-se durante o degelo que se seguiu à morte de Joseph Stalin em 1953 e tem como principais moldadores as mudanças culturais e sociais do pós-guerra. A decisão de Nikita Kruchev de lançar um intenso acerto de contas público com o legado de Stalin, no vigésimo Congresso do Partido em 1956, foi um acontecimento especial em meio a essas mudanças (EVANS, 2016, p.11).

⁴⁵ Esses dois grupos desempenharam papéis proeminentes na revitalização do Estado e reinventaram sua relação com o público sob a administração de Nikita Kruchev (EVANS, 2016, p.11).

⁴⁶A Televisão Central Soviética foi uma das mais importantes emissoras do país.

O confronto entre as mudanças do novo líder da década de 1960 e o recente passado stalinista se deu em vários terrenos, entre eles nas artes e na mídia, mas foi na literatura e na imprensa que a guerra foi mais intensa. Conseqüentemente, a mídia de massa foi o principal veículo usado para revitalizar o projeto socialista. As mudanças após a morte de Joseph Stalin, da coerção para a persuasão como o principal meio de mobilização da população, elevaram o estatuto da mídia de massa e dos entretenimentos populares, em particular, para principal artifício de influência popular soviético, paralelamente, as demonstrações de superioridade da sociedade soviética (EVANS, 2016, p.11).

Na cultura socialista, de acordo com Christine Evans (2016), os produtores sempre foram obrigados a envolver o público antes que pudessem influenciá-lo. Nas palavras de Robert Edelman, em seu livro “*Spartak Moscow: A History of the People’s Team in the Worker’s State*”, “a cultura de massa deveria ensinar, mas não poderia fazê-lo se ninguém escutasse” (EDELMAN, 2012, p.10–11 apud EVANS, 2016, p.12). Tanto no pós-guerra quanto na União Soviética pós-Stalin, as demandas da população para que a mídia estatal não apenas se engajasse, mas também agradasse e prestasse satisfação aos seus telespectadores ficaram mais altas. Essas novas concessões e demandas não resultaram simplesmente no fornecimento de um conteúdo mais popular, ao invés disso, alteraram significativamente as negociações entre o Estado e o público de maneira muito mais profunda. Desse modo, levaram-se as questões de autoridade que rapidamente se expandiram além da cultura popular (EVANS, 2016, p.12).

Um dos grandes motivos para o desenvolvimento abrupto da TV nacional na União Soviética era que as redes de televisão eram vistas, pelo menos nos anos 1950 e início de 1960, como menos vulneráveis às transmissões inimigas de longo alcance. Pensava-se que a invasão da transnacional por esse meio de comunicação era quase impossível. Em outras palavras, tinha-se uma crença de que a televisão poderia servir, em alguma medida, para a comunicação nacional com maior segurança. Michele Hilmes (2012) argumentou que os Estados imaginavam a transmissão como uma espécie de “sistema circulatório nacional”, mantendo as ameaças transnacionais de rádios estrangeiras e produções cinematográficas de Hollywood sob controle concomitantemente em que entregavam na casa e na mente do povo soviético sinais do imaginário nacional (HILMES, 2012 apud EVANS, 2016, p.12). Apesar de não aceitar abertamente a invasão estrangeira, a interação, a troca e o empréstimo de materiais

ocorria constantemente⁴⁷. Essas movimentações assumiram diversas formas, incluindo exposições privadas de televisão estrangeira para produtores, além de análises jornalísticas e acadêmicas de programas de outros países. Outro importante ponto é que as relações pessoais e as trocas tanto de experiências quanto de modelos entre os profissionais soviéticos e estrangeiros eram constantes e intensas (EVANS, 2016, p.14–15).

No caso das animações, as práticas de exportação de técnicas e modelos estão presentes desde os primórdios do setor na URSS. Na primeira metade da década de 1930, mais especificamente em 1934, Moscou recebeu o Festival Internacional de Cinema. Uma das suas principais atrações foi o próprio Walt Disney, que apresentou sua animação *Mickey Mouse: Plane Crazy* (1928)⁴⁸. A recepção foi tão positiva que em 10 de julho de 1936 foi criado pelo governo soviético o *Soyuzmultfilm Studio* com sua sede na capital atual capital russa. Além de ser responsável pela produção e distribuição de diversos filmes, esse estúdio se destacou pela criação de inúmeras técnicas de animação. Apesar de ter iniciado suas atividades posteriormente aos estúdios *Disney*, a indústria soviética alcançou grande importância no contexto internacional (SEGRILLO, 2015, p.200 apud FREIXO, 2017, p.71–72).

O incentivo do governo soviético com este setor tem ligação direta não apenas com a euforia causada pela apresentação do cartunista norte-americano, mas com toda uma série de mudanças propostas por Stalin. Segundo Ângelo Segrillo (2015), no início do governo stalinista aconteceu um fenômeno chamado “revolução cultural”, onde o estado fortaleceu a preparação cultural e intelectual, investindo maciçamente nos setores relacionados à cultura e às artes. Essa revolução cultural se referia ao imenso esforço de elevação educacional e cultural das massas soviéticas para preparar melhor seus trabalhadores para operar a nova economia e, pelo menos teoricamente, criar um “novo homem soviético”, socialista e mais solidário coletivamente (SEGRILLO, 2015, p.200 apud FREIXO, 2017, p.71–72).

⁴⁷Pesquisas de intercâmbio de programas realizadas nas décadas de 1970 e 1980 sugerem que o Canal 1 de televisão central transmitia relativamente poucos programas estrangeiros, especialmente em comparação a outros sistemas de televisão do leste europeu. Apenas entre cinco e oito por cento de sua programação era composta por produções importadas. Essas mínimas trocas trouxeram programas da Europa Oriental, com menos frequência ainda da Europa Ocidental, da América do Norte e outros programas estrangeiros para as telas soviéticas. Além disso, como Kristin Roth-Ey (2003) observou, a Central Television adotou formatos de televisão da Europa Oriental, no que lhe concerne, os haviam pegado emprestado dos serviços da Europa Ocidental (EVANS, 2016, p.14–15).

⁴⁸No Brasil essa animação ficou conhecida como “O Maluco do Avião”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kCZPzHg0h80>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Os primeiros anos de produção do estúdio foram baseados em curtas-metragens infantis com personagens de animais, muito parecido com o padrão “Disney” de produção. Apesar desse estilo emprestado, naquele engatinhar do estúdio começaram a aparecer trabalhos interessantes, como, por exemplo, os filmes do diretor V. Suteev. Outro dado impressionante é que já no seu segundo ano de funcionamento, em 1937, o estúdio iniciou o processo de produção de filmes coloridos⁴⁹. Com o passar dos anos, mais especificamente em 1940, houve uma mudança de prioridades e a produção se expande para filmes que alcançam alto nível de qualidade, ganhando notoriedade no mercado internacional⁵⁰.

Durante os primeiros meses da Segunda Guerra Mundial, o foco do estúdio moscovita voltou-se totalmente para a campanha animada do pró-guerra. A crise foi agravada pela falta de materiais e difíceis condições de trabalho. As produções caíram drasticamente durante os anos que decorreram os conflitos, com vários funcionários lutando nas frentes de batalha, inclusive. Quando se findaram os combates, as campanhas ideológicas e o combate direto à Disney (1946–1953) se tornaram prioridades para o *Soyuzmultfilm*. O empréstimo de técnicas que americanos faziam aos soviéticos foi interrompido naquele momento, determinando o “cânone” estético original dos desenhos animados infantis, ou seja, o conjunto padrão de modelos pertencente ao estúdio. Com a chegada da década de 1950, a empresa consegue lançar filmes muito populares, como “A Flor Escarlate”, “A Donzela de Neve” e o “Antílope Dourado”. No meio dessa mesma década são deixadas de lado as representações naturalistas e entra em pauta o gênero satírico que se aproximou um pouco mais da realidade. As bases das histórias começaram a ser representadas por seres humanos⁵¹.

A fronteira entre os anos 50 e 60 foi marcada por uma busca criativa que desembarcou em uma completa mudança na cara do estúdio em 1963. Houve uma intensificação na produção de desenhos satíricos. No início, isso é associado apenas à redução das animações infantis, mas quando observamos melhor, fica claro que se trata

⁴⁹Isso mostra que o estúdio estava em concorrência direta com a Disney, saindo inclusive na dianteira em alguns momentos. Foi apenas em 1932 que o estúdio americano lançou *Flowers and Trees*, o primeiro desenho animado produzido em *tecnicolor*, rendendo ao estúdio o Oscar de melhor curta-metragem em animação naquele mesmo ano. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0022899/awards?ref=tt_awd>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵⁰Todas as informações aqui contidas sobre a história do Soyuzmultfilm Studio foram retiradas do site oficial da instituição, que está no endereço <<https://web.archive.org/web/20150704060859/http://new.souzmult.ru/about/history/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵¹*Ibidem*.

de uma decisão para aumentar o volume total de produção. A expansão tecnológica, as pesquisas estilísticas e de gênero foram outras características que marcaram esse período⁵². Nas décadas de 1970 e 1980 o *Soyuzmultfilm* foi considerado o maior estúdio de animação da Europa. As suas produções ganharam um total de mais de cento e cinquenta prêmios e diplomas em festivais internacionais. No final da década de 1980 a produtora acumulava cerca de quinhentos funcionários e um total de produções gravadas excedendo a mil⁵³.

Com a chegada da Perestroika⁵⁴ e da Glasnost⁵⁵, foi levantada a questão da reorganização e em abril de 1988 cinco associações criativas foram levantadas na produtora. No final dessa mesma década o estúdio estava passando por inúmeras crises em sua estrutura, gerando assim um mecanismo de produção abalado pela escassez de trabalhadores, e a atmosfera produtiva foi ficando cada vez mais rarefeita. Em 1989, o *Soyuzmultfilm* recebeu o estatuto de empresa alugada e permaneceu assim até 1999. No final da década de 1980, o Estado estabeleceu uma nova estrutura chamada “*FSUE ‘Film Studio’ Soyuzmultfilm*”⁵⁶. Basicamente separou-se o setor de arquivo do setor de produção. Uma regra imposta nesse sistema de separação, que muitos advogados alegaram ser contra os direitos autorais dos diretores e designers de produção, foi o fato

⁵²Todo esse empenho trouxe como resultado famosas animações, dentre elas “A Pequena Sereia”, de I. Aksenchuk e o “Gato de Botas”, pelas irmãs Brumberg. Além disso, filmes “seriais” começaram a ser promovidos, que arrebanharam telespectadores durante gerações, como, por exemplo, “Mogli”, por R. Davydov, “Bem, espere um minuto!”, de V. Kotenochkina e o clássico “O Ursinho Pooh”, de F. Khitruk. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20150704060859/http://new.souzmult.ru/about/history/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵³Todas as informações aqui contidas sobre a história do Soyuzmultfilm Studio foram retiradas do site oficial da instituição, que está no endereço <<https://web.archive.org/web/20150704060859/http://new.souzmult.ru/about/history/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵⁴A Perestroika (reconstrução ou reestruturação no idioma russo) foi um conjunto de mudanças econômicas e políticas adotadas por Mikhail Gorbachev em 1985–1986 numa tentativa de modernizar a economia soviética. A redução nos gastos com a defesa foi uma das prioridades (HOBBSAWN, 1995, p.465–466).

⁵⁵Já a Glasnost (transparência em russo) foi o degelo que proporcionou a abertura política. Tais medidas visavam aproximar a população das decisões políticas da nação, que anteriormente concentravam-se nas mãos dos burocratas. Além de proporcionar mais liberdade a vida social da população, como, por exemplo, o fim do controle religioso e a não perseguição e censura a classe artística na URSS (*Ibidem*).

⁵⁶O novo estúdio não reconhece obrigações aos funcionários da antiga estrutura, além de reformar sua equipe. Além de tudo isso, o Estado russo cede-lhe as bases de instalações e de produção, com os direitos de coleção do antigo estúdio. Em 2004 foi tomada a decisão de dividir a organização em duas: a “*FSUE ‘Fundo de Cinema do Estúdio Soyuzmultfilm*” (*Film Fund*), que ficou responsável de operar a coleção de filmes e a “*FSUE TPO Estúdio de Cinema Soyuzmultfilm*”, onde se concentraria a produção dos novos filmes (*Ibidem*).

que a *Film Fund* recebeu do Estado não apenas o direito de dispor dos filmes fragmentados, como também o direito de usar os personagens e fotos desses filmes⁵⁷.

Ao invés de reativar o estúdio soviético com o intuito de criar novas produções, o governo russo fez inúmeras manobras para ter direito a coleção, criando assim uma nova entidade legal que não estava envolvida de fato com as animações mais recentes. Entre os anos de 2008 e 2009 o *Film Fund*, a parte do renovado *Soyuzmultfilm* que ficou responsável pelo acervo, foi transformado em uma estrutura maior, a “*United States Film Collection*” (*OGK*) e se tornou sua parte integrante. Essa organização dependeu do estúdio soviético diretamente, principalmente nos últimos anos da sua existência⁵⁸.

O *Soyuzmultfilm* estava à beira da sua ruína inevitável e da falência, perdendo sua reputação adquirida pelos longos anos de trabalho árduo. Em 2011, após apelos insistentes dos ex-funcionários levados através de cartas abertas ao governo, o então presidente Vladimir Vladimirovitch Putin expulsou o *OGK* do território russo e cancelou as dívidas do estúdio moscovita. Além disso, injetou recursos de modo a salvar o *Soyuzmultfilm*, reequipar e corrigir momentaneamente a situação financeira da organização⁵⁹. O retorno não levou muito tempo para aparecer. Entre os anos de 2013 e 2016 o diretor artístico Mikhail Aldashin⁶⁰ atraiu diversos jovens artistas que rejuvenesceram as produções. O resultado foi a notável presença da organização no festival de Suzdal, recebendo diversos prêmios em inúmeras categorias. Nada mais justo para o octogésimo aniversário da grande organização produtora de animações que atravessou inúmeras dificuldades na sua brava existência⁶¹. Atualmente, a empresa recuperou os direitos em cerca de noventa por cento de sua produção. A maioria dos casos que não puderam ser resolvidos foi devido ao fato dos direitos autorais estarem vinculados aos seus produtores e criadores⁶².

⁵⁷Informações disponíveis em <https://web.archive.org/web/20150701195841/http://new.souzmult.ru/about/history/full-article/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁵⁸*Ibidem*.

⁵⁹*Ibidem*.

⁶⁰Mikhail Aldashin nasceu em 4 de novembro de 1958 em Tuapse, Tuapsinskiy rayon, Krasnodarskiy kray, RSFSR, URSS como Mikhail Vladimirovich Aldashin. Ele é um escritor e diretor, conhecido por *Bukashki* (2002), *Gora samotsvetov* (2005) e *Drugaya Storona* (1994). Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0017415/bio?ref=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶¹Disponível em: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2754187/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁶²Entrevista da presidente do conselho administrativo do estúdio *Soyuzmultfilm*, Stanislav Kryuchkov ao programa “*Debriefing*”, em 12 de agosto de 2019. Disponível em: https://echo.msk.ru/programs/razbor_poleta/2480859-echo/. Acesso em: 02 nov. 2021.

As animações são produtos culturais que se difundiram pelos quatro cantos do mundo com a ajuda da popularização da TV. Dentro da Guerra Fria as animações ajudaram a disseminar elementos culturais e propagandísticos das nações norte-americana e soviética. Por essa questão é importante observar e entender a indústria cultural e a propaganda dentro do que ficou conhecido como a Guerra Fria cultural.

2.2 – Animações como produtos culturais

Os produtos culturais da cultura de massa são frutos das mudanças que ocorreram na sociedade moderna na passagem do século XIX para o século XX. Foi a partir nesse contexto que o surgiu a classe média urbana e assalariada. É também exatamente nesse momento que temos o nascimento de um novo grupo social chamado consumidores. Com o crescimento desse mercado de consumidores, nasce a necessidade de expandir os investimentos sem riscos financeiros. Com união de todas essas questões, o cenário para a terceira revolução industrial encontra-se pronto (SETTON, 2001, p.21).

A indústria cultural, fruto desse contexto mencionado anteriormente, tinha as marcas das mudanças nas estruturas socioeconômicas que estavam expostas. A origem da massificação se daria a partir de um processo de cada vez mais intenso de interferência das relações mercantis na vida social e no processo de construção social dos sentidos (RÜDIGER, 1999 apud MOGENDORFF, 2012, p.155). Essa conjuntura complexa se deparou com a multiplicação dos meios de comunicação e o fim da autonomia entre a cultura e economia (RÜDIGER, 1999 apud MOGENDORFF, 2012, p.153).

Foi dentro desse cenário que surgiu um importante grupo ligado ao Instituto de Ciências Sociais, vinculado à Universidade de Frankfurt, que posteriormente vira a ser denominado “Escola de Frankfurt”⁶³. Esses importantes teóricos europeus se dedicaram a elaborar uma teoria crítica sobre a sociedade, a partir da produção intelectual dos seus três principais expoentes: Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer. O projeto inicial, que tinha um cunho fortemente marxista, deu lugar a uma proposta que visava estabelecer uma leitura teórica crítica capaz de compreender a sociedade no início do século XX (RÜDIGER, 2001 apud MOGENDORFF, 2012, p.152). Todos os

⁶³A designação “Escola de Frankfurt” foi dada posteriormente a sua fundação, já na década de 1960 (MOGENDORFF, 2012, p.154).

seus integrantes eram intelectuais ligados a diversas áreas do conhecimento como a filosofia, sociologia, literatura e artes, mas não a comunicação como aponta Rüdiger (2001):

Os frankfurtianos trataram de um leque de assuntos que compreendia desde os processos civilizadores modernos e o destino do ser humano na era da técnica até a política, a arte, a música, a literatura e a vida cotidiana. Dentro desses temas e de forma original é que vieram a descobrir a crescente importância dos fenômenos de mídia e da cultura de mercado na formação do modo de vida contemporâneo (RÜDIGER, 2001, p.32 apud MOGENDORFF, 2012, p.154).

A teoria crítica desenvolvida pelo grupo poderia ser dividida em três momentos, ainda segundo Rüdiger (1999). O primeiro instante, que se refere aos anos iniciais dos estudos, usa o materialismo interdisciplinar como base do pensamento. Os procedimentos focavam na pesquisa embasada por uma teoria social baseada na crítica da economia política marxista, conectada a uma teoria filosófica à prática científica e seguindo uma junção “entre pesquisa social, análise crítica e ação revolucionária”. O segundo período, que compreende entre os anos de 1940 até 1951, a ótica de uma “crítica da razão moderna” predomina. No terceiro momento ocorrerá uma retomada do projeto inicial, que retornará para a “ciência social crítica” (RÜDIGER, 1999 apud MOGENDORFF, 2012, p.154). No ano de 1944, Adorno e Horkheimer lançam um volume mimeografado de “Dialética do iluminismo”⁶⁴. Os pensamentos dos autores estavam mais próximos do terceiro período em que há uma predominância de uma razão social crítica, embora estivessem circunscritos à crítica à razão moderna. A primeira aparição do conceito “indústria cultural” dá-se exatamente nessa obra. Para os autores, a indústria cultural serviria como um escape para a sociedade, que seguiria o caminho “da obediência e do trabalho, sobre o qual a satisfação dos desejos brilha perpetuamente como pura aparência, beleza despojada de seu poder” (WIGGERSHAUS, 2002, p.366 apud MOGENDORFF, 2012, p.154–155).

No contexto do lançamento da “Dialética do iluminismo”, a Segunda Guerra Mundial ainda estava em andamento e chegaria ao seu fim apenas no ano seguinte. A figura do estado liberal estava em frangalhos e uma série de grupos econômicos em formação viam com entusiasmo o crescente mercado de bens de consumo. O advento da

⁶⁴ Também pode ser traduzido, conforme a autora, como “Dialética do esclarecimento ou das luzes” (MOGENDORFF, 2012, p.154).

popularização do rádio e do cinema formou rapidamente um mercado de massa para esses bens de consumo (MOGENDORFF, 2012, p.154).

Adorno, Horkheimer e Walter Benjamin, como vimos, debruçaram-se na primeira metade do século XX sobre as novas mídias, dentre elas a TV. Os pensadores, apesar de estarem inseridos na mesma temporalidade, chegaram a conclusões bastante distintas sobre esse meio de comunicação (ARAÚJO, 2010, p.123). Adorno e Horkheimer ressaltaram a grande importância do mercado da tecnologia e da organização empresarial na produção em larga escala dos produtos culturais naquele momento. Com o advento das novas tecnologias a indústria atuou como produtora da cultura, expandindo assim, suas práticas para além da circulação. O eixo principal de desenvolvimento das artes reprodutíveis e das novas tecnologias de produção cultural construíram-se em torno das grandes organizações empresariais que contava com o modelo de mercado e capital disponível naquele instante (ARAÚJO, 2012, p.127–128). A partir daquele momento as formas que dominaram a apreensão da cultura de massa, como a televisão, o cinema e o rádio, estimularam uma apreensão do conteúdo passivamente e isolada pelo público⁶⁵. Essa prática estimulava a apropriação ativa da obra de arte por meio da exteriorização das opiniões e das reflexões coletivas⁶⁶ (HABERMAS, 1984, p.201–202 apud ARAÚJO, 2010, p.129).

É preciso entender, dentro dessa lógica do mercado dos produtos culturais, que os investimentos nesse setor envolvem um alto risco aos interessados. Então as empresas condicionam a produção cultural de maneira que seus riscos diminuam e o retorno seja garantido. Como forma eficaz de reduzir as incertezas da empregabilidade do capital e obter economias de escala, a indústria cultural promove uma limitação da diversidade e a padronização das obras ofertadas ao público. Com isso, a complexidade sofre queda e as especificidades de linguagem e estilo tornam-se acessíveis a um público mais amplo. Acontece então a massificação. Com esse poder de controle de produção e distribuição em suas mãos, a indústria cultural pode condicionar o gosto do público através de dois caminhos: promovendo um controle da crítica e uma

⁶⁵Um dos caminhos trilhados para se chegar a esse resultado foi a indisponibilidade de meios de resposta, participação e reflexão coletiva. Anteriormente as pessoas tinham a possibilidade de praticar o intercâmbio das ideias em cafés, clubes e associações de leitura (HABERMAS, 1984, p.201–202 apud ARAÚJO, 2010, p.129).

⁶⁶A assimetria de informações entre os produtores e os consumidores, especialmente em um contexto em que a medição da aceitação de um determinado produto é obtida pelo seu consumo, é outro fator agravante desse quadro (BENHAMOU, 2007, p.114–118; ADORNO, 2002, p.476–477 apud ARAÚJO, 2010, p.129–130).

manipulação dos meios de exibição (BENHAMOU, 2007, p.114–118; ADORNO, 2002, p.476–477 apud ARAÚJO, 2010, p.129–130). Ainda em Adorno e Horkheimer, a obra de arte na indústria cultural se ressignifica ao buscar a identidade e a semelhança com as outras obras. “A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.123 apud ARAÚJO, 2010, p.130). A novidade trazida pela obra de arte na indústria cultural é a exclusão da novidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.126 apud ARAÚJO, 2010, p.130).

Para Adorno e Horkheimer, ao contrário dos prognósticos de fragmentação e enriquecimento das possibilidades estéticas, feitos por Benjamin (1994, p.187, 189), a produção cultural realizada com as novas tecnologias resume-se cada vez mais à estereotipia (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.139). A soma da perda do estilo (arte como expressão da universalidade) e da submissão da arte à lógica de mercado com a possibilidade de, por meio das tecnologias, representar, de forma mais perfeita, o mundo exterior, torna a representação universalizada da indústria cultural ainda mais poderosa. O empobrecimento dos produtos culturais e a destinação à diversão e ao entretenimento representam a negação da arte como esfera de reflexão e do homem como sujeito autônomo e pensante (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.139–140 apud ARAÚJO, 2010, p.130).

A crítica da cultura de Benjamin é significativamente diferente da desenvolvida pelos pensadores frankfurtinianos citados anteriormente. Vale notar que a abordagem desenvolvida por Benjamin tem pouco a ver com as principais linhas teóricas do Instituto, baseadas na doutrina da crítica da ideologia (KANG, 2009, p.217). Benjamin elaborou uma teoria estético-política, em que pretendia aliar os conteúdos dos bens culturais presentes na sua contemporaneidade e a suposta potencialidade destes para contribuir como a politização das classes trabalhadoras. A teoria se apoia fundamentalmente no mundo dos sonhos, na compreensão dos arquétipos arcaicos das sociedades modernas e no inconsciente coletivo (SILVA JÚNIOR, 2007, p.2).

Apesar de considerar que as novas formas de produção da arte desestabilizaram os antigos referenciais da obra de arte, o autor projeta uma visão positiva em relação à cultura de massa, argumentando no sentido de que ela poderia ser fonte de emancipação, libertando o homem moderno das opressões do capital. A industrialização e a arte fundamentada na reprodução e na utilização de meios técnicos produziram novas maneiras de percepção e redirecionariam o indivíduo moderno ao mundo social em um processo de racionalização e desmistificação da modernidade (SILVA JÚNIOR, 2007, p.2–3).

Benjamim em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” elenca pontos positivos para as novas formas de representações artísticas do século XX. Ao destacar o cinema nesse ensaio, o autor analisa algumas vantagens de cunho político na utilização da sétima arte. Para Benjamim, o cinema teria a realidade como matéria bruta a própria realidade, enquanto a pintura, por exemplo, dependia muito mais da imaginação do artista. Entretanto, o autor não coloca a possibilidade da manipulação da realidade pelas câmeras. No tópico intitulado “Camundongo Mickey”, o autor aborda pioneiramente a questão envolvendo o cinema e animação (SILVA JÚNIOR, 2007, p.5–6).

O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. [...] Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente (BENJAMIM, 1994, p.190).

Benjamim direcionou seu debate para um dos aspectos mais discutidos entre os teóricos da cinematografia do século passado que é o potencial crítico do filme na investigação da realidade. A câmera é colocada como instrumento que serve para desvendar o meio social, trazendo homens a face e conhecimento do mundo, que até então era restrita (SILVA JÚNIOR, 2007, p.5). O sonho e o inconsciente coletivo são a matriz dessa nova arte, e Benjamim como intelectual comprometido em extrair dessa nova forma de arte, enxergou uma possibilidade de libertação do homem em relação aos seus condicionantes sociais e a opressão imposta pelo capital. Ele aponta o sonho não como um esquecimento do real, mas o contrário, pois o estado onírico serviria para desvelar os dados contidos no inconsciente reprimido, e a partir disso favorecer o rompimento com estruturas de poder. É evidente que esse inconsciente da sociedade capitalista se localizava na superestrutura, e com isso está condicionada pela ideologia dominante (SILVA JÚNIOR, 2007, p.7).

Além disso, Walter Benjamin acreditava que haveria um aumento do caráter significativo da criação e uma autoridade do público sobre a obra com os novos meios de comunicação (BENJAMIN, 1994, p.172; 180). Nas perspectivas de Adorno, Horkheimer (1985, p.114) e Benhamou (2007, p.114–118) acontece exatamente o contrário. Não é o público que condiciona a indústria cultural, mas sim a indústria

cultural condiciona as escolhas dos consumidores através da produção, da distribuição e da oferta de produtos previamente padronizados (BENHAMOU, 2007, p.114–118; ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.114 apud ARAÚJO, 2010, p.130).

Benjamin não estaria totalmente equivocado, como mostram outros autores que vieram posteriormente, ao analisar a interação entre consumidores e produtores. A perspectiva de Walter Benjamin devolveu aos sujeitos um poder de resistência frente aos estímulos da indústria cultural. Para Maria de Graça Jacintho Setton (2001), a discussão traçada por Bourdieu a respeito da indústria cultural, como veremos a seguir, apresenta-se mais abrangente, aproveitando-se de teorias já propostas e reelaborando-as (SETTON, 2001, p.27).

Em Bourdieu, o fenômeno da indústria cultural volta a repetir nos moldes frankfurtianos, além de termos a dinâmica ideológica e manipuladora da técnica e da mensagem vinculada pela mídia. A indústria cultural continua mantendo a perda da autonomia dos produtores e consumidores culturais para o mercado. Por último, a manutenção dos bens culturais em mercadoria continua, perpetuando seu caráter homogeneizador e totalizador (SETTON, 2001, p.27). Para Pierre Bourdieu, a indústria cultural, embora pregue estar a serviço dos sujeitos, democratizando e disseminando a cultura, funciona ao contrário, a partir de uma lógica própria. Seguindo uma dinâmica presente na produção industrial competitiva, a indústria cultural tem que adaptar-se às demandas dos mercados. Com isso, há uma perda da autonomia da criação, como já fora colocada anteriormente pelos teóricos da Escola de Frankfurt. A tecnologia assume a forma de ideologia presente em todos os espaços da convivência social e é responsável pela crescente submissão dos indivíduos à lógica do mercado (SETTON, 2001, p.27–28).

Bourdieu não critica a racionalidade técnica que envolve a produção da programação televisiva, diferente da visão frankfurtiana. O questionamento do autor está direcionado à manipulação ideológica a que todos estão sujeitos, sejam eles produtores ou consumidores, diante dos gigantes da concorrência. Por estar estreitamente dependente dos níveis de audiência, sua produção é comprometida em função da ditadura do mercado (SETTON, 2001, p.29). Nas animações, como veremos mais adiante, a interferência no seu subcampo é nítida. Nas produções soviéticas, o poder governamental interfere diretamente, visto que o *Soyuzmultfilm* estava sob o controle estatal naquele momento. Enquanto nas animações da *Hanna-Barbera*, a

influência direta vem do mercado que dita as tendências e os gêneros a serem produzidos e consumidos. Toda essa interferência e disputa estão relacionadas de alguma maneira ao poder simbólico e às relações de força, luta e dominação exercidas por ele. Bourdieu (1989) considera que o poder simbólico é operacionalizado através de sistemas como a religião, educação, arte, política e mídia, que apresentam ferramentas de comunicação e conhecimento, para não só fornecer uma interpretação de mundo, mas ajudar os que fazem parte desses sistemas a se integrarem socialmente⁶⁷. Ainda de acordo com ele, todo poder simbólico age no sentido de dominação (BOURDIEU, 1989, apud SÁ; CAMPOS, 2018, p.123).

A cultura ou os sistemas simbólicos podem ser concebidos de três maneiras. A primeira é o estabelecimento de estruturas de orientação da ação, ou seja, como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos. Em outras palavras, “o mundo como um universo de trocas simbólicas onde a ação comunicativa se resumiria a um ato de interação passível de ser decifrada a partir de um código — a língua, a arte ou a religião são sistemas já estruturados, propriedade de todos que podem usá-los igualmente” (SETTON, 2001, p.33).

Na segunda concepção, a cultura é compreendida como estruturas estruturadas como um código de equivalência entre sons e sentidos, passível também de serem usadas coletivamente. Nessa segunda forma o indivíduo adquire o sistema simbólico de maneira lenta e gradativa e inconscientemente. Os sistemas simbólicos concebidos dessa maneira proporcionam uma homogeneidade conceitual do mundo do campo e do espaço tornando o consenso possível entre os indivíduos. A integração lógica é a condição da integração moral e da reprodução social (SETTON, 2001, p.33).

Por último, os sistemas simbólicos podem ser impostos pela dominação. Um bom exemplo para Bourdieu é a linguagem como parte integrante da cultura. Ela é mais que um instrumento de ação e poder. Atos e mensagens também são signos a serem avaliados, signos de autoridade a serem obedecidos. A prática linguística comunica mais do que a própria informação declarada. É nesse sentido que o autor salienta que devemos observar quem recorre à fala, de onde e quando se pronuncia. Todo discurso para Bourdieu deve ser visto dentro de um contexto social de produção e veiculação.

⁶⁷Como o próprio autor menciona, “o poder simbólico é, como efeito, esse poder invisível o qual pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p.7).

Esses discursos vão ter sempre um valor diferenciado e sempre dependerão da relação de forças entre os locutores no mercado linguístico. Ainda segundo o autor, aquele que tem o poder da oratória sanciona sua fala como digna de existir, dá realidade a um discurso (SETTON, 2001, p.34). Nas palavras do autor:

Os sistemas simbólicos devem a sua força ao fato de que as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles de forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação). O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário (BOURDIEU, 1989, p.14).

Já a violência simbólica seria a dominação de determinados grupos ou classes⁶⁸ sobre outros. A luta entre esses grupos nesse sentido estaria internalizada e oculta na própria luta simbólica das plataformas midiáticas. Para o autor, tais conflitos ocorrem no nível simbólico por “procuração” isto é, através de especialistas no uso de estratégias simbólicas de persuasão e convencimento em defesa dos interesses classistas de uma elite dominante⁶⁹ (SÁ; CAMPOS, 2018, p.125). Já “o campo de ação simbólica é um microcosmo de luta simbólica entre classes. É, ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção, que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção” (BOURDIEU, 1989, p.12 apud SÁ; CAMPOS, 2018, p.126). A força do campo econômico se exerce de maneira exponencial neste cenário. As lutas se materializam principalmente nas estratégias para conseguirem audiência. A violência simbólica presente nas ideias de alguns grupos sobre outros, ou mais especificamente, no valor que a maioria dos “jogadores” dá à força opressora de alguns

⁶⁸O conceito de espaço social se afasta da tradição marxista em Bourdieu, pois para o autor os espaços sociais não existem necessariamente como estamentos que naturalizam os indivíduos de forma imutável em uma classe, o que quebra o determinismo social entre os grupos. Dentro dessa estética, a ativação do agente em diferentes campos é o que pode definir a sua posição no espaço social. E dentro dele cada grupo pode ser caracterizado pelas posições sociais que ocupam os seus membros pelo que o autor chama “taxa de dispersão” dessas posições e pelo grau de integração entre elas. A noção dinâmica de classes sociais em Bourdieu reflete-se na ideia de campo enquanto um ambiente multidimensional de relações e práticas estruturantes, mas que também são estruturadas (SÁ; CAMPOS, 2018, p.126–127).

⁶⁹Isso só pode ser implementado, segundo Bourdieu, entre os que detêm “o monopólio da violência simbólica legítima e o poder de impor e mesmo inculcar instrumentos de conhecimento e expressão arbitrários da realidade social, embora ignorados como tais” (BOURDIEU, 1989, p.12 apud SÁ; CAMPOS, 2018, p.125).

poucos detentores do capital⁷⁰, internalizando-se e legitimando-a (SÁ; CAMPOS, 2018, p.135).

A Guerra Fria cultural é uma luta simbólica que tem como função o trabalho de enunciar e representar um sentido de mundo. Trata-se de uma luta porque a representação do mundo pode ser percebida e enunciada de diferentes maneiras e está sujeita a um nível considerável de indeterminação. Como destaca Bourdieu:

O conhecimento do mundo social e, mais precisamente, as categorias que tornam possível, são o que está, por excelência, em jogo na luta política, luta ao mesmo tempo teórica e prática pelo poder de conservar ou de transformar o mundo social conservando ou transformando as categorias de percepção desse mundo (BOURDIEU, 1989, p.142)

Falando mais especificamente da questão televisiva em Bourdieu, o meio de comunicação é observado pelo autor como “um formidável instrumento de manutenção da ordem simbólica”. A violência simbólica que ele exerce nesse campo conta com a cumplicidade absoluta dos que sofrem também, com frequência dos que exercem. Essa forma de agressão está na ação simbólica da TV no plano das informações, por exemplo, que consiste em atrair a atenção para fatos que interessam a todos, dos quais se pode dizer serem *omnibus*, ou seja, “para todo mundo” (VESTENA, 2008, p.14). Com “a televisão estamos diante de um instrumento que, teoricamente, possibilita atingir todo mundo” (BOURDIEU, 1997 apud VESTENA, 2008, p.14). De acordo com Bourdieu (1989), “as palavras fazem coisas, criam fantasias, medos, fobias ou simplesmente, representações falsas”. Dessa forma, o mundo da imagem é dominado pelas palavras. O princípio da seleção por meio da busca sensacional dos espetáculos permitiu destacar a TV, que dramatiza cenas e imagens de um acontecimento relevante (VESTENA, 2008, p.15).

A violência e a dominação simbólica exposta por Bourdieu permeiam, também os meios de comunicação, enquanto determinadas emissoras de TV, jornais, rádios e demais veículos de comunicação, noticiam e enfatizam determinados eventos que acabam influenciando os demais (VESTANA, 2008, p.19). A tela mágica além de um

⁷⁰A nomenclatura capital em Bourdieu é uma metáfora para indicar a força sociocultural que as pessoas acumulam ao longo de suas trajetórias e podem levá-las a uma ideia de ascensão na estrutura, permitindo que um grupo ou indivíduos se mantenham ou aprimorem sua posição no espaço social (SÁ; CAMPOS, 2018, p.134).

instrumento de registro, torna-se um instrumento de criação da realidade, e assim, caminha-se “cada vez mais rumo a universos em que o mundo social é descrito e prescrito pela TV” (BOURDIEU, 1989 apud VESTENA, 2008, p.16).

Apesar de aparentar contraditória a contribuição desses autores mencionados até aqui, as abordagens destacam a complexidade do fenômeno da indústria cultural. Embora ofereçam material distinto de análise, apontam elementos definidores de um processo amplo e paradoxal que está presente no nosso cotidiano (SETTON, 2001, p.29).

2.3 – A questão das propagandas

O último elemento a ser tratado nesse capítulo é a propaganda. A importância dessa forma de propagação de ideias, assim como a cultura, vem de períodos anteriores ao nosso recorte⁷¹. De alguma forma, a propaganda nos tira a liberdade de pensarmos individual e coletivamente, obrigados a decidir a vida por indução (TAYLOR, 2003, p.1–3).

A moderna e pejorativa conotação da propaganda veio do excesso de atrocidades ocorridas durante a Grande Guerra (1914–1918), quando o uso tanto “científico” quanto “maligno” dessa prática atingiu sua maturidade. O uso nazista, soviético e de outros regimes totalitários deixaram o odor da propaganda ainda mais desagradável. Com todos os horrores atribuídos à propaganda nesse momento, fica fácil esquecer que os britânicos foram os quem estabeleceram o padrão de propaganda moderno, isso ainda durante os conflitos da Primeira Guerra⁷². Posteriormente, Adolf Hitler adaptou as

⁷¹A primeira instituição a mencionar a palavra propaganda foi o Vaticano, ainda no século XVII, com o intuito de descrever sua organização e defender “a verdadeira fé” contra os novos desafios apresentados pela Reforma Protestante. Nesse momento da história, hereges gritavam ferozmente contra a interferência externa no desenvolvimento de seus processos de pensamento religioso. O resultado disso foi o amargo gosto de desconfiança que a propaganda carrega até agora nas sociedades protestantes. Ainda em 1826, o diplomata britânico Lord Ponsonby (1770–1855) representou o sentimento de muitos quando escreveu que a propaganda era “a contaminação da alma humana [que] é pior que a destruição do corpo humano”. Para os liberais da época de Ponsonby, a existência da propaganda continuava a ser um câncer que ameaçava corroer o corpo político da sociedade que se encontrava em uma caminhada cada vez mais livre e globalizado. Essa doença, ao que tudo indica nas palavras do diplomata britânico, nos força a pensar e fazer as coisas de maneira que não teríamos outra escapatória (TAYLOR, 2003, p.1–3).

⁷²É preciso entender melhor essa maneira britânica de propagação de ideias. Em primeiro lugar, a falsidade não foi o direcionador da máquina propagandística daquela nação. Tanto o ato de mentir deliberadamente quanto a prática de propagar toda a verdade não era uma prática desse governo. O que acontecia era uma apresentação dos fatos seletivamente, mas racional, enquanto a falsidade era evitada. Em última instância, as inverdades seriam expostas, colocando assim em risco a credibilidade dos fatos que haviam sido divulgados. Ou seja, o governo britânico preferia errar por omissão. A maioria das informações divulgadas nesse tempo foram de responsabilidade da imprensa livre, altamente idólatra de

experiências das lições britânicas em seu livro *Mein Kampf*, alterando-as para atenderem ao seu próprio propósito. Como foi dito por um funcionário das Relações Exteriores da Grã-Bretanha no final dos anos 1920: propaganda é uma “boa palavra que deu errado”. Já nos Estados Unidos, elementos isolacionistas agiram com rapidez ao se apropriar das revelações posteriores à Primeira Grande Guerra sobre os alcances da propaganda dos seus antigos colonizadores dirigida aos norte-americanos neutros, entre os anos de 1914 e 1917⁷³ (TAYLOR, 2003, p.3–4).

Para sermos mais objetivos, podemos estabelecer, momentaneamente, que a propaganda nada mais é que a comunicação de ideias destinada a persuadir e fazer com que elas se comportem de maneira desejada (TAYLOR, 2003, p.3–4). Isso não quer dizer que a propaganda entre nas casas dos cidadãos apenas na forma de informações belicosas encorajando homens a abandonarem seus lares e ir para o campo de batalha. A Guerra Fria nos mostrou os mais diversos disfarces que a propaganda pode assumir na guerra cultural.

Foi um conflito em que a ideia da guerra nuclear esteve constantemente na mente da opinião pública internacional. Ameaçando periodicamente explodir em “Guerra Quente”, como em 1948–1949 com o Bloqueio de Berlim ou em 1962 com a Crise dos Mísseis cubanos, as relações soviético-americanas se tornaram o ponto focal em torno do qual os pensamentos de guerra e paz do pós-guerra começaram a girar. A construção do Muro de Berlim em 1961 se tornaria o símbolo perfeito de um mundo dividido, separado apenas pela “Cortina de Ferro” descrita por Churchill quinze anos antes. No entanto, apesar dos perigosos confrontos regionais em todo o mundo, principalmente na Coreia (1950–3), Oriente Médio (1967 e 1972), Vietnã (1963–75) e Afeganistão (1979–88), as superpotências conseguiram evitar lançar uma Terceira Guerra Mundial que teria ameaçado a destruição de todo o planeta (TAYLOR, 2003, p.250–251, tradução nossa)⁷⁴.

patriotismo e das glórias militares, e não pela agência divulgadora oficial. Ainda assim os danos e maus exemplos foram inevitáveis (*Ibid.*, p.3–4).

⁷³De acordo com essa perspectiva, Washington foi “enganado” para se juntar ao lado dos aliados e esse fato, no que lhe concerne, foi usado para reforçar seus próprios argumentos sobre a necessidade de evitar futuros embaraços internacionais. A propaganda nesse sentido gerou mais propaganda (*ibidem*).

⁷⁴“It was a conflict in which the idea of nuclear war was constantly on the mind of international public opinion. Periodically threatening to erupt into ‘Hot War’, as in 1948–9 with the Berlin Blockade or in 1962 with the Cuban Missile Crisis, Soviet–American relations became the focal point around which post war thoughts of war and peace came to revolve. The erection of the Berlin Wall in 1961 was to become the perfect symbol of a divided world separated by the ‘Iron Curtain’ described by Churchill fifteen years earlier. Yet despite dangerous regional clashes all around the globe, most notably in Korea (1950–3), the Middle East (1967 and 1973), Vietnam (c.1963–75) and Afghanistan (1979–88), the superpowers did manage to avoid launching a Third World War that would have threatened the destruction of the entire planet” (TAYLOR, 2003, p.250–251).

Desse modo, em ambos os lados, a disseminação de ideias pela preparação militar foi justificada porque “quem deseja a paz deve preparar-se para a guerra”⁷⁵. Essa histórica combinação de justificativas teóricas e históricas⁷⁶ para se manter um equilíbrio nuclear foi uma das áreas mais significativas onde a propaganda atuou, preenchendo os corações e as mentes que se encontravam temerosos ao conflito (TAYLOR, 2003, p.252).

Se essas ações propagandísticas fossem executadas abertamente, poderiam causar revoltas pelos caminhos que percorressem. O disfarce dessas ações era essencial. De acordo com Frances Stonor Saunders (2008), durante o auge entre as tensões entre os Estados Unidos e União Soviética, o governo norte-americano efetuou grandes investimentos em um projeto secreto de propaganda cultural na Europa Ocidental. O objetivo central dessa movimentação era a promoção de que um projeto propagandístico norte-americano não existia. Sua administração foi cercada de grande sigilo, envolvendo espionagem diretamente da Agência Central de Informações. O principal componente dessa estrutura foi o chamado Congresso pela Liberdade Cultural, dirigido por Michael Josselson, agente da CIA entre os anos de 1950 e 1967 (SAUNDERS, 2008, p.13).

Em seu apogeu, o Congresso da Liberdade Cultural tinha escritórios em 35 países, empregava dezena de pessoas, publicava mais de vinte revistas prestigiosas, realizava exposições artísticas, contava com um serviço de notícia e reportagens, organizava conferências internacionais amplamente divulgadas e recompensava os músicos e os artistas com premiações e apresentações públicas. Sua missão era afastar a intelectualidade da Europa Ocidental de seu fascínio remanescente pelo marxismo e o comunismo, levando-a a uma visão mais receptiva do “estilo norte-americano” (SAUNDERS, 2008, p.13).

Em 1947 a CIA iniciou o processo de construção de uma extensa rede de comunicação, que envolvia importantes nomes do serviço de informações, estrategistas políticos, integrantes influentes dos círculos empresariais e antigos laços estudantis com as universidades da Ivy League⁷⁷. Essa força tarefa tinha como objetivo duas funções. A

⁷⁵Essa reflexão foi escrita ainda no século IV pelo escritor romano Públio Flávio Vegécio Renato. Na Guerra Fria ganhou um significado ainda maior com a “paz armada” (TAYLOR, 2003, p.252).

⁷⁶O fato de poder confiar no inimigo, como aconteceu na desastrosa situação do Pacto Nazi-soviético, dentre outros, trouxe a sensação de que estar sempre armado e pronto era a melhor saída (*Ibidem*, p.251–252).

⁷⁷A *Ivy League* é uma liga formada por oito das mais prestigiadas universidades norte-americanas: Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth College, Harvard, Pennsylvania, Princeton e Yale. Disponível em: <<https://www.collegeraptor.com/find-colleges/articles/questions-answers/ivy-leagues-called-ivy-leagues/>>. Acesso em 02 nov. 2021.

primeira era alertar o mundo sobre os perigos do comunismo. Em segundo lugar, esse movimento pretendia facilitar a aceitação dos interesses da política externa norte-americana através do globo. Nascia a partir disso uma trama extremamente coesa de profissionais trabalhando juntamente à Agência na promoção da ideia de que o mundo precisava de uma nova era iluminista, uma Pax Americana. As armas usadas durante essa “batalha pela mente dos homens” em nome da liberdade de expressão contavam com um vasto arsenal cultural, cujas principais armas se encontravam em revistas, livros, conferências, seminários, exposições artísticas, concertos e premiações (SAUNDERS, 2008, p.14).

A diversidade dos integrantes era um ponto intrigante pelo fato de o mesmo grupo reunir antigos intelectuais e radicais de esquerda, cuja confiança no marxismo e até mesmo no comunismo havia sido abalada pelas consequências do totalitarismo stalinista⁷⁸. Entre esses dois grupos ocorria uma comunhão de interesses e convicções para travar a Guerra Fria cultural, mesmo que esse acordo não tenha ficado tão explícito em alguns momentos (SAUNDERS, 2008, p.14–15).

Mas os documentos oficiais relacionados com a Guerra Fria cultural solapam sistematicamente esse mito do altruísmo. Era de se esperar que indivíduos e instituições subsidiados pela CIA atuassem com parte de uma ampla campanha de persuasão, de uma guerra de propaganda 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 (SAUNDERS, 2008, p.16).

Talvez esse seja a principal engrenagem da “guerra psicológica”: conduzir o indivíduo na direção e pelas motivações que ele acredita serem suas. Contestar esses ideais é praticamente inútil, visto que elas se espalham com uma grande velocidade para todos os lados e com imensa persuasão. Os “drones” da diplomacia cultural norte-americana do pós-guerra eram enfreadáveis principalmente contra a anti-liberdade soviética. Era um dever se opor àquele sistema (SAUNDERS, 2008, p.16–17).

⁷⁸A desilusão dessas pessoas era aliada à grande vontade de participar de uma nova ordem que tivesse condições de substituir as forças decrépitas do passado. O fato de os antigos esquerdistas estarem envolvidos no mesmo projeto que a CIA é menos inaceitável do que parece (SAUNDERS, 2008, p.16–17).

Além da intervenção intelectual disfarçada, a investida da propaganda capitalista se dava também através de uma intensa campanha de marketing internacional utilizando produtos identificados como “americanos”. Foi por meio desta ferramenta que a América, agregado ao estilo de vida consumista, tornou-se sinônimo de modernidade. O apelo dessa cultura massiva estadunidense ajudou na expansão no exterior e ligou a identidade dos Estados Unidos ao progresso, não apenas na Europa Ocidental, mas em todo o planeta. Essa transmissão cultural facilitou o surgimento do que a escritora norte-americana Gertrude Stein (1874–1946), e mais tarde o magnata das revistas Henry Robinson Luce (1898–1967) chamaram “Século Americano”⁷⁹ (ROSENBERG, 1996, p.695–617 apud HIXSON, 1998, p.10–11).

Já no lado leste da “cortina de ferro”, a reação não foi diferente. O movimento aconteceu de maneira acelerada atingindo o primeiro ponto visível em 1947, com a declaração da doutrina Truman e o lançamento do plano Marshall. Foi fundado nessa ocasião o Cominform, que reuniu os partidos comunistas soviéticos e do leste europeu, composto pelas vertentes comunistas italianas e francesas em setembro de 1947⁸⁰. Com o objetivo explícito de fazer frente ao imperialismo norte-americano, o Cominform enunciou a doutrina de “dois campos”⁸¹ (KELLY, 1997, p.18).

Com os meios de comunicação controlados pelo Estado, a URSS tinha uma maior possibilidade de moldar as informações e as opiniões dos cidadãos a respeito do mundo exterior⁸². Isso sem dúvidas era uma grande vantagem no propagandismo

⁷⁹O historiador Reinhold Wagnleitner chamou a atenção para o “sucesso estupendo” da cultura popular dos EUA na Europa do pós-guerra. Mesmo tendo acesso a apenas parte desses produtos, os austríacos começaram a associar a grande nação capitalista à “riqueza, um padrão de vida confortável para as massas, liberdade, modernidade, à cultura de consumo e a uma vida pacífica”. A utilização de termos como a “Coca-colonização” e a “Doutrina Marilyn Monroe” por Wagnleitner destaca a necessidade de reconceituação da política externa com um olho no impacto da cultura de massa e de consumo (WAGNLEITNER, 1994, p.XII; 278 apud HIXSON, 1998, p.11).

⁸⁰O estado das relações internacionais nos finais dos anos 1940 pode ser pensado como um campo no sentido de Bourdieu: um domínio estruturado, constituído pelas relações de dominação. Certamente havia algo em jogo, que agentes participantes consideravam valiosos e poderia ser expresso como várias formas de capital; havia pessoas dispostas a entrar em campo e jogar o jogo; e o *habitus* dos participantes desenvolveu rapidamente conhecimento e reconhecimento das regras e o que estava sendo disputado (KELLY, 1997, p.18–19).

⁸¹No primeiro campo estava classe burguesa com sua base capitalista, que tinha como principal ideal expandir o imperialismo e usaria a guerra para expansão. Essa investida global seria liderada internacionalmente pelos Estados Unidos da América. Na outra vertente estaria o proletariado enraizado nos países socialistas comprometidos com o comunismo. A União Soviética lideraria o mundo, mas diferente do outro lado, usaria a paz como principal ferramenta para alcançar seus objetivos (*Ibidem*).

⁸²Para o repórter norte-americano John Gunther (1959), o governo soviético contribuía massivamente para uma propaganda antiamericanista que distorcía da realidade (GUNTHER, 1959, p.82–84). Sem dúvidas temos que considerar que se trata de um jornalista estadunidense dentro da URSS no auge da Guerra Fria.

soviético em relação aos seus rivais democráticos. Dentro dessa frente de batalha cultural doméstica, o controle propagandístico e cultural na URSS perdurou até os anos 1980, quando as novas tecnologias de informação finalmente conseguiram atravessar a “cortina de ferro” e forneceram acesso a informações alternativas do inimigo. Informações essas que, geralmente, contrariavam a “visão aceita” do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) sobre a potência inimiga e o mundo capitalista. Os Estados Unidos, envolvidos por esse mistério do inimigo, aproveitaram a oportunidade para pintar e propagar uma imagem ainda mais demonizada do totalitarismo soviético⁸³ (TAYLOR, 2003, p.253–254).

Havia também uma linha de atuação externa da propaganda soviética que insistia na passividade e afirmavam que eles não eram perigosos, ao contrário do que os norte-americanos tentavam fazer parecer. Nos campos de batalha da Guerra Fria, que se situavam fora da Europa e o norte da América, eles alcançaram sucesso, como observamos no capítulo anterior, na guerra de influência⁸⁴. Essas mensagens vieram orquestradamente pela Agitprop⁸⁵ em parceria com o Cominform⁸⁶. Todas as formas midiáticas foram utilizadas, conforme a disponibilidade nos locais. De livros e panfletos à utilização de imprensa, rádio e filmes (TAYLOR, 2003, p.254). Apesar de termos poucos registros sobre a circulação das animações soviéticas, temos alguns indícios da sua importância nessa guerra cultural⁸⁷.

A importância de se tratar a propaganda, e anteriormente a indústria cultural, isoladamente nesse instante fica mais clara quando observamos na prática o quanto essa

⁸³O que perdurava entre o público, “amante da liberdade”, era uma perspectiva onde os soviéticos seriam pessoas receosas em permitir formas alternativas de ver e acreditar além do totalitarismo. Em contrapartida, o desejo de se manterem distantes das formas de totalitarismo vermelho só aumentava entre os americanos (TAYLOR, 2003, p.253–254).

⁸⁴Apesar das dificuldades com Pequim, após a conquista comunista da China, os soviéticos realizaram um brilhante trabalho de propagação de ideias entre as décadas de 1950 e 1960 nos países emergentes que passaram por séculos de domínio colonial no dito terceiro mundo. As declarações de anti-imperialistas estadunidenses, sempre embasadas pela sua própria história revolucionária contra o domínio britânico, eram rebatidas pelos comunistas de Moscou com o compromisso que eles teriam com o capitalismo (*Ibidem*).

⁸⁵“Agitprop” é a sigla em russo para a Administração de Agitação e Propaganda do Comitê Central do Partido Comunista. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/agitprop>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁸⁶“Cominform” (ou “*Kominform*”) foi uma organização estabelecida em 1947 para substituir o extinto “Comintern”. Na prática, o órgão promovia e organizava as ações de intercâmbio dos partidos comunistas fora da URSS. Disponível em: <<https://www.globalsecurity.org/military/world/int/cominform.htm>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁸⁷O personagem “Barnabé” (Enrique Arredondo), o personagem humorístico mais popular da cultura cubana na década de 1980, advertia as crianças: “ou se comportam bem, ou coloco os desenhos animados russos”. Disponível em: <<https://istoc.com.br/a-alma-sovietica-ainda-paira-sobre-cuba/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

relação é intensa nas animações. Esses elementos nos ajudarão a analisar esses produtos midiáticos como ferramentas do jogo cultural e propagandístico da Guerra Fria cultural. Nos capítulos seguintes, através das análises do corpo documental propriamente dito, poderemos confirmar a complexidade e importância destas produções e relacionar com os elementos mencionados até agora.

CAPÍTULO 3 – UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS PRODUÇÕES ANIMADAS ESTADUNIDENSES E SOVIÉTICAS NA GUERRA FRIA

Nesse terceiro capítulo iniciaremos as análises das animações. A abordagem que será aqui apresentada não se restringirá a cada episódio separadamente, mesmo que a pesquisa na prática exija uma observação meticulosa e isolada de cada animação. Tal premissa se justifica no caso norte-americano, pois escolhemos trabalhar os elementos que se destacam e formam uma relação direta entre determinados episódios. Nesse capítulo trabalharemos seis episódios da produtora norte-americana *Hanna-Barbera*. Nesse estúdio iremos nos debruçar sobre alguns capítulos da primeira temporada da série animada *Jonny Quest*, produzida entre os anos de 1964 e 1965. Os episódios selecionados foram “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple*), “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*), “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*). Em determinados momentos buscaremos informações em outros episódios, além dos selecionados, para observar como determinadas características permeiam a série de maneira geral.

3.1 – Um olhar sobre o estúdio *Hanna-Barbera* e a série animada *Jonny Quest* (1964–65)

Como já foi colocado anteriormente, iremos trabalhar nesse momento alguns episódios da primeira temporada da série animada *Jonny Quest*, produzida entre os anos de 1964 e 1965, contando com um total de vinte e seis episódios não sequenciais. Nesses episódios acompanhamos as aventuras do Doutor Benton Quest, um cientista norte-americano perito em diversas áreas do conhecimento. Constantemente o personagem é chamado para resolver mistérios e conflitos das mais diferentes categorias ao redor do globo. Fazem parte da equipe de expedição seu filho Jonny, Roger “Race” Bannon que é um guarda-costas especialista em artes marciais e nas mais diversas técnicas de espionagem, além do garoto indiano Hadji e o cão Bandit.

Um dos elementos que justificam a escolha dos seis episódios é o fato das animações se passarem longe das polos que protagonizam a Guerra Fria, ou seja, eles têm como cenário os locais considerados periféricos dentro daquele contexto. O

Triângulo das Bermudas, o Círculo Polar Ártico, algum local entre a América Central e o México, Brasil, África e o extremo oriente (ao que tudo indica ser a China) são os locais retratados nessas animações selecionadas. Essas animações contam com uma versão dublada, na qual basearemos nossas análises, que foi exibida no Brasil entre os anos de 1966 até o ano de 1994, passando por inúmeras emissoras, dentre elas a TV Tupi, TV Bandeirantes e TV Globo⁸⁸. O tempo total das animações norte-americanas é de aproximadamente 2 horas e 32 minutos.

Antes de iniciar é importante apresentar as sinopses dos episódios para um melhor entendimento do enredo das animações. O episódio de estreia da série é intitulado “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), que estreou no dia 18 de setembro de 1964. O enredo se inicia com o misterioso desaparecimento de cinco navios em menos de um mês no Mar de Sargaços. Esse local encontra-se próximo tanto de Cuba quanto da Flórida, território estadunidense. O Doutor Quest é chamado pelo governo norte-americano para realizar as investigações. Já no segundo episódio, “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) que também estreou em 1964, o cientista parte para localizar um foguete norte-americano que caiu no ártico. Os heróis precisam correr contra o tempo para salvar o avançado equipamento antes que o inimigo o roube.

Em “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple*) também de 1964, a equipe Quest parte para a floresta tropical em busca da cidade perdida de *Malatã*. O governo local confiou ao cientista a missão de descobrir mais sobre a antiga civilização desaparecida. Mas os protagonistas não estão sozinhos. Enquanto isso, no episódio “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), que estreou em dezembro de 1964, a aventura na floresta tropical continua, mas dessa vez no Brasil. Parte da equipe Quest sofre um acidente aéreo caindo sobre o território dos selvagens pigmeus. Após conseguirem fugir da aldeia dos nativos, os heróis vão ser alvos de uma caçada mortal.

Partindo em direção à África, temos a animação “África Misteriosa” (*The Devil's Tower*). Lançada em fevereiro de 1965, a narrativa traz uma aventura da equipe na savana africana. Benton Quest testa a sua nova invenção. O cientista usa um balão para colocar seu misterioso equipamento nos céus. Devido a complicações com os fortes ventos, o balão que transportava a invenção vai em direção da “Escarpa do Demônio”, um dos mais perigosos picos do mundo, onde nenhum ser humano

⁸⁸Disponível em: <<http://infantv.com.br/infantv/?p=3595>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

conseguiu chegar ao topo. Ao tentar recuperar a invenção, o cientista é capturado por nativos nada comuns. A última animação norte-americana a ser explorada por nosso trabalho é o episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*) lançado também em fevereiro de 1965. Essa aventura se passa no extremo oriente, em uma cidade fictícia chamada *Quetong*⁸⁹. O comissário da polícia local pede ajuda ao cientista para que um grande mistério seja resolvido. Alguns moradores que vivem da tradição secular da pesca na grande lagoa da cidade estão ficando doentes ao consumir os peixes. O mistério é agravado pelo fato de seis homens da força policial local desaparecerem ao tentar se aproximar e investigar os arredores do lugar.

3.1.1 – Os protagonistas

No episódio piloto, “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), temos uma breve apresentação dos personagens, o que é de fundamental importância para nos familiarizarmos com os personagens. Nos eventos que compõem a história, ocorrem inúmeras catástrofes envolvendo embarcações no Mar de Sargaços. Os agentes do governo Sr. Covin e Roberts partem para coletar informações sobre os desastres dos navios com o único sobrevivente que se encontra no hospital. Após adquirirem as informações aleatórias e não muito claras da vítima, os investigadores decidem por chamar o Doutor Quest, supondo que ele seria a sua melhor opção para solucionar o mistério. Em uma conversa no avião a caminho da ilha do cientista, os dois investigadores nos apresentam três dos cinco protagonistas que tem seus dados no arquivo secreto número 037.

Figura 1 – Ficha do agente Roger Bannon pertencente ao arquivo 037.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)⁹⁰.

⁸⁹No mapa da cidade também vemos a inscrição *Quetung*, que troca a letra “o” pela letra “u”.

⁹⁰“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

O primeiro a ser mencionado no diálogo é o agente do governo norte-americano Roger Race Bannon. De acordo com as informações, Roger tem como responsabilidade cuidar de Jonny 24 horas por dia. As funções do agente seriam diversas, zelando sempre pelo bem-estar do garoto. Roger seria também seu tutor, companheiro e principalmente ser seu “atento cão de guarda”. Como o esperado, Bannon tem um físico atlético e habilidades que remete aos agentes secretos que estavam em alta nos filmes de espionagem na época⁹¹.

Figura 2: Ficha do garoto Jonny Quest pertencente ao arquivo secreto 037.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)⁹².

Jonathan Quest é o único filho do renomado cientista. Os investigadores mencionam a perda da mãe do garoto, mas não revelam detalhes de como isso aconteceu. Jonny é um garoto aparentemente comum. Agitado e carismático, o protagonista carrega o peso de seu pai ser um dos maiores cientistas daquele tempo. O fato de o garoto não frequentar a escola é uma questão que merece atenção. O agente Bannon, no que é entendido, consegue suprir o seu papel de tutor para todas as habilidades que deveriam ser desenvolvidas na escola. O fato dessa reclusão é justificado pelo argumento de que a segurança do garoto é o mais importante e que no convívio social convencional ele poderia ser facilmente capturado pelos inimigos.

⁹¹Sean Connery revolucionou os filmes de espionagem transformando o gênero em um dos mais bem sucedidos de Hollywood. Sua estreia foi em 1962, quando interpretou o mais famoso agente secreto das telonas. O ator viveu James Bond sete vezes em sua carreira: *James Bond in The Satanic Dr. No* (1962), *Moscow Against 007* (1963), *007 Against Goldfinger* (1964), *007 Against Atomic Blackmail* (1965), *With 007 You Only Live Twice* (1967), *007 – Diamonds Are Forever* (1971) e *007 – Never Again* (1983). Disponível em: <<https://www.imdb.com/name/nm0000125/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

⁹²“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season**. Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Chantagear o brilhante cientista através da vida de seu filho era um risco que o governo não queria correr.

Figura 3 – Ficha do Doutor Quest pertencente ao arquivo 037.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)⁹³.

O Doutor Benton Quest é um cientista extremamente habilidoso e especialista nas mais diversas áreas do conhecimento. Dependendo do episódio, o cientista faz trabalhos de arqueólogo, antropólogo, geólogo, físico nuclear, entre outros. Dentro do primeiro episódio, mais especificamente, podemos ver o personagem atuando como físico e inventor de diversos equipamentos. Como foi mencionado, o cientista perdeu sua esposa, ao que tudo indica, de maneira trágica. Devido a isso e ao contexto da Guerra Fria, existe uma grande preocupação do governo com Benton e seu filho, mas a maior delas é de que as invenções e inovações criadas por Benton caíam nas mãos dos inimigos.

Figura 4 – A mascote da equipe, Bandit.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)⁹⁴.

⁹³ “*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Fora do arquivo 037, temos o pequeno Bandit que, além de fiel companheiro de Jonny, é o personagem que traz alívio cômico após os momentos de tensão do enredo. Uma característica diferenciada é a expressividade deste personagem. Todas as expressões do pequeno animal, tanto às faciais quanto às contidas em seus latidos, são extremamente eloquentes, sendo possível distinguir as mais variadas emoções, como alegria, medo e raiva. Lembrando que a revolução de técnicas de captura de expressões criada por Joseph Hanna e William Barbera foi uma das marcas importantes do estúdio desde a estreia de *Tom & Jerry* (VENÂNCIO, 2011, p.7). Não há dúvidas que Bandit também foi agraciado com esse dom da comunicação sem palavras.

Figura 5 – Hadji pilotando o “buscapé-ártico”.



Fonte: Episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*)⁹⁵.

No primeiro episódio não temos a presença do garoto indiano Hadji. Ele será inserido no episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), sem prévias explicações. As suas origens serão somente abordadas posteriormente no episódio “Aventura em Calcutá” (*Calcutta Adventure*), lançado em outubro de 1964. A introdução de Hadji acontece quando ele salva a vida do Doutor Quest de uma tentativa de assassinato no país natal do garoto. Em um primeiro momento, Jonny acha que Hadji era o suposto assassino de seu pai e o ataca. Os dois travam uma intensa luta corporal. Assim que a confusão foi resolvida, o garoto passa a integrar a equipe e viajar pelo mundo como forma de agradecimento do cientista. Não podemos afirmar sobre a escolha dos produtores na inserção do garoto indiano no grupo e o que ela representa. Há diversas participações do personagem na narrativa que são bem distintas. Em

⁹⁴ “*Arctic Splashdown*” (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

⁹⁵ *Ibidem*.

determinadas passagens é mostrada a representatividade do imigrante com papéis importantes dentro da trama, mas em outros ele é um mero coadjuvante que diverte a todos com seus truques de mágica⁹⁶.

3.1.2– Suporte governamental

A nossa análise agora será direcionada a alguns aspectos que se tornam pertinentes pela frequência e intensidade (BARDIN, 2002) em que são representados nas animações. O primeiro deles são os agentes governamentais que dão suporte à equipe Quest. Essa interação ocorre quando o cientista é chamado para resolver interesses estadunidenses ou quando os governos locais estrangeiros solicitam a sua participação, em algum caso em que as autoridades locais não são capazes de resolver.

Figura 6 – Agentes norte-americanos e cientistas.



Fonte: Compilação do autor⁹⁷.

Figura 7 – Capitão do navio de transporte da equipe.



Fonte: Episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*)⁹⁸.

⁹⁶Para uma melhor apreensão desses momentos podemos consultar outros episódios, como, por exemplo, “Aventuras em Calcutá” (*Calcutta Adventure*).

⁹⁷ À esquerda os agentes norte-americanos Sr. Covin e Roberts em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*). À direita o professor responsável pelo foguete analisa junto ao Doutor Benton Quest a queda do aparelho em “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*).

Nas animações “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) e “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), vemos o grande suporte do governo norte-americano ao trabalho do Doutor Quest. O apoio que é disponibilizado para o cientista é impressionante. As proximidades das áreas dos acontecimentos com o território estadunidense nesses dois episódios facilitam as investigações, mas o risco que o cientista poderia vir a sofrer faz com que o governo mobilize o máximo de recursos possíveis a favor da equipe, tanto humanos quanto financeiros. O diálogo entre Doutor Covin e Roberts⁹⁹ em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), mostra exatamente a preocupação com essa segurança.

[00:05:11]

Roberts: – E o nosso homem, Roger Bannon, tem ainda o encargo de guardar o filho do doutor?

Sr. Covin: – 24 horas por dia. Como tutor, companheiro e atento cão de guarda. Você sabe, desde que Jonny perdeu a mãe, o governo não quer arriscar a segurança do garoto.

Roberts: Segurança?

Sr. Covin: – Sim, se Jonny cair nas mãos de agentes inimigos, o valor do Doutor Quest à ciência seria muito prejudicado.

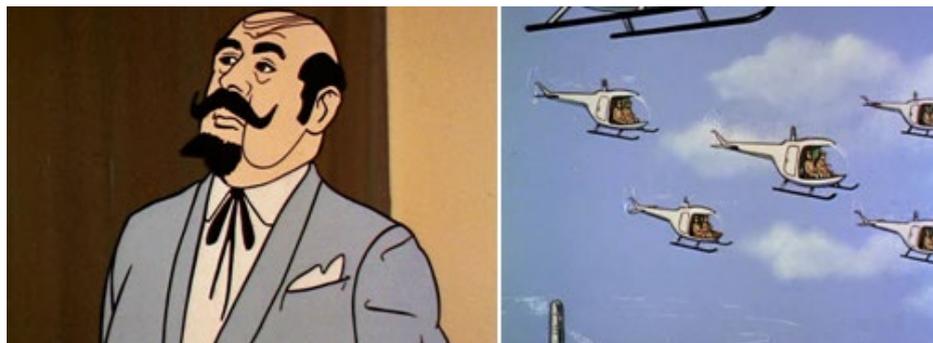
[00:05:32]

A relação entre os governos locais e o cientista é muito estreita. A disponibilidade de recursos, além de uma liberdade de movimentação dentro dos territórios situados nas periferias da Guerra Fria, é algo a ser averiguado minuciosamente. Certamente temos a convicção de que essa relação está de certa forma pautada na confiabilidade depositada no cientista, em reconhecimento as suas habilidades e ao seu prestígio internacional.

⁹⁸“*Arctic Splashdown*” (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

⁹⁹Lateral esquerda da figura seis.

Figura 8 – Senhor Ensino e a equipe de busca.



Fonte: Compilação do autor¹⁰⁰.

Figura 9 – Escritório da polícia de Quetong e o corpo de resgate.



Fonte: Compilação do autor¹⁰¹.

A confiança das entidades governamentais no cientista estadunidense é reforçada a cada episódio. Na maioria deles, o cientista demonstra a sua autoridade perante aos agentes das localidades visitadas. Nas imagens 8 e 9, que encontram-se a cima, são mostradas essas fortes relações entre o Dr. Quest e seus anfitriões. Na imagem 8, na animação “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), o Senhor Ensino¹⁰², uma importante autoridade brasileira, mobiliza uma grande frota de helicópteros na busca do avião acidentado de Jonny e restante da equipe¹⁰³. Enquanto na imagem 9, a equipe dialoga com o comissário Whang. O dirigente confia a missão aos estrangeiros, uma vez

¹⁰⁰ Na imagem esquerda vemos uma importante autoridade do Brasil, o Senhor Ensino, a qual Doutor Quest recorre para ajudar com as buscas da aeronave caída em “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*). À direita, na mesma animação, temos uma esquadrilha de helicópteros mobilizados pelo governo brasileiro para ajudar nas buscas dos sobreviventes da queda do avião.

¹⁰¹ À esquerda a equipe Quest dentro do escritório da polícia conversando com o comissário Whang e o tenente Singh. Já à direita Benton Quest vê através do seu binóculo a chegada de um corpo de soldados junto do comissário Whang em “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*).

¹⁰²O personagem “Señor Encino” (no original) em momento algum faz ligação com a educação ou outra área da educação.

¹⁰³Verificar figura 8.

que o corpo de agentes sofreu diversas baixas ao tentar investigar a lagoa misteriosa da cidade de Quetong.

Muitas dessas questões de liberdade dos protagonistas dentro dos territórios periféricos dos países emergentes podem ser explicadas pelas questões que envolvem o “orientalismo” do autor Edward W. Said (1990). Para o autor, o ocidental sempre vai estar em relativa vantagem em relação ao Oriente¹⁰⁴ (SAID, 1990, p.19). Nas suas palavras:

De maneira bastante constante o orientalismo depende, para a sua estratégia, dessa superioridade *posicional* flexível, que põe o ocidental em toda uma série de relações possíveis com o Oriente, sem que ele perca jamais a vantagem relativa. E por que deveria ter sido diferente, especialmente durante o período de extraordinária ascendência européia, do final da Renascença até o presente? O cientista, o erudito, missionário, o negociante ou o soldado estavam no Oriente, ou pensavam nele, porque *podiam estar lá*, ou podiam pensar sobre ele, com muito pouca resistência da parte do Oriente (SAID, 1990, p.19).

Nas palavras do autor, essa posição de relativa vantagem no jogo de poder garantia o acesso dos protagonistas a essas áreas, além de todo apoio governamental das autoridades. Nenhuma possível fiscalização das ações da equipe Quest é sequer cogitada em nenhum dos dois episódios, muito pelo contrário, eles têm o que chamaríamos “carta-branca”.

¹⁰⁴No contexto da Guerra Fria, o Oriente deve ser pensado de maneira mais ampla, englobando todas as áreas periféricas do chamado “terceiro mundo”.

3.1.3– Meios de transporte

Os meios de transportes altamente tecnológicos são outra marca dessas produções. Começamos pelos transportes mais abundantes e modernos do nosso corpo documental: os aviões.

Figura 10 – Aeronaves



Fonte: Compilação do autor¹⁰⁵.

As representações utilizadas pelos produtores da série são, de certa forma, um reflexo da realidade dos anos 1960. O avião, além de ser o veículo mais moderno e eficiente em funcionamento naquele momento, estava passando por intensas revoluções tecnológicas. Na União Soviética, os avanços na aviação transformaram os aviões em verdadeiras lendas, como, por exemplo, o modelo TU – 154, da empresa *Tupolev*, que realizou voos comerciais até os nossos dias¹⁰⁶. Já na aviação militar, o Kremlin também ameaçava o capitalismo. Grandes bombardeiros nucleares soviéticos, como os TU–95, apelidados de “ursos”, foram o maior símbolo do poderio militar aéreo da nação do lado oeste do “muro de Berlim”. Tanto que continuam causando incômodo atualmente¹⁰⁷.

¹⁰⁵Aviões ligados à equipe Quest. Da esquerda para a direita e de cima pra baixo temos as animações “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*) e a abertura.

¹⁰⁶O último voo comercial da lendária aeronave TU –154 aconteceu no dia 28 de outubro de 2020. A empresa russa Alrosa aposentou o último tri-jato de sua frota. Disponível em: <<https://www.giromarilia.com.br/noticia/seu-bolso/fim-de-uma-era-tupolev-tu-154-realiza-ultimo-voo-comercial-na-russia/35478>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁰⁷Em fevereiro de 2015, aviões caças britânicos tiveram que escoltar dois bombardeiros Tupolev de volta ao espaço aéreo russo após invadirem a Grã-Bretanha acidentalmente. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/03/150316_vert_fut_tupolev_ml>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Figura 11 – Aeronave inimiga.



Fonte: Episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*)¹⁰⁸.

Os norte-americanos reconhecem a grandeza das máquinas inimigas também nas animações. Vejamos o diálogo entre os dois pilotos que dão suporte aéreo à equipe Quest.

[00:07:58]

Piloto 1: – If2 ao controle de combate. Estamos sobrevoando o navio Quest.

Controle de combate: – Controle de combate ao If2. Mensagem recebida e entendida. Continue.

Piloto 1: – O radar acabou de acusar algo. Ele está a noventa mil, investigue.

Piloto 2: – Certo If2, corta.

Piloto 2: – If3 ao If2. Localizei. Alvo a mil e cem. Sem mais. Ei, ele acabou de disparar um foguete para a terra.

Piloto 1: – Vamos atentar no foguete primeiro, depois no inimigo.

Piloto 2: – Bravo. (O foguete é interceptado por outros dois mísseis).

Piloto 1: – Acertou em cheio! Agora o inimigo. Você o está vendo If3?

Piloto 2: – Estou. Está no papo. Puxa, como corre!

Piloto 1: – Está bom. Fecharemos o cerco.

[00:08:49]

O detalhe que chama a atenção é que em nenhum momento temos a menção ao nome do inimigo especificamente. Com o decorrer das cenas seguintes podemos ver o reaparecimento do moderno caça antagonista. Apesar da perícia dos pilotos estadunidenses no combate direto, eles não obtiveram êxito em abater o inimigo. Entretanto, não só de técnica vivia os azes da força aérea ianque. O desenvolvimento de novas tecnologias de voo estava a todo vapor. Em 1964 entrava em funcionamento o

¹⁰⁸“*Arctic Splashdown*” (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

SR-71, que ficaria conhecido posteriormente como *Blackbird* por causa da cor da sua fuselagem. Ele seria a primeira aeronave a alcançar a velocidade de *Mach 3.5*, ou seja, três vezes e meia a velocidade do som. O projeto do avião foi uma parceria envolvendo a CIA, a Força Aérea e a fabricante de aviões *Lockheed*. Foram construídas cerca de trinta e duas aeronaves que realizaram três mil e quinhentas missões de espionagem. Nenhuma dessas maravilhas tecnológicas foi abatida¹⁰⁹. Elas eram essenciais para evitar infrações de tratados internacionais, o que acarretou grande constrangimento no passado¹¹⁰ (SIQUEIRA, 2015, p.81).

Figura 12 – Antigo avião.



Fonte: Episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*)¹¹¹.

Outra questão são as representações das aeronaves no “terceiro mundo”. No episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) o único meio de se chegar ao pico da “Escarpa do Demônio” é através de um arcaico avião. O contraste entre a tecnologia apresentada nesse momento em relação aos equipamentos tecnológicos usados pela equipe anteriormente é gritante. Tanto que o monomotor do episódio não é considerado confiável pelos garotos. Em uma determinada fala Hadji pergunta se eles têm certeza se

¹⁰⁹Matéria intitulada “A volta do *Blackbird*” da revista *Superinteressante*, edição 413, março de 2020.

¹¹⁰Para tentar espionar o inimigo, o governo Eisenhower criou dois projetos, chamados *Genetrix* e *Aquatone*. O primeiro foi colocado em execução ainda no início de 1956 e consistia em usar balões para fotografar a União Soviética. Já o *Aquatone* (ou CL-282) entrou em operação em meados do mesmo ano do primeiro e fazia uso de aeronaves do modelo U2 para o reconhecimento de territórios. Ao que tudo indica, os norte-americanos realizaram missões de reconhecimento desse território inimigo desde o final da Segunda Guerra. Porém, para sua execução era necessária a autorização presidencial, pois se não houvesse esse tipo de permissão, tais investidas poderiam infringir os tratados internacionais que garantiam a soberania dos países e seus espaços aéreos. Em resposta às atitudes norte-americanas praticadas frequentemente, a URSS abateu navios dos invasores e denunciaram tais atitudes de violações, constrangendo o governo inimigo perante a comunidade internacional. O ponto de maior tensão ficou conhecido como a “crise dos U-2”. Em maio de 1960, os soviéticos abateram nos Montes Urais um avião U-2 pilotado por Francis Gary Powers, que acabou sendo capturado com vida pelo inimigo. Tal episódio gerou um grande embaraço dos norte-americanos diante dos outros países (SIQUEIRA, 2015, p.81).

¹¹¹“*The Devil’s Tower*” (África Misteriosa) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season**. Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

“aquilo” voa. Roger, que também é piloto de aviões, contrapõe a visão do garoto dizendo que “esses velhos aviões voam como em um sonho”. Algum tempo depois, enquanto os garotos observam a decolagem, Hadji pergunta a Jonny se ele já tinha visto um avião tão velho assim. Jonny responde com bom humor que não, mas que voar nele pode ser “gozado”. A falta de confiança no aeroplano é levada para o lado cômico, sugerindo de alguma forma que o meio de transporte fosse uma piada, comparado com os equipamentos que normalmente tinham à sua disposição.

Já a relação entre os pigmeus e as máquinas aéreas vai além do mundo material. O culto à divindade está presente nos rituais que envolvem adoração a imagens de aviões feitas de madeira até sacrifícios humanos. Mas trataremos mais detalhadamente desse peculiar povo quando abordarmos as representações das populações nativas do terceiro mundo.

Retomando a questão da superioridade de Quest nos meios de transporte, outros veículos da equipe são colocados como avançados em relação aos seus inimigos em diversos pontos das produções. Vejamos três que demonstram uma grande eficiência.

Figura 13 – Meios de transporte.



Fonte: Compilação do autor¹¹².

¹¹²O barco chamado “hidrofolha”, os “carros-tratores” e o “buscapé-ártico” nos episódios “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) e em “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*).

Esses equipamentos, apesar de serem extremamente eficientes, são tecnologias relativamente comuns que sofreram algum tipo de adaptação. A “hidrofolha”, o “carro-trator” e o “buscapé-ártico” são apresentados no primeiro e segundos episódios e não causam tanta estranheza quanto os próximos itens a serem trazidos a seguir. Esses meios de transporte, que podemos classificar como no mínimo visionários, fazem menções ao grande momento da ficção científica, principalmente na TV da época¹¹³.

Figura 14 – Mochilas à jato e disco voador.



Fonte: Compilação do autor¹¹⁴.

Enquanto os norte-americanos demonstram sua superioridade na aviação, as animações do *Hanna-Barbera* enfatizam a ligação do inimigo com os submarinos. Em ao menos quatro episódios temos a presença desses equipamentos bélicos.

¹¹³O seriado de TV norte-americano “Perdidos no Espaço”, produzido entre os anos de 1965 e 1968 abordava as aventuras da família Robinson no espaço sideral. Elementos como “mochilas a jato” e discos voadores também eram parte do cotidiano da trama. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0058824/?ref=vp_vi_tt>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹¹⁴Podemos ver a esquerda um planador em forma de disco usado pela equipe Quest. Tal aparelho mostrou-se muito ágil em situações de fuga (imagem retirada do encerramento). Ao lado, Roger Bannon e Benton Quest sobrevoam o monstro invisível com suas “mochilas à jato” em “O Monstro Invisível” (*The Invisible Monster*).

Figura 15 – Submarinos.



Fonte: Compilação do autor¹¹⁵.

A marinha foi parte fundamental para o desenvolvimento bélico na história não somente da URSS, mas sim de todo Império Russo. A Marinha propriamente dita surge durante o governo de Pedro, o Grande (1682–1721). Antes disso, a Rússia czarista tinha um forte controle territorial, mas não tinha saída para os “mares quentes”, impossibilitando o acesso às grandes linhas de comunicação¹¹⁶ (BUSHKOVITCH, 2014 apud ROCHA, 2017, p.80).

Posteriormente, como menciona Douglas de Quadros Rocha (2017), na visão de Nikita Kruchev (1958–1964) a era das grandes embarcações havia acabado. Toda a esfera de desenvolvimento bélico nuclear influenciou o governante a advogar a favor dos mísseis balísticos atômicos, que, na sua perspectiva, transformaram o conceito de guerra no mar¹¹⁷. Mesmo com Moscou se envolvendo cada vez mais na produção desses monstros marinhos nucleares, o desequilíbrio era nítido. As crises demonstraram que as embarcações de superfícies norte-americanas eram superiores, principalmente os porta-

¹¹⁵De cima para baixo e da esquerda para direita, podemos conferir os submarinos usados pelos vilões nos episódios “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), “Magia Negra” (*The Dreadful Doll*) e “Piratas Submarinos” (*Pirates from Below*).

¹¹⁶Com o passar dos anos o Império Russo se tornou uma das grandes potências marítimas, mas foi apenas após a Revolução Russa de 1917 que a marinha passou por um reordenamento, inclusive na própria concepção estratégica devido às constantes ameaças capitalistas contrárias à revolução. Nas vésperas da segunda grande guerra, Stalin (1927–1953) redimensionou a Marinha enfatizando a necessidade de construção de grandes embarcações para se igualar às potências mundiais. Cruzadores pesados e submarinos se tornaram o principal foco dessa mudança, deixando em aberto a discussão sobre a necessidade de porta-aviões (LOVETT, 2010 apud ROCHA, 2017, p.81).

¹¹⁷A partir desse conceito o líder incentivou a construção de submarinos que seriam capazes de lançar projéteis submersos de longo alcance. Tal perspectiva assimilava a teoria de que uma frota convencional mais balanceada de superfície seria ideal para se obter a supremacia marítima, mesmo que os custos de tais avanços debitassem no orçamento da defesa. A partir disso, a Marinha Soviética estaria fundada em três pilares: a frota de superfície, modernos submarinos nucleares e uma força aérea eficaz (LOVETT, 2010 apud ROCHA, 2017, p.82–83).

aviões. A maior exposição dessa fragilidade ocorreu durante a Crise dos Mísseis de 1962. Se por um lado a derrota do líder soviético ocasionaria a sua queda do cargo, por outro trouxe mudanças na área militar durante os anos que se seguiram. Os porta-aviões começaram a ser incorporados às estruturas bélicas soviéticas com o governo de Leonid Brejnev (1964–1982) (LOVETT, 2010 apud ROCHA, 2017, p.82–83).

Quando observamos nas animações, temos a percepção da imponência desses gigantes submersos soviéticos nas representações, tanto pelo tamanho quanto pela tecnologia empregada, como no exemplo abaixo.

Figura 16: Submarino lançando o avião inimigo



Fonte: Episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*)¹¹⁸.

A dimensão da imagem acima nos mostra a suntuosidade do inimigo. Além da grandeza desse meio de transporte, temos a representação de quão avançada é a tecnologia, sendo capaz de transportar e lançar um avião. Avião este que intercepta o rápido “busca-pé ártico” pilotado por Hadji. Normalmente, aeronaves desse tipo precisam de porta-aviões ou uma pista de voo para que possam atingir a velocidade para decolar. Posteriormente, nas animações do *Soyuzmultfilm*, retornaremos à questão naval da União Soviética e as representações desse importante elemento dentro do nosso corpo documental.

¹¹⁸“*Arctic Splashdown*” (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

3.1.4 – Telecomunicações, armas e equipamentos

Outra característica envolvendo o conceito tecnológico abordada nas animações estadunidenses é a questão da comunicação.

Figura 17 – Comunicadores de vídeo-chamada.



Fonte: Compilação do autor¹¹⁹.

As imagens acima mostram curiosos aparelhos de comunicação dos protagonistas. Algumas características são chamativas. Primeiramente, a comunicação é feita à distância. Não é possível ver nos equipamentos quaisquer tipos de cabos ou fios responsáveis pelas transmissões. No primeiro comunicador podemos notar a presença de apenas uma pequena antena externa no equipamento. No segundo não temos nenhum equipamento captador de sinal, o que mostra uma evolução nesse sentido. Outra curiosidade é que tais recursos se assemelham às aplicações que chamamos hoje de vídeo-chamada funcionam através de internet via diversos aplicativos¹²⁰. O uso dessa tecnologia nos anos 1960 poderia ser vista pela população da época, principalmente nos países em que as animações foram importadas, como “coisa de outro mundo”. Apenas com a popularização dos *smartphones* esse tipo de comunicação alcançou viabilidade devido ao baixo custo de utilização¹²¹. A grande surpresa vem com a informação de que a primeira chamada por vídeo foi feita no dia 20 de abril de 1964. E foi exatamente naquele ano, usando o novo recurso nas telecomunicações, que coincidentemente a série animada estreia, com a diferença de apenas alguns meses. Diferente do equipamento

¹¹⁹Temos dois exemplos de uso de avançados comunicadores de videochamada (à esquerda em uma cena de “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) e à direita temos um frame de “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*).

¹²⁰Plataformas como *Skype*, *Whatsapp*, *Zoom* e *Google Meet* são bons exemplos de como esse tipo de comunicação tornaram-se populares.

¹²¹Em 1926 o grande cientista Nicola Tesla concedeu uma entrevista à revista norte-americana *Colliers* onde mencionava que no futuro haveria uma tecnologia capaz de transmitir imagens e música para o mundo todo. Na entrevista, ele explicou que “poderíamos presenciar e escutar eventos como se estivéssemos neles”. Com isso o cientista criou a expressão “tecnologia de bolso”. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-42797165>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

desenvolvido pelo Doutor Quest, que são móveis e portáteis, as ligações em vídeo da empresa *Picturephone* dependiam de uma cabine fixa e extremamente grande para discar para outro aparelho da mesma empresa nas mesmas condições¹²².

Figura 18 – Lady Bird Johnson e o aparelho fixo de vídeo chamada.



Fonte: BBC News Brasil¹²³.

Nos anos 1970 a invenção chegou ao mercado consumidor. Enquanto isso, a ficção se apropriou desse cenário de forma brilhante. Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke incluíram a tecnologia na sua grandiosa obra “2001: Uma Odisseia no Espaço” de 1968. Os produtores acreditavam que a revolucionária tecnologia de comunicação faria parte do futuro da humanidade¹²⁴.

Enquanto isso, as representações das comunicações nas regiões periféricas estavam longe de serem consideradas modernas. Vejamos alguns exemplos.

¹²²Disponível em: <<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2014/04/21/primeira-ligacao-com-video-faz-50-anos-saiba-como-funcionava.htm>>. Acesso em 02 nov. 2021.

¹²³A primeira-dama norte-americana Lady Bird Johnson foi uma das primeiras pessoas a testarem o serviço de vídeo-chamada da Picturephone. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-48081506>>. Acesso em 02 nov. 2021.

¹²⁴Apesar de visionária, a invenção não decolou devido a diversos fatores, como privacidade nas cabines, a necessidade de reserva com antecedência e o constrangimento de algumas pessoas de compartilhar a sua própria imagem travaram a popularização. Entre todos os problemas, o custo elevado foi o principal desmotivador. Uma ligação entre Chicago e Nova York nas cabines públicas instaladas custavam aproximadamente cento e setenta e seis dólares corrigidos em valores atuais. Além disso, era necessário acrescentar o aluguel e a manutenção do equipamento, que totalizavam cerca de cento e sessenta dólares (*Ibidem*).

Figura 19 – Equipamentos de comunicações do terceiro mundo.



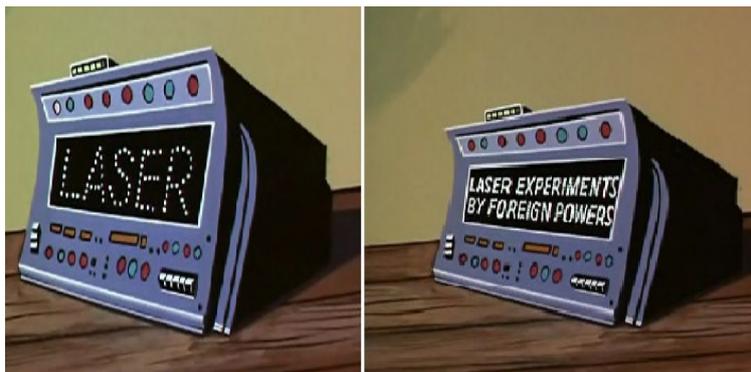
Fonte: Compilação do autor¹²⁵.

Temos uma gritante diferença entre os aparelhos de comunicação dos Quest e a tecnologias usadas pelos personagens do “terceiro mundo”. No episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), vemos um dos tripulantes do barco pesqueiro usando um antigo rádio comunicador para pedir ajuda. Além de ser antigo, o rádio não consegue efetuar a chamada a tempo. O barco é atacado e explode na ação dos bandidos. Já no episódio localizado em Quetong, o comissário Whang tem em sua mesa um antiquado telefone, enquanto o tenente atende à ligação do Doutor Quest através de um ultrapassado e nostálgico microfone. Os forasteiros portam não apenas a salvação, mas também a modernidade.

A tecnologia norte-americana vai muito além da comunicação, destacando-se diversos aparelhos tecnológicos. O primeiro que merece nossa atenção é o UNIS, um computador eletrônico de tecnologia altamente avançada. Através de um comando de voz, Benton Quest adiciona as informações e recebe a solução dos seus problemas. Esse aparelho aparece em dois momentos específicos do episódio piloto.

¹²⁵Acima, à esquerda, temos o tripulante do barco pesqueiro tentando fazer contato após ouvir a grande explosão em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*). À direita podemos observar na mesa do comissário Whang um antiquado telefone e abaixo, o tenente Singh atende uma chamada através de um microfone. Ambas as cenas são de “Lagoa Misteriosa” (*The Quetong Missile Mystery*).

Figura 20 – O avançado computador UNIS.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)¹²⁶.

A primeira aparição do UNIS foi quando os investigadores, Sr. Covin e Roberts, chegaram ao laboratório do cientista portando algumas informações sobre acidentes com navios no Mar de Sargaços. Ao inserir os dados, o fantástico aparelho responde que o culpado das catástrofes é o laser. Já no segundo aparecimento ocorre exatamente no desfecho da animação. O cientista norte-americano insere as informações que a equipe conseguiu durante a missão. O computador então transmite a seguinte resposta, que é narrada por Jonny: “*laser experiments by foreign powers*”. Na versão dublada nacional, resultado é ainda mais completo: “Experiências com laser por potências estrangeiras. Trajes, lagartos, meramente um truque para assustar os curiosos”.

A atitude de recorrer ao computador na obtenção de uma prova científica do que eles viram com seus próprios olhos talvez seja mais lógica do que aparenta. Pensar que não havia respaldo suficiente para afirmar com convicção de que as nações inimigas fossem as responsáveis pelo incidente poderia ser um caminho compreensível, uma vez que nenhum país ou organização conhecida assumiu a autoria do atentado. Apenas um grupo liderado por um gênio do mal que aparentemente não tinha nenhuma ligação explícita com o lado vermelho da Guerra Fria, apesar do acesso a modernos equipamentos, como um submarino de grande porte, não foi convincente o suficiente. A acusação de que alguma nação fosse culpada pelo incidente em Sargaços poderia desencadear uma crise internacional. Nesse sentido apontar as nações inimigas como financiadoras dos atentados partindo de resultados provenientes de dados inseridos em um computador, torna a hipótese mais bem fundamentada. Em uma época em que dados

¹²⁶“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

sobre o inimigo são tão importantes, tal uso se faz muito expressivo. Como no caso da viagem tripulada à Lua, a animação trata tanto o aparelho comunicador quanto UNIS não como um blefe tecnológico impossível de ser construído, mas sim como anúncio real do que faria parte de um futuro próximo.

Aproveitando que UNIS mencionou a questão do raio laser, vejamos um pouco dessa tecnologia. Podemos dizer que o raio laser é o eixo central do episódio, tanto pela sua periculosidade quanto pelos possíveis benefícios que o avanço dessa tecnologia poderia trazer para a humanidade¹²⁷. Quando o investigador, Sr. Colin pergunta ao Doutor Quest o que ele acha das problemáticas envolvendo o uso do laser, o cientista responde:

[00:08:21]

Doutor Quest – Quer dizer encrenca! Deixe-me mostrar-lhe este modelo experimental. Ora, o laser é radiação atômica focalizada em um estreito raio de luz. É forte o bastante para cortar uma chapa de aço. Ou pode ser usado para praticar milagres cirúrgicos. Quando a sua potência total for conseguida poderá ser ótimo para a humanidade (com entonação de empolgação).

Sr. Covin – Também poderá ser uma arma terrível para a humanidade.

Doutor Quest – Sim, infelizmente isso é verdade (com entonação de tristeza).

[00:08:54]

A perspectiva do uso do laser pode ser benéfica ou maligna dependendo dos seus detentores. Dentro da produção, a intenção de colocar o inimigo portador da destruição é clara, enquanto o cientista norte-americano cita as possibilidades medicinais da nova tecnologia.

¹²⁷O laser, na forma como conhecemos hoje, foi inventado exatamente no ano de 1960, apesar de sua física de funcionamento ter sido formulada nas duas primeiras décadas do século XX, com o desenvolvimento da teoria conhecida como mecânica quântica, ou teoria quântica. Um dos fundadores dessa teoria foi o físico dinamarquês Niels Bohr em conjunto com uma jovem equipe de cientistas. Na prática, o laser nada mais é que a amplificação da luz usando um efeito estimulado por radiação (SILVA NETO; FREIRE JÚNIOR, 2016, p.2).

Figura 21 – Lasers.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (The Mystery of the Lizard Men)¹²⁸.

Nas imagens acima temos Doutor Quest, à esquerda fazendo uma demonstração do perigoso feixe vermelho em seu laboratório, enquanto na direita, o líder dos Homens-lagarto mostra para Roger e Jonny sua arma de raio laser que será usada para derrubar o foguete que levaria os primeiros humanos à Lua. É perceptível, comparando os dois momentos acima, que existem diferenças entre os dois equipamentos. O do cientista estadunidense é um protótipo laboratorial experimental, e já o do vilão se trata de uma arma mais elaborada, com alto poder de destruição¹²⁹. Mas quando comparamos ambas as tecnologias em atividade temos uma surpresa.

Figura 22 – Embarcação sendo atacada pelo laser.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (The Mystery of the Lizard Men)¹³⁰.

¹²⁸“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

¹²⁹Fica clara a ligação desse episódio com o primeiro filme do agente britânico James Bond, intitulado “007 Contra o Satânico Dr. No”. Na trama o protagonista enfrenta o vilão Dr. No (Joseph Wiseman), um cientista de descendência germânico-chinesa extremamente inteligente que utiliza a radiação da região para desenvolver armas extremamente poderosas. Disponível em: <https://cinemaedebate.com/2014/05/12/007-contra-o-satanico-dr-no-1962/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹³⁰“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

A figura acima mostra o navio sendo atacado pelo raio laser, segundos antes da sua explosão, enquanto na imagem 21 o Benton demonstra o feixe de luz rubra atravessando uma chapa de chumbo. A grande semelhança que deve ser ressaltada é que todo o ambiente fica tomado por uma cor vermelha quando o laser está em uso, independente da origem. Esse tom escarlate traz para a cena uma sensação de perigo e o risco que o uso dessa arma pode gerar, como o próprio cientista norte-americano menciona. O drama é agravado pela trilha sonora que capta com perfeição o sentimento do momento.

Além do laser, Benton Quest detém outros avanços tecnológicos em seus equipamentos que o auxiliam em sua pesquisa. Vejamos outros exemplos.

Figura 23 – Laboratórios portáteis do Doutor Quest.



Fonte: Compilação do autor¹³¹.

A versatilidade do Doutor Quest, como nós havíamos mencionado, é outra marca desse produto. Acima na imagem 23 temos a apresentação de aparelhos que funcionam no fundo do mar. Como vimos anteriormente, os submarinos têm como propósito a guerra e a destruição. Já as invenções subaquáticas do cientista são para a causa científica, em busca do progresso e do desenvolvimento, contraponto a questão do uso dos oceanos entre os polos da Guerra Fria.

¹³¹Nas imagens apresentadas temos o cientista norte-americano usando diversos equipamentos. No episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*), do Doutor Benton trabalha em seu laboratório portátil. Já em “Piratas Submarinos” (*Pirates From Below*) temos o “sondador submarino” em ação. E submerso está a estação de estudos da vida marinha na animação “Magia Negra” (*The Dreadful Doll*) onde podemos observar tanto o seu exterior quanto o seu interior.

Temos também a aparição de invenções que não têm sua função explicada diretamente, como, por exemplo, a da imagem abaixo.

Figura 24 – Equipamento misterioso.



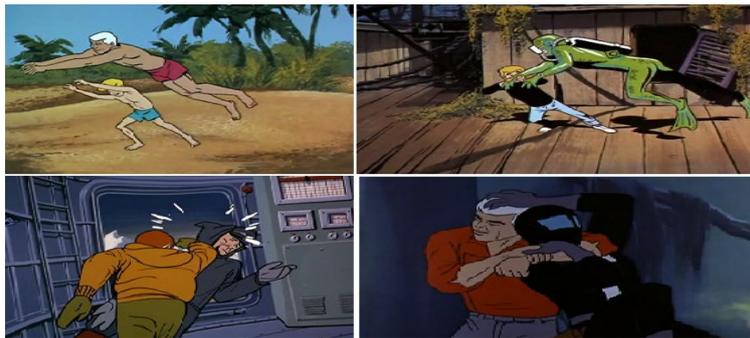
Fonte: Episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*).

Não sabemos ao certo o que seria, mas o cientista diz que se tal objeto fosse perdido, levaria muito tempo, dinheiro e trabalho para produzir outro. Além disso, o esforço de subir a “Escarpa do Demônio”, um lugar onde nenhum ser humano conseguiu escalar, já justifica tal importância de recuperar o material. Se levarmos em conta que o tal objeto estava amarrado em um balão, poderíamos supor que o invento estivesse relacionado com leituras meteorológicas ou talvez um aparelho de fotografia aérea. Mas todas essas questões sobre a sua utilidade são apenas suposições.

3.1.5 – A violência

As artes marciais, as armas e as cenas de ação são outros elementos que se destacam nessas produções. Inúmeras cenas, envolvendo espionagem e ação, foram construídas em praticamente todos os episódios da temporada, mostrando a forte relação entre as animações e os produtos culturais da época.

Figura 25 – Cenas de combate corpo a corpo.



Fonte: Compilação do autor¹³².

A violência empregada nas animações por parte da equipe norte-americana normalmente não ocorre de maneira gratuita. Ela sempre surge em resposta às ações sofridas e as ameaças que rondam suas missões. Ou seja, o inimigo é quem sempre inicia a agressão. Podemos perceber nessa lógica é que Jonny é instruído a aprender autodefesa com o judô. Dentro do universo de Jonny Quest, todos os protagonistas reagem com violência aos perigos, inclusive as crianças e a mascote e não apenas o personagem responsável pela segurança da equipe, que é Roger “Race” Bannon. Outros personagens de desenhos animados contemporâneo a Jonny Quest, como, por exemplo, *Pica-Pau*, *Tom & Jerry* mergulham na violência de forma insana e colocam isso como um de seus principais pontos fortes, mesmo quando o resultado não é o mais favorável. Diferente desses outros enredos onde as coisas se resolvem em um passe de mágica e ninguém se fere de verdade, em Jonny Quest as coisas terminam com o extermínio dos malfeitores.

¹³²Na parte superior da compilação, vemos cenas do episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*). Nele Jonny aplica um golpe de judô em seu tutor durante uma aula. Na imagem ao lado o garoto coloca a lição em prática contra um inimigo, reforçando a necessidade das técnicas de autodefesa. Já abaixo temos a cena de luta entre o Doutor Quest e os ladrões do foguete em “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*). E por último, é mostrado um combate entre Roger “Race” Bannon e um capanga da organização oriental em “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*).

As animações de Jonny Quest conseguem se aproximar da realidade e do cinema de ação e de espionagem tão em voga na época¹³³. Além disso, a sabotagem está presentes na animação de forma ativa. No episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*), por exemplo, o Doutor Quest, após avaliar o foguete acidentado, afirma que o aparelho foi danificado de forma proposital e por esse fato saiu do seu curso, consequentemente causando o acidente. Essa talvez seja a grande contribuição do universo de Jonny Quest para as narrativas do universo animado: trazer a representação da realidade de forma que impacte o telespectador e o conecte a elementos reais das tensões da Guerra Fria¹³⁴. Outro ponto de destaque é o uso intenso de armas, característica marcante dos gêneros de ação tão em alta na época das produções.

Figura 26 – Vilões armados.



Fonte: Compilação do autor¹³⁵.

¹³³A figura do “sabotador”, misturada à do agente secreto, foi sendo construída nos meios midiáticos desde os primeiros anos da Guerra Fria. Ela já surge em 1936 no filme “*Sabotage*” de Alfred Hitchcock. O medo da infiltração soviética alimentou o desenvolvimento da definição do que seria o “terrorismo”. A versão cinematográfica desse gênero chegou à sua maturidade na década de 1970 [tradução nossa] (CELLT, 2009, p.3). Muitas das habilidades e qualidades atribuídas aos agentes secretos estão presentes nas narrativas, principalmente em Roger “Race” Bannon, como já fora mencionado na apresentação do personagem.

¹³⁴Muito dessa realidade devemos a Doug Wildey (1922–1994), o criador da série animada Jonny Quest. Ele começou sua carreira ilustrando quadrinhos ocidentais na década de 1950, principalmente para a série *The Outlaw Kid*, para o precursor da Marvel Comics, Atlas Comics. Em 1962, Wildey trabalhou brevemente ao lado do ilustrador Alex Toth na série de desenhos animados de Toth, *Space Angel*. Logo depois, Hanna-Barbera pediu a Wildey para desenvolver uma série de desenhos animados de aventura. Ao criar Jonny Quest, Wildey inovou em animação com um design de desenho animado mais realista, paleta de cores incomum e uso de tecnologia futurística. Embora a série fosse muito popular com o público em seu horário nobre durante a temporada de televisão de 1964, o design elaborado provou ser muito caro para Hanna-Barbera continuar a produção depois de uma temporada. Disponível em: <<https://www.illustrationhistory.org/artists/doug-wildey>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹³⁵No episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), um dos vilões atira incessantemente nos protagonistas. Na imagem da direita, em uma cena de “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) os bandidos capturam Jonny, Hadji e Bandit. Abaixo, na captura da esquerda, temos

Figura 27 – Protagonistas armados.



Fonte: Compilação do autor¹³⁶.

Na imagem acima é possível ver que os protagonistas utilizando armas, mas com o intuito de se proteger do mundo hostil em que adentram. Já os antagonistas utilizam armas para promover seus atos criminosos, normalmente para coibir as populações nativas ou os próprios heróis, como foi exemplificado na imagem 26. As populações locais em contra partida fazem uso de armamento primitivo, mas essa questão será averiguada mais adiante, ao tratar do seu papel desses povos dentro da animação.

3.1.6 – Os foguetes e a corrida espacial

Outra questão relevante nas animações é a corrida espacial. Como bem sabemos, os norte-americanos e soviéticos travaram disputas acirradas nesse campo. Durante praticamente uma década, o programa espacial estadunidense colecionou medalhas de prata quanto aos feitos envolvendo avanços espaciais, como, por exemplo, o envio de missões tripuladas à órbita terrestre. Apenas com a chegada à Lua, os soviéticos conseguiram ser superados, cumprindo assim a promessa feita no início da década de 1960, pelo então falecido presidente John Kennedy. Os astronautas Neil Armstrong e Buzz Aldrin conseguiram a inédita façanha de pousar em superfície lunar em julho de

o momento exato em que a equipe norte-americana é ameaçada com armas em um calabouço na cidade de Malatã, no episódio “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*). E por último na imagem da direita, em “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*), um guarda armado cai no sono no seu posto de vigia.

¹³⁶Na imagem da esquerda vemos Roger Bannon dispara o tiro de misericórdia na pantera que ameaçava a vida do pigmeu. A cena é do capítulo “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*). Já na imagem ao lado, pertencente ao episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) Doutor Quest porta o seu rifle ao se deslocar para o alto da “Escarpa do Demônio”.

1969 (SIQUEIRA, 2015, p.77). Dentro da animação, temos a representação do momento exato em que o foguete leva os astronautas ao satélite artificial.

Figura 28 – Foguete levando astronautas à Lua.



Fonte: Episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*)¹³⁷.

A animação, como é possível observar na imagem 28, tem todo o cuidado de esconder os detalhes sobre o foguete que levaria os primeiros astronautas a Lua. Esse *frame* dentro da animação é a única imagem que temos da aeronave que ruma em direção ao espaço. Temos que levar em consideração que o ponto de observação demonstrado é o de Jonny e Roger, que se encontravam no Mar de Sargaços¹³⁸. Trata-se de uma distância considerável da plataforma de lançamento, que muito provavelmente se encontrava no Cabo Canaveral¹³⁹. Como bem sabemos, uma viagem tripulada só conseguiria ser colocada em prática cinco anos mais tarde, em 1969¹⁴⁰. A animação

¹³⁷“*The Mystery of the Lizard Men*” (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

¹³⁸De acordo com o *GeoHack*, o Mar de Sargaços está localizado à leste da costa leste dos Estados Unidos e à nordeste da ilha de Cuba. Disponível em: <https://tools.wmflabs.org/geohack/geohack.php?pagename=Mar_dos_Sarga%C3%A7os¶ms=28_20_8_N_66_10_30_W_type:waterbody>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹³⁹A base de testes de lançamentos de foguetes desde 1949 e de lançamentos de tecnologia aeroespacial desde 1959. Disponível em: <<https://www.spaceline.org/capehistory.html>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁴⁰Apesar de se manterem na dianteira por um bom período, uma série de fatores impediu o feito dos inimigos comunistas não chegarem ao satélite. Com isso, o programa espacial da URSS se reorientou para as construções de estações espaciais. Em meados dos anos 1970, com a diminuição da tensão no espaço, o mundo testemunhou a missão cooperativa entre os dois polos da Guerra Fria. A missão conjunta norte-americana soviética proporcionou o acoplamento de duas naves, a *Apollo 18* e a *Soyuz 19*, que permaneceram ligadas por quarenta e quatro horas. Para alguns historiadores, a missão *Apollo-Soyuz* marcou o fim da corrida espacial e iniciou o ciclo de cooperação nesse setor. Com o fim da URSS, o programa ampliou-se ainda mais. Em diversas ocasiões entre os anos de 1994 e 1998 a estação espacial *MIR* recebeu e acoplou diversas vezes o ônibus espacial dos antigos inimigos. Esse programa ficou conhecido como Shuttles-Mir. Desde o ano 2000 a estação entrou em uma nova fase em que astronautas de diversas nacionalidades a ocupam para as suas pesquisas, estabelecendo assim uma nova maneira de explorar o espaço (SIQUEIRA, 2015, p.77-78).

supõe que tal conquista estaria muito próxima, apesar de não termos referência cronológica do período em que a produção se passa. Nesse ponto, podemos dizer que esse produto teria o papel de divulgar os avanços para o público, propagandeando as futuras conquistas da Agência Espacial Norte-americana.

Em outros dois episódios, “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) e “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*), a trama gira em torno de outros dois projéteis.

Figura 29 – Outros foguetes.



Fonte: Compilação do autor¹⁴¹.

Apesar dos episódios tratarem da temática dos foguetes, temos uma diferença bem visível entre eles. O equipamento que cai no ártico é um projétil de pesquisa (lado esquerdo da figura 29), enquanto a tecnologia asiática é retratada como uma arma bélica (lado direito da mesma imagem). O que nos traz uma grande reflexão é que mesmo os dois lados da Guerra Fria desenvolvendo projéteis de longo alcance, somente os inimigos orientais são tratados como potenciais destruidores da paz. Enquanto isso, os capitalistas têm suas tecnologias ligadas ao desenvolvimento científico.

3.1.7 – Vida selvagem e as monstruosidades

O meio ambiente e a vida selvagem do dito “terceiro mundo” estão presentes em praticamente todos os episódios da temporada. A destruição de biomas e os prejuízos a saúde da população são as temáticas abordadas, inclusive. A contaminação da água e

¹⁴¹Na animação “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) à esquerda, temos o foguete sabotado que caiu no ártico. Na imagem da direita, referente ao episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*) vemos a base de lançamento de mísseis dos vilões orientais localizada na lagoa de Quetong.

dos peixes por detritos provenientes do combustível do foguete é o cerne do episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*). Já no capítulo “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) a preocupação exclusiva de recuperar a tecnologia perdida no Círculo Polar Ártico antes que ela caia nas mãos dos inimigos é o centro do enredo. O prejuízo da população local ártica aqui é praticamente inexistente, pois se trata de um local desabitado, aparentemente. O que liga os dois episódios é a explosão dos artefatos no desfecho das histórias.

Fica explícita a questão da poluição da água da primeira animação, que não foi resolvida, possivelmente gerando um agravamento da situação, com a detonação do artefato. O foguete do ártico também teve perda total, inclusive gerando poluição e impactando o ambiente. Não é presente na animação uma preocupação com a ecologia e com a preservação da fauna e da flora, pelo fato da segurança dos personagens e das tecnologias estão sempre em primeiro lugar. Tanto que no episódio “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), Roger mata uma pantera antes que ela seja capaz de ferir alguém. Aproveitando a questão do meio ambiente, podemos notar como a vida selvagem nos mais diversos habitats do planeta foi representada na série.

Figura 30 – Animais selvagens.



Fonte: Compilação do autor¹⁴².

¹⁴²Na primeira fileira são representados os animais do Ártico dentro da animação “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*). Na segunda linha da compilação a vida selvagem dos arredores da

A biodiversidade na animação é extremamente diversificada. De alguma forma, o produto midiático tenta trazer para a realidade do público esse tipo de conhecimento, envolvendo principalmente a fauna que pode ser encontrada em determinadas regiões do globo. Normalmente os protagonistas adultos repassam as informações para Jonny e Hadji dando um caráter educativo ao enredo.

Em outros momentos de alguns capítulos que não se encontram na nossa seleção principal, encontram-se presentes animais alegóricos com capacidade de mexer com a imaginação do telespectador, mostrando o quão perigosa essas regiões isoladas podem ser.

Figura 31 – Monstruosidades do terceiro mundo.



Fonte: Compilação do autor¹⁴³.

É bem nítido nos episódios “Turu, O Terrível” (*Turu, The Terrible*), “O Monstro do Mar de Java” (*The Sea Haunt*) e “O Abominável Homem da Neve” (*Monster in the Monastery*) a marcante a influência dos filmes do gênero de terror nessas produções, além de demonstrar as possíveis monstruosidades que o “terceiro mundo” poderia

cidade de Malatã vida selvagem é o foco da animação “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*). Já no Brasil, representados na animação “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), a vida selvagem é muito rica e diversificada. Já na última linha, dois ecossistemas foram representados: o pântano de Quetong no episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*) e a savana africana em “África Misteriosa” (*The Devil's Tower*).

¹⁴³Na parte de superior, do lado esquerdo, temos o imenso pterossauro que vive no meio da floresta amazônica brasileira no episódio “Turu, O Terrível” (*Turu, The Terrible*). À direita temos o terrível monstro do mar de Java no capítulo “O Monstro do Mar de Java” (*The Sea Haunt*). Por último, na parte inferior, temos a representação o misterioso monstro do monastério em “O Abominável Homem da Neve” (*Monster in the Monastery*).

abrigar. Foi nos anos de 1950 que as temáticas de invasões alienígenas e criaturas ocultas ganharam a atenção do público. Como exemplo, no clássico “Vampiros de Almas” (*Invasion of the Body Snatchers* – 1956)¹⁴⁴, onde os protagonistas assistem aterrorizados à chegada de casulos que se tornariam sócias dos moradores (SANTOS; CARVALHO, 2010, p.118–123). Os filmes de monstros e invasões alienígenas começaram a ter certa decadência na década de 1960. Mas para as animações produzidas por *Hanna-Barbera*, diferente do cinema, abordar essas temáticas nas animações na década de 1960 trouxe visibilidade não apenas em *Jonny Quest*, mas também em outros produtos, com, por exemplo, em *Scooby-Doo*¹⁴⁵.

3.1.8 – Os cenários do terceiro mundo e as populações locais

Os ambientes onde esses enredos se passam merecem nossa atenção. O primeiro ponto a salientar é a questão da urbanização. Durante os seis episódios que selecionamos, em apenas dois deles vemos sinais de áreas urbanizadas e construções de grande porte. Um desses locais é Quetong e o outro se trata de alguma parte não especificada dos Estados Unidos.

Figura 32 – As grandes cidades periféricas.



Fonte: Compilação do autor¹⁴⁶.

¹⁴⁴O filme foi lançado em 1956 e conta com a direção de Don Siegel. Na trama, o médico de uma pequena cidade descobre que os habitantes estão sendo substituídos por alienígenas sem emoções. A propaganda contida na obra faz uma alegoria de como o mundo se tornaria se o comunismo dominasse o planeta. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0049366/>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁴⁵“As aventuras de Scooby-Doo e seus amigos” ganharam notoriedade no mundo das animações desde o final dos anos 1960, quando estrearam. A mecânica da animação consistia em solucionar mistérios sobrenaturais aterrorizantes, mas que no final não passavam de vilões que se disfarçavam para afugentar os bisbilhoteiros.

¹⁴⁶Do lado esquerdo, temos a vista aérea de “Quetong” no episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*). Ao seu lado, o complexo de laboratórios onde o foguete era observado antes de cair no Ártico em “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*).

Mas no geral, grande parte das situações acontece em lugares extremamente desabitados e com a presença dos nativos.

Figura 33 – Cenários selvagens.



Fonte: Compilação do autor¹⁴⁷.

A floresta tropical nas Américas do Sul e Central têm grande participação, não apenas nesses episódios que estamos analisando, mas também em “Turu, O Terrível” (*Turu, The Terrible*) e em “Ao Soar dos Tambores” (*Pursuit of the PO-HO*). A predominância da cor musgo prevalecendo sobre as outras, mesmo em alto mar, onde o ecossistema é dominado pelo sargaço. Apenas na savana africana temos a tonalidade de um verde mais claro. Nos demais locais representados, o verde escuro reforça o ar sombrio de perigo selvagem que ali reside. Esse conjunto que une paisagens sombrias, seres estranhos e populações nativas agressivas acentuam as incertezas e periculosidades desses cenários.

¹⁴⁷Na compilação, diversos cenários são representados o Mar de Sargaços em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), a cidade de Malatã em “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*), a floresta amazônica brasileira em “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*), a savana africana de “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) e o pântano na cidade de Quetong em “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*).

Vejam agora como as populações originárias contribuem para o desenvolvimento dos enredos.

Figura 34 – Populações nativas.



Fonte: Compilação do autor¹⁴⁸.

Nos três momentos da imagem 34 temos situações em que as populações locais foram obrigadas a colaborar com o opressor. Nos episódios “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) do lado esquerdo na parte superior e “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*) ainda na parte superior, mas no canto direito, há alguns personagens que trabalham como capangas dos vilões.

Os traços físicos das populações merecem destaque pelo cuidado dos animadores nesse quesito. No caso da primeira animação mencionada, os personagens apresentam traços das tribos que habitam as regiões próximas ao círculo polar ártico, enquanto na segunda produção as populações das florestas tropicais são bem representadas na riqueza dos detalhes. Um personagem que se destaca é Montoya. A diferenciação dos seus conterrâneos ocorre nas vestimentas, nos adereços

¹⁴⁸Acima, à esquerda, temos os esquimós fazendo o trabalho de capangas no Ártico no episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*). Do lado direito, os nativos trabalham para o senhor Perkins na procura do tesouro no templo em “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*). Abaixo estão os homens das cavernas que faziam trabalho forçado nas minas de diamantes para o vilão no alto da “Escarpa do Demônio” na animação “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*).

ocidentalizados e na comunicação com os estrangeiros. Fazendo papel de um homem que transita entre os dois mundos, o personagem é o principal aliado do vilão na trama. A função principal do personagem é afastar a todo custo a equipe Quest das proximidades da cidade perdida.

Em se tratando no uso da mão de obra local, tanto os homens das cavernas africanos quanto os indígenas de Malatã, estão sendo vítimas de trabalho forçado. Em “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*) é possível observar o uso da tortura psicológica envolvida, inclusive. Quando um dos nativos se recusa a trabalhar, o vilão chamado Sr. Perkins pede para que os outros o levem para “trabalhar com os abutres”. O homem é amarrado ao chão enquanto espera a morte. Ele é vigiado pela ave carniceira que aguardam ansiosamente seu derradeiro fim. Por sua sorte, ele é salvo pela equipe Quest e posteriormente retribui o favor.

Figura 35 – Castigos físicos.



Fonte: Episódio “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*)¹⁴⁹.

Outro importante detalhe é que as únicas armas que as populações locais portam são armas primitivas, como arcos e flechas, lanças e porretes. O único autorizado a portar uma arma de fogo é Montoya por ser considerado fiel e habilidoso o suficiente para tal responsabilidade.

¹⁴⁹“*Treasure of the Temple*” (Tesouro do Templo) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

A falta de alteridade cultural é um grande problema nas representações desses povos. Na parte inferior da figura 34 os homens primitivos encontram-se na inacessível montanha, chamada “Escarpa do Demônio”. Esses moradores isolados foram obrigados a trabalhar nas minas de diamantes localizadas no interior do monte. Eles não conseguem se comunicar com uma linguagem própria, mas sim através de algumas palavras em alemão. Os nativos são representados como desprovidos de qualquer tipo de cultura nativa. O mostrado aqui é a assimilação cultural do idioma do agressor ocorrida durante o processo de dominação. O idioma alemão que foi incorporado por esses nativos é suficiente para compreender as ameaças, as ordens e expressar-se limitadamente.

A situação encontrada em “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*) tem algumas diferenças em relação à animação “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*). Os nativos “brasileiros” fazem uso de uma língua própria, diferente da animação anterior. Por outro lado, temos uma característica totalmente nova em relação às produções já mencionadas. Os selvagens são os próprios vilões da narrativa, não tendo uma interferência externa direta, como no caso dos trogloditas da montanha africana, por exemplo. Os pigmeus são representados na animação como ferozes, bravos e não se intimidam diante do homem branco. Por outro lado, o avião, assim como em “Ao Soar dos Tambores” (*Pursuit of PO-HO*), é a entidade da tribo mais cultuada e a presença divina mais forte naquele local. A adoração ao aeroplano nessa cultura é algo que merece ser observado com mais atenção.

Figura 36 – Os pigmeus.



Fonte: Episódio “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*)¹⁵⁰.

¹⁵⁰“*A Small Matter of Pygmies*” (Os Pigmeus) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Em dois diferentes instantes capturados na imagem 36 temos a representações das aeronaves que são feitas rusticamente de madeira. Esses estranhos totens estampam a paisagem, dentro e fora da aldeia. Além disso, as aeronaves também aparecem nas pinturas corporais das vítimas a serem sacrificadas ao “Deus aéreo”. Não é apenas nessa animação que o avião é motivo de adoração e medo. Como já foi mencionado, no episódio “Ao Soar dos Tambores” (*Pursuit of the PO-HO*), o cientista estadunidense usa de diversas artimanhas para se passar por “Deus Aéreo”, a temida divindade do ar, para salvar outro cientista das garras dos nativos. Os selvagens inimigos pretendem usar o prisioneiro como oferenda dentro de algumas horas.

Como podemos perceber, o aeroplano tem um duplo significado dentro desse contexto. O avião surge como uma imponente entidade digna dos mais sagrados rituais e ao mesmo tempo é temida como o maior pesadelo dos nativos.

Figura 37 – Helicóptero persegue os pigmeus.



Fonte: Episódio “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*)¹⁵¹.

Outra questão a se especular é a presença em si dos pigmeus na América. Esse debate está entre os especialistas da área desde a década de 1950. Entre todas as tribos existentes, os *Yupa* são as que mais geram combustíveis para essas questões. Eles podem ser localizados nos territórios que compreendem a Venezuela e Colômbia e se classificam linguisticamente dentro da família do Caribe. Esses povos estão dentre os

¹⁵¹“*A Small Matter of Pygmies*” (Os Pigmeus) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

grupos mais reduzidos da humanidade. Além de estarem distribuídos em pequenos grupos, os acidentes geográficos contribuem para seu distanciamento físico¹⁵² (UNGRIA, 1969, p.41). A presença desses povos originários como habitantes nativos do território brasileiro é algo que nos deixa em dúvida.

Já nas questões culturais as populações com essas características são bastante próximas. A grande problemática é a classificação generalizada do termo “pigmeu” pelas características físicas dos nativos. Esse é o cerne dos debates, como salienta Adelaida G. de Díaz Ungria (UNGRIA, 1969, p.41).

E Gusinde, que em 1955 se refere especialmente à definição do termo pigmeu com atenção ao fato de a altura média ser inferior a 1,50 m. [...] e deixa um pouco no ar sua opinião a respeito da unidade biológica do grupo definido como pigmeu, em 1966 ele expõe amplamente sua opinião a respeito do [...] conceito de pigmeu, no sentido de sua utilização para a qualificação de entidades biológicas que se caracterizam não apenas por seu reduzido porte, mas também por seus próprios fatores genéticos. Para esclarecer sua ideia, ele aponta as características dos diferentes povos pigmeus da humanidade e considera que cada um deles possui propriedades raciais específicas¹⁵³ [tradução nossa] (UNGRIA, 1969, p.44).

A animação não considera a diferenciação cultural entre pigmeus africanos e os supostos “pigmeus americanos”. Há nesse momento uma generalização do que são as populações nativas, pois os animadores do *Hanna-Barbera* englobaram todas dentro do mesmo grupo pela baixa estatura e agressividade. Fato esse comprovado pelas falas finais da equipe Quest ao serem convidados a expressar a opinião sobre esses indivíduos em uma mesa redonda da Sociedade Geográfica Africana. Dentro do diálogo entre a equipe Quest, quanto à questão sobre os pigmeus serem bons amigos ou não, a resposta da equipe é unânime, negativa e sincronizada. A resposta coloca a experiência com aquela população ameríndia como parâmetro comparativo sobre todas as populações nativas de baixa estatura, independentemente de onde elas estejam localizadas.

¹⁵²“La actual denominación de los grupos locales es la siguiente: Irapa, Japreria, Macoita, Pariri, Rionegrado, Chaparu. Viaksi, Wasama y Yuco.” (UNGRIA, 1969, p.41).

¹⁵³“Y Gusinde, que en 1955 se refiere en especial a definición del término pigmeo en atención a que la talla media sea inferior a 1.50 m. en el varón, y deja un poco en el aire su opinión respecto a la unidad biológica del grupo definido como pigmeo, en 1966 expone ampliamente su opinión el respecto [...] concepto de pigmeo en el sentido de su empleo para la calificación de entidades biológicas que se caractericen no solamente por su exigua talla, sino también por factores genético propios. Para clarificar su idea señala las características de los distintos pueblos pigmeos de la humanidad y considera que cada uno de ellos posee propiedades específicas raciales” (UNGRIA, 1969, p.44).

3.1.9 – Os vilões

Os antagonistas da equipe Quest são bastante diversificados. De nativos ferozes que atacam impiedosamente com armas primitivas à organizações criminosas bem estruturadas, do ponto de vista operacional e bélico. Já em outras situações são apenas forasteiros que tentam tirar proveito da população local tendo a tortura sua principal arma contra os nativos. Começemos pelos vilões que aterrorizam e controlam as populações locais.

Figura 38 – Senhor Perkins e Montoya



Fonte: Episódio “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple*)¹⁵⁴.

Como já foi mencionado anteriormente, no episódio “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple*) um homem branco chamado Perkins controla a população e força-os a trabalhar na busca do tesouro na cidade perdida de “Malatã”. Para impor seus interesses, o malfeitor mostra que não há limites para castigar aqueles que se recusam a ajudá-lo. Isso pode ser comprovado quando seus capangas, liderados por Montoya, prendem um rebelde que não colabora com as atividades de exploração para que morra junto dos abutres. O medo é a principal força de controle desse antagonista. Ele usa o indígena “indisciplinado” para exemplificar o que acontecerá com aqueles que afrontam seu propósito.

¹⁵⁴“*Treasure of the Temple*” (Tesouro do Templo) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Figura 39 – Klaus acompanhado dos homens da caverna.



Fonte: Episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*)¹⁵⁵.

No episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) temos outro exemplo de dominação. O nazista que se apresenta como Heinrich von Duffel, que na verdade é um ex-comandante de um campo de concentração chamado Klaus, obriga um pequeno grupo primitivo a trabalhar forçadamente em uma mina de diamante no alto da montanha. O fugitivo é procurado pelos seus crimes de guerra. O próprio Doutor Quest menciona que participou das buscas pelo nazista com o fim da Segunda Guerra.

Quando a equipe dos protagonistas chega ao topo da montanha, os capangas controlados por Klaus capturam os intrusos. Diferente do episódio anterior, em que vimos a fórmula da autoridade baseada no medo, aqui não aparecem indícios de castigos físicos. Na verdade a presença de algumas palavras da língua alemã mostra que os oprimidos assimilaram a cultura do dominador sem a presença de uma figura intermediária, como Montoya em “Tesouro do Templo” (*Treasure of the Temple*). Mesmo que não diretamente apresentada, não podemos descartar o poder simbólico na imposição da língua germânica. Para lembrar, Pierre Bourdieu (1989) relata, que o poder simbólico é como uma força capaz de construir um dado pela sua enunciação. Esse poder chamado pelo autor de “quase mágico” permite obter o que muitos alcançariam por uso da força, tanto física quanto econômica, definindo-se através de uma relação entre anunciante e receptor. O que faz o poder ser real, tanto para manter a ordem ou para subvertê-las é a “crença” na legitimidade tanto das palavras quanto

¹⁵⁵“*The Devil’s Tower*” (África Misteriosa) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

daquele que as pronuncia (BOURDIEU, 1989, p.14–15). Essa relação é tão intensa que os habitantes originais da “Escarpa do Demônio” não mencionam uma só palavra em seu dialeto local. A dominação através do sistema linguístico é perceptivelmente eficaz.

Além do mais temos nesse momento a questão do medo como forma de controle da social. Esse elemento, tão enfatizado por Maquiavel em “O Príncipe”, onde “é mais seguro ser temido que amado” (MAQUIAVEL, 1983, p.70) parece ser o caminho escolhido pelos vilões, de uma maneira mais generalizada, para executar a invasão desses cenários. O terror aplicado por essas figuras é tão ligado ao medo que sem a sua presença, o cenário volta a seu estado normal de paz e tranquilidade.

Enquanto isso nos episódios “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) e “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*) temos a presença de organizações bem estruturadas que atuam em projetos de grande porte. Outro fator que liga essas animações é que, em todas as três, as temáticas de mísseis e foguetes estão presentes. No episódio em que se passa no Mar de Sargaço há um grande número de soldados, além de um potente submarino envolvido na trama. Já no misterioso desaparecimento do míssil no ártico novamente surge a figura do submarino juntamente com uma força tarefa que conta com inúmeros homens e uma central que comanda a atuação do grupo. Apesar de toda essa estrutura, os bandidos do ártico não contam com um uniforme personalizado, como em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) e “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*).

Na aventura em Quetong temos a presença de uma grande força uniformizada que usa um símbolo em seu peito¹⁵⁶ enquanto no episódio ocorrido nas águas da América Central a equipe de antagonista veste-se com uniformes verdes que lembram escamas de répteis¹⁵⁷. As organizações apresentadas nessas animações estão ligadas a destruição, sabotagem e roubo de tecnologia, além do desenvolvimento de armas de longo alcance. Eles representam assim a grande tendência cultural da Guerra Fria que é a suposta movimentação dos inimigos nos cenários mais isolados do centro das disputas de poder.

¹⁵⁶Podemos observar o mesmo símbolo na gola da farda do general Fong, na figura 43.

¹⁵⁷É possível fazer um breve paralelo entre o disfarce os antagonistas com a grande variedade de répteis presentes nas ilhas das Antilhas, principalmente de Cuba. Em se tratando de Guerra Fria, seria plausível o fato dos produtores referenciam o inimigo de maneira indireta. Disponível em: <<https://www.inaturalist.org/guides/10470>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Agora quando o assunto é a fisionomia e o figurino dos vilões, há algumas questões a serem ressaltadas.

Figuras 40 – Comparação entre o vilão e Lênin.



Fonte: Compilação do autor¹⁵⁸.

Em uma comparação entre as duas figuras, podemos dizer que a animação “O Mistério dos Homens-lagarto” (*Mystery of the Lizard Men*) teve inspirações ao representar alguns elementos do líder revolucionário soviético. Elementos físicos como cavanhaque, o contorno do nariz, olhos e sobrancelhas trazem algumas semelhanças entre as duas figuras. Outro elemento instigante é a voz do líder dos Homens-lagarto. Mesmo com a dublagem, o personagem não perdeu o sotaque estrangeiro carregado. Talvez possamos pensar que havia a intenção de induzir a nacionalidade do malfeitor.

¹⁵⁸As duas imagens acima mostram, à esquerda, o líder dos Homens-lagarto em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) e à direita a foto de Vladimir Ilyich Ulianov, mais conhecido pelo pseudônimo Lênin. A imagem está disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/artigo/L%C3%AAAnin/481724>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Figura 41 – Comandante do submarino.



Fonte: Episódio “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*)¹⁵⁹.

Em “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) a tentativa de indução se mantém. Agora não pela aparência física do vilão, mas sim por elementos como o uniforme e o fato de receber ordens de uma “base”. É possível observar uma águia em seu chapéu de oficial, o que faz uma possível alusão a algum setor das forças armadas de algum país estrangeiro. Quando o Doutor Quest pergunta quem são eles, o vilão responde que são “apenas forças independentes a fim de obter algum lucro”. Essa resposta imediata nos faz pensar na possibilidade do vilão querer esconder algum tipo de informação comprometedora.

Nos episódios “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) e “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*) as representações dos responsáveis pelas ações opressoras vão ganhando outras perspectivas, essas mais assustadoras e alegóricas que as duas anteriores.

¹⁵⁹“*Arctic Splashdown*” (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Figura 42 – Heinrich von Duffel, o foragido comandante nazista Klaus.



Fonte: Episódio “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*)¹⁶⁰.

Como já vimos anteriormente Heinrich von Duffel, ou melhor o comandante do campo de extermínio nazista Klaus, fez os nativos da “Escarpa do Demônio” de prisioneiros para que trabalhassem forçadamente nas minas de diamante da montanha. Esse personagem representa a própria decadência do regime nazista e todas as suas atrocidades. Klaus convicto da superioridade e de suas ideologias, não abandonou o uniforme que exaltava sua glória do terceiro *Reich*. Mesmo com uma aparência cadavérica e se apoiando em uma bengala, o personagem ainda é motivo de preocupação para os protagonistas. É difícil dizer ao certo o que essa decrépita representação do nazismo quis nos dizer. Mas o que fica claro é que de alguma forma o nazismo e suas ideologias controladoras das supostas “raças inferiores” ainda são justificáveis e vivas na perspectiva do próprio Klaus, mesmo após duas décadas do fim do regime.

¹⁶⁰“*The Devil’s Tower*” (África Misteriosa) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Figura 43 – Fong, o general chinês.



Fonte: Episódio “Lagoa Envenenada” (*The Quetong Missile Mystery*)¹⁶¹.

O insano general Fong, que planejava conquistar o país ameaçando a região com grandes mísseis balísticos, teve seus planos literalmente colocados água abaixo quando Benton Quest e Roger Bannon começaram a investigar o lago onde a base de lançamento do armamento estava localizada. O louco general não tem escrúpulos, sendo capaz de raptar Jonny e Hadji quando seus planos começaram a ser ameaçados. A insanidade do antagonista chega ao extremo quando o personagem executa um de seus próprios homens, após este falhar na interceptação do inimigo em fuga. Contraditoriamente, Fong é um militar premeditado que calcula seu plano premeditadamente, ao mesmo tempo dono de um temperamento explosivo quando a situação foge do seu controle. Suas expressões chegam a ser demoníacas, como vemos na imagem 43. O personagem teve um fim trágico, pois o corpo do soldado que ele mesmo executou cai sobre o detonador fazendo seu barco voar pelos ares. A animação mostra o risco de se ter armas tão poderosas nas mãos de vilões impulsivos. O risco global é incalculável nesse tipo de situação.

Fong não foi o único a ter um final trágico nas animações. Aliás, os finais trágicos dos vilões são uma marca muito forte dessa série. Desses seis episódios que selecionamos apenas em “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*) os bandidos não foram eliminados de maneira trágica. Em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*) os antagonistas são detonados quando o cientista norte-

¹⁶¹“*The Quetong Missile Mystery*” (Lagoa Envenenada) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

americano redireciona o laser para o navio em que eles se encontravam presentes. Os ladrões de “O Foguete Desaparecido” (*Arctic Splashdown*) têm seu trágico destino após o Doutor Quest reprogramar o foguete para uma autodestruição e trancá-los dentro da carcaça do projétil. O desprezível Sr. Perkins, Montoya e seus capangas em “Tesouro do Templo” (*Treasure of Temple*) foram devorados por crocodilos enquanto perseguiam os protagonistas. Já Klaus, em “África Misteriosa” (*The Devil’s Tower*) encontrou seu triste e merecido fim após lançar uma granada de mão que agarra em uma das asas do velho avião furtado. A aeronave explode ao encontrar o chão. A lição de que o crime não compensa talvez seja a mais simples e mais presente nos enredos aqui trabalhados. Não há uma comoção com a morte do inimigo e em nenhum momento os pêsames são demonstrados. Apenas é reforçada a lição de que os resultados das ações maléficas dos antagonistas podem trazer consequências terríveis. Os protagonistas são colocados como seres que não cometem erros e estão sempre em sintonia com a liberdade e a justiça. Mas alguns pontos que contradizem essa “bondade” norte-americana não podem passar despercebidos. Um exemplo disso é o momento em que Roger se oferece para atirar em um leão marinho pelo simples fato do animal estar interditando o caminho da equipe no ártico. É importante pensar as ações dos personagens além da dicotomia entre o bem e o mal.

Como dissemos anteriormente, os vilões presentes em Jonny Quest não são fixos, podendo variar na maioria dos episódios. Apesar disso, existe um vilão em que antagoniza quatro animações dessa temporada, mas não se encontra em nossa seleção original. Ele pode ser observado mais especificamente nos capítulos “O Enigma” (*Riddle of the Gold*), “Robô Espião” (*The Robot Spy*), “Tesouro do Templo” (*Double Danger*)¹⁶² e em “O Vulcão do Doutor Zin” (*The Fraudulent Volcano*). Estamos falando do Doutor Napoleon Zin, que é praticamente a contraparte maligna do cientista estadunidense e o seu maior arquirrival¹⁶³.

¹⁶²Temos aí uma estranha questão emblemática da versão brasileira que coloca dois episódios, *Treasure of Temple* e *Double Danger* como “Tesouro do Templo”

¹⁶³Mais uma vez a referência do primeiro filme de James Bond surge nesse enigmático vilão. O Dr. No, o antagonista do agente secreto britânico, tem uma descendência germânico-chinesa, além de ter outros elementos bastante próximos ao Doutor Zin, como, por exemplo, a produção de armas letais.

Figura 44 – Doutor Napoleon Zin.



Fonte: Episódio “O Vulcão do Doutor Zin” (*The Fraudulent Volcano*)¹⁶⁴.

Diversas vezes o cientista asiático foi dado como morto, mas sempre ressurgue com um novo plano diabólico. O personagem se tornou tão icônico que apareceu em outras animações do estúdio *Hanna-Barbera*, dentre elas “Tom & Jerry: Espião Quest” (*Tom and Jerry: Spy Quest*) de 2015¹⁶⁵ e em “Scooby-Doo! Mistério S.A.” (*Scooby-Doo! Mystery Incorporated*), no episódio “Coração Maligno” (*Heart of Evil*) do ano de 2012¹⁶⁶.

¹⁶⁴“*The Fraudulent Volcano*” (O Vulcão do Doutor Zin) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

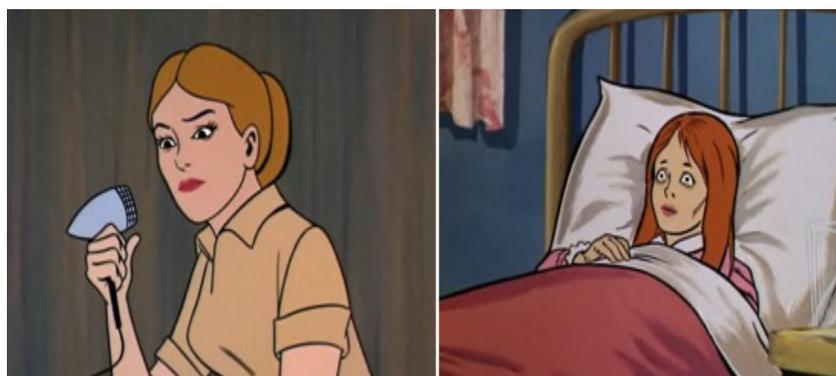
¹⁶⁵Disponível em: https://jonnyquest.fandom.com/wiki/Dr._Zin. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁶⁶Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2315138/movieconnections/?tab=mc&ref=tt_trv_cnn. Acesso em: 02 nov. 2021.

3.1.10 – A presença feminina

Depois de todas as considerações feitas até aqui e todos os elementos abordados, fica cada vez mais clara a influência que o cinema teve sobre as animações de Jonny Quest. O protagonismo masculino tão cultuado no cinema da época reflete diretamente nesses produtos. No entanto, temos uma grande participação feminina ao longo de outros episódios, que não estão contidos no nosso recorte oficial.

Figura 45 – A pesquisadora Dreena Hartman e a menina Denise Lor.



Fonte: Compilação do autor¹⁶⁷.

Os papéis desempenhados pelas duas personagens apresentadas acima, têm uma significativa contribuição para o desenvolvimento das tramas. A Doutora Dreena Hartman foi a responsável pelo pedido de ajuda de seu marido, Emil Hartman, que havia sido capturado por nativos brasileiros no episódio “Ao Soar dos Tambores” (*Pursuit of the PO-HO*). Quando a equipe Quest chega ao local, a cientista se emociona pela perda do marido e o medo de não conseguir vê-lo vivo novamente. É um momento de grande comoção da animação. Já a garota Denise Lor foi supostamente enfeitiçada por “vodu” em “Magia Negra” (*The Dreadful Doll*). A suspeita levantada por seu pai é de que um feiticeiro na ilha de Tobago esteja por trás da situação. O senhor Lor é único fazendeiro que se recusou a vender suas terras para uma grande companhia. Quando o Doutor Quest se aprofunda no caso, ele descobre que a menina na verdade está sob o efeito de uma droga que foi injetada através de um dardo. Um dos funcionários da

¹⁶⁷À esquerda, a pesquisadora Dreena Hartman entra em contato com o Doutor Benton Quest em “Ao Soar dos Tambores” (*Pursuit of the PO-HO*) e à direita a menina Denise Lor encontra-se em algum tipo de transe em “Magia Negra” (*The Dreadful Doll*).

propriedade, instantes posteriores a chegada da equipe à ilha, também sofreu o mesmo ataque por dardo.

Apesar de termos outras participações secundárias, como, por exemplo, a aeromoça de “O Enigma” (*Riddle of the Gold*), a personagem Jezebel Jade está longe de passar despercebida na primeira temporada da série. Dotada de uma grande sensualidade e astúcia, a personagem se destaca nas tramas de espionagem.

Figura 46 – Jezebel Jade.



Fonte: Compilação do autor¹⁶⁸.

Jade é uma mulher misteriosa que surge em “Tesouro do Templo” (*Double Danger*) salvando os garotos de um leopardo. Quando questionada sobre a sua presença naquele local, a moça diz que chegou à ilha para “negócios com Race, naturalmente”. Após os garotos desconfiarem de que algo estranho estaria acontecendo com Roger, a moça resolve constatar pessoalmente. Ao concluir que aquele não era o verdadeiro agente Bannon, através de um beijo, a misteriosa personagem diz aos garotos que “há algumas maneiras pelas quais uma mulher não pode ser enganada”. Mais adiante, ainda na mesma animação, Jade se transforma momentaneamente na protagonista ao salvar Roger e os garotos do perigo no templo. A moça diz a Bannon que isso o custará cinco mil libras esterlinas. No final no enredo Jade beija o verdadeiro Roger Bannon e diz que “só existe um Race Bannon!”.

¹⁶⁸ Nas duas imagens temos a participação de Jezebel Jade em duas animações diferentes. À esquerda temos o episódio “Tesouro do Templo” (*Double Danger*), enquanto à direita vemos uma cena de “Ilha do Terror” (*Terror Island*).

Em “Ilha do Terror” (*Terror Island*), Jade mostra um pouco mais das suas experiências e habilidades. Após o sequestro de Benton Quest, Roger procura seu antigo interesse amoroso. Ela encontra-se com seu barco ancorado no cais de Hong Kong. A espiã aceita ajudar a desvendar o mistério do desaparecimento do cientista, desde que Roger espere que ela resolva o caso. Durante a conversa entre os dois, o agente norte-americano deixa escapar que talvez a moça saiba algo a mais sobre a situação. Indignada, ela responde: “Eu quase nunca sequestrei meus amigos... por dinheiro, isto é”. Então ela parte em busca de respostas, mas Bannon não aceita esperá-la e também parte na busca do cientista. No final do episódio a moça salva todos e retruca furiosa: “Estou decepcionada com você, Race! Deixei um bilhete dizendo que cuidaria disso!” e em seguida surge a frase: “espere até receber minha conta!”. No final do episódio Jade não resiste aos encantos de Bannon e aceita o pagamento inicial que não é efetuado em dinheiro, mas sim com um beijo. Jade tem uma importância efetiva para o desenvolvimento do enredo pela sua astúcia e coragem, mesmo tendo uma forte ligação com o apelo sexual da época¹⁶⁹.

Essa situação do protagonismo masculino também está presente na esfera hollywoodiana da década de 1960. Em todos os setores do cinema norte-americano da época, os atores estavam em uma posição mais confortável em relação às suas colegas de cena. Ao longo dos anos, os famosos veteranos da sétima arte trilharam facilmente o caminho para se dedicarem à carreira de produtores e diretores no universo cinematográfico. Mesmo quando eles não assumiam grandes papéis, outras estrelas estavam ganhando influência sobre as escolhas artísticas conduzidas por estes nomes da atuação do passado. Já o mundo feminino da atuação tinha uma realidade muito mais desafiadora e complexa. Sustentar um sucesso ficava mais complicado à medida que as atrizes se relacionavam com as mudanças de atitude em relação ao seu posicionamento em questões de sexualidade, trabalho e o lugar da mulher na sociedade. As atrizes estadunidenses, sem dúvidas, foram importantes influenciadoras desse movimento histórico mundial (MONACO, 2001, p.120–139).

¹⁶⁹Nos filmes do agente britânico James Bond, as mulheres sensuais que cruzam o caminho do protagonista escancaram sua incapacidade de resistir ao charme feminino. Tendo que ser dublada na pós-produção devido ao forte sotaque, a suíça Ursula Andress se destaca entre as primeiras *bondgirls*, criando empatia com Bond enquanto o auxilia na descoberta do esconderijo do vilão em “007 Contra o Satânico Dr. No”. Disponível em: < <https://cinemaedebate.com/2014/05/12/007-contra-o-satanico-dr-no-1962/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Podemos concluir de maneira sucinta que a primeira temporada das aventuras de *Jonny Quest* traz uma nova perspectiva nas produções animadas dos anos 1960. Os tons escuros e realistas empregados por Doug Wildey deram tão certos que o estúdio *Hanna-Barbera* criou posteriormente vários outros programas animados de ação com estética bastante próxima, como, por exemplo, “Space Ghost” (*Space Ghost*), “Os Herculóides” (*The Herculoids*) e “Homem-pássaro e Galaxy Trio” (*Birdman and the Galaxy Trio*)¹⁷⁰. Ao retratar as tensões da Guerra Fria, os perigos e ameaças que rondavam o mundo, os animadores tentaram deixar evidente o medo que muitos tinham e que toda a sociedade capitalista ocidental deveria ter. Usando de elementos de fácil comunicação, seus idealizadores buscaram na espionagem, nas cenas de ação e nas aventuras em terras desconhecidas como fórmula essencial para trabalhar esses elementos do gênero nos produtos animados. O público teria uma experiência revolucionária de imersão naquele mundo tão espetacular desbravado pelo cientista multifuncional e sua equipe.

¹⁷⁰Disponível em: <[https://culture.fandom.com/wiki/Jonny_Quest_\(TV_series\)](https://culture.fandom.com/wiki/Jonny_Quest_(TV_series))>. Acesso em: 02 nov. 2021.

CAPÍTULO 4 – UMA ANÁLISE HISTÓRICA DAS PRODUÇÕES ANIMADAS SOVIÉTICAS NA GUERRA FRIA

Nesse quarto capítulo abordaremos as animações soviéticas. Nas análises desse conteúdo, onde as temáticas são mais complexas e variadas, optamos por separá-los por unidades, a fim de aproximar as afinidades de determinados temas. Com esses recursos, aprofundaremos na essência dos elementos de maneira clara e objetiva. Como já mencionamos anteriormente, nosso recorte temporal se estabelecerá entre os anos de 1963 e 1967, onde abordaremos as outras seis animações do estúdio soviético *Soyuzmultfilm*. Os episódios escolhidos para o desenvolvimento da observação foram “Senhor Twister” (*Mr. Twister* – 1963), “O Milionário” (*The Millionaire* – 1963), “O Acionista” (*The Shareholder* – 1963), “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone* – 1965), “Um Pequeno Navio Orgulhoso” (*A Proud Little Ship* – 1966) e “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons* – 1967)¹⁷¹ que se encontram disponíveis na coletânea *Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika*. Esses episódios estão disponíveis também na internet¹⁷².

4.1 – O trajeto das animações: da Soyuzmultfilm até a coletânea *Animated Soviet Propaganda*

O controle soviético sobre as obras do *Soyuzmultfilm* era extremamente vinculado e orientado pelo Estado, como já foi tratado anteriormente. Com a queda da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, o descaso com o estúdio agravou as questões de conservação desse patrimônio. Essa situação só começou a mudar com a intervenção de Oleg Borisovich Vidov e sua esposa Joan Borsten.

O ator, diretor e roteirista Oleg Borisovich Vidov nasceu em uma área periférica de Moscou em 11 de junho de 1943. Seu pai era ecônomo e sua mãe professora no governo soviético, especificamente em regiões da Alemanha oriental e na Mongólia.

¹⁷¹Os títulos das animações estão em tradução livre. Os episódios fazem parte da coletânea *Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika* que podem ser adquiridas no site da loja Amazon acessando o link: <<https://www.amazon.com/Animated-Soviet-Propaganda-Revolution-Perestroika/dp/B00003YSMK>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁷²Todas as animações soviéticas aqui trabalhadas também se encontram disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Em um determinado momento da infância de Oleg, sua mãe foi enviada à China em missão e ele mudou-se para o Cazaquistão, indo morar com uma tia. Depois de algum tempo, ele voltou a morar com sua mãe e sua tia em Moscou. Quando tinha dezoito anos, venceu uma disputa contra centenas de possíveis atores por uma vaga no departamento de atuação da Escola Estadual de Cinema, a *VGIK*¹⁷³. No ano de 1985, Oleg conheceu Joan Borsten em Roma, onde o ator era conhecido como Robert Redford, nome fictício adotado por receio de uma possível deportação para a sua terra natal. Após conseguir asilo político nos Estados Unidos com a ajuda de Joan, Oleg alcançou sucesso rapidamente e começou a atuar em filmes e na TV¹⁷⁴. Sua futura esposa vinha de uma família influente no setor de produções cinematográficas. Joan exerceu inclusive o cargo de vice-presidente da *Carthago Films*, estúdio que inclusive conseguiu um Oscar de melhor filme estrangeiro com “A Festa de Babette” (1987)¹⁷⁵.

No ano de 1988 o casal formou a *Films by Jove Inc.*, que tinha a sua sede na Califórnia. Quatro anos mais tarde, em 1992, a produtora conseguiu os direitos mundiais (excluindo a própria antiga URSS) da maior parte do *Soyuzmultfilm Studio* de Moscou. Esse feito dava direito e acesso a mais de mil e duzentos filmes. Iniciou-se então a restauração digital e marketing de mais de quarenta horas de filmes de animação produzidos entre 1936 e 1991 pelo falido estúdio soviético. Foram produzidas diversas coletâneas a partir desse pequeno universo adquirido, dentre elas: “Clássicos dos Desenhos Animados”, “Histórias da Minha Infância” e “Mestres da Animação Russa” e “As Aventuras de Cheburashka e Amigos”. Joan, além de coordenar a administração da produtora, foi responsável pela coautoria de Oleg Vidov e Mikhail Baryshnikov nas “Histórias da Minha Infância”¹⁷⁶.

¹⁷³Uma das mais conceituadas universidades da Europa, fundada em 1919, especializada em atuação, direção e produção. Disponível em: <http://www.vgik.info/international/forprospectivestudents/index.php?SECTION_ID=685>. Acesso em: 02 nov. 2021.

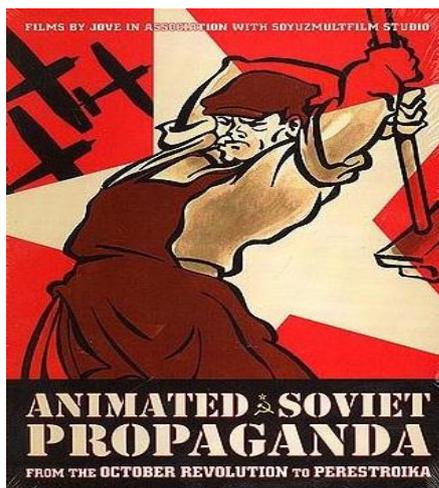
¹⁷⁴Oleg teve uma carreira brilhante, atuando em mais de cinquenta filmes desde 1961. Considerado um símbolo sexual por sua geração, seus filmes ainda são exibidos nos canais russos até hoje. Dentre eles “Inferno Vermelho”, produzido em 1988, onde atuou ao lado de Arnold Schwarzenegger e “Orquídea Selvagem”, produzido em 1989. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0896554/bio?ref=nm_ov_bio_sm> Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁷⁵Todas as informações contidas no texto sobre Joan Borsten Vidov estão contidas na página oficial do IMBD e são de total responsabilidade de seus autores. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0097507/bio?ref=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁷⁶Informações sobre as produções da empresa podem ser pesquisadas em sua página do IMBD. Disponível em: < <https://www.imdb.com/search/title/?companies=co0034165>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

A obra da *Films by Jove* que nos interessa nesse instante foi produzida, escrita, dirigida e narrada por Joan Borsten. A *Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika*, lançada em 1997, nos fornecerá as animações que serão analisadas aqui¹⁷⁷. Apesar de ter executado um trabalho magnífico, a empresa norte-americana começou a enfrentar problemas no início do século XXI. Joan teve que defender o acordo de licenciamento e os direitos autorais da *Films by Jove* com o *Soyuzmultfilm Studios* em tribunais na França e dos Estados Unidos contra a pirataria apoiada pelo Estado russo até 2007. Tais problemas judiciais só chegaram ao fim quando um oligarca russo comprou os direitos da biblioteca de animação¹⁷⁸. A possibilidade de desbravar tais produtos nessa pesquisa só foi possível graças ao trabalho produzido pela produtora estadunidense, tanto no acesso quanto a adição das legendas em inglês.

Figura 47 – Capa da coletânea *Animated Soviet Propaganda*.



Fonte: Site da Amazon¹⁷⁹.

Falando um pouco mais detalhadamente sobre a coletânea, é importante ressaltar sua estrutura para obtermos uma melhor compreensão do material. O produto é formado

¹⁷⁷Esse produto pode ser adquirido pela Amazon pelo preço de US\$ 116, 95 mais impostos. Disponível em: <https://www.amazon.com/Animated-Soviet-Propaganda-Revolution-Perestroika/dp/B00003YSMK/ref=tmm_dvd_title_0?encoding=UTF8&sr=0>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁷⁸Todas as informações contidas no texto sobre Oleg Borisovich Vidov e Joan Borsten Vidov estão contidas nas páginas oficiais do IMBD e são de total responsabilidade de seus autores. Oleg Borisovich Vidov, disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0896554/bio?ref=nm_ov_bio_sm> e Joan Borsten Vidov disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0097507/bio?ref=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁷⁹Disponível em: <<https://www.amazon.com/Animated-Soviet-Propaganda-Revolution-Perestroika/dp/B00003YSMK>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

por quatro discos, contabilizando quarenta e um filmes de animação que abrangem seis décadas de história soviética, entre os anos de 1924 e 1984. Esse material nunca esteve disponível antes nos Estados Unidos ou em qualquer outro país que não estivesse ligado à URSS¹⁸⁰.

Um ponto interessante a ser mencionado é que todo o material foi organizado de maneira temática e não cronológica pela *Films by Jove*. O primeiro disco, chamado “Imperialistas Americanos” (*American Imperialists*), contém sete animações. Em suma, as animações vão retratar as mazelas provocadas pela ganância e a destruição provocada pelo capitalismo, mais especificamente o americano. O segundo disco tem como título “Bárbaros Fascistas” (*Fascist Barbarians*). Com um número bem maior de animações, totalizando quatorze, esse disco vem com intuito de demonstrar a tentativa de regimes fascistas e nazistas de derrubar a grande nação soviética. O resultado, entretanto, geralmente é o mesmo. O regime instalado pela revolução de 1917 sempre é o vitorioso, sustentando a paz e a prosperidade da grande nação. A terceira parte retrata a agressividade dos capitalistas na obtenção da riqueza. Esse disco nomeado “Tubarões Capitalistas” (*Capitalists Sharks*) conta com seis animações ao todo¹⁸¹. O último e talvez o mais instigante momento dessa coletânea se chama “Avante para o Futuro Brillante” (*Onward to the Shining Future*) e traz uma verdadeira propaganda sobre os avanços conquistados pela URSS em onze animações. Esse último disco vai além, dando uma especial ênfase ao suposto futuro grandioso que o povo soviético deve aguardar.

Como já mencionamos anteriormente, as seis animações soviéticas do *Soyuzmultfilm* que abordaremos no nosso trabalho serão “Senhor Twister” (*Mister Twister* — 1963), “O Milionário” (*The Millionaire* — 1963), “O Acionista” (*The Shareholder* — 1963), “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone* — 1965), “Pequeno Navio Orgulhoso” (*A Proud Little Ship* — 1966) e “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons* — 1967)¹⁸². Será mais adequada para a nossa análise, uma observação em blocos para

¹⁸⁰Por esse motivo, todas as falas e narrações contidas no material estarão vinculadas e dependentes da tradução das legendas oficiais da coletânea que estão disponíveis em inglês.

¹⁸¹Diferentemente da parte inicial da coletânea, os capitalistas retratados aqui não são especificamente americanos, mas sim todos os povos que de maneira geral exploraram covardemente outras populações para manter o seu sistema econômico. Dentre essas representações, por exemplo, encontra-se a temática da escravidão de povos africanos nos períodos coloniais.

¹⁸²“Senhor Twister” (*Mister Twister* — 1963) e “O Milionário” (*The Millionaire* — 1963) estão disponíveis no disco 1: “Imperialistas Americanos”. “O Acionista” (*The Shareholder* — 1963), “Pequeno Navio Orgulhoso” (*A Proud Little Ship* — 1966) e “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons* — 1967)

isolar os temas. Primeiramente observaremos a visão soviética sobre os norte-americanos e a sua relação com o capitalismo em “Senhor Twister” (*Mister Twister*), “O Milionário” (*The Millionaire*) e “O Acionista” (*The Shareholder*). No segundo instante abordaremos a exaltação ao passado revolucionário das terras soviéticas e as glórias das conquistas alcançadas nas animações “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*) e “Pequeno Navio Orgulhoso” (*A Proud Little Ship*). E por último, observaremos a resposta do governo soviético à aposta de uma possível catástrofe anunciada do gerenciamento socialista da URSS em “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*).

4.2 – As mazelas do capitalismo

Nesse bloco de animações, analisaremos a representação da vida capitalista vivida pelos personagens em “Senhor Twister” (*Mister Twister*), “O Milionário” (*The Millionaire*) e “O Acionista” (*The Shareholder*), todas produzidas no ano de 1963.

Antes de iniciarmos o trabalho sobre esses episódios, faremos um breve apanhado através das sinopses, tornando assim a compreensão dos elementos mais acessível. A animação “Senhor Twister” (*Mister Twister*), foi produzida por A. Karanovitch no ano de 1963 e tem uma duração de 15 minutos e 33 segundos. Ela foi baseada no poema infantil popular escrito por Samuel Marshak em 1933, onde conta a história de um rico senhor norte-americano que viaja com sua família para Leningrado para aproveitar as férias. Ao saber que existem “hóspedes negros” no hotel *Angleterre*, ele cancela a reserva imediatamente e vai à busca de outro hotel na cidade. O *concierge*¹⁸³ do hotel faz ligações para todos os outros estabelecimentos da cidade e aconselha a todos eles a negar hospedagem para o racista e sua família. Após falhar em encontrar outro hotel, pernoitar no saguão do hotel onde recusara se hospedar e tendo terríveis pesadelos, o preconceituoso hóspede decide aceitar o quarto¹⁸⁴.

podem ser encontradas no disco 3: “Tubarões Capitalistas”. No disco quatro, chamado de “Avante para o Futuro Brillhante”, podemos apreciar “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone* — 1965).

¹⁸³*Concierge* é o trabalhador de um hotel responsável por informar os clientes sobre restaurantes, locais para passeios, etc. No caso da animação esse profissional também responsável pela recepção dos hóspedes. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/concierge>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁸⁴Durante a escola, na URSS, as crianças memorizavam regularmente o poema Marshak, conta Sonia Marshak, bisneta do famoso autor. Ela ressalta que “Marshak era poeta, satírico, e excelente tradutor da literatura inglesa — Shakespeare, Burns, Keats, Blake, Wordsworth e Kipling, entre outros. Ele fundou, em 1920, um dos primeiros teatros infantis da União Soviética e escreveu peças para eles. Altamente eficaz em persuadir escritores e artistas talentosos a escrever para crianças, ele também chefou a Seção

Outra animação baseada em um poema infantil é “O Milionário” (*The Millionaire*), do diretor V. Bordzilovsky, que também foi produzida em 1963. O enredo original é do escritor Sergei Mihalkov. Na trama, uma milionária norte-americana deixa um milhão de dólares para sua mascote. A lição que a animação quer passar é que no mundo capitalista o dinheiro pode comprar qualquer coisa, inclusive poder e cargos políticos. A duração do episódio é de 9 minutos e 57 segundos.

A terceira animação é “O Acionista” (*The Shareholder*), do diretor Roman Davidov, produzida no mesmo ano das duas anteriores aqui apresentadas. Nesse enredo viveremos as alegrias e frustrações de Michael Chase, um trabalhador fabril estadunidense. O protagonista, além de funcionário das indústrias *Pearson*, é acionista simbólico, já que ele tem em suas posses uma única ação, adquirida nas comemorações do centenário da empresa. Com o desenrolar da narrativa a centenária fábrica norte-americana passa por uma intensa modernização, o que acarreta a demissão de praticamente todos os funcionários. Com a vida baseada no sistema de crédito, o personagem perde todas as suas posses. Desabrigado e sem o que comer, Michael e seu cão vendem os próprios corpos para uma “loja de ossos” para matar a fome. No acordo, os restos mortais seriam patrimônio do estabelecimento, após o falecimento dos personagens. O tempo total da produção é de 23 minutos e 31 segundos.

Infantil da Editora Estadual. No decorrer dos anos de terror de Stalin, a Seção foi atacada por suas supostas tendências burguesas. Membros do grupo foram acusados de serem associados com ‘Samuel Marshak, Inimigo do Povo’. Eles foram interrogados, mortos e enviados para campos de trabalhos forçados na Sibéria e no Ártico”. Para o tradutor Julian Lowenfeld, o desenho animado, produzido nos anos 60, difere do poema original, escrito na década de 30, de várias maneiras curiosas. O primeiro de todos, no poema original, a pequena Susan anuncia: “Não vou comer nada além de caviar preto; E pegue esturjões reais em punhados! Nas margens do Volga; Vou montar em uma “*troika*” (carruagem); Vou percorrer fazendas coletivas; Com nada além de framboesas amontoadas em meus braços!” Embora Marshak seja creditado com o roteiro, não sabemos os motivos de Susie para visitar a Rússia foram omitidos na animação filme. Porque os censores na “era de estagnação” de Brejnev sentem que uma filha do milionário americano supostamente querendo visitar a União Soviética para colher framboesas em uma fazenda coletiva soa tão absurdo? Outra reviravolta curiosa na animação é o comportamento do concierge do *Angleterre*. No filme, ele desempenha um papel ativo na lição de Mr. Twister sobre a solidariedade proletária e os custos da intolerância, ligando para todos os outros hotéis da cidade e dizendo-lhes que não entregassem ao personagem um quarto (embora haja quartos disponíveis). No poema original, o *concierge* não faz isso — os quartos realmente não estão indisponíveis em qualquer outro lugar, porque Leningrado está cheio de turistas estrangeiros para um Congresso Internacional (notas do DVD *American Imperialists*).

4.2.1 – O racismo

O primeiro elemento a ser abordado será o racismo. Veremos como a discriminação aos negros e outras minorias é abordada nessas produções. Começemos por “Senhor Twister”.

Figura 48 – Espancamento na porta de um bar.



Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)¹⁸⁵.

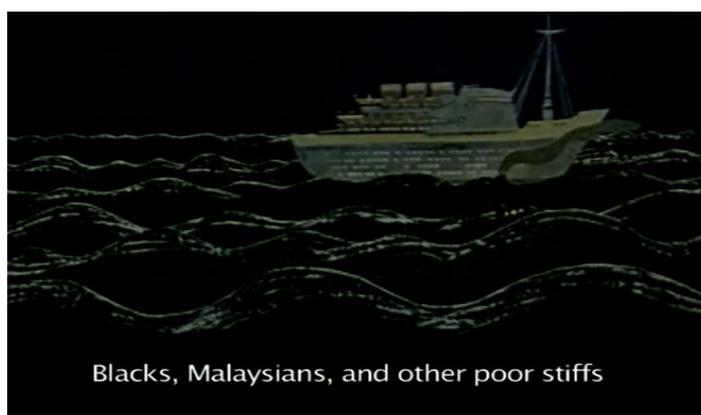
Nas cenas iniciais mostradas na figura 48, temos o flagrante de racismo exposto através de uma agressão covarde. Um homem é espancado ao tentar entrar em um bar que não aceitava pessoas negras por um homem branco. A vítima cai ao chão sem demonstrar consciência. Os tons escuros usados pelos animadores ao fundo nesse momento contrastam com as cenas anteriores que mostravam uma cidade iluminada por letreiros. É através dessa escuridão que também se esconde a identidade do agressor, que passa toda a animação sem ser reconhecido.

Além da agressão física, temos, durante o episódio, diversos momentos em que Twister expõe abertamente seu racismo, não apenas contra a população afro-americana, mas também a intolerância contra toda e qualquer etnia diferente da sua. Ao organizar sua viagem para Leningrado, o empresário faz diversas exigências em relação às suas acomodações. Essas condições vão dos melhores quartos até a inexistência de negros e orientais no prédio em que ele e sua família se hospedarão. O navio transatlântico que eles viajam atende todas as suas exigências. Como podemos constatar na imagem 49,

¹⁸⁵“*Mister Twister*” (Senhor Twister) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

outros navios de menor porte navegam pelo mesmo oceano carregando os passageiros menos favorecidos. Como o próprio narrador menciona, na luxuosa embarcação “pessoas de cor” não podem ser encontradas. Ele diz que “negros, malaios e outros pobres coitados navegam pelo oceano em navios de segunda classe”.

Figura 49 – Navio que leva a família Twister a Leningrado.



Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)¹⁸⁶.

A situação ganha uma reviravolta quando o ex-ministro perde o controle ao ver em seu mesmo hotel um homem negro muito bem-vestido, como podemos observar na imagem 50.

Figura 50 – Hóspede negro do Angleterre.



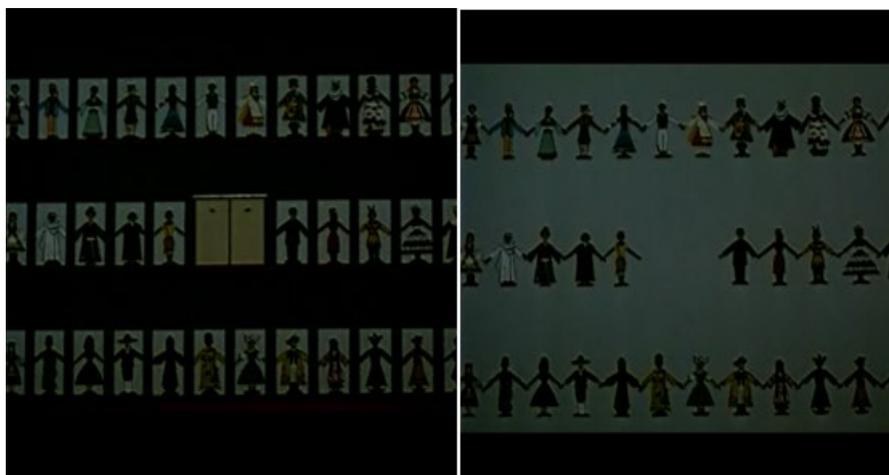
Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)¹⁸⁷.

¹⁸⁶“*Mister Twister*” (*Senhor Twister*) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

¹⁸⁷*Ibidem*.

O ódio do norte-americano é vencido após ele e a sua família passarem a noite perambulando por Leningrado, sem sucesso, em busca de um hotel. Temos nessa reviravolta o nobre e gentil funcionário do *Angleterre* que aciona os outros hotéis para não aceitarem a família. Após a péssima noite mal dormida em uma cadeira no saguão, que incluiu pesadelos como ele sendo um sem-teto, o milionário decide se levantar da cadeira. Ele pega seus charutos enquanto olha e fica perto das escadas. O *concierge* surge de repente, trazendo boas notícias. Ele encontrou dois quartos para a família, com banheiros, sacadas, jardins e fontes. Mas existe um problema: os quartos da família Twister estão à direita de um chinês e à esquerda de um birmanês. Acima há um hindu, abaixo um indivíduo do povo zulu e ao lado um adorável casal da Mongólia, entre outros. Ele ainda reitera que a família norte-americana poderá encontrar próxima à sua porta, bosquímanos, tuaregues, papuas e muitos outros. Com total desespero eles aceitam.

Figura 51 – Composição dos hóspedes do *Angleterre*.



Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)¹⁸⁸.

Na figura 51, temos as ocupações das acomodações como o funcionário do hotel menciona. Além disso, a animação traz um caráter bastante simbólico em relação à paz naquele momento. Leningrado estava sediando um “Encontro Internacional pela Paz”. O quarto vazio dos norte-americanos, posteriormente na sequência, coloca a família estadunidense como uma quebra no elo dessa corrente. O aparecimento de um simples

¹⁸⁸“*Mister Twister*” (Senhor Twister) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

engraxate no hotel mostra como as atitudes de Twister são desumanas. A breve canção diz:

Então, pela manhã, um engraxate veio limpar botas que estavam empoeiradas e sujas.

Amarelo, vermelho, largo, estreito, russo, francês, alemão.

Botas de todas as nações, turcas e persas.

Ele ilumina todos eles, de acordo com o plano.

Todas as suas cores brilham limpas, picantes e abrangentes. Assim que ele está adicionando o toque final...¹⁸⁹ [tradução nossa].

As formas de respeito à diversidade demonstradas pelo engraxate e pelo milionário são totalmente opostas, o que expõe ainda mais a ferida do racismo praticada pelo norte-americano. Em “O Milionário” (*The Millionaire*), o racismo não é o cerne da animação, mas existe um momento onde a narrativa expõe a opinião do protagonista em relação ao tema, como podemos constatar na imagem a seguir.

Figura 52 – Buldogue escandalizado com o fim do colonialismo africano.



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)¹⁹⁰.

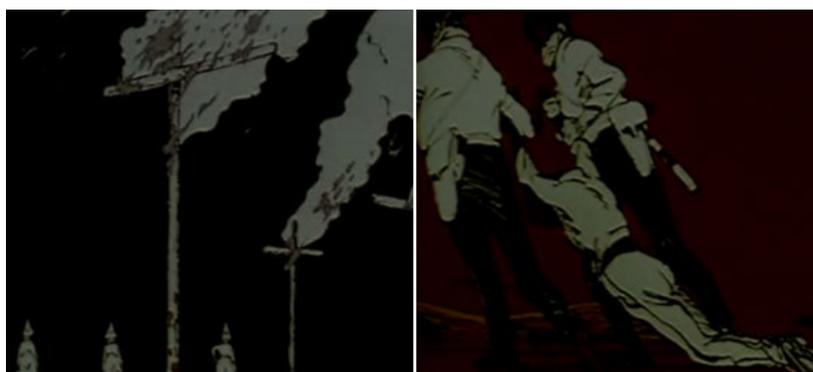
Após se tornar herdeiro de uma grande quantia monetária, o buldogue começa a acender socialmente. Em meio a uma entrevista com repórteres, ele é questionado sobre

¹⁸⁹“Then in the morning, a shoe-shine boy came to clean boots, they were dusty and soiled. Yellow, red, broad, narrow, Russian, French, German. Boots from all nations, Turkish and Persian. He shines them all bright, according to plan. Their colors all gleam clean, spic and span. Just as he’s adding the final touch...” (“Mister Twister” / Senhor Twister).

¹⁹⁰“The Millionaire” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

diversos temas. Quando lhe é mostrado um jornal onde um homem negro quebra suas correntes, o milionário fica apavorado e posteriormente furioso. Ao lado na imagem podemos ver duas palavras em destaque: “crises” e “colônias”. Como já vimos anteriormente com Napolitano (2020), na década de 1960 ocorreram mudanças que alteraram significativamente a composição dos territórios, principalmente no continente africano, com a geração de dezesseis novos países (NAPOLITANO, 2020, p.95–97). Como o estereotipado capitalista que se tornou, o buldogue não demonstra simpatia a essas mudanças em prol da liberdade, muito pelo contrário, ele as teme. Já em “O Acionista” (*The Shareholder*) o tema surge com agressividade em dois momentos específicos da trama.

Figura 53 – Ritual da queima das cruzes da *Ku Klux Klan* e a violência de policiais brancos contra um homem negro.



Fonte: Episódio “O Acionista” (*The Shareholder*)¹⁹¹.

Quando Michael Chase, o protagonista da animação, chega ao Mississípi, ele se depara com um ritual da *Ku Klux Klan*. Na cena seguinte, a polícia aparece arrastando um homem negro. Apesar de não ser negro e nem participar da *KKK*, ele evade desesperadamente do local.

É interessante a animação retratar o acontecimento exatamente quando o personagem principal chega àquele estado norte-americano específico. De acordo com Michael Newton (2010), desde 1866 a *Ku Klux Klan* era uma força a ser enfrentada pelas autoridades naquele local. A perenidade desse grupo naquela região específica passou por inúmeros ciclos repetidos de expansão e declínio, envolvendo líderes cívicos

¹⁹¹“*The Shareholder*” (O Acionista) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

eleitos e policiais infiltrados. Crimes cometidos por eles variaram entre vandalismo e até mesmo assassinatos em massa¹⁹² (NEWTON, 2010, p.1).

É importante ressaltar que as animações soviéticas tendem a representar nessas propagandas animadas apenas as agressões, as discriminações e as desigualdades sociais. Os direitos civis, como apresentamos anteriormente, estavam no auge das discussões. Historicamente, podemos estabelecer que o início do processo por lutas dos direitos civis dos negros se estabeleceu desde sua emancipação, em 1863¹⁹³. Depois de um centenário de lutas e conquistas, na década de 1960, o cenário para tais mudanças já estava configurado de maneira geral. O caminho para tal processo revolucionário teria sido aberto pelas migrações significativas da população negra das áreas rurais para as regiões metropolitanas¹⁹⁴. Outros acontecimentos influenciaram essa mobilização, como, por exemplo, o boicote aos ônibus de Montgomery, no Alabama e o surgimento do reverendo Martin Luther King, importante figura de liderança na luta pela aprovação dos Direitos Civis em 1957, e o nascimento dos Estados Nacionais Independentes na África (MONTEIRO, 1991; NASCIMENTO, 1989 apud CONTINS; SANT'ANA, 1996, p.210). Esses fatos foram marcos para a construção dos direitos civis durante o período, mas não podemos nos esquecer de tantos outros acontecimentos tiveram uma importância tão significativa quanto esses aqui mencionados¹⁹⁵. É importante salientar

¹⁹²Diversas obras ficcionais utilizaram-se dessa realidade violenta e triste realidade com o passar dos anos. “Mississippi em Chamas” (*Mississippi Burning*) é um deles. Na trama, dois agentes do FBI vão para uma pequena cidade do estado do Mississippi investigar as mortes de três jovens militantes. Disponível em: < <https://www.imdb.com/title/tt0095647/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

¹⁹³Ano da abolição da escravidão norte-americana.

¹⁹⁴O deslocamento do sul, onde as condições de vida eram mais difíceis, para o norte e para o oeste do país, devido às decisões da Corte Suprema sobre segregação no voto e na escola, também foram de suma importância para que a situação dos negros começasse a mudar (MONTEIRO, 1991; NASCIMENTO, 1989 apud CONTINS; SANT'ANA, 1996, p.210).

¹⁹⁵Em ordem cronológica temos: o boicote às linhas de ônibus em Montgomery, liderado por Martin Luther King (1956); o boicote negro às linhas de ônibus ocorridos na Flórida (1956); o envio das tropas federais para garantir que os jovens negros estudassem na escola de segundo grau na cidade de Little Rock, no Arkansas — é importante mencionar o atrito entre o governador Orval Faubus e o presidente Eisenhower devido ao acontecimento (1956); início do movimento do protesto sentado em Greensboro, na Carolina do Norte (1960); prisão de Martin L. King e outras lideranças em Atlanta, Geórgia (1960); início do movimento dos Cavaleiros da Liberdade nas Caravanas para os Estados do Sul (1961); ano do centenário da Declaração de Emancipação e ampla mobilização com propagandas por todo o país (1963); introdução das caminhadas e protestos massivos em abril. Um mês após intensas movimentações, a polícia da cidade de Birmingham reprime duramente os atos públicos (1963); ocorre a Grande Marcha em Washington, reivindicando empregos e liberdade (1963); nesse mesmo ano, uma bomba explode uma igreja negra e quatro crianças são mortas em Washington (1963); três jovens militantes dos direitos civis (um negro do Mississippi e dois brancos de Nova York) desaparecem após serem presos e em seguida são assassinados (1964); assassinato do líder militante negro Malcolm X em Nova York (1965); distúrbios em Watts, um bairro negro da periferia de Los Angeles, Califórnia (1965); grandes distúrbios de rua acontecem na cidade Detroit e no bairro nova-iorquino de Newark (1967); o assassinato de Martin Luther King em Memphis, Tennessee (1968) (CONTINS; SANT'ANA, 1996, p.211).

em contraponto que as animações soviéticas não mencionam tais mudanças para que entendamos a intencionalidade do objeto histórico.

4.2.2 – O papel da mulher no mundo capitalista

O tratamento dado à figura feminina também é outra espantosa marca dessas animações. Em “O Milionário” (*The Millionaire*) elas aparecem apenas como figurantes, sem nenhum momento ou atuação expressiva. O mesmo acontece em “Senhor Twister” (*Mister Twister*). A participação de Susie, a filha do ex-ministro, se resume em expressar seus caprichos e vontades em algumas passagens bem específicas da trama. No primeiro momento, a viagem à URSS acontece pela insistência da personagem. Quando estão sem estalagem, já em São Petersburgo, a filha mimada pede para que o pai lhe compre uma residência no local para que a família tenha onde ficar. O milionário dessa vez não pode atender ao pedido, pois ele diz que ali não é a América e a questão da aquisição de bens funciona “diferente”.

Em “O Acionista” (*The Shareholder*) temos a figura de Jenny, namorada do simplório acionista que tem uma participação expressivamente na animação. A garota abandona o protagonista quando a estabilidade financeira deixa de existir e o encontra na sarjeta. A moça automaticamente assume um novo romance com o dono das indústrias Pearson. O enredo deixa claro que a situação financeira dos pares românticos são os definidores da vida amorosa de Jenny. Em suma, a personagem tem como seus principais norteadores amorosos os sentimentos de ganância e interesse.

Mais grave é a colocação do papel da beleza e juventude das mulheres como definidores de seus valores.

Foto 54 – O revolucionário aparelho *Miss America*.



Fonte: Episódio “O Acionista” (*The Shareholder*)¹⁹⁶.

A cena inicia-se no alto do prédio das indústrias *Pearson*. No prosseguimento da cena na animação, a câmera desce do prédio e foca nos letreiros luminosos ao chegar à rua. Nesse momento, somos apresentados a funcionalidade de um estranho equipamento mostrado anteriormente na parte interior do prédio. A máquina promete ser a fonte da juventude feminina. No letreiro uma idosa senhora entra de um lado do aparelho e sai transformada em uma jovem do outro. Na moderna “fonte da juventude”, a cliente deixa sua aparência idosa para transformar-se em uma estonteante e sensual garota em um belo vestido vermelho. A narração traz a seguinte divulgação do produto: “A Companhia *Pearson* faz tudo! *Pearson* cuida de nossas esposas! O *hit* da temporada! Quarenta e quatro procedimentos em 10 minutos. Processador cosmético universal! *Miss América! Miss América* (doce voz)!”¹⁹⁷ [tradução nossa].

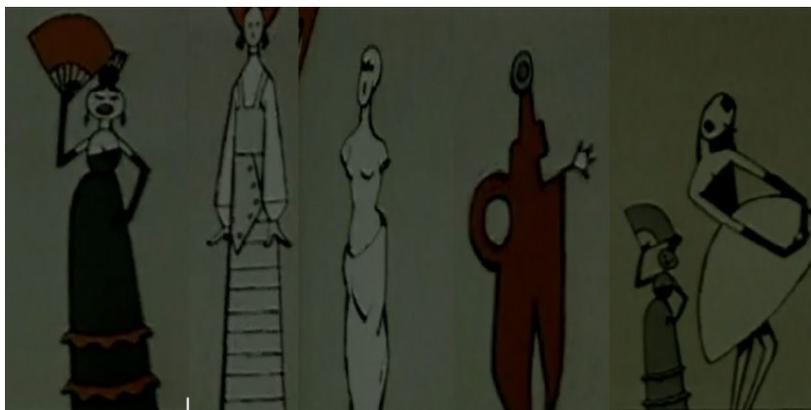
O capitalismo, além de definir o papel social da mulher na abordagem da animação, seleciona a juventude e a beleza como características essenciais para a aceitação amorosa. Um cartaz mostrado durante a sequência de imagens da propaganda de *Miss America* exibe uma jovem solitária. Em seguida, surge um homem bem-vestido ao seu lado, indicando que a beleza é fator determinante para se estar acompanhada. Isso ainda não é tudo. Ao automatizar as suas fábricas o empresário, dono da companhia

¹⁹⁶“*The Shareholder*” (O Acionista) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

¹⁹⁷“*The Pearson Company makes everything! Pearson takes care of our wives! The hit of the season! 44 procedures within 10 minutes. Universal cosmetic processor! Miss America! Miss America (Sweet voice)!*” (Trecho original da animação “*The Shareholder*” / O Acionista).

Pearson, é apresentado a um robô chamado “S.U.: Secretária Universal” [tradução nossa]¹⁹⁸.

Figura 55 – Os diversos modelos U. S. de secretárias robóticas.



Fonte: Episódio “O Acionista” (*The Shareholder*)¹⁹⁹.

Vislumbrado, o empresário pergunta ao vendedor robô se é possível haver “algo” entre um humano e “uma mulher robótica”. O vendedor responde ser impossível, pois elas são “criaturas estéreis”. Mesmo assim ele entusiasma-se com a ideia de ter trabalhadores sem emoção ou pensamentos. No final da cena não temos certeza se ele adquiriu a secretária tecnologicamente avançada para seu escritório, deixando essa questão em aberto.

As produções em nenhum momento consideram as lutas que as mulheres ocidentais estão travando naquele momento. A propaganda soviética coloca a figura feminina na sociedade capitalista como uma subordinada às vontades e necessidades do sistema sócio-econômico regido pelo patriarcado. Mesmo no Brasil, os sinais de ruptura já começavam a despontar na década de 1960. Lia Faria (1997), conta através de sua obra “Ideologia e utopia nos anos 60: um olhar feminino” como as mulheres da época, mesmo sendo associadas a um comportamento ideal, já conseguiam mostrar sinais de ruptura. As notícias trabalhadas pela pesquisadora mostravam que, já naquela época, a independência, mesmo que de maneira tímida, começava a surgir. Avanços como, por exemplo, abertura de contas bancárias e compras no crediário em precisar da autorização do marido já era uma realidade. Indo além, elas trabalham fora, ocupam

¹⁹⁸U.S.: Universal Secretary.

¹⁹⁹“*The Shareholder*” (O Acionista) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

cargos no legislativo e sendo presas por suas atividades políticas (FARIA, 1997, p.86). É difícil não pensar que os soviéticos tentaram repassar ao seu público alvo uma imagem das mulheres vivendo em total subordinação, sem considerar as conquistas do movimento na época.

4.2.3 – Consumismo e propaganda

Quando observamos as propagandas apresentadas nas animações, torna-se inevitável notarmos um padrão de repetições nas representações. Vejamos alguns exemplos.

Figura 56 – Outdoors.



Fonte: Compilação do autor²⁰⁰.

Figura 57 – Letreiros luminosos em “O Milionário”



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)²⁰¹.

²⁰⁰Os *outdoors* presentes tanto em “Senhor Twister” (*Mister Twister*), na parte superior da compilação, quanto em “O Acionista” (*The Shareholder*) são claros exemplos da propaganda que usa bebidas e cigarros como elementos ligados ao sucesso e a felicidade.

Nas três animações desse bloco, constatamos a presença de propagandas estampando os cenários das cidades. Em diversos momentos das animações, o neon deixa os céus rubros e com uma breve sensação de que o inferno está sobre as cabeças dos personagens. Os comerciais, que tomam conta do enredo em determinadas passagens, mostram uma sociedade que convive com a agressiva cultura do consumo. As mais eficientes divulgações comerciais nas animações estão relacionadas a uma diversão ligada ao álcool, cigarro, sucesso e às figuras femininas. Esse jeito de influenciar surte efeitos com muita facilidade. Um exemplo dessa malévola relação está no episódio “O Milionário” (*The Millionaire*), quando o buldogue entra em uma casa noturna de Nova York e sai de lá completamente bêbado. A nova classe social que o acolheu, propagandeia através do estilo de vida todos os elementos que acabamos de mencionar.

Já em “O Acionista” (*The Shareholder*), temos um exemplo claro de que a TV é um importante meio de estimular os maus hábitos da população. Após uma luta de boxe ser televisionada, surge o anúncio de cigarros que patrocinava o evento. O produto prometia transformar apreciadores daquela determinada marca em verdadeiros “super-homens”. Michael imediatamente busca seu cachimbo para apreciar um trago. A questão que nos chama a atenção é que a animação coloca a propaganda como o principal influenciador das rotinas de consumo. Se nos deixarmos levar por essas insinuações, interpretaremos que essa prática só seria possível através da interação direta entre o sujeito e a cultura do consumismo mediada pela propaganda.

4.2.4 – As marcas do sucesso

O último ponto que gostaríamos de expor desse bloco é a figura dos próprios donos do capital representados nesses produtos midiáticos. Novamente surge um padrão de repetição em torno dos elementos materiais e comportamentais desses personagens²⁰². Iniciaremos pelo carro, um símbolo indispensável dos mais bem sucedidos sujeitos dessa sociedade.

²⁰¹“*The Millionaire*” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²⁰²Como salienta Laurence Bardin (2002), a frequência é um importante indicador para observarmos as aparições de um determinado elemento, dentro de uma análise categórica (BARDIN, 2002, p.108–109).

Figura 58 – Automóveis conversíveis.



Fonte: Compilação do autor²⁰³.

Em todas as animações soviéticas analisadas nesse bloco, temos o carro como sinônimo de sucesso profissional e financeiro. O simbolismo de distinção social atribuído ao automóvel conversível na cultura consumista capitalista é retratado como essencial no universo dos personagens. Todos os bem sucedidos seres fazem uso desse “totem”, inclusive o buldogue na animação “O Milionário” (*The Millionaire*). A mascote adquire um moderno *Cadillac*, como é possível observar na figura 57, mas diferente dos outros protagonistas, ele é o único que tem os seus serviços de um motorista particular. Como menciona Laura Senna Ferreira (2016), o carro alimenta a imaginação de toda a sociedade, tanto das elites quanto das camadas mais populares. Com o passar do tempo, o meio de transporte passou a distinguir o lugar do indivíduo na sociedade, indicando inclusive a posição destes, na estratificação social (FERREIRA, 2016, p.133). Para a autora:

O consumo está associado a uma exibição pública, que remete à busca de dignidade e de virtuosidade. Dar visibilidade à ação de consumir diz respeito à busca de valor numa determinada comunidade, cujos membros se comparam e se distinguem uns dos outros. Trata-se de uma

²⁰³À esquerda, na parte superior, da montagem, Twister desfila com o seu conversível amarelo por Leningrado em “Senhor Twister” (*Mister Twister*). À direita, ao lado da imagem mencionada anteriormente, o automóvel conversível da milionária está a alguns instantes de sofrer o terrível acidente que lhe tiraria a vida no episódio “O Milionário” (*The Millionaire*). No canto inferior esquerdo, na animação “O Acionista” (*The Shareholder*), o protagonista Michel Chase chega à sua casa com seu moderno carro. Já no canto inferior direito, na mesma animação citada anteriormente, Sr. Pearson e Jenny passam a bordo do moderno automóvel por Michel Chase, enquanto ele perambulava pela rua em busca de trabalho.

espetacularização, a qual atribui ao consumo uma forma específica de comunicação e de expressão simbólica de *status*, fazendo-o operar como código capaz de classificar e de gerar prestígio (FERREIRA, 2016, p.136).

Outros elementos como as residências luxuosas, trajes de gala e charutos caros fazem esse mesmo trabalho de promover a distinção social através do simbolismo. Todos esses elementos surgem quando o personagem em questão atinge o mais elevado grau de respeito sociedade capitalista, independente da fonte desse prestígio. Mais uma vez vemos aqui que o fato concentrar posses e capital transformam os mesmos em portadores de um grande mal social.

4.2.5 – Poder e exploração

Tocando no assunto sobre a proveniência dos capitais desses milionários, os animadores ressaltam que a exploração do capital das maneiras mais cruéis é uma das principais fontes de ascensão. A exploração da classe trabalhadora e o sistema escravocrata estão no eixo central das conquistas financeiras dos personagens em “O Acionista” (*The Shareholder*).

Figura 59 – As gerações da família Pearson e seus negócios.



Fonte: Episódio “O Acionista” (*The Shareholder*)²⁰⁴.

²⁰⁴“*The Shareholder*” (O Acionista) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Como é mostrada nas figuras acima, toda a fortuna da família Pearson veio de práticas exploratórias ou ilegais. Essas práticas envolveram saques de navios, tráfico de escravos e venda de armas. As comemorações do centenário da empresa com todo requinte desprezam o passado sangrento e sofrido de todos que morreram em nome daquela acumulação de capital.

As três gerações dos Pearson e o seu enriquecimento são demonstrados nas imagens selecionadas. No primeiro momento, William Pearson I, o primeiro Pearson memorável, conseguiu riquezas através das práticas de pirataria. Na sequência, Andy Pearson II surge na imagem recebendo uma grande quantia de dinheiro com o comércio de escravos. Por fim, Harry Pearson III, avô do dono atual da Companhia *Pearson*, agregou ainda a fortuna da família fornecendo armas para os dois lados de uma guerra. Ao que tudo indica, seria durante a Guerra Civil Americana.

A questão da exploração é fundamental para entendermos a narrativa de “O Acionista” (*The Shareholder*). A árdua trajetória da família Chase, começa muito antes do seu nascimento de Michael. Seu pai e seu avô trabalharam durante décadas para a companhia *Pearson*. Essa produção soviética escancara o descaso com o trabalhador do sistema capitalista, pois o acionista se torna praticamente um morador de rua simplesmente pelo fato do sistema ter sido automatizado²⁰⁵. Nessa perspectiva, a animação expõe a superioridade do socialismo em relação ao capitalismo, onde o mais importante do sistema é o próprio trabalhador. O mais dramático é mostrado quando a sua estabilidade financeira inicial se dá pelo fato de o personagem ter acesso ao crédito. A partir do instante onde o financiamento dos seus bens torna-se insustentável, o personagem perde tudo que havia conquistado, menos a única ação que recebera ao se tornar acionista. Os dias de Michael resumem-se à esperança da valorização daquela única ação.

O protagonista da animação “O Milionário” (*The Millionaire*) transforma-se em um ser que está acima da lei e da ordem, que, segundo os idealizadores da animação, é essencial em um capitalista.

²⁰⁵A desigualdade fica ainda mais gritante em cena na passagem onde Michael Chase divide uma única salsicha com sua mascote. Enquanto isso na mansão do Senhor Pearson é comemorado o aniversário do seu cão com uma grande festa.

Figura 60 – O buldogue desrespeita o policial.



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)²⁰⁶.

O novo *status* social do cão faz com que ele perca a noção de autoridade. Em um momento de embriaguez, o buldogue milionário realiza suas necessidades fisiológicas nas pernas do policial. A inexistência de represália do policial corrobora com uma representação negativa da impunidade do estado capitalista em relação ao tratamento dos donos do capital. Os animadores deixam essa posição clara quando o policial, além de sorrir, presta continência ao milionário. Quando o protagonista começa a galgar em direção à política, suas visões em relação à sociedade se tornam ainda mais desumanas e cruéis.

Figura 61 – O clube dos milionários ataca os manifestantes.



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)²⁰⁷.

Enquanto o clube dos milionários reunia-se em sua sede, um grupo de manifestantes faz uma passeata de forma pacífica contra a guerra do Vietnã. Rapidamente a elite econômica da cidade coloca-se na janela na tentativa de agredir

²⁰⁶“*The Millionaire*” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²⁰⁷*Ibidem*.

verbalmente e intimidar os manifestantes. Podemos notar nessa cena que a face dos agressores ganha um contorno negro e com supostos chifres, como se fossem a encarnação do próprio mal.

Figura 62 – Atitudes polêmicas do buldogue em um coquetel.



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)²⁰⁸.

Ao participar de um requintado coquetel, o protagonista tem dois momentos polêmicos. Um oficial condecorado o cumprimenta erguendo o braço, um gesto similar à saudação nazista. Imediatamente o protagonista responde repetindo ao cumprimento. Quase em seguida, quando o milionário se senta para se coçar com um gesto natural canino, os outros cães da festa, que acompanhavam seus donos, ficam extremamente animados e começam a latir em um gesto de aproximação. Imediatamente ele se levanta e vira as costas para eles em total desprezo. É nesse momento que percebemos que a mente do antigo cão, que no início do episódio sentia uma repulsa pelos humanos, já não existe mais. A repulsa agora passar a ser em relação aos cães.

²⁰⁸“*The Millionaire*” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Figura 63 – Exposição das ideias do cãozinho milionário em campanha eleitoral.



Fonte: Episódio “O Milionário” (*The Millionaire*)²⁰⁹.

Durante a sua campanha política, o buldogue expõe suas ideias para a imprensa, como pode se observado nas imagens acima. Dialogando a favor da guerra, ele se sente confiante e orgulhoso. A mudança no tom do discurso ocorre quando seus medos são expostos. A crise no sistema colonial africano e a chegada do satélite *Sputnik* ao espaço são as duas pautas que dão o tom de ódio ao discurso do personagem. Os veículos de imprensa são outra importante peça nas capturas. Observamos que o discurso está alinhado com a mídia em alguns indicadores, como, por exemplo, os semblantes de felicidade dos repórteres quando o assunto é a produção armamentista. Vale notar que todos os profissionais ali reunidos têm aparências idênticas, indicando que de uma forma geral, todos os meios de comunicação estão alinhados em um mesmo objetivo e não se diferem, muito menos ocorre uma discordância entre eles. Nesse discurso, o magnata usa um tom feroz em prol de uma nação que precisa de uma “posição canina” no espaço sideral e para defender seus interesses. Obviamente, o eleitorado compra todas essas ideias e o elege em uma grande festa, supostamente democrática. É de suma importância para a produção deixar em evidência o papel da mídia e o poder de manipulação opinião que ela exerce sobre os receptores.

²⁰⁹“*The Millionaire*” (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

A relação entre o Senhor Twister e os meios políticos também é explícito, apesar de não ser tão explorada diretamente. Ele é um ex-ministro, ou seja, um homem bem relacionado no meio estadunidense de poder. Além disso, a sua influência e prestígio na sociedade são ampliados com os mais diversos investimentos, como é mostrado na animação. A exploração dos funcionários de uma de suas empresas é um dos fatores que mais chama a atenção como podemos conferir na figura 64. O ritmo orquestrado e frenético dos funcionários impressiona em uma sonoridade compassada e doentia. A representação não foca diretamente nos trabalhadores colocando cada um deles como apenas mais uma peça do sistema exploratório.

Figura 64 – Prédio da empresa do Senhor Twister.



Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)²¹⁰.

Após expormos todos esses elementos do mundo capitalista, podemos concluir que de todas as impressões que os animadores tentaram representar, a mais marcante que observamos é a corrupção da alma pelo dinheiro, principalmente na alta sociedade. A acumulação de capital e as barbáries que podem chegar para obter esse resultado é a forte marca que a indústria de animação soviética tentou repassar para seu público através desses episódios.

²¹⁰“*Mister Twister*” (Senhor Twister) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

4.3 – A glória da revolução

Essa segunda etapa de análise observará as representações presentes nas animações que reforçam e ajudam a recriar o imaginário soviético sobre o sucesso da Revolução ocorrida em 1917. Os mais jovens são o principal foco nessas animações, visto que participam ativamente com personagens importantes das produções. Nesse bloco de análise trabalharemos com as animações “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone* — 1965) e “Pequeno Navio Orgulhoso” (*A Proud Little Ship* — 1966). Em uma vertente mais saudosista e mítica, essas animações retratam os acontecimentos do ano de 1917 e a importância que eles representam na história soviética.

“Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*), produzida no ano de 1965 pelo diretor Perch Sarkissian, traz as memórias de um idoso sobre a gloriosa Revolução Bolchevique e seus ensinamentos aos seus netos. A produção é baseada na história de Arkady Gaidar. A produção tem uma duração aproximada de 16 minutos e 37 segundos.

Na animação “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*), do diretor Vitold Bordzilovisky, traz a construção de uma miniatura do cruzador “Aurora” por três garotos que admiravam a marinha soviética. Conforme relatos da história bolchevique, essa embarcação foi a responsável pelo primeiro tiro da revolução. A pequena embarcação vermelha navegava pelos mares do mundo levando a todos a “amizade soviética”. Infelizmente, o pequeno mensageiro da paz é ferozmente perseguido pelos monstruosos tubarões capitalistas. A animação foi criada em 1966 e tem um tempo aproximado de 18 minutos e 2 segundos.

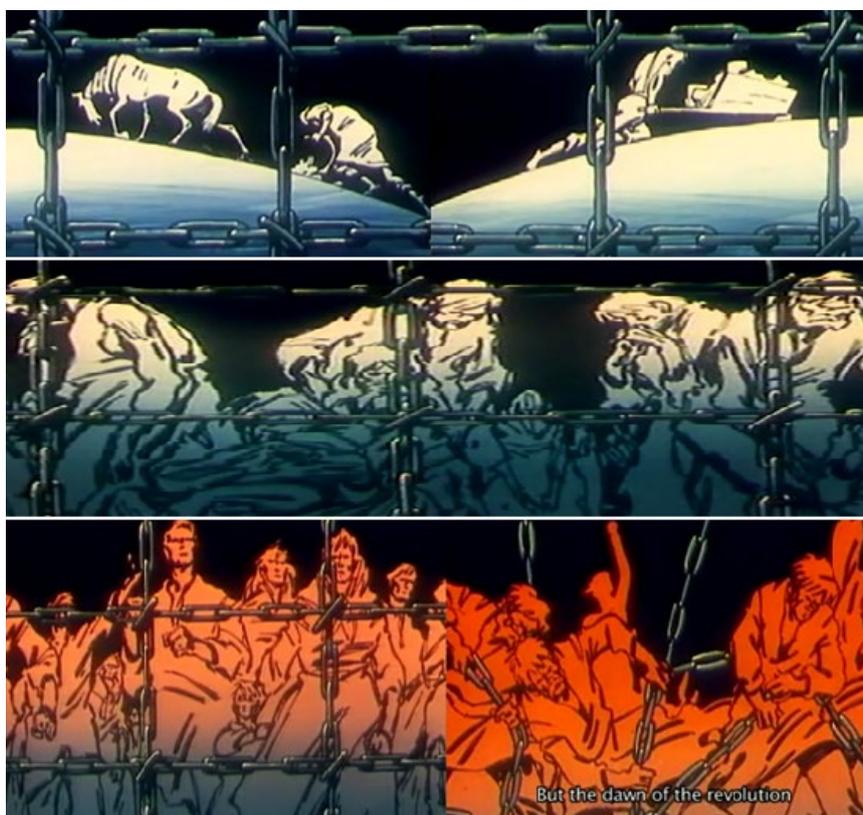
Seria inviável nesse momento traçarmos um panorama do movimento revolucionário pela sua complexidade e desenvolvimento do trabalho. Entretanto, é de grande importância ressaltar que a participação dos pobres camponeses, soldados e os trabalhadores durante os acontecimentos de 1917 pelo fato de tratar-se uma “revolução plebeia”. A composição desse corpo militar era bastante heterogênea e era composta também por soldados de origem camponesa ou soldados que serviram às forças do *Czar*. Essa foi chave que conduziu o Exército Vermelho à vitória: permitir que os bolcheviques convocassem a massa popular, reunindo assim grandes exércitos. Os jovens, como no caso do futuro governante da URSS Nikita Kruchev, receberam um rápido treinamento para o combate. Integrantes da *Intelligentsia*, a classe ligada diretamente à elite cultural, também assumiram importantes posições militares, ou

político-militares. Dentre outras inúmeras questões²¹¹, essa foi uma das mais importantes que proporcionou os bolcheviques chegarem à vitória (LEWIN, 2007, p.354).

4.3.1 — As mudanças e as lutas sociais durante a revolução socialista de 1917

Agora adentraremos nas representações animadas que retratam um dos momentos mais antológicos da história da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas: a Revolução de 1917. Além de proporcionar mudanças estruturais na sociedade soviética, esse acontecimento alterou como o restante do globo encarava o socialismo, principalmente os países ocidentais, que viam com grande receio a nova organização de governo. Inicialmente, observaremos as mudanças nas condições de vida da população dentro desse contexto.

Figura 65 – Proletariado soviético rebela-se contra o sistema.

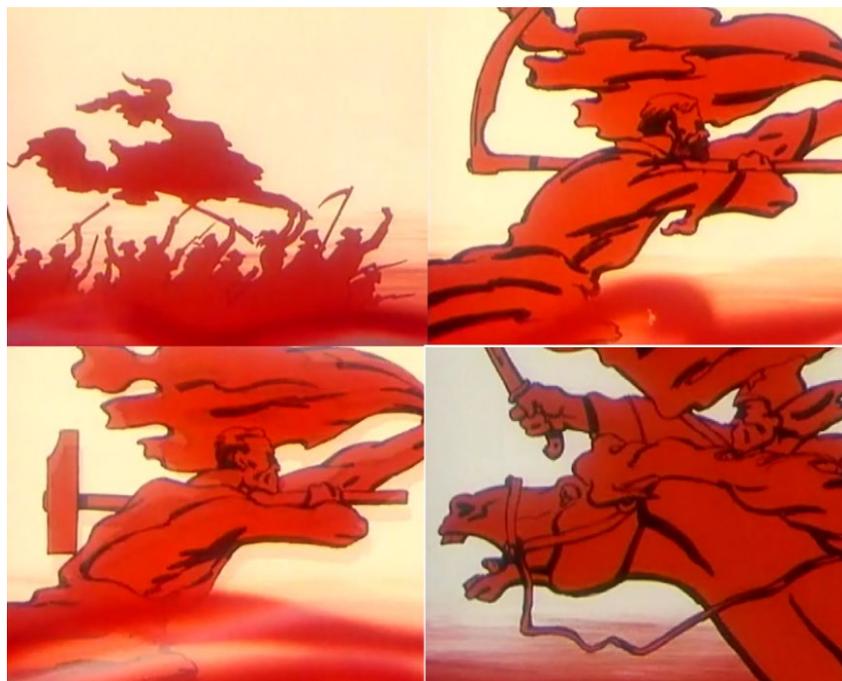


Fonte: Episódio “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*)²¹².

²¹¹Para mais informações sobre o processo revolucionário soviético foi consultada também a obra “A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917” do historiador Daniel Aarão Reis (REIS, 2017).

A imagem 65 mostra na parte superior dois homens. No lado esquerdo, se trata de um trabalhador e seu magro cavalo arando o solo. Enquanto no lado direito outro homem empurra um carrinho de mão morro acima, contendo algo muito pesado. As correntes envolvem a tela como se formassem uma gaiola. Abaixo, na parte central, temos pessoas brancas enfileiradas. O semblante delas é de total desesperança. O tom pálido de suas faces transforma-as em algo próximo de fantasmas. As correntes, como na imagem anterior, estão na frente dessas pessoas²¹³. O narrador então comenta: “O tempo todo, nós, pessoas comuns, vivíamos tão mal, tão mal, que as coisas não podiam piorar. Oh! As coisas estavam ruins, muito ruins!” [tradução nossa]²¹⁴. Gradualmente, um tom avermelhado vai tomando as almas pálidas e seus semblantes começam a mudar. Esses mesmos personagens começam a retirar e contorcer as correntes lutando e vencendo a sua prisão, na parte inferior da imagem.

Figura 66 – Exército bolchevique vai em direção a batalha.



Fonte: Episódio “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*)²¹⁵.

²¹²“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²¹³ Referência ao “cárcere dos povos” (REIS, 2017, p.19).

²¹⁴“*All the time, we common people lived so badly, so badly things just couldn’t get worse. Oh, things were bad, really bad!*” (fala do personagem na legenda em inglês).

²¹⁵“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Acima, temos o Exército Vermelho e sua composição heterogênea. No canto superior esquerdo, no superior direito e inferior esquerdo temos as figuras icônicas dos trabalhadores indo à luta com suas ferramentas de trabalho. Já no canto inferior direito, temos o que pode ser colocado como um oficial em seu corcel, representando as forças militares que antigamente eram leais ao *Czar*, indo em direção à batalha.

Na animação, a revolução começa com um grande estouro²¹⁶. Rapidamente a tela ganha um tom rubro. Diferente do tom vermelho-escuro usado para marcar os personagens capitalistas, o tom escarlate dos revolucionários é vivo. Uma multidão caminha com diversas armas para a batalha. Dentre esses armamentos temos tanto fuzis quanto foices camponesas. Essa representação mostra a diversidade da formação que o Exército Vermelho teve em sua essência, como vimos anteriormente. O tamanho das pessoas aumenta como uma analogia ao engrandecimento da força do movimento. Agora, a multidão toma a forma de um só homem vermelho e valente. Ele carrega em seu braço esquerdo uma bandeira vermelha e na sua mão direita um martelo. Outra figura se reveza nas aparições. Outro homem quase idêntico ao primeiro, mas portando uma foice ao invés de um martelo. Esse segundo tem em seu rosto uma barba negra. As alegorias do camponês e do operário, que unem todas as forças das tropas, são as responsáveis em liquidar os inimigos.

Outro destaque da animação é o imponente soldado da cavalaria vermelha. Ele cavalga ferozmente com uma espada em sua mão direita e a bandeira vermelha na mão esquerda. Em seu elmo, podemos constatar a estrela solitária. Caminhando para o fim do conflito, podemos perceber as sombras da batalha. Em meio ao cenário turvo não é possível ter certeza do que está acontecendo. No momento seguinte, os inimigos azuis estão caindo em um imenso abismo infinito. O guerreiro e seu imponente corcel continuam a cavalgada rumo à vitória. O Exército Vermelho derrotou os capitalistas e os expulsaram das suas terras.

²¹⁶Mais uma vez temos referência ao primeiro tiro disparado pelo cruzador “Aurora”.

4.3.2 — Os inimigos da revolução e da nação

Falando dos inimigos das animações desse bloco, temos emblemáticas figuras que tentaram parar os ideais socialistas pelo mundo.

Figura 67 – A águia bicéfala.



Fonte: Episódio “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*)²¹⁷.

Os inimigos nas duas animações estão repletos de simbolismos. O primeiro a ser descrito na imagem 67 é a águia bicéfala, ícone do czarismo. O imponente animal carrega no alto da sua cabeça uma grande coroa dourada. Em uma de suas garras temos o cetro, símbolo do poder real. No outro gadanho encontra-se o globo representante da cristandade. Esses simbolismos mostram a forte ligação entre o poder do governo e a da igreja, que também foi tão importante em outras monarquias²¹⁸. O majestoso pássaro negro repousa imponente sobre o mapa do Império Russo. Esse território é representado por uma cor negra e está envolto por correntes que o amarram. Amarras essas que prendiam os trabalhadores que mencionamos no tópico anterior. O narrador menciona a seguinte expressão: “Éramos apenas gente comum, mas colocamos toda a nossa raiva,

²¹⁷“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²¹⁸A ligação entre esse pássaro singular e a igreja católica vai muito além do czarismo. Dentre meados do século XVII e XVIII, no meio eclesiástico e das ordens religiosas, como, por exemplo, os jesuítas, os franciscanos, cistercienses, agostinhos e outras, adotaram progressivamente o símbolo imperial. A ave esteve presente nos mais diversos lugares, desde adornos nos altares, fachadas de templos até as vestes litúrgicas e pinturas da Virgem Maria e do Menino Jesus. O mitológico animal, portanto, estava diretamente ligado ao culto e aos dogmas da fé católica (TRINDADE, 2010, p.11).

toda a força do nosso povo... em um golpe poderoso que derrubou a águia dupla, o que significou que derrubamos o *Czar* e os capitalistas” [tradução nossa]²¹⁹.

Figura 68 – Inimigos da revolução.



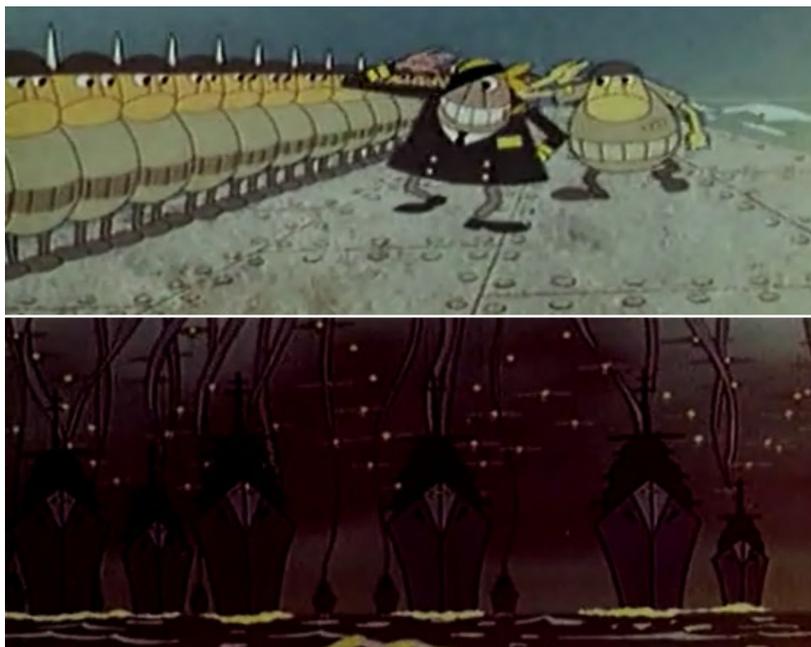
Fonte: Episódio “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*)²²⁰.

Após a grande batalha que derrubou o czarismo, grandes forças estrangeiras surgiram para ameaçar o sucesso da revolução. Na imagem acima, é possível observar quatro homens que supostamente são líderes das tropas invasoras. Como a narração mostra, os capitalistas não aprovaram o poder dos operários e dos camponeses. Então exércitos foram enviados para lutar contra a jovem república. Nesse exato instante, as imagens mostram inúmeros exércitos se aproximando do território soviético. Com suas fardas azuis, vemos diferentes nacionalidades, como, por exemplo, os japoneses. Tropas montadas a cavalo, infantarias, navios de guerra formam as tropas dos invasores. Todos se aproximam ferozmente da jovem nação e a cercam. Uma característica comum entre eles é o uniforme, que independente da nacionalidade, é azul. Essa cor propõe um contraponto ao vermelho revolucionário, a cor da liberdade e da luta soviética.

²¹⁹“*We were all just plain folk... but we put all our rage, all the strength of our people... into a mighty blow that overthrew the double eagle, which meant we overthrew the Tsar and the capitalists*” (trecho original de “Uma Pedra Quente”/*A Hot Stone*).

²²⁰“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Figura 69 – Tubarões capitalistas e seu exército.



Fonte: Episódio “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*)²²¹.

Em “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*) os inimigos são exclusivamente capitalistas. Em alto mar, um submarino marrom porta uma bandeira negra com um tubarão amarelo ao centro os observa o protagonista. Inúmeros soldados armados aguardam em formação no convés da embarcação. Dois comandantes passam em frente à tropa. Um deles, aparentando ser o general, usa uma farda verde e um dos olhos tapados com uma venda negra, que nos induz a imaginar uma ligação à ilegalidade, como a pirataria, mas não mencionando diretamente a prática. O outro personagem hierarquicamente superior veste uma farda cinza comum, como os outros soldados. Com um grande sorriso e uma expressão de insanidade no rosto, os dois batem continência para a tropa.

Após esta breve apresentação, o general faz um reconhecimento do território pelo telescópio do submarino. Ele se enfurece ao ver um pequeno barco vermelho, chamado “Aurora” a sua frente. Toda a tropa vai para o interior do submarino. Submergido, a embarcação continua a espionagem. Curiosamente, no maior tempo da animação, o general e seus homens tentam agir sem chamar a atenção, utilizando inclusive mergulhadores para espionar em um momento específico. Muitos ataques foram cancelados quando o pequeno inimigo aproximava-se dos locais habitados.

²²¹“*Proud Little Ship*” (Pequeno Navio Orgulhoso) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Mesmo atacando com avançadas tecnologias, como aviões caças e torpedos, os vilões não conseguem vencer o pequeno inimigo vermelho que continua a resistir e levar alegria e esperança aos povos do mundo.

4.3.3 — Os protagonistas

Os protagonistas, tanto da animação “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*) quanto de “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*), carregam consigo elementos, como, por exemplo, a bondade, o bom caráter e a esperança como essenciais na vida do seu povo.

Figura 70 – O protagonista de “Uma Pedra Quente”.



Fonte: Episódio “Uma Quente” (*A Hot Stone*)²²².

O agente central de “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*), mostrado na figura 70, começa a sua participação no enredo misteriosamente. Inicialmente, ele é retratado como um homem reservado e calado. A sua função na vila comunitária era cuidar dos pomares da fazenda coletiva. Quando um garoto chamado Ivashka invade sorrateiramente os pomares para furtar algumas frutas, é repreendido pelo guarda. Ele diz que o garoto agiu erroneamente e deve refletir sobre sua atitude. Segundo o garoto, o homem tratou-o com diálogo e sabedoria, muito diferente de como os outros adultos normalmente reagiam. Essa é a primeira vez na animação que presenciamos o espírito diferenciado do protagonista.

²²²“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Mais adiante, o neto²²³ lhe oferece a oportunidade de resgatar a sua juventude quebrando a “pedra mágica”, ele surpreendentemente ele recusa, usando o seguinte argumento:

[16:01]

“É uma grande alegria, meus filhos! Quanto àquela pedra, diabos, deixe-a simplesmente ficar lá! Talvez outra pessoa queira quebrar essa pedra, mas eu não preciso disso! E porque eu iria querer outra vida, outra juventude, quando, embora a minha fosse... difícil, era clara e honesta”²²⁴ [tradução nossa].

[16:30]

Os valores morais citados pelo protagonista por ter um passado honesto são repassados para a próxima geração, que observa a história com uma mistura de entusiasmo e respeito. Os dois jovens são tomados por uma profunda admiração e contemplação pela geração que lutou por um país melhor.

Outro destaque na animação é a carismática figura de Vladimir Lênin, que guia os soldados rumo à vitória.

Figura 71 – Vladimir Lênin.



Fonte: Episódio “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*)²²⁵.

²²³Nesse ponto não se tem indícios reais de que exista um grau de parentesco entre os personagens, apesar da relação próxima.

²²⁴“*This is a great joy, my children! As for that stone, heck, let it just lie there! Maybe someone else will want to smash this stone but I don’t need it! And why would I want another life, another youth, when even though mine was... hard, it was clear, and honest*” (monólogo do protagonista em “Uma Pedra Quente”/*A Hot Stone*).

²²⁵“*A Hot Stone*” (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Nesse sentido a animação vai além do saudosismo e da glória. O projeto de nação do governo soviético, conforme o protagonista narrador, ultrapassou todas as expectativas. Para ele, por mais que a vitória fosse certa, jamais seria possível imaginar que o seu país seria tão grande e poderoso como era naquele momento presente. Todo esse avanço só foi possível pelas atitudes do carismático líder soviético.

“Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*) traz um protagonista inanimado produzido por três simpáticos escoteiros, mas ao mesmo tempo capaz de carregar toda a vivacidade de uma nação. Para os inimigos, o perigo estava na ideologia contida nesse pequeno objeto.

Figura 72 – O cruzador Aurora e sua miniatura.



Fonte: Episódio “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*)²²⁶.

A simbologia do cruzador Aurora remete ao seu passado glorioso. O navio foi construído entre os anos de 1897 e 1900. Além de ter participação ativa na Guerra Russo-Japonesa entre os anos 1904 e 1905, reza a lenda que a embarcação foi responsável pelo primeiro disparo em outubro de 1917 contra o Palácio de Inverno, sede do Governo Provisório. Esse foi o sinal para que o exército formado por rebeldes operários, soldados e marinheiros pudesse invadir o local. Atualmente, a embarcação encontra-se em São Petersburgo, para a visita com entrada livre²²⁷.

Na animação “Senhor Twister” (*Mister Twister*), o mítico navio surge em frente dos turistas norte-americanos e provoca um grande incômodo no ex-ministro. A

²²⁶“*Proud Little Ship*” (Pequeno Navio Orgulhoso) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²²⁷Disponível em: <<http://www.saint-petersburg.com/museums/cruiser-aurora/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

presença desse grande revolucionário símbolo soviético está presente em diversos episódios produzidos pelo *Soyuzmultfilm*.

Figura 73 – O Aurora visto da luneta do Senhor Twister.



Fonte: Episódio “Senhor Twister” (*Mister Twister*)²²⁸.

²²⁸*Mister Twister*” (Senhor Twister) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

4.3.4 — As boas novas soviéticas

Na animação “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*), a miniatura da embarcação é responsável por visitar inúmeros povos levando paz, alegria e novas possibilidades de futuro. Ele é sempre recebido de braços abertos pelos moradores das terras distantes, o que incomoda profundamente os tubarões capitalistas. A receptividade é tão grande que o pequeno barco é consertado e defendido pelos seus anfitriões.

Figura 74 — Os diversos povos recebem o “Aurora”.



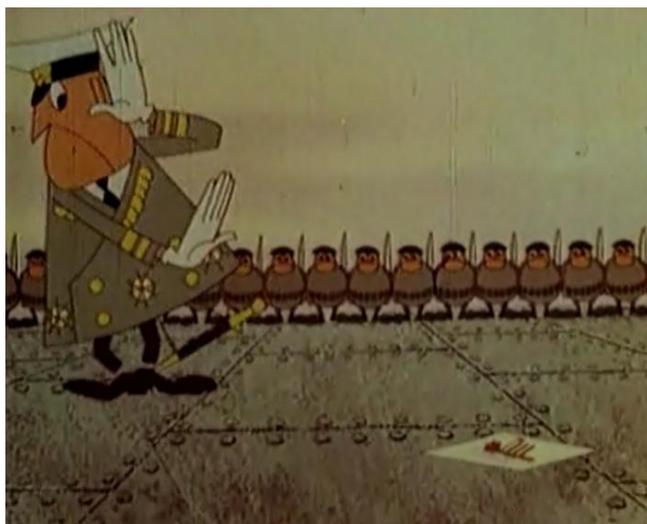
Fonte: Episódio “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*)²²⁹.

²²⁹“*Proud Little Ship*” (Pequeno Navio Orgulhoso) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

As populações que recebem as boas novas do pequeno barco estão situadas nas mais diversas partes do globo. Elas saúdam e recebem com grande alegria o pequeno visitante. Pescadores, trabalhadores portuários, árabes e povos africanos. Inclusive, um senhor que trabalhava tomando conta de um farol faz pequenos reparos no destemido viajante.

Entretanto, a aproximação do mini “Aurora” da costa África foi o estopim para a explosão de fúria no inimigo. A reação foi imediata, fazendo o inimigo utilizar a sua arma secreta. O povo africano, então, parte em defesa do visitante, transformando esse instante em um dos pontos altos da produção. Guerreiros africanos combatem bravamente os capitalistas em defesa do bravo navegante rubro. É importante lembrar que nesse contexto, muitos territórios africanos estavam passando por um processo de descolonização, como já vimos anteriormente (NAPOLITANO, 2020). Isso talvez explique a ferocidade com que o portador da boa nova socialista foi atacado assim que se aproximou da costa África. O pequeno inimigo vermelho amedronta os adversários, pela ideologia e pela força do discurso propagado. Prova disso é que o reforço só é contatado para parar a ameaça quando ocorre uma aproximação das ex-colônias europeias no continente africano.

Figura 75 — O capitão dos tubarões capitalistas recebe um pedido de ajuda.



Fonte: Episódio “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*)²³⁰.

²³⁰“*Proud Little Ship*” (Pequeno Navio Orgulhoso) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

São inúmeras as questões que poderíamos discutir envolvendo a representação desses protagonistas. Priorizamos chamar a atenção nessa etapa da pesquisa das representações dos símbolos e das memórias do glorioso passado revolucionário. Simultaneamente, enfatizamos a intenção de propagação da boa nova socialista através do globo. Tanto o combate aos ideais socialistas quanto a aceitação de que ele poderia abrir as portas para uma nova realidade serão observadas com mais calma no próximo tópico.

4.4 — O futuro brilhante.

Nesse último bloco de análise trabalharemos com a animação “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*), produzida no ano de 1967 pelo diretor Vyacheslav Kotonochkin. A escolha de isolar essa animação se deve, primeiramente, à quantidade de temas abordados nessa película. A produção carrega traços que poderiam ser agregados aos dois a últimos blocos, como, por exemplo, a crítica ao capitalismo e a glória da revolução. O episódio se diferencia pelo fato do enredo abraçar, do ponto de vista cronológico, importantes pontos da história da URSS. A trama narra desde as primeiras lutas do proletariado soviético passando pela harmonia e prosperidade na indústria e do campo, e chegando ao desenvolvimento tecnológico da exploração espacial na Guerra Fria. Seria inviável dismantelar tal arranjo narratológico.

Curiosamente, essa animação reveza entre desenho animado e propaganda fílmica. O discurso da película alterna entre as profecias animadas ocidentais sobre a ruína da URSS e as imagens fílmicas que mostravam a prosperidade do país, rebatendo totalmente os presságios do antagonista. Essa presença de filmes propagandísticos, que será apresentada no decorrer da análise, dá ao discurso da animação um caráter verídico que não encontramos em outros produtos abordados anteriormente nas nossas análises.

4.4.1 — A Revolução de 1917 e o estabelecimento da URSS

A película inicia-se pela própria Revolução Russa, em outubro de 1917, e a invasão do Palácio de Inverno, sede do governo provisório.

Figura 76 — O início da revolução.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²³¹.

Resumidamente, a imagem acima representa a invasão do Palácio de Inverno, sede do Governo Provisório, em outubro de 1917. Inicialmente, temos mais uma vez a aparição do lendário “Aurora”, reforçando seu importante papel na luta dos soviets na

²³¹“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

tomada do poder²³². A animação mistura a todo o momento películas de filmes propagandísticos²³³. Esse é o grande diferencial dessa animação: dar mais credibilidade à narrativa através da propaganda com filmes reais.

Não podemos nos esquecer do lado cômico da produção que surge através dos hilários personagens. Prova desse grande senso de humor dos produtores está em uma das cenas apresentada na imagem 76, onde um dos membros do Governo Provisório transforma-se em uma freira para poder escapar da invasão. A covardia é colocada como ponto forte daquele grupo. A diversão não para por aí. Outro ponto pitoresco da animação é a expulsão dos membros do antigo governo por um imenso fuzil. Eles são jogados para fora do território soviético e rosnam como cães ferozes para o lado vermelho. Além da covardia citada anteriormente, os caricatos integrantes do Governo Provisório são colocados como selvagens e bárbaros ao serem expulsos da sua condição governamental.

As trilhas sonoras são outro elemento que se destacam na animação. No momento da invasão da sede do governo, temos a presença de um forte cântico que traz a seguinte letra: “Camaradas, para a batalha, marchem intensamente! Fortaleçam seus braços, marchem e balancem! Para o Reino da Liberdade. A Rússia está liderando o caminho! Para o Reino da Liberdade. A Rússia está liderando o caminho!” [tradução nossa]²³⁴. A composição assemelha-se aos hinos militares, devido à sua harmonia, sonoridade e ritmo.

Eis que surge o grande vilão da história. O antagonista misterioso, sendo ele a representação do capitalismo encarnado, usa a disponibilidade do capital para persuadir aqueles que pretendem destruir os soviéticos. Os primeiros a serem tentados a tal proposta são os exilados do antigo Governo Provisório, como veremos a seguir.

²³²A importância naval nas representações soviéticas vem de momentos anteriores. É impossível não mencionar a referência do grande clássico soviético do diretor Sergei Eisenstein, “O Encouraçado Potemkin”, produzido em 1925. A obra deu ao seu criador reconhecimento internacional e estabeleceu o diretor como revolucionário em aspectos de estética, produção e linguagem.

²³³Um dos grandes diferenciais desse episódio é a sua forte ligação com o cinema soviético. Nas diversas imagens capturadas, podemos observar dois sentidos principais. Primeiramente uma tentativa de mostrar os momentos importantes na história da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, contrapondo, dessa maneira, as previsões do vilão capitalista. Paralelo a esse primeiro ponto, os animadores mostram ao público o suposto desenvolvimento e reestruturação após difíceis passagens vividas pelo sistema.

²³⁴“*Comrades, to battle march keenly! Strengthen your arms, march, and sway! On to the Kingdom of Freedom. Russia is leading the way! On to the Kingdom of Freedom Russia is leading the way!*” (Canção original da animação “Profetas e Loções”/ *Prophets and Lessons*). Não conseguimos encontrar qualquer menção a essa canção vinculada originalmente aos soviéticos ou qualquer meio oficial.

Figura 77 — O capitalista financia a cruzada anti-soviética.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²³⁵.

O mago capitalista apresenta-se aos derrotados como um cartomante e pede para eles escolherem uma das cartas em sua mão. Entretanto, antes que a escolha seja concretizada, ele cobra pelo suposto serviço. Os ex-membros do governo provisório, sem nada em seus bolsos, abrem o grande mapa da Rússia imperial e apontam para importantes cidades, oferecidas como moedas de troca, a serem pagas posteriormente à queda da nação socialista. As cartas de baralhos são jogadas pelo vidente sobre as cidades escolhidas. Elas começam a marchar como pequenos soldados sobre as cidades escolhidas. Logo em seguida o endinheirado homem levanta uma placa que indica o início da cruzada anti-soviética. Todos os problemas daqueles que foram injustiçados seriam resolvidos em um passe de magia, desde que concordassem com os termos propostos. Novos elementos ganham destaque na cena. Primeiramente surge o pequeno corvo, que estava em meio aos membros do antigo Governo Provisório. Agora a pequena ave pousa sobre os ombros do novo aliado. Outro instrumento que compões o capitalista é a sua capa rosa que o personagem usa sobre os ombros. Tal objeto reforça o caráter místico de que tudo pode ser resolvido em um passe de magia.

O capitalista carrega elementos tradicionais que já observamos em outras animações. O tradicional traje de gala, cartola e charuto compõem o traje obrigatório dos malfeitores capitalistas, nas representações animadas soviéticas.

²³⁵“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Figura 78 — Operário dourado.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²³⁶.

Figura 79 — Exército bolchevique luta contra os inimigos.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²³⁷.

O operário dourado, exibido na figura 78, abre as cenas com um violento golpe de martelo. As estrelas que se formam com o impacto funcionam como se fossem telas de reprodução dos filmes. Esse é o primeiro momento onde os trechos filmicos são utilizados mais intensamente na produção, ganhando um papel de destaque inclusive.

²³⁶“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²³⁷*Ibidem*.

Inúmeros trechos dos combates travados durante a Guerra Civil Russa são apresentados. Não sabemos ao certo se as produções são provenientes dos combates a que fazem menção ou se são de outros conflitos travados na URSS e foram posteriormente reaproveitados na animação. Também não foi possível descobrir se essas imagens já faziam parte de outro material propagandístico já utilizado pelos soviéticos.

A Guerra Civil Russa aconteceu dentre os anos de 1917 e 1920. A fase revolucionária conhecida como “estrito senso”, que foi do final de 1917 até início de 1918, não foi marcada pela violência, tendo pouco derramamento de sangue. O quadro muda completamente, entretanto, em meados de 1918, quando o conflito eclode. Os confrontos foram selvagens e de alto risco. A disputa se dava em torno do controle do país que se encontrava em um completo caos. Dessa vez, diferente da fase anterior, nenhum acordo era possível entre os dois lados. Após o fim dos terríveis combates, o *modus operandi* do Partido Bolchevique mudou completamente. A sua organização e seus quadros foram totalmente renovados graças a novas mentalidades que aderiram ao partido e que contribuíram com sua maneira mais estratégica e cautelosa de atuar e raciocinar. Com esse novo fluxo de integrantes, surge a tarefa inovadora de construir um Estado forte que conseguisse administrar o país, além de pensar nas relações internacionais dali em diante (LEWIN, 2007, p.354–355).

Figura 80 – O corvo retira a 1ª previsão para os perdedores.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²³⁸.

²³⁸“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

No fim da batalha, os ex-membros do Governo Provisório vão ao encontro do vidente. Eles foram dilacerados novamente pelos soviéticos e voltam escorados em muletas, com braços quebrados e com marca de chutes em seus traseiros. O grande empreendedor agora tem um realejo. O corvo tira a sorte e prevê o futuro para os derrotados. Eles ficam maravilhados com a nova possibilidade de fracasso da nação inimiga. As mensagens começam a aparecer: “A economia soviética está caindo em um caos total”, “A economia soviética não durará nem um mês”, “O plano de 5 anos é utopia” [tradução nossa]²³⁹. O ar de fracasso é tomado de alegria, e então eles comemoram.

O corvo é elemento fundamental na construção desse enredo. A tradição de representar essa ave, com os mais diversos significados, vem de longa data nas sociedades humanas, desde o tempo Paleolítico mais especificamente. Prova disso são as pinturas rupestres presentes em Lascaux, na França. A sua representatividade, como mencionamos, oscila entre a admiração e temor, como é possível ver em determinadas culturas, como, por exemplo, na ameríndia, escandinava, celta e no cristianismo medieval (MIOTELLO; MONZANI; FIORI; RUFO, 2018, p.52). O caráter profético do corvo empregado na animação, em alguns momentos, é bem próximo ao papel desempenhado pelo animal na cultura celta, por exemplo:

Dentre as culturas europeias, é na Celta que a figura do corvo aparece em vários mitos nos quais ele tem um papel profético. Desde as histórias do Rei Arthur e outros reis, o folclore que envolve o corvo é preservado, na Europa, até hoje. Por exemplo, atribui-se a sustentabilidade da Torre de Londres aos seis corvos que lá permanecem, desde o reinado de Charles II, no século XVII (MIOTELLO; MONZANI; FIORI; RUFO, 2018, p.52).

Além disso, temos a forte relação entre o corvo e a morte na animação²⁴⁰. O diálogo entre a ficção e a mitologia celta aproxima o corvo do elemento morte no campo de batalha. Na lenda, as três deusas associadas à guerra, disfarçavam-se no emblemático animal:

²³⁹“The soviet economy is falling into total chaos”, “The soviet economy won’t even last a month” and “The 5-year plan is utopia” (legenda da animação em inglês “Profetas e Lições”/ *Prophets and Lessons*).

²⁴⁰Observar figura 84.

Badb e Mórrígan frequentemente visitavam os campos de batalha, às vezes tomando a forma de um corvo, incitando os guerreiros a um frenesi assassino. A deusa da batalha Nemain, que às vezes é parte do Mórrígan, também tomava a forma de um corvo e causava transtornos em batalhas. Ela tornava os guerreiros tão frenéticos que às vezes [eles] erroneamente matavam seus amigos ao invés dos inimigos (MATSON; ROBERTS, 2010, p.9 apud MIOTELLO; MONZANI; FIORI; RUFO, 2018, p.57–58).

Entretanto, o corvo não é apenas sinônimo de mau agouro e desastre. Em alguns momentos, podemos encontrar menções positivas, principalmente nas histórias de alguns mártires e santos do catolicismo:

Na arte cristã, o corvo por vezes simboliza a providência divina. Um corvo alimentou o profeta Elias e Santo Osvaldo tem na mão um corvo de cujo bico pende um anel; São Benedito tem um corvo a seus pés e São Paulo, o Eremita, costuma ser representado ao receber uma cõdea de pão de um corvo. (ABRAMO, 2011, p.58 apud MIOTELLO; MONZANI; FIORI; RUFO, 2018, p.57 58).

Na animação, o corvo pode ser abordado por outra perspectiva. Ao mesmo tempo, em que ele carrega todo o pessimismo para os protagonistas, o pequeno animal prevê a sorte ao capitalismo e ao mundo ocidental. Obviamente que esse caráter de mensageiro do desastre atribuído pelos animadores é o predominante no enredo.

Para contrapor todo o pessimismo dos personagens que vibram sobre o catastrófico futuro da URSS, a animação faz questão de mostrar que o projeto de nação forte e próspera estava no caminho certo através de diversas imagens filmicas²⁴¹.

²⁴¹Após o estabelecimento do Estado soviético, o setor cinematográfico começou a receber incentivos governamentais. O que antes era feito na base do improvisado, agora ganhava importância aos olhos dos governantes. A representação de algo mais próximo da realidade, parte do movimento cinematográfico criado pelo diretor Dziga Vertog, que produziu novos conceitos. Essas novas concepções na captação de imagens em movimento ficaram conhecidas como “Kinoglaz” (Cine-Olho) e “Kinopravida” (Cine-Verdade). “O Homem Com Uma Câmera”, lançado em 1929, foi um marco do cinema mundial dessas ideias. A fórmula aplicada na criação permite que a narrativa ganhe sentido enquanto o roteiro avança, diferente de quando tínhamos apenas o contexto encenado e previamente determinado. No filme, o diretor mostra a realidade do povo soviético nas mais diversas imagens apresentadas. Moradores de rua, o surto da industrialização e a sociedade urbana e industrial são elementos presentes, assim como a liberdade e o bom humor de todos, inclusive dos trabalhadores (CARVALHO, 2009, p.2–3).

Figura 81 – O desenvolvimento da URSS.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁴².

Tanto a questão da estrutura social quanto a modernização da indústria e do campo durante esse período merecem ser citadas devido à sua importância. Na imagem 81, os animadores preocupam-se em realizar algumas demonstrações de desenvolvimento soviético naquele contexto. Na compilação das imagens, da parte superior para a inferior e da esquerda para a direita, podemos ver uma fábrica de tratores e seus novos produtos, as novas redes de transmissão elétrica, a vista de cima de uma grande cidade e a construção de uma locomotiva.

Os fluxos sociais soviéticos dos anos 1930 ocorreram sem precedentes. Essa movimentação foi causada principalmente pelo ritmo de desenvolvimento que nem seus organizadores imaginavam. Essa experiência de “engenharia social” foi alcançada a um preço enorme, trazendo problemas contraditórios como, por exemplo, a escassez de alimentos e o grande salto industrial, esse segundo inédito na história do país. O êxodo rural para as cidades gerou um enorme desabastecimento naquele contexto. Além disso, tais alterações trouxeram importantes mudanças. O reaparecimento da figura feminina nos postos de trabalho foi talvez uma das mais significativas. Elas estavam concentradas nos mais diversos setores, mas principalmente na indústria têxtil, na mineração e na indústria pesada. Em contrapartida, elas tinham pouco acesso a setores com

²⁴²“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

características administrativas e de responsabilidades políticas, mesmo quando se tratavam de instituições como escolas e hospitais. As exceções aconteciam em alguns poucos pontos onde a visibilidade favorecia a imagem do governo (LEWIN, 2007, p.73–76).

4.4.2 – A Segunda Guerra Mundial e a reconstrução

Na próxima fase da animação, temos o tenebroso vilão, transformando-se em uma das figuras mais odiadas da história mundial, após um ataque de fúria. Adolf Hitler posiciona e ordena que suas tropas avancem sobre a URSS, em direção a Moscou.

Figura 82 – O capitalista transforma-se em Adolf Hitler.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁴³.

O nazismo se instaura e caminha para a batalha contra o povo soviético. Na imagem acima, o capitalista transforma-se em Adolf Hitler. O corvo, que acompanha o capitalista, ganha forma da águia nazista e se estabelece no alto do totem, sobre com a bandeira *nazi*. As suásticas invadem Moscou. Nem mesmo nesse instante, o antagonista não abandona a sua capa de mágico. Ao executar a saudação tradicional do III Reich alemão, é possível perceber que algumas palavras são gritadas e repousam sobre seus

²⁴³“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

braços: “Dirija para o leste!”, “Ataque Relâmpago!”, “Para Moscou!”²⁴⁴ [tradução nossa]. Nesse momento, a águia nazista “crocita” furiosa. Uma imensa nuvem negra de suásticas se aproxima e quase engolem Moscou. Chegou o tempo de uma nova batalha para o Exército Vermelho.

Figura 83 – O exército soviético expulsa os nazistas do seu território.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁴⁵.

Surge novamente o operário e seu martelo. Uma intensa sequência de ação toma conta da animação. Explosões do conflito são vistas de todos os lados. Soldados lutam bravamente com seus canhões. Aviões voam com suas metralhadoras em ataques rápidos. Fatalmente algumas aeronaves explodem no ar. São cenas fortes da Segunda Guerra Mundial. Os tanques soviéticos avançam sobre o inimigo. Moscou está em chamas, mas os soviéticos saem vitoriosos²⁴⁶.

²⁴⁴“Drive to east! Blitzkrieg! To Moscow!” (monólogo da animação “Profetas e Lições”/*Prophets and Lessons*).

²⁴⁵“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

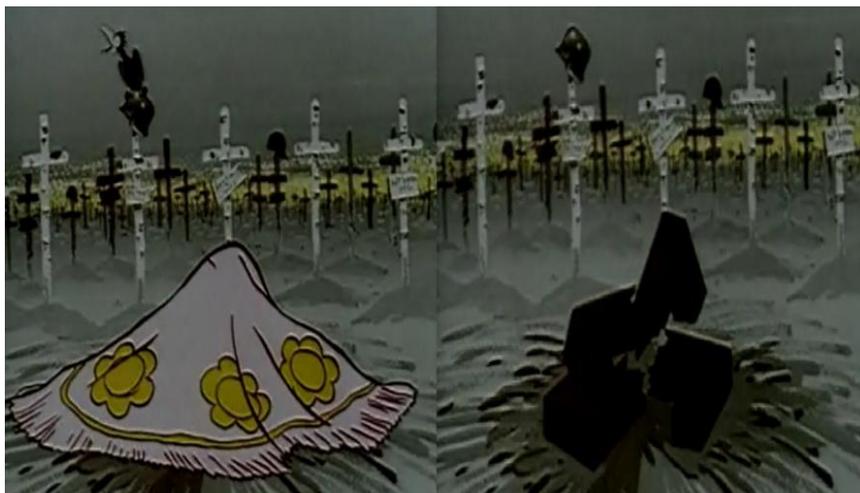
²⁴⁶Contemporaneamente a Segunda Guerra e seu desdobramento, temos o segundo momento do cinema soviético, precursor da ideologia stalinista. Nesse momento ocorreu a criação de uma trilogia cujo objetivo é consolidar Josef Stalin como o grande nome da história soviética recente. O primeiro longa-metragem chama-se “*Kliatva*” (O Voto), produzido em 1946 e narra, em uma versão destoante dos arquivos históricos, como Lênin repassa o poder para atual governante. Segundo o testamento político do grande líder revolucionário, Stalin seria um dos menos indicados para sucedê-lo. Em “*Padenie Berlina*”

A “Operação Barbarossa” pretendia pegar de surpresa as forças do Exército Vermelho e as lideranças comunistas em Moscou. Os historiadores ocidentais descreveram o avanço repentino e implacável das forças alemãs como um verdadeiro rolo compressor. Essa série de ofensivas sucessivas terminou culminando em uma tentativa dramática e infeliz de capturar o território moscovita em novembro de 1941. Apesar do desfecho catastrófico, o exército alemão das vitórias acumulou sucessivas vitórias durante seis meses, assegurando um suposto triunfo futuro. De acordo com David M. Glantz (2001), os efeitos cumulativos do tempo e do destino negaram a Hitler o final feliz. Os invasores, enfraquecidos por meses de combates pesados, pelo clima severo, um terreno estranho e um inimigo ferozmente resistente, sucumbiram (GLANTZ, 2001, 9–10). A operação de invasão nazista contra os soviéticos foi extremamente complexa e não cabe a nós nesse momento discutirmos os detalhes. A questão principal a ser mencionada é de que o mau tempo colaborou significativamente com o desfecho glorioso para o Exército Vermelho. Convenientemente, tal fato não é mencionado no discurso da animação. Apenas a bravura, a coragem e a preparação dos soviéticos foram responsáveis pelo sucesso²⁴⁷.

(A Queda de Berlin), a segunda obra do conjunto produzida em 1949, nos apresenta uma narrativa da Segunda Grande Guerra, na visão soviética. Obviamente, temos um endeusamento da figura de Stalin, nessa obra. Por último, temos o filme “*Nezavibaimi 1919 God*” (O Inesquecível 1919) de 1950. Esse filme finaliza a trilogia contando a história soviética entre os anos de 1919 até 1950, seguindo, obviamente, o viés stalinista vigente até aquele momento. Os três filmes foram dirigidos por Mijail Chiaureli e os últimos dois foram produzidos em formato colorido (CARVALHO, 2009, p.4). Após o fim do stalinismo, de acordo com Rafael de España (1996), os filmes foram recolhidos e proibidos de circularem devido às reformas implantadas por Nikita Kruchev (ESPAÑA, 1996 apud CARVALHO, 2009, p.4–5).

²⁴⁷É importante frisar os movimentos que lutaram artisticamente contra o stalinismo e sua política de “moldagem” da História. O “Cinema de Conflito”, um importante movimento do cinema soviético, tem como um dos seus principais expoentes o cineasta e filmólogo Serguei Mikhailovitch Eisenstein. A dimensão metafórico-poética presente no conflito e nas irregularidades destacou-se internacionalmente, principalmente após o sucesso do filme “O Encouraçado Potemkin”, lançado em 1925. A obra do produtor promoveu choques emocionais no público, além de grande impacto psicológico. O sucesso mundial do filme “Ivan, o Terrível — Parte I”, outra grande obra do diretor, desperta um grande interesse no ditador soviético, que viu a obra como uma oportunidade de exaltação do seu governo e de sua imagem. O diretor então foi condecorado pelo próprio governante. A produção traz a grandeza e os feitos do primeiro Czar da Rússia. Já na continuação do filme, o majestoso Czar torna-se o anti-herói da trama. A divindade de Ivan é substituída pela crueldade e a sede de vingança. Stalin culpa Eisenstein pela falta de orgulho atribuída a Ivan. A parte II nunca foi exibida ao público e só foi lançada posteriormente em 1958, em um momento em que não existia mais o stalinismo e Eisenstein não estava mais vivo. Mesmo utilizando de uma linguagem obtusa, a crítica à tirania de Ivan é uma exposição direta da realidade do regime da época. A linguagem do cinema praticado nessas produções, principalmente na segunda parte, mostra o quanto era importante o papel e o vínculo com a realidade do “Cinema de Conflito” (AVANCINI; RISCALI, 2018, p.149–150).

Figura 84: Os escombros da suástica.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁴⁸.

Figura 85 – O vidente constrói uma grande empresa de previsões.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁴⁹.

Com o fim da Segunda Guerra, o que sobra são apenas as cruzes ao fundo do cenário, como é mostrado na imagem 84. Com alguns capacetes sobre elas, temos a percepção de que se trata dos túmulos dos soldados. O corvo, como sempre, observa o catastrófico cenário pousado sobre uma delas. O canto da ave é triste, mas não pelas mortes e sim pela vitória dos socialistas. Mais à frente, a toalha do vidente está ao centro do plano. Quando o capitalista retira a sua capa, surgem sob ela os destroços do que um dia fora a suástica.

²⁴⁸“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²⁴⁹*Ibidem*.

Com o insucesso da sua empreitada, o empreendedor inicia um novo projeto e monta uma pequena banca na frente da cidade. Na figura 85, vemos que o antagonista continua a dedicar-se ao mercado das previsões catastróficas sobre o socialismo. Apesar do novo formato, a intenção continua a mesma: destruir a grande nação vermelha. Enrolado em sua capa e junto de sua ave de estimação, ele tira a sorte para inúmeras pessoas que passam em frente ao seu estabelecimento. O corvo continua sendo o entregador do infortúnio soviético. O lucrativo negócio expande-se, tornando o empresário cada vez mais rico. Nas mensagens propagadas a Rússia não será reconstruída, nem mesmo em cem anos.

Figura 86 – A recuperação soviética após a Segunda Guerra Mundial.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁵⁰.

As imagens fílmicas na animação têm como principal artifício o de aproximar a ficção da realidade e com isso agregar veracidade ao conteúdo supostamente lúdico, como já foi colocado anteriormente. Mais especificamente, a compilação da imagem 86 apresenta um país em uma grande retomada nos mais diversos campos, como, por exemplo, na construção civil, na siderurgia, na agricultura, na aviação, entre outros. A bela canção que acompanha o vídeo sintetiza a ideologia entranhada nos *frames*: “Nossa locomotiva, voe em frente! A Comuna é por onde lutamos! Nenhum outro caminho a

²⁵⁰“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

não ser em frente! Em nossas mãos está um rifle!” [tradução nossa]²⁵¹. Na canção, além do desenvolvimento do país, o caráter da coragem aparece na forma da arma clássica soviética: o rifle. A arma está presente na animação desde a tomada do Palácio de Inverno durante a Revolução Bolchevique. Sem dúvidas, podemos colocá-lo como um dos grandes símbolos soviéticos.

Na verdade, essa suposta realidade apresentada na animação pode ser contestada. A situação soviética, apesar de vitoriosa, é tenebrosa após o fim do conflito mundial devido a inúmeros fatores. A devastação do seu território após os combates foi catastrófica, além da falta de recursos, que antes foram empregados no esforço de guerra. Isso influenciou diretamente na dificuldade do governo central em promover a reestruturação do sistema. Outra questão importante na caótica situação soviética é o número de populações não-soviéticas no seu território: as questões das guerrilhas na Ucrânia e Lituânia, além de outros países que se mantiveram resistentes em aderir à causa da URSS. A palavra que poderia ser utilizada como adjetivo para explicar a situação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas era “primitiva”, segundo Moshe Lewin (2007). Esse foi o quadro que se manteve do período do pós-guerra até os momentos finais do governo stalinista. Todos os esforços estavam sendo direcionados para duas medidas bastante específicas. A primeira era restaurar os padrões de vida do pré-guerra e a segunda tratava de reconstruir a imagem do sistema soviético no vasto território ocupado por outros povos, principalmente por alemães. (LEWIN, 2007, p.163–193). Nesse segundo ponto as animações tinham um papel fundamental²⁵².

Entretanto, Moscou não podia dar-se ao luxo de aceitar acordos de ajuda, pois ocupava agora uma posição estratégica internacional. Ninguém sabia melhor que Joseph Stalin o quão fragilizado era o seu posicionamento no xadrez político internacional e de como seu blefe era importante no momento. Para Eric Hobsbawn (1995), o “não” para qualquer tentativa de reabertura da Conferência de Yalta do ministro das relações exteriores da URSS, Molotov, era estratégico para que a real posição soviética não fosse revelada. Enquanto os norte-americanos se preocupavam com a possibilidade de uma possível supremacia mundial soviética num possível momento futuro, os soviéticos se

²⁵¹“*Our locomotive, fly ahead! The Commune’s where we strive for! No other way but straight ahead! In our hands is a rifle!*” (canção original legendada em inglês de *Prophets and Lessons* (“Profetas e Lições”).

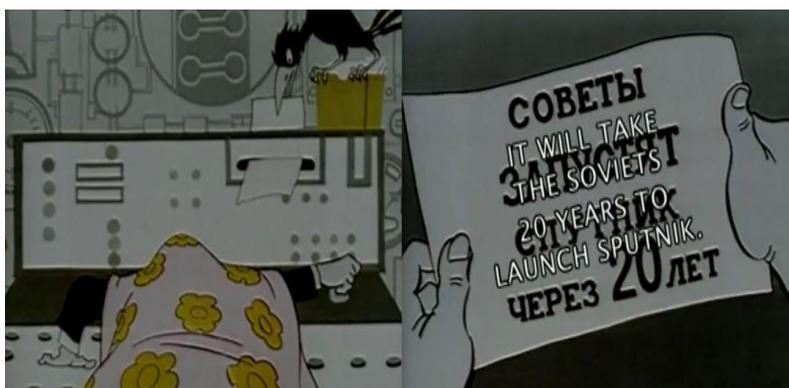
²⁵²A animação “*To You Moscow*” (1947) é um bom exemplo do investimento do governo em produções animadas, com o intuito de promover a união dentro do seu território. A animação vai contar a história da fundação da capital russa e a importância de seu povo no desenvolvimento da cidade no seu aniversário de oitocentos anos.

preocupavam com a hegemonia estadunidense de fato, exercida sobre todas as partes do planeta que não estavam ocupadas pelo socialismo. Não se precisaria de muito para transformar a exausta e empobrecida URSS em mais um cliente do capitalismo ianque (HOBSBAWN, 1995, p.231).

4.4.3 — A Guerra Fria e a corrida espacial

Na próxima fase da animação, o cartomante encontra-se em um laboratório de alta tecnologia. A máquina chamada “editora da sorte” é extremamente complexa, espalhada pelas paredes do laboratório em um tom futurista, referência a modernidade da Guerra Fria.

Figura 87 – A “editora da sorte”.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁵³.

O antagonista está sentado com sua capa sobre a cabeça, cobrindo praticamente todo o seu corpo. Mesmo com o caráter tecnológico o lado místico do capitalismo do personagem, de que tudo pode ser resolvido em um passe de mágica, permanece. Ainda na mesma cena o antagonista executa uma série de comandos. Então, o trapaceiro corvo retira da sua antiga “caixa da sorte” uma nova previsão e insere no computador, em uma grosseira manipulação do resultado. No papel temos a seguinte previsão: “Os soviéticos levarão 20 anos para lançar o Sputnik” [tradução nossa]²⁵⁴.

²⁵³“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²⁵⁴“*It will take the soviets 20 years to launch Sputnik. Only in 20 years.*” (Texto original de *Prophets and Lessons* “Profetas e Lições”).

Figura 88 – A corrida espacial soviética.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁵⁵.

Nas imagens filmicas, iniciadas mais uma vez pelo operário dourado soviético e sua marreta, a profecia falha desastrosamente. O que é mostrado nas imagens acima é o glorioso programa espacial soviético que alcançou o sucesso. Na figura 88 temos quatro momentos distintos: uma sala de controle com diversos profissionais, um foguete em lançamento, o cosmonauta Alexei Leonov²⁵⁶ e o desembarque de uma autoridade que aparentemente seria Joseph Stalin. Todos esses elementos representam a força e a eficiência do programa espacial da URSS.

O uso da imagem de Joseph Stalin na animação é instigante. Como bem sabemos, o governo stalinista findou-se em 1953, mas o que não quer dizer que a imagem do governante não continuasse ligada à força da nação no momento da produção, no caso o ano de 1967. Muito pelo contrário, essa aparição pode ser um forte

²⁵⁵“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

²⁵⁶O cosmonauta (astronauta soviético) Alexei Leonov foi o primeiro a fazer uma caminhada espacial, em 1965. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-49039145>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

indicativo de que o multifacetado líder georgiano ainda estava presente, pelo menos na perspectiva dos produtores e dos órgãos ligados ao *Soyuzmultfilm*²⁵⁷.

A indústria aeroespacial da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas tem uma importância gigantesca durante o período da Guerra Fria e posteriormente devido aos seus incríveis feitos. O pioneirismo soviético iniciou-se com o lançamento do primeiro satélite artificial lançado ao espaço, o *Sputnik 1*, em 1957. O mundo se espantou com o avanço soviético e com a manutenção da liderança por cerca de uma década nesse setor. A URSS continuou acumulando façanhas, como a de novembro do mesmo ano, quando levou a cadela Laika ao espaço a bordo do *Sputnik 2* (SIQUEIRA, 2015, p.77–78). As proezas da nação na área espacial foram reconhecidas pelo mundo. No ano de 1957, Nikita Kruchev foi agraciado com o título de “homem do ano” pela revista estadunidense *Time*. Esse resultado teve um impacto significativamente negativo na elite política norte-americana e na opinião pública de maneira geral (CROMPTON, 2007, SCHOFIELD; COCROFT, 2007 apud MENDONÇA, 2017, p.47).

A demonstração do poderio espacial soviético é representada pelos produtores das animações como o mais desenvolvido do planeta. Por outro lado, produções animadas norte-americanas colocavam as tecnologias inimigas como ultrapassadas e disfuncionais.

²⁵⁷Já no terceiro momento do cinema soviético, as práticas do stalinismo são colocadas de lado. Entra em cena produções baseadas em emoções individuais e o coletivismo é abandonado. Essa mudança conceitual faz com que o cinema do lado leste da “cortina de ferro” comporte-se como o setor ocidental da época. No filme “Quando as Cegonhas Voam”, produzido em 1957, conta com uma narrativa, que apesar de retratar o contexto da Segunda Guerra Mundial, focada no drama e romance do casal Boris e Verônica, separados pelo conflito. O filme destaca os personagens que não foram para a guerra, visão inimaginável para a perspectiva cinematográfica soviética anterior (CARVALHO, 2009, p.7–8). Apesar de os trechos das animações estarem cronologicamente inseridos nesse terceiro momento soviético, o que é mostrado são recortes que vão dialogar com outra face. Os diferentes momentos históricos que remontam as passagens estão ligados principalmente ao coletivismo e ao sentimento socialista que o governo tanto propagava em suas mensagens à população. Não podemos ligar esses trechos filmicos das produções animadas a vertentes como, por exemplo, o Cine-Olho e o Cine-Verdade, exclusivamente. É preciso ter cautela. Essa legitimação da realidade deve ser olhada com bastante cuidado pelo fato de que as imagens foram precisamente selecionadas e organizadas, como tal o discurso. Por isso, ligar esse material exclusivamente ao cinema verteguiano pode ser imprudente, apesar de termos um impacto de realidade. Além disso, temos outros elementos que vão compor esse discurso, como, por exemplo, a própria propaganda.

Figura 89 – O satélite soviético *Sputnik* em “O Pica-Pau”.



Fonte: Episódio “Pica-Pau na Lua” (*Wood Woodpecker in the Moon*)²⁵⁸.

A animação “Pica-Pau na Lua” (*Wood Woodpecker in the Moon*), lançada em 13 de julho de 1959 e produzida pela *Walter Lantz Productions*, representa o equipamento inimigo como uma grande piada. Na trama, o protagonista é recrutado forçadamente para ir até à Lua. O herói então parte em sua missão que teria como principal objetivo verificar o que havia acontecido com o primeiro foguete que deixou de manter contato há algum tempo. Inclusive, projétil deveria ter retornado a base. Na data de produção os norte-americanos não haviam chegado nem perto dos feitos soviéticos e já satirizavam a tecnologia inimiga.

Não podemos deixar de lembrar que essa disputa nos céus movimentou e alimentou a imaginação de gerações que alinharam aparecimento de objetos não identificados aos famosos ÓVNIS. Toda uma cultura espacial se baseou no imaginário desconhecido, que na maioria das vezes era tratado como “o inimigo”²⁵⁹.

²⁵⁸“*Woodpecker in the Moon*” (Pica-Pau na Lua) [DVD]. **The Woody Woodpecker and Friends Classic Cartoon Collection**. Estados Unidos: Universal Pictures Home Entertainment; 2007.

²⁵⁹Essa movimentação afetou diversos países e o Brasil não foi exceção. O livro “A Invenção dos Discos Voadores: Guerra Fria, imprensa e ciência no Brasil”, do historiador Rodolpho Gauthier Cardoso dos Santos, traz essa ligação entre os mistérios dos objetos voadores e a Guerra Fria (SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. *A Invenção dos Discos Voadores. Guerra Fria, imprensa e ciência no Brasil (1947–1958)*. 1. ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015).

4.4.4 — O último ato

Na cena final, o vilão não consegue mais conter seu ódio pelo inimigo. Todo o capital que acumulou, em todas as suas campanhas difamatórias, onde previa a ruína dos soviéticos, não foi suficiente para abrandar sua ira. Ele queria a vitória a todo custo.

Figura 90 – O vidente capitalista vai à guerra.



Fonte: Episódio “Profetas e Lições” (*Prophets and Lessons*)²⁶⁰.

No auge da sua loucura, o vilão chuta o seu patrimônio, transformando-o em um barril de pólvora. Agora, o vidente adquire uma forma militar, trajando farda e capacete. Mesmo assim, o seu manto místico e inseparável continua em cena. Na figura 90 o personagem segura uma bomba que tem a letra “A” em uma das mãos, uma clara alusão a bomba atômica. Na mão oposta ele tem uma tocha que usa para acender o barril de pólvora. Este elemento, prestes a ser detonado, pode ser pensado como uma alegoria da própria Guerra Fria, que em inúmeros momentos esteve próxima de ser deflagrada. Os senhores da guerra, capitalismo e seus defensores seriam os responsáveis pela catástrofe global. Ao fundo da cena, uma quantidade assustadora de mísseis compõe o quadro.

Quando o antagonista estava prestes a iniciar o pior dos desastres, uma voz o impede. Eis que surge um misterioso narrador ordenando que ele recue com aquela decisão. A voz argumenta que o povo é o criador de sua própria História. Novamente, o operário dourado retorna à cena. O discurso do narrador profetiza que os malfeitores sempre encontrarão o mesmo fim ao combater os soviéticos, independente de quem eles sejam. Com um derradeiro golpe da marreta do operário encerra a animação. Na última

²⁶⁰“*Prophets and Lessons*” (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika**. Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

cena temos uma bela chuva de estrelas provenientes da simbólica marreta dourada. É o fim do inimigo capitalista.

5 – CONCLUSÃO

É imprescindível estabelecer nesse instante a importância da indústria de animação, como mensageiro das ideias das duas superpotências polarizadoras a Guerra Fria, na década de 1960. Foi assim que as animações estabeleceram seu destaque na grade de programação das emissoras. Como foi possível observar, tal circunstância só foi possível com a popularização e a afirmação da TV como principal mídia em meados do século XX. Nos capítulos dessa pesquisa, demonstramos como o estabelecimento dos televisores como meio de comunicação essencial que permitiram a chegada dos desenhos animados ao público, de maneira geral.

As animações, como podemos constatar, vão além do conteúdo lúdico infantil, transportando uma série de signos e códigos da Guerra Fria Cultural. Seu conteúdo organiza uma articulação entre diversos elementos, destacando principalmente a relação entre narrativas ficcionais, contexto de produção e o tempo que as narrativas propõem representar. Outro ponto nítido é a interferência externa, como, por exemplo, do Estado soviético e do mercado televisivo, que provocaram alterações desses produtos, atendendo assim aos anseios de seus financiadores e agências reguladoras. Essas reflexões, no campo dos produtos animados como objetos históricos, ainda estão em desenvolvimento, se compararmos com outros segmentos de análise historiográfica, como, por exemplo, a história do cinema.

Antes de apresentarmos os resultados comparativos da nossa pesquisa, é importante retornar a algumas questões referentes às análises e construção do trabalho. As especificidades de cada produto exigiram algumas adequações na abordagem de cada elemento, com o melhor aproveitamento possível. Nas animações da série animada *Jonny Quest*, optamos em isolar os componentes constituintes dos episódios, como, por exemplo, a tecnologia. Paralelamente foi possível efetuar tanto uma visão geral do objeto quanto a relação conectiva entre os capítulos, mesmo que esses não se apresentem dentro de um modelo de episódios não sequenciais. Já nas observações das animações soviéticas do *Soyuzmultfilm*, o modelo usado anteriormente mostrou-se incompatível, devido à abordagem específica trabalhada pelos diretores e produtores em cada animação. Lembrando que, as tramas trabalhadas pelo estúdio moscovita são muito variadas, não havendo repetição de personagens, inclusive. Por isso, adotar o sistema de blocos para essas produções trouxeram resultados mais significativos.

As questões estéticas envolvendo o material são outro motivo para diferenciar os dois conjuntos de animações. Os traços realistas e os tons escuros de Doug Wildey, além de garantir enorme sucesso, fizeram que *Jonny Quest* torna-se referência de inúmeras outras animações do estúdio *Hanna-Barbera* que vieram posteriormente. Já as produções da *Soyuzmultfilm* se destacam pela impressionante riqueza estética. Além de contar com uma extensa grade de cores e técnicas, o material foi trabalhado em diversas técnicas que ultrapassam o *story bord*, exemplificando, o *Stop Motion*²⁶¹.

Recapitulando, nosso primeiro conjunto animado moscovita direcionou seus olhares diretamente para representação da sociedade capitalista. Foram abordadas três animações produzidas em 1963: “Senhor Twister” (*Mister Twister*), “O Milionário” (*The Millionaire*) e “O Acionista” (*The Shareholder*). Já no segundo agrupamento, focamos em esmiuçar as perspectivas saudosistas do glorioso passado soviético, sincronicamente a construção de uma unidade socialista, em torno do projeto de expansão através do globo. Para isso, nos concentramos em observar duas animações: “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*) de 1965 e “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*) produzido em 1963. Por último, tivemos a intenção de analisar as profecias do capitalismo, em relação ao futuro soviético na narrativa de Profetas e Lições (*Prophets and Lessons*) do ano de 1967. O episódio retrata a construção do vitorioso passado revolucionário unido a uma perspectiva confiante de um futuro. Por esse motivo, decidimos isolá-la para melhor compreensão do objeto.

Uma vantagem adicional, proporcionada por essa organização, foi a possibilidade de observar cronologicamente a composição dos grupos, dado que os episódios do primeiro bloco encontram-se em 1963, os da segunda parte entre 1965 e 1966 e o capítulo animado destinado ao terceiro localiza-se em 1967. Foi possível perceber uma breve mudança nos componentes das narrativas com a adoção desse modelo. Os diversos elementos isolados por esses limitadores, como, por exemplo, o socialismo e o capitalismo, podem ser encontrados nos outros blocos e não estão

²⁶¹“*Stop Motion* (que poderia ser traduzido como “movimento parado”) é uma técnica que utiliza a disposição sequencial de fotografias diferentes de um mesmo objeto inanimado para simular o seu movimento. Estas fotografias são chamadas de quadros e normalmente são tiradas de um mesmo ponto, com o objeto sofrendo uma leve mudança de lugar, afinal é isso que dá a ideia de movimento.[...] A história dessa técnica remonta aos primórdios do cinema. O mágico e ilusionista francês George Méliès viu nesta arte uma ótima possibilidade para dar sequência aos seus truques misteriosos que encantavam a todos. A partir da técnica do *Stop Motion* ele alcançou o ápice de sua carreira cinematográfica com o filme *Viagem à Lua*, de 1902. No curta, a chegada na Lua de um foguete com tripulação humana é criada a partir desta técnica.” Disponível em: < <https://www.tecmundo.com.br/player-de-video/2247-o-que-e-stop-motion-.htm>>. Acesso em 02 nov. 2021.

restritos à nossa perspectiva. A justificativa para a nossa escolha torna-se mais plausível quando comprovamos que a intensidade e a frequência (BARDIN, 2009), presente nos capítulos, são fatores fortalecedores da agregação de cada subconjunto. A força que determinados itens adquirem nos blocos fez com que a decisão de agrupar certos produtos fosse a melhor opção, tal como a união de “Uma Pedra Quente” (*A Hot Stone*) e “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*) no bloco dois. Essas animações complementam-se perfeitamente.

A última animação, que foi a única a ser colocada isoladamente, merece ser destacada. Na íntegra, percebemos o quão perspicaz foi a união entre enredo, propaganda, narrativa e representações nessa produção. Ao fragmentar e distribuir esse episódio em determinados elementos em outro bloco, possivelmente ocorreria uma perda significativa na sua essência, empobrecendo os valores no conjunto da obra. É exatamente nesse momento que constatamos o quão importante é o conceito de “frequência” em Bardin (2002, p.108–109), na análise de conteúdos midiáticos. São exemplos desse conceito, na prática, o corvo como portador do desastre soviético e a capa mística que acompanha o capitalista, atribuindo-o o teor mágico, independente do momento onde o personagem se encontre. Outro ponto trata-se da regularidade e as quantidades de imagens filmicas que compõe a produção têm a intenção de alinhar o discurso com a realidade. Sem a perspectiva de análise bardiniana seria mais complexo observar tais elementos.

Ao investigar comparativamente as animações, e observando as distinções, similaridades e diálogos os corpos documentais estadunidense e soviético, é possível perceber que, tanto um quanto outro, carregam supostas e absolutas “verdades” a seu respeito, enquanto denunciam as “barbaridades” do inimigo. Mesmo sendo tão diferentes, nas questões de produção, linguagem e estética, é factível a criação de pontos de interseção entre as produções, estabelecendo assim um diálogo. Os dois lados propagam a superioridade militar, o avanço tecnológico, a liberdade, a paz e a não exploração das populações dos países do dito “terceiro mundo”. As propagandas desenvolvidas pelas potências indicam que seu modelo é o único capaz de proporcionar desenvolvimento e segurança. Os protagonistas, independente da sua origem, normalmente são muito bem recebidos, salvo a exceção do episódio “Os Pigmeus” (*A Small Matter of Pygmies*) nas aventuras da equipe Quest. Isso reforça a ideia de que as

regiões periféricas do globo, principalmente nas aventuras estadunidenses, são vistas, de certa forma, como dependentes e acessíveis pelas grandes potências.

Na perspectiva soviética, a chegada em outros territórios ocorre de maneira bastante diferente. Em “Pequeno Navio Orgulhoso” (*Proud Little Ship*), a réplica do lendário Aurora chega ao “terceiro mundo” levando o socialismo como uma alternativa, uma via de prosperidade e paz. Nesse sentido, as interferências ocorrem por uma via pacífica. Mas se atentarmos para a intencionalidade dessas aproximações, elas não são tão diferentes. Os protagonistas dos dois lados “ajudam a livrar o mundo dos inimigos” que estão a espreitar e explorar os mais frágeis. Os soviéticos do *Soyuzmultfilm* reafirmam a todo instante o quanto o capitalismo pode ser corruptível e devastador. O sistema capitalista corrompe o homem na busca pelo lucro incessante, que se deixa levar pelo egoísmo e pela ganância. Em *Jonny Quest* a situação não é muito diferente, pois os inimigos são exploradores provenientes de todas as partes do mundo. Esses malfeitores agem de maneira asquerosa, sugando as riquezas e impondo-se através da violência, seja ela física ou psicológica. A “demonização” do inimigo é mais um elemento chave para a compreensão do funcionamento da propaganda no universo das animações, tanto estadunidenses e quanto moscovitas.

Apesar disso, os vilões são apresentados de formas muito distintas. Dentro do microcosmo animado soviético existe um padrão correspondente a esses proliferadores do mal. Normalmente são capitalistas que se enriquecem de maneira exploratória e sem algum esforço. Ostentam carros de luxo, mansões e belos trajes, além de consumirem grande quantidade de tabaco e álcool. Quase sempre se envolvem no mundo da política como forma de alcançar a expansão do seu poder e o controle sobre a sociedade. Já nas animações norte-americanas, o vilão está escondido, explorando populações locais, como foi demonstrado anteriormente. Mas a sua relação com os poderosos inimigos nunca é explicitada, apesar de aparente. Há indícios que ligam os malfeitores com o outro lado da Guerra Fria, como, por exemplo, o uso dos grandes submarinos. Além do mais, em *Jonny Quest*, os inimigos podem estar em todos os lugares caminhando pelas sombras, como propunha o macarthismo, fazendo um paralelo com a realidade da luta real contra o comunismo.

Outra “demonização” intensa dá-se na representação soviética do sistema econômico do adversário. Na sua leitura sobre do capitalismo, o lado leste da “cortina de ferro” apresenta o modelo de forma assustadora, como se tudo fosse colocado aos

extremos. A propaganda do consumo de álcool e tabaco, por exemplo, é apresentada a todo o momento como reflexo do *merchandising*, sem levar em consideração as práticas culturais ocidentais. Em *Jonny Quest* a cultura do consumo do tabaco existe, mas de maneira bem menos expressiva, enquanto a do álcool é praticamente inexistente. O capitalismo na produção norte-americana aparece na forma de desenvolvimento tecnológico e avanços científicos que buscam transformar o mundo em um lugar melhor de se viver. A tecnologia só é demonstrada como algo negativo quando o inimigo a produz, mesmo se tratando de algo semelhante, como no caso do laser em “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*). Outro detalhe é que nos episódios produzidos pelo *Hanna-Barbera* não há menção explícita sobre a outra superpotência, muito menos sobre sua estrutura socioeconômica.

Os produtos midiáticos selecionados também carregam diferenças significativas entre si dentro das questões sociais. As representações das populações originárias e sua receptividade é um claro exemplo. Enquanto o episódio estadunidense retrata os pigmeus “brasileiros” como ameaças ferozes, na animação soviética o pequeno navio vermelho é recebido com grande festa pelas as tribos originárias africanas, Tais povos são colocados como amigos e hospitaleiros. Temos a alteridade cultural, ou seja, a capacidade de “reconhecer” o outro do estúdio soviético mais próximo da realidade do que no estúdio norte-americano. Nesse sentido o conceito de “orientalismo”, moldado por Edward W. Said (1990) mostra a importância de questionar essa visão unilateral do discurso (SAID, 1990, p.15). Nas palavras do autor:

[...] desde a Segunda Guerra os Estados Unidos têm dominado o Oriente, e o abordam do mesmo modo que a França e a Inglaterra o fizeram outrora. Dessa proximidade, cuja dinâmica é enormemente produtiva, mesmo que sempre demonstre a força comparativamente maior do Ocidente (britânicos, francês ou americano), vem o grande corpo de texto que eu chamo e “orientalistas”. [...] A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia, [...] (SAID, 1990, p.15-17).

Mais uma singularidade, presente nas animações soviéticas do primeiro bloco, é o racismo como elemento das tramas. A presença desse elemento ocorre de diversas formas, desde agressões físicas, morais e psicológicas, até movimentos organizados que propagam perseguições envolvendo a Ku Klux Klan, com é mencionado em “O Acionista” (*The Shareholder*). Nos produtos estadunidenses, além de não haver formas

explícitas de racismo, temos a presença de um imigrante no corpo principal de protagonistas. O fato de colocar um garoto indiano como membro fixo da equipe não nos faz pensar na inclusão, mas pode-se vincular a ideia de representatividade, mesmo que vinculada ao olhar estadunidense e as questões envolvendo o “orientalismo” (SAID, 1990), como já foi mencionado anteriormente. A exportação dessa série para países os ditos subdesenvolvidos, posteriormente, é outro elemento que reforça a suposição de que tal representatividade foi pensada para agradar o público.

Em relação às mulheres e seu papel, as produções têm posições dessemelhantes. A presença feminina, nas aventuras estadunidenses, ocupa diversos postos de trabalhos, além do protagonismo da trama, em determinados instantes com a personagem Jezebel Jade. Para época, essa questão pode ser considerada um avanço. É importante mencionarmos essa visibilidade, pois a conquista dos direitos femininos em relação à igualdade social ainda estava em andamento naquele contexto. Em contrapartida, não podemos esquecer-nos do uso dessas mesmas figuras ligadas à sensualidade na indústria cinematográfica tão em voga na época, como foi demonstrado anteriormente com o surgimento das *bondgirls*.

Já nas animações do *Soyuzmultfilm*, a representatividade feminina capitalista é controlada e subordinada aos valores impostos pela sociedade ocidental. A sensualização de Jenny, a supervalorização da beleza e da juventude mostrada pelo equipamento *Miss America* no episódio “O Acionista” (*The Shareholder*) são bons exemplos de como a propaganda soviética representava o tratamento recebido pela mulher ocidental. Os donos do discurso tiveram a intenção de ocultar os movimentos sociais que buscavam a igualdade entre os gêneros que estavam ocorrendo do lado oeste da “cortina de ferro”. É esperado que haja a omissão de informações sobre a realidade inimiga, quando pensamos nas vantagens do viés propagandístico, valorizando assim os seus próprios valores e cultura. Ao gerar esse desconforto, o governo engrandeceria a figura feminina soviética, mesmo que esta não ocupasse efetivamente cargos importantes na estrutura da nação, como já foi mostrado durante o trabalho. Em paralelo, esse “marketing” atuava também, de certa maneira, contra o fluxo de fuga da URSS.

As interferências nas produções também ocorrem por via externa, como foi possível observar. Os produtos midiáticos estadunidenses refletem as tendências mercadológicas da época, principalmente do cinema e alguns de seus gêneros, como,

por exemplo, o terror e a espionagem. Os filmes do agente secreto britânico James Bond, trouxeram diversas influências para a primeira temporada de *Jonny Quest*, sendo possivelmente o personagem Roger “Race” Bannon a maior delas. Além disso, temos a contribuição da sétima arte no toque realista dado às narrativas, como já foi mencionado²⁶². Outro ponto, como já foi debatido durante o texto, há uma relação explícita que une o mercado ao governo na cruzada contra o inimigo rubro.

Enquanto isso, na URSS, o *Soyuzmultfilm* estava totalmente vinculado ao estado soviético, trabalhando diretamente na propagação dos seus ideais. O estúdio soviético manteve-se controlado e dependente financeiramente do governo durante toda a Guerra Fria, passando por mudanças em seu regimento apenas após o declínio soviético. O envolvimento governamental aqui é explícito. Nesse sentido, o essencial é não perder a dimensão do viés político, como foi demonstrado no decorrer do processo. O que não quer dizer que o inverso não possa ter ocorrido em algum instante, como a intervenção do mercado nas produções soviéticas e o influxo governamental estadunidense nas animações *Hanna-Barbera*. Em síntese, as intervenções mais pertinentes foram as que prevaleceram nas análises, contribuindo com objetivo de ressaltar a complexidade na concepção das produções.

Mesmo que não seja o nosso objetivo agora, é impossível não levantar uma breve discussão em relação à circulação do material fora dos seus países de origem. Sabemos que as animações soviéticas tinham diversos objetivos. Dentre eles se destacavam a depreciação da imagem do inimigo capitalista, formação da consciência de nação e a valorização do glorioso passado revolucionário. Apesar de haver registros inconsistentes não oficiais de circulação desse produto²⁶³, é impossível ter noção dos caminhos que a distribuição percorreu, para além das fronteiras da União Soviética. Como foi abordado anteriormente, o acesso a esse material só foi possível após a restauração de grande parte do acervo pela *Films by Jove* e a criação da *Animated Soviet*

²⁶²O episódio “O Mistério dos Homens-lagarto” (*The Mystery of the Lizard Men*), em especial, é um grande exemplo de que o mercado cinematográfico trouxe grande influência para as animações de *Jonny Quest*. Adaptado para o cinema a seis mãos por Richard Mailbaum, Johanna Harwood e Berkely Mather, “007 Contra o Satânico Dr. No” traz o agente secreto James Bond (Sean Connery) durante a investigação do desaparecimento de um colega do serviço secreto britânico na Jamaica. Com a ajuda do cidadão local Quarrel (John Kitzmuller) e da jovem Honey Ryder (Ursula Andress), ele acaba descobrindo a ilha onde se esconde o temido Dr. No (Joseph Wiseman), um cientista de descendência germânico-chinesa extremamente inteligente que utiliza a radiação da região para desenvolver armas extremamente poderosas. Disponível em: < <https://cinemaedebate.com/2014/05/12/007-contra-o-satanico-dr-no-1962/>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

²⁶³Disponível em: <<https://munequitosrusos.blogspot.com/search?q=Soyuzmultfilm>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Propaganda. Esse fator dificulta a observação do trajeto anterior percorrido pelas produções. Anteriormente a intervenção de Joan Borsten e Oleg Vidov, até onde sabemos, não era possível acessar esse material e muito menos ter noção da sua circulação. Podemos levantar a hipótese, sem confirmações, de que países alinhados à política do Kremlin supostamente poderiam ter tido acesso a tais produções. Mesmo promovendo uma intensa busca por tal informação, durante o processo de construção do trabalho, não foi possível obter êxito nesse quesito. Já nas animações *Hanna-Barbera*, temos facilmente acesso à exibição e circulação, visto que esses produtos estiveram presentes no mundo ocidental, inclusive no Brasil durante os anos de 1966 e 1994, em diversas emissoras abertas²⁶⁴.

Agora, como a receptividade do material aconteceu no momento do lançamento ou nos anos em que esses materiais estiveram em circulação já é outro debate, onde não cabe esse trabalho investigar. As questões envolvendo a recepção tornaram-se inviáveis em nossa trajetória, podendo ser pensadas futuramente como uma das possibilidades de continuação da pesquisa. Outra perspectiva futura seria a expansão da análise envolvendo as demais temporadas de *Jonny Quest*, produzidas posteriormente. As demais coletâneas produzidas pela *Films by Jove* também poderiam proporcionar observações das permanências e rupturas diante das escolhas de composição do material, e a partir disso, indicar mudanças tanto sociais e políticas.

Em suma, seria simplório concluir que nosso trabalho apontou e definiu as animações, aqui selecionadas, como meros produtos propagandísticos ou frutos do mercado midiático. No decorrer da pesquisa, ficou perceptível que as influências que percorrem esses produtos são complexas e multifacetadas, apesar de partilharem o mesmo contexto histórico internacional. E é nesse sentido que se encontra a nossa principal colaboração com a historiografia: a tentativa de construção da História Comparada das Animações, utilizando para esse fim alguns desenhos animados produzidos pelo *Hanna-Barbera, Inc.* e pelo *Soyuzmultfilm Studios* na década de 1960. Essa abordagem pouco trabalhada no universo historiográfico é a que nos incentiva a contribuir e aprender sobre os possíveis usos e caminhos que essas mídias podem nos oferecer, enquanto fonte histórica. Definitivamente, os passos trilhados até aqui são os primeiros de uma longa jornada muito distante de finalizar.

²⁶⁴Disponível em: <<http://infantv.com.br/infantv/?p=3595>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BIBLIOGRAFIA

Fontes:

A Hot Stone (Uma Pedra Quente) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Arctic Splashdown (O Foguete Desaparecido) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

A Small Matter of Pygmies (Os Pigmeus) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Calcutta Adventure (Aventura em Calcutá) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Double Danger (O Tesouro do Templo) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Mister Twister (Senhor Twister) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Monster in the Monastery (O Abominável Homem das Neves) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Pirates from Below (Piratas Submarinos) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Prophets and Lessons (Profetas e Lições) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Proud Little Ship (Pequeno Orgulhoso) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Pursuit of the PO–HO (Ao Soar dos Tambores) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Terror Island (Ilha do Terror) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Treasure of the Temple (Tesouro do Templo) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Devil’s Tower (África Misteriosa) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Dreadful Doll (Magia Negra) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Fraudulent Volcano (O Vulcão do Doutor Zin) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Invisible Monster (O Monstro Invisível) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Millionaire (O Milionário) [DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

The Mystery of the Lizard Men (O Mistério dos Homens-lagarto) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Quetong Missile Mystery (Lagoa Envenenada) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Sea Haunt (O Monstro do Mar de Java) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

The Shareholder (O Acionista)[DVD]. **Animated Soviet Propaganda: from the October Revolution to Perestroika.** Estados Unidos: Films by Jove / Kino Video; 1997.

Turu, The Terrible (Turu, O Terrível) [DVD]. **Hanna-Barbera: Diamond Collection. Jonny Quest: The Complete First Season.** Estados Unidos: Warner Brothers; 2017.

Woodpecker in the Moon (Pica-Pau na Lua) [DVD]. **The Woody Woodpecker and Friends Classic Cartoon Collection.** Estados Unidos: Universal Pictures Home Entertainment; 2007.

Referências

ADORNO, Theodor W. 1903–1969. **Indústria cultural e sociedade / Theodor W. Adorno.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo de. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, n. 28, p.120–143, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>. Acesso em: 02 nov. 2021.

AVANCINI, A.; RISCALI, F. Revolução visual da arte de Eisenstein em Ivan, o Terrível. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 16, n. 33, p.147–171, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/146458>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica.** Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** 4ª ed. Lisboa: Edições 70, 2002.

BARROS, José D'Assunção. Histórias Cruzadas – considerações sobre uma nova modalidade baseada nos procedimentos relacionais. **Anos 90**, Porto Alegre, v.21, n. 40, p.277–310, dez. 2014. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/42174>>. Acesso em 02 nov. 2021.

_____. História comparada – um novo modo de ver e fazer a história. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.1–30, jun. 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada/article/view/144>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BIAGI, Orivaldo Leme. Juventude e rebeldia nos anos 60 e 70 do século XX – A problemática do conceito de contracultura. **Revista Momentum**, [S.l.], v.1, n.11, p.93–112, 2013. Disponível em: <<http://momentum.emnuvens.com.br/momentum/issue/view/n%C2%B011/showToc>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S. A., 1989.

CAHN, Edgar S.; CAHN, Jean C. The war on poverty: a civilian perspective. **The Yale Law Journal**. [S. l.], v. 73, n. 8, jul. 1964. Disponível em <<https://digitalcommons.law.yale.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=9107&context=yjlj>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

CARVALHO, Diogo. **Película Vermelha: da revolução a desestalinização**. In: **Simpósio Nacional de História**, n. 25, 2009, Fortaleza. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. Fortaleza: ANPUH, 2009. p.1–10. Disponível em: <<https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/30-snh25?start=1540>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

CELLT, Robert. **Terrorism in American Cinema: An Analytical Filmography, 1960 – 2008**. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland & Company, Inc., Publishers. 2009.

CONTINS, Márcia; SANT’ANA, Luiz Carlos. O movimento negro e a questão afirmativa. **Revista de Estudos Feministas**, [S. l.], v. 4, n.1, p.209–220, 1996. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16670/15239>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

COSTA, Alessandro Ferreira. Pelos bastidores da história: Looney Tunes – arte e estilo. **Cadernos de História**, Belo Horizonte, v. 10, n. 13, p.56–80, 1º sem. 2008. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/download/963/917>>.

Acesso em: 02 nov. 2021.

DALCIN, Bruna Hayashi *et. al.* Biografias: Grandes Nomes da História Soviética. **Revista Perspectiva (UFRGS)**, [S. l.], v. 10, n. 19, p.77–89, 2017. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/RevistaPerspectiva/article/view/86785>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

DOHERTY, Thomas Patrick. **Cold War, cool medium: television, McCarthyism, and American culture**. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2003.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos “Annales” à “Nova História”**. São Paulo: Ensaio; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

EVANS, Christine E. **Between Truth and Time: A History of Soviet Central Television**. New Haven & London: Yale University Press, 2016.

FARIA, Lia. **Ideologia e utopia nos anos 60: um olhar feminino**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

FERREIRA, Laura Senna. Elementos para uma sociologia do consumo: o automóvel como símbolo de distinção social. **Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais – UFJF**, [S. l.], v.11, n. 1, p.127–137, jan./jun., 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12276/6498>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

FICO, Carlos. **O grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo: o governo dos Estados Unidos e a ditadura brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FREIXO, Gustavo Montalvão. Depois que Mickey Mouse foi a Moscou: as animações soviéticas do Soyuzmultfilm no imaginário popular. **Revista de História da UNIABEU**, Recôncavo, v. 7, n. 13, p.71–87, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/reconcavo/article/view/3060/pdf_1>. Acesso em: 02 nov. 2021.

GAIDZINSKI, Caio Lima. **Abrem-se as cortinas: o fim da União Soviética na perspectiva dos cidadãos comuns**. 2017. P.41. TCC (Trabalho de conclusão de curso) – Curso de História – Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), Criciúma,

2017. Disponível em: <<http://repositorio.unesc.net/handle/1/6120>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

GLANTZ, David M. **Barbarossa: Hitler's Invasion of Russia 1941**. London: Tempus Publishing Ltd, 2001.

GOSSE, Van. **The Movements of the New Left, 1950–1975. The Bedford Series in History and Culture**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

GUNTHER, John. **A Rússia por dentro**. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1959.

HIXSON, Walter L. **Parting the curtain: propaganda, culture, and the Cold War, 1945–1961**. New York: St. Martin's Griffin, 1998.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914–1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, [S. l.], ed. 84, v. 28, n. 2, p.215–233, jul. 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/X5Zn9JdW8T77Spmf5QJkpc/?lang=pt>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

KELLY, Michael. French intellectuals and Zhdanovism. **French Cultural Studies**, [S. l.], ed. 22, v. 8, p.17–28, fev. 1997.

LEWIN, Moshe. **O século soviético: [da Revolução de 1917 ao colapso da URSS]**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MALTIN, Leonard. **Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons**. New York: New American Library. 1987.

MARTINS FILHO, João Roberto. **Os Estados Unidos, a Revolução Cubana e a Contra insurreição**. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n 12, p.67–82. jun. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-44781999000100004&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MATTOS, Alexandre Almeida Juruenade. **Antropomorfismo na Cultura de Animação**. 2013. P.163. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos da Arte) – Curso de Artes – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: <

<http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2013/alexandre-juruena.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MACHIAVELLI, Niccolò. **O Príncipe**. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MENDONÇA, João Diogo Dinis de. **O impacto da política espacial soviética na redação e Moderação do tratado do Espaço Exterior/Análise do posicionamento dos Estados Unidos da América (1967)**. 2017. P.100. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Curso de Relações Internacionais – Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2017. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/9595>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MIOTELLO, Valdemir; MONZANI, Josette; FIORI, Fernando Martins; RUFO, Aline Duarte. **A CONSTITUIÇÃO DO CORVO EM THE RAVEN DE EDGAR ALLAN POE**. *Miscelânea*, Assis, v.23, p.51–69, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1159>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MOGENDORFF, Lanine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, Porto Alegre, v. 26, n. 63, p.152–158, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2012.26.63.05>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

MONACO, Paul. **History of the American cinema / 8 the sixties: 1960 – 1969**. New York/ Detroit: Charles Scribner's Sons – An Imprint of the Gale Group, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In: *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Disponível em: <<https://pdfcoffee.com/qdownload/napolitano-marcos-fontes-audiovisuais-a-historia-depois-do-papelpdf-pdf-free.html>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

_____ **História contemporânea 2: do entre guerras à nova ordem mundial / Marcos Napolitano**. São Paulo: Contexto, 2020.

NEWTON, Michael. **The Ku Klux Klan in Mississippi**. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., 2010

OLIVEIRA, Salete. Notas para a abolição dos campos de concentração e de extermínio. **Revista Verve**, São Paulo, n. 7, p.43–56, mar. 2005. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/issue/view/346>>. Acesso em 02 nov. 2021.

REIS, Daniel Aarão. **A revolução que mudou o mundo: Rússia, 1917**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROCHA, Douglas de Quadros. Política Externa Soviética sob Brejnev (1964–1982): A Marinha Soviética como Instrumento de Poder Político. **Revista Perspectiva UFRGS**, v.10, n. 19, p 76–91, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaPerspectiva/article/view/82902>>. Acesso em 02 nov. 2021.

SÁ, Giovanni Duarte; CAMPOS, Andréa. Reflexões bourdieusianas: problematizando o papel dos meios de comunicação na contemporaneidade. **Praça: Revista da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v.2, n.1, p.122–136, 2018. Disponível em < <https://periodicos.ufpe.br/revistas/praca/article/view/236298>>. Disponível em 02 nov. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Jaime César Pacheco Alves dos; CARVALHO, Máira. Os filmes de terror como alegoria para os horrores sociais. **Universitas: Arquitetura e Comunicação Social**, Brasília, v. 7, n.1, p.113–134, jan./jun. 2010. Disponível em < <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/arqcom/article/view/983/880>>. Acesso em 02 nov. 2021.

SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. **A Invenção dos Discos Voadores. Guerra Fria, imprensa e ciência no Brasil (1947–1958)**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta?** Rio de Janeiro: Record, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Comunicação & Educação**, [S. l.], n. 22, p.26–36, set./dez. 2001. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36993>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SILVA, Pedro Manuel Batista da. **O papel de Nikita Khrushchev no Complexo Militar e Industrial na Guerra Fria**. 2014. P.108. Dissertação (Mestrado em Ciências Políticas e Relações Internacionais) – Curso de Relações Internacionais – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em:

<<https://run.unl.pt/bitstream/10362/14947/1/FCSH%20Dissertacao%20Pedro%20Silva%2037429.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SILVA JÚNIOR, Humberto Alves. **Walter Benjamin e a dimensão política da indústria cultural**. In: **ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDICCIPLINARES EM CULTURA**, nº 3, 2007, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2007, p.1–9. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/HumbertoAlvesSilvaJunior.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SILVA NETO, C. P.; FREIRE JÚNIOR, O. Um Presente de Apolo: lasers, história e aplicações. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, São Paulo, v. 39, n.1, p.1–11, set. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1806-11172017000100602&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SIQUEIRA, Leandro Alberto de Paiva. **Ecopolítica: derivas do espaço sideral**. 2015. P.438. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC–SP), São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/3690>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

SOUSA, Rodrigo Farias de. **De Port Huron aos Weathermen: students for a democratic society e a nova esquerda americana, 1960–1969**. 2007. P.288. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de História – Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2007. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2007_SOUSA_Rodrigo_Farias-S.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TAYLOR, Philip M. **Munitions of the Minds: A history of propaganda from the ancient world to the present era**. 3. ed. Manchester and New York: Manchester University Press, 2003.

THOMPSON, Edward et. al. **Extremismo e guerra fria**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TRINDADE, Jaelson Bitran. O Império dos Mil Anos e a arte do “tempo barroco”: a água bicéfala como emblema da Cristandade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 2, p.11–91, jul./dez. 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/273/27318881002.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

UNGRÍA, Adelaida G. de Díaz. El problema de los pigmeos em América. **Revista del Intituto de Investigaciones Antropológicas (UNAM)**, Ciudad de México, v. 6, n. 1, p.41–78, 1969. Disponível em: <<http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/issue/view/1931/showToc>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

VELASCO, Barbara Marcela Reis Marques. **Das Disney's faces – Representações do pato Donald sobre a Segunda Guerra (1942–4)**. 2009. P.148. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Curso de História – Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_208ea8320e6ee0860e0092605c52fbd3>. Acesso em: 02 nov. 2021.

VENÂNCIO, Rafael Duarte Oliveira. **Fábrica de Personagens: A Escritura dos Desenhos Animados de Hanna-Barbera**. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, n. 23, 2011, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011, p.1–15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/r24-0107-1.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

VESTENA, Carla Luciane Blum. O papel da mídia na formação da opinião pública: a contribuição de Bourdieu. **Guairacá – Revista de Filosofia**, Guarapuava, n. 24, p.9–22, set. 2008. Disponível em: <<https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1144>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

WERNER, Michel; ZIMMERMANN, Bénédicte. Pensar a história cruzada: entre empiria e reflexividade **Textos de História**, [S. l.], v. 11, n. 1–2, p.89–128, 2003. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/textos/article/view/5923>>. Acesso em: 02 nov. 2021.